



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**INSTITUTO DE HUMANIDADES, ARTES E CIÊNCIAS PROFESSOR MILTON SANTOS**  
**PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO EM**  
**CULTURA E SOCIEDADE**

***ARTIVISMOS DAS DISSIDÊNCIAS: COLABORAÇÕES INTERSECCIONAIS  
BAIANAS AO TEATRO NEGRO***

**por**

**DEIVIDE SOUZA DE JESUS**

**Orientador: Prof. Dr. LEANDRO COLLING**

**SALVADOR,**

**2019**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**INSTITUTO DE HUMANIDADES, ARTES E CIÊNCIAS PROFESSOR MILTON**  
**SANTOS**  
**PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO EM**  
**CULTURA E SOCIEDADE**

***ARTIVISMOS DAS DISSIDÊNCIAS: COLABORAÇÕES INTERSECCIONAIS***  
***BAIANAS AO TEATRO NEGRO***

**por**

**DEIVIDE SOUZA DE JESUS**

**Orientador: Prof. Dr. LEANDRO COLLING**

Dissertação apresentada ao Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade, do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre.

**SALVADOR,**  
**2019**

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA), com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

JESUS, DEIVIDE SOUZA DE  
ARTIVISMOS DAS DISSIDÊNCIAS: COLABORAÇÕES  
INTERSECCIONAIS BAIANAS AO TEATRO NEGRO / DEIVIDE  
SOUZA DE JESUS. -- Salvador, 2019.  
99 f.

Orientador: LEANDRO COLLING.  
Dissertação (Mestrado - Programa Multidisciplinar  
de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade) --  
Universidade Federal da Bahia, Instituto de  
Humanidades, Artes e Ciências, 2019.

1. ARTIVISMO. 2. DISSIDÊNCIAS SEXUAIS. 3. TEATRO.  
4. INTERSECCIONALIDADE. 5. RAÇA. I. COLLING, LEANDRO.  
II. Título.

**DEIVIDE SOUZA DE JESUS**

ARTIVISMOS DAS DISSIDÊNCIAS: COLABORAÇÕES INTERSECCIONAIS BAIANAS AO TEATRO NEGRO. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (POSCULTURA), do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, da Universidade Federal da Bahia, como requisito obrigatório para a obtenção do título de Mestre, defendida e aprovada em 05 de agosto de 2019.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Leandro Colling - (Poscultura – UFBA)  
(Orientador)

---

Prof. Dr. Adalberto Santos - (Poscultura – UFBA)  
(Avaliador Interno)

---

Prof. Dr. Matheus Santos - UNEB  
(Avaliador Externo)

Dedico esta dissertação à todas as minhas  
ancestrais (des)VIADAS e PRETAS, que vieram antes e que virão depois de mim!

## AGRADECIMENTOS

Chegar nos agradecimentos desta dissertação gera um sentimento de dever cumprido. Eu preciso agradecer imensamente a mulher que nunca me deixou fraquejar, mesmo nos momentos em que eu pensei em desistir! Oyá Mesi, esta dissertação não seria possível sem seus ventos soprando a direção em que eu deveria seguir. Obrigado por me abraçar nos momentos de dor e não deixar eu cair e pela segunda família com a qual me presenteou! EPAHEY!

É quase impossível escrever estes agradecimentos sem as lágrimas no rosto. Para quem vem de uma família pobre, o único a conseguir entrar em uma universidade e a chegar no mestrado, sabe o peso que isso tem. Para chegar até aqui, minha família abdicou dos seus sonhos para que eu pudesse ter uma educação de base minimamente forte! Agradeço a minha mãe Maria de Lourdes por tantas trouxas de roupas lavadas para que eu tivesse a chance de cursar até a alfabetização no tempo correto, já que, na época, o município só oferecia educação gratuita a partir da primeira série. Tenho o maior orgulho de ser filho de uma doméstica. Minha irmã Rose, que me criou como se eu fosse seu filho, com seu jeito bruto, mas uma leoa para nos defender. Aos meus irmãos Bira, Dudu e Nildes, que sempre foram uma referência de força para minha vida, à minha sobrinha Maise, obrigado por tudo, você é incrível, não esquece disso. Ao meu sobrinho Jean, pelos anos morando juntos e pela força nas horas em que o barril era dobrado. Amo todos vocês e seria muito mais difícil sem poder contar com cada um de vocês.

Ao Núcleo de Pesquisa e Extensão em Culturas, Gêneros e Sexualidade – NuCuS, que foi minha casa e me apresentou pessoas que sempre farão parte da minha vida! Carla Freitas, pelas horas de desabafos e lutas constantes, essa Oxum que não pensa duas vezes em correr para a batalha, é um prazer lutar ao seu lado. Cacau, presente mais iluminado que Dan me deu, Gilmaro Nogueira, por sempre apostar no meu crescimento e pelas caminhadas cantando Daniela Mercury. Mayana Rocha, o que seria de mim sem nosso cuirloambo? Obrigado preta! Ramon Fontes, a pisciana mais afetiva que tive o prazer de amar. Além de Kleber, Marilu, Denise, Luana, Léo Stofells, Tiago, Júlio, Vivi, Milena, Troi, Fábio, Alexandre, Léo Coelho, Dandan e todas as cuzetes.

Um agradecimento especial aqui para duas pessoas que seguraram minha onda durante esses dois anos de mestrado. A rainha de Angola Nzinga, mais conhecida como Dofona de

Iemanjá, aqui é muita treta e amor na mesma proporção (às vezes não). Rodrigo Márcio, pelos anos de cumplicidade, por acreditar em prestarmos juntos a seleção para o mestrado. Foram horas revisando nossos projetos e todas as mudanças que tivemos que carregar, que bom que foi contigo.

À CAPES, pelos meses de bolsa de estudos. Isso foi fundamental para que eu pudesse encerrar esse ciclo.

Ao Coletivo das Liliths, em especial a Rick Andrade, Xãn Marsall e Georgenes Isaac, por toda a disposição de ler, me encontrar e construir essa escrevivência. Também não poderia deixar de agradecer a Daniel Arcades, Thiago Romero e Sulivã Bispo, por essas trocas que foram profundas em mim.

À minha família Bichester, Lu Ceta, Josy Lima, Atila Barros, Leona, Jair, Rodrigo, Sammy, Gerônimo, Edmilson Junior (in memoriam), Sebastian Junior, Renata, Evaristo, Melyssa, Charles e tantas outras bichas, sapatões e travestis que são parte de minha família.

Aos professores Matheus Santos e Adalberto Santos, por aceitarem compor essa banca ENEGRECIDA.

Ao professor Leandro Colling, por topar entrar nessa empreitada junto comigo, mesmo sabendo das dificuldades de orientar uma pessoa preta diante dos vários percalços que essas existências enfrentam, a falta de acesso e a precarização da educação. Tinha que ser você Oyasi, a me conduzir para o mestrado. Foi você também que me ensinou a fazer o meu primeiro artigo e estava lá na apresentação no primeiro congresso. Em mim há um sentimento de gratidão por esses onze anos de des+orientação. Não foi à toa que Oyá Mesi nos tornou irmãos! Olorum modupé, Iaó egbon mi?

Não poderia deixar de agradecer todo esse aprendizado aos homens de minha vida: Xangô e Oxalá, que forraram a cama para eu deitar e me levantaram todas as manhãs no ano em que fiquei sem bolsa e deprimido. Que a fé, confiança e amor que eu tenho por esses orixás iluminem vocês abundantemente!

**Oxalá bukun fun o**

## RESUMO

Esta dissertação analisa a produção teatral do Coletivo das Liliths e do Teatro da Queda, de Salvador, Bahia, Brasil. Através da história desses dois grupos, em especial dois de seus espetáculos recentes (*Xica* e *Rebola*, respectivamente), em diálogo com referenciais bibliográficos sobre ativismo, dissidências sexuais e de gênero, feminismo negro e sobre a história do Teatro Negro, defendemos o argumento de que essas produções ampliam o Teatro Negro ao tratar, de forma intensa e explícita, as intersecções entre raça, gênero e sexualidade. A dissertação aponta os avanços trazidos por essa perspectiva interseccional e reflete sobre alguns limites das representações realizadas em duas personagens presentes nas peças teatrais analisadas.

**Palavras-chave:** ativismo; teatro negro; dissidências sexuais e de gênero

## **ABSTRACT**

This dissertation analyzes the theatrical production of the Coletivo das Liliths and Teatro da Queda, from Salvador, Bahia, Brazil. Through the history of these two groups, especially two of their recent performances (Xica and Rebola, respectively), in dialogue with bibliographical references on activism, sexual and gender dissent, black feminism and the history of Black Theater, we defend the argument of that these productions broaden the Black Theater by explicitly and intensely addressing the intersections between race, gender and sexuality. The dissertation points out the advances brought by this intersectional perspective and reflects on some limits of the representations made in two characters present in the plays analyzed.

**Keywords:** activism; black theater; sexual and gender dissent

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO</b>	<b>11</b>
<b>1.1 COMO CHEGUEI AQUI</b>	<b>11</b>
<b>1.2 CAMINHOS METODOLÓGICOS</b>	<b>13</b>
<b>1.3 DESVENDANDO OS CAPÍTULOS</b>	<b>15</b>
<b>2. PIMENTA MADURA QUE DÁ SEMENTE: artivismos dissidentes</b>	<b>18</b>
<b>2.1 A PRIMEIRA ENTRE NÓS! Coletivo das Liliths</b>	<b>18</b>
<b>2.2 TEATRO DA QUEDA</b>	<b>22</b>
<b>2.3 APROXIMAÇÕES E DIFERENÇAS ENTRE OS DOIS GRUPOS</b>	<b>29</b>
<b>2.3.1 ARTIVISMO</b>	<b>29</b>
<b>2.3.2 EXPERIÊNCIAS DE VIDA NOS PALCOS</b>	<b>31</b>
<b>2.3.3 MERCADO</b>	<b>33</b>
<b>2.3.4 POLÍTICA IDENTITÁRIA</b>	<b>34</b>
<b>3. O NASCIMENTO: as filhas pretas de Lilith</b>	<b>42</b>
<b>3.1 KOANZA AUANDÊ</b>	<b>44</b>
<b>3.2 XICA MANINCONGO</b>	<b>52</b>
<b>3.3 XICA, KOANZA E EU</b>	<b>57</b>
<b>4. UMA ESCRITA DE CURA: interseccionalidade, um caminho possível e difícil</b>	<b>69</b>
<b>4.1 UMA RÁPIDA CONTEXTUALIZAÇÃO</b>	<b>69</b>
<b>4.2 AS DIFICULDADES EM REPRESENTAR A INTERSECCIONALIDADE</b>	<b>73</b>
<b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>88</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>91</b>



Ata da Reunião da Apresentação Oral da Dissertação de DEVIDE SOUZA DE JESUS

Intitulada: "ARTIVISMOS DAS DISSIDÊNCIAS: COLABORAÇÕES INTERSECCIONAIS BAIANAS AO TEATRO NEGRO".

Aos 05(cinco) dias do mês de agosto de dois mil e dezenove, no IHAC - Instituto de Humanidades, Artes e Ciências da Universidade Federal da Bahia, foi instalada a Banca Examinadora da Apresentação da dissertação intitulada: "ARTIVISMOS DAS DISSIDÊNCIAS: COLABORAÇÕES INTERSECCIONAIS BAIANAS AO TEATRO NEGRO". Após a abertura da sessão, foi composta a Banca Examinadora formada pelos professores: Prof. Dr. Leandro Colling - Orientador - e pelo examinador externo: Prof.(a) Dr.(a) Matheus Santos e interno(a) do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade: Prof. Dr. Adalberto Silva Santos. Conforme o Regimento Interno do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade foi dado o prazo de trinta minutos para que o/a mestrando/a fizesse a exposição do seu trabalho e trinta minutos para que os membros da Banca realizassem a arguição. Primeiro falou o/a avaliador (a) externo/a Prof. Dr. Matheus Santos. Após o/a examinador externo, fez suas arguições o/a Prof. Dr. Adalberto Silva Santos, avaliador interno. Depois que os membros da Banca falaram, foi dado um prazo de trinta minutos para que o mestrando fizesse a sua réplica. Concluída a exposição, arguição e réplica, a Banca Examinadora se reuniu e considerou a dissertação de DEVIDE SOUZA DE JESUS como APROVADA COM DISTINÇÕES. Nada mais havendo a tratar, eu, Prof. Dr. Leandro Colling - Orientador lavrei a presente ata que será por mim assinada, pelos demais membros da Banca e pelo mestrando. Salvador, 05 de agosto de 2019.

Prof.(a) Dr.(a) Leandro Colling

Prof.(a) Dr.(a) Matheus Santos

Prof.(a) Dr.(a) Adalberto Silva Santos

Mestrando DEVIDE SOUZA DE JESUS

## 1. Introdução

*A partir de agora considero tudo blues  
O samba é blues, o rock é blues, o jazz é blues  
O funk é blues, o soul é blues, eu sou Exu do Blues  
Tudo que quando era preto era do demônio  
E depois virou branco e foi aceito, eu vou chamar de blues*

*Baco Exu do Blues*

### 1.1 Como cheguei aqui

Entrar na universidade, para uma pessoa preta como eu, geralmente é um processo de conquista, afinal, sempre dizem que a gente precisa estudar para ser alguém na vida. Concordo em parte com essa afirmação, porque ter acesso ao conhecimento acadêmico nos abre muitas portas e possibilidades de ser mais crítico com tudo o que acontece ao nosso redor. Mas isso só é possível quando também nos são dadas oportunidades para que esse caminho seja trilhado de maneira segura e com condições suficientes para que possamos desempenhar um bom trabalho. Esse não foi meu caso.

Quando saí do ensino médio, aos dezoito anos, fui direto para o mercado de trabalho, por várias questões, uma delas, e a que mais pesou, foi a minha orientação sexual. Ir trabalhar para poder sair da casa de minha mãe era a prioridade na minha vida, afinal, minha vida não condizia com a vida religiosa dela e eu estava a atrapalhando. Durante o ensino médio, fui um aluno bom, usava a pensão que meu pai dava para pagar um curso de inglês super barato, mas que me ajudou a me comunicar com um pouco de facilidade. Porém, a universidade nunca foi vislumbrada por mim porque eu não sabia sequer a forma de entrar nela e não acreditava que esse lugar fosse feito para pessoas como eu.

Meu primeiro trampo foi de serviços gerais em um condomínio comercial, na Cidade Baixa, em Salvador. Vou falar sobre isso no capítulo três desta dissertação. Nesse trabalho, eu conheci pessoas que me despertaram para a necessidade de voltar a estudar e da possibilidade de ingressar na universidade. Naquela época, o ENEM e o Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais, o REUNI, estavam sendo criados/implementados. Foram projetos de suma importância para que eu tivesse condições de estudar. Entrei, via ENEM, no curso de Comunicação

Social com habilitação em Jornalismo, no turno noturno, na UNIME, uma faculdade particular onde eu tinha meia bolsa e continuava trabalhando durante o dia no condomínio. Metade do salário era usado para pagar o curso. A rotina era bem cansativa porque eu tinha que estar às 7h da manhã no trabalho e ia direto para universidade, onde ficava até às 22h.

Entrar na faculdade foi fundamental para que eu tivesse condições de arrumar um outro serviço. Consegui trocar de trabalho e fui trabalhar com merchandising de uma empresa de higiene pessoal, que me dava a chance de fazer meus horários e, com isso, a possibilidade de poder viver a faculdade. Então, comecei, logo no primeiro semestre, a integrar a agência de notícias da UNIME e minha primeira matéria foi sobre transexualidade na infância. O texto foi tão positivo que virou capa da edição da revista da faculdade. O coordenador da agência, professor Marcos Dias, leu a reportagem, que na época foi revisada pelo professor Leandro Colling (que, por sinal, ano depois, viria a ser meu orientador no mestrado) e me disse que eu precisava sair da UNIME e ir para UFBA me dedicar à pesquisa.

E foi isso que eu fiz. Em 2011, eu entrei na terceira turma do Bacharelado Interdisciplinar em Humanidades, também no noturno, afinal, eu ainda precisava trabalhar para me manter. Organizei meu horário e nessa mesma época ingressei no Grupo de Pesquisa em Cultura e Sexualidade, carinhosamente conhecido como CuS, que hoje tem outro nome, ainda mais afrontoso: Núcleo de Pesquisa e Extensão em Culturas, Gêneros e Sexualidades (NuCuS). Desde então, no grupo eu me debrucei sobre os estudos de gênero e sexualidade e isso foi tão importante para o meu crescimento enquanto pessoa e acadêmico. Foi nesse espaço que eu pude aprender como se escreve um artigo, sempre com uma orientação próxima do professor Colling. Sem o esforço dele, de querer que as pessoas do grupo evoluíssem epistemologicamente, teria sido tudo muito mais difícil, GRATIDÃO!

Com o bacharelado, vieram as outras possibilidades. No terceiro semestre, eu cursei uma disciplina que seria a base para eu começar a pensar as racialidades, com a professora Ana Lucia Silva e Souza, minha primeira professora negra e consciente, que faz uma pesquisa sobre letramentos a partir do rap e ministou um componente chamado “Lingua, poder e diversidade”, todo instrumentalizado nas discussões sobre questões raciais. Aqui, meu amor, eu vim a entender por que as coisas sempre foram mais difíceis para mim do que para a filha da patroa de minha mãe ou para a filha do pastor da igreja. Eram as tecnologias racistas sugando as nossas oportunidades e isso nunca mais iria passar em BRANCO quando eu fosse escrever.

Depois de várias greves, formei no final de 2016 e esse também foi o período de construção do projeto de pesquisa para ingressar no mestrado. O NuCuS estava começando uma nova empreitada de pesquisa, com o tema *Outras políticas para o respeito às diferenças sexuais e de gêneros no Brasil hoje*, financiada pelo CNPQ e coordenada pelo professor Leandro Colling. A pesquisa visa mapear propostas artísticas no Brasil que estejam sintonizadas com as questões de gênero e sexualidade. Eu fiquei responsável por pesquisar duas propostas da Bahia: Teatro da Queda e o Coletivo das Liliths, porque me interessava, nesse momento, perceber como pessoas negras estavam tratando das questões de gênero e sexualidade sem tirar a racialidade do debate. Aí nasceu o projeto *Artivismos enegrecidos: produção e resistência de dois coletivos negros na cidade de Salvador – Bahia*, a primeira proposta de projeto para esta dissertação.

Entrei, em maio de 2017, no mestrado. Foi a minha primeira tentativa, no Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (Poscultura). Como esse programa faz parte do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos (IHAC), onde eu me formei na graduação, parte da base teórica do programa eu já tinha conhecido durante a minha formação. Algumas disciplinas foram fundamentais para melhorar o projeto, como a de Metodologia de pesquisa em cultura, com o professor Adriano Sampaio, e Espetáculos culturais contemporâneos, que reforçou meu olhar enquanto pesquisador negro, ministrada pelo professor Adalberto Santos que, não por acaso, compôs a banca de qualificação e de defesa desta dissertação.

## 1.2 - Caminhos metodológicos

A metodologia deste trabalho poderia ser completamente engessada, como ocorre em várias pesquisas com caráter sociológico. Mas, como quem está escrevendo é uma bicha preta, vinda de uma formação interdisciplinar, com o olhar de como fazer uma pesquisa que contemple as dissidências sexuais e de gênero altamente impactada com as racialidade e desobediente às normas que regulam as nossas vivências, busquei me filiar aos estudos queer e ao feminismo negro para fornecer uma base consistente e que estranhasse as metodologias tradicionais acadêmicas.

Jack Halberstam, pesquisador trans de gênero e sexualidade, fala de uma metodologia queer, que ele entende ser uma maneira mais flexível de articular textos teóricos, etnografia, autoetnografia, estudos historiográficos, entre outras ferramentas

metodológicas, para fugir da rigidez das estruturas metodológicas com as quais estamos acostumados nas pesquisas. Halberstam entender que

Uma metodología queer es, em cierto sentido, una metodología carroñera, que utiliza diferentes métodos para recoger y producir información sobre sujetos que han sido deliberada o accidentalmente excluidos de los estudios tradicionales del comportamiento humano. La metodología queer trata de combinar métodos que a menudo parecen contradictorios entre sí y rechaza la presión académica hacia una coherencia entre las disciplinas. (HALBERSTAM, 2008, p. 35)

Utilizar essa metodologia estranha para se pensar uma pesquisa interdisciplinar que espante essa cristalização epistêmica foi algo necessário para poder decifrar os objetivos desta dissertação, que é o de analisar o artivismo de dissidência sexual e de gênero a partir da produção artística de corpos negros no município de Salvador – Bahia, no Coletivo das Liliths e no Teatro da Queda. Para isso, também faço um link direto com a ideia de escrevivência, de Conceição Evaristo (2016), para pensar as escritas dessas iniciativas, vislumbrado uma escrita que não falasse apenas de si mas que um coletivo de pessoas possa se enxergar nessas narrativas. Esta pesquisa se propõe qualitativa e utiliza da observação dos espetáculos e de algumas entrevistas com integrantes dos grupos analisados.

Para estar mais próximo das vivências das minhas colaboradoras, busquei auxílio em dois conceitos utilizados pela professora Leda Maria Martins: o conceito de oralitura (1997) e de afrografias (1997). No conceito de oralitura, Martins traça um caminho ancestral de como pessoas negras diaspóricas preservam as nossas histórias por meio de uma literatura oral que, direcionada, faz sentido para a maioria das pessoas negras. E essa proposta vai causar um efeito de encruzilha, na qual essas pessoas se encontram a partir de suas memórias:

E é pela via dessas encruzilhadas que também se tece a identidade afro-brasileira, num tecido e uma textura, nos quais as falas e os gestos mnemônicos dos arquivos orais africanos, no processo dinâmico de interação com o outro, transforma-se e reatualiza-se, continuamente, em novos e diferenciados rituais de linguagem e expressão, coreografando a singularidade e alteridades negras (MARTINS, 1997, p. 26)

A proposta da metodologia é que as pessoas pesquisadas não se sintam intimidadas afim de que a pesquisa seja construída em conjunto e, com isso, zelar para que as colaboradoras da pesquisa não sejam mutiladas ou, então, não se tornem “objetos nas mãos de cientistas dispostos a fazer da ciência outro poderoso instrumento de dominação” (OLIVEIRA, 1998, p.24).

A pesquisa, como também tem um viés sociológico, levou em consideração as motivações, sentimentos e crenças para que os dados quantitativos e qualitativos se complementem (MINAYO, 1996), ao passo que a pesquisa de campo me auxiliou a “identificar e obter provas a respeito de objetivos sobre os quais os indivíduos não têm consciência, mas que orientam seu comportamento” (LAKATOS, 1996).

Por esses motivos, realizei entrevistas, como técnica de coleta de dados com os/as artistas, em especial com cada idealizador das iniciativas, para que nos sentíssemos mais próximos, como aponta Bone e Quaresma:

(...) a interação entre o entrevistador e o entrevistado favorece as respostas espontâneas. Elas também são possibilitadoras de uma abertura e proximidade maior entre entrevistador e entrevistado, o que permite ao entrevistador tocar em assuntos mais complexos e delicados, ou seja, quanto menos estruturada a entrevista maior será o favorecimento de uma troca mais afetiva entre as duas partes.” (BONI e QUARESMA, 2005, 72)

O desejo de escrevermos juntas casou com a ideia de afrografias, que nada mais é do que um modo negro de escrever sobre suas vivências pautadas na oralidade.

Ao contrário do texto escrito, que guarda a palavra, oferecida circunstancial e solitariamente a seu leitor, que com ela estabelece ou não vínculos de prazer, de saber e de reescritura, a palavra oral existe no momento de sua expressão, quando articula a sintaxe contígua, através da qual se realiza, fertilizando o parentesco entre os presentes, os antepassados e as dinvidades. (MARTINS, 1997, p. 146)

Além disso, para contextualizar a nossa análise, fizemos um breve relato sobre a história desses coletivos e analisamos como se dá a performatividade de gênero (BUTLER, 2003) na representação de duas personagens existentes nas peças: Xica, do espetáculo Xica, e Koanza, da peça Rebola. As personagens e esses dois espetáculos foram analisados com profundidade, como em uma espécie de lente de aumento. Foi através desse exercício que chegamos naquilo que talvez seja a maior colaboração desta dissertação: apontar que esses dois grupos soteropolitanos avançam em uma nova fase do Teatro Negro brasileiro, ao produzirem, com intensidade e potência, a interseccionalidade entre raça, gênero e sexualidade.

### **1.3 Desvendando os capítulos**

Neste primeiro capítulo, conto um pouco da minha trajetória para situar de onde vem a escrita deste trabalho, o que proporciona perceber de onde parte o meu olhar sobre a pesquisa, com o objetivo de situar o/a leitor/a nas minhas posições políticas, na forma de construir os argumentos, numa tentativa de ser o mais interdisciplinar

possível. Aqui fica evidente a não neutralidade desta pesquisa, já que eu parto da ideia que estou, em alguma medida, posicionado e escrevendo em conjunto com as minhas colaboradoras e meus colaboradores.

No capítulo dois, apresento os dois grupos que vão colaborar para essa pesquisa: a Companhia Teatro da Queda e Coletivo das Liliths. Aqui busco fazer um breve histórico do trabalho desses grupos visando cumprir um dos objetivos específicos, que é o de registrar a produção artística dessas iniciativas. Para isso, começo fazendo uma historização da origem de Lilith, que dá nome ao coletivo, que produziu o espetáculo que pesquisarei mais atentamente, trazendo também todos os espetáculos montados pelo coletivo até então. O mesmo caminho foi utilizado para pensar a Companhia do Teatro da Queda. Tento fazer uma linha da gênese da companhia e trato de todos os espetáculos que tratam, especificamente, de homossexualidade. Além de pontuar as principais aproximações e diferenças entre as propostas, aciono alguns estudos sobre questões caras aos trabalhos desses grupos, a exemplo das discussões sobre diversidade sexual e de gênero, ativismos das dissidências sexuais e de gênero e estudos sobre identidades étnico-raciais, que vão linkar a produção das iniciativas com outras existentes em momentos distintos da nossa história.

No capítulo três, analiso mais profundamente duas personagens: Xica, produzido pelo Coletivo das Liliths, e Koanza Auandê, personagem de Rebola, produzido pelo Teatro da Queda. Aqui vou pensar como esses coletivos se sintonizam com a produção de Abdias do Nascimento e até que ponto elas subvertem a proposta dele ao acrescentar a diversidade sexual e de gênero no Teatro Negro. Para entender como as iniciativas buscam propor formas de escrever suas histórias, que podem se desdobrar nas vivências de suas expectadoras, aqui eu proponho chamar, para a conversa, Conceição Evaristo e Leda Maria Martins, para recriarmos outras formas de acúrlombamento. É assim que eu desenvolvo um texto sobre como essas personagens se desbroham na minha subjetividade.

No quarto capítulo, trato sobre o feminismo negro e a interseccionalidade. Aqui busco fazer um breve histórico da ideia de interseccionalidade para entender a força dessa lupa analítica advinda dos movimentos sociais de liberação racial, em especial de mulheres negras estadunidenses, e faço uma analogia com a produção dessa ferramenta no Brasil. Também destaco a dificuldade de trabalhar com esse conceito e articulá-lo sem hierarquizar as opressões. Aí trago a categoria da sexualidade para mais perto, levando em consideração as suas intersecções e diferenças com a categoria gênero. Nesse capítulo, também vou abordar como essas iniciativas têm trabalhado com essas

categorias juntas, até onde elas têm conseguido avançar e onde têm reificado algumas opressões.

Nas conclusões, busco escurecer as principais contribuições das minhas colaboradoras no cenário político atual e como elas estão sintonizadas na luta interseccional de justiça social, antifacista, antirracista e antiLGBTfóbica. Apontarei também as contribuições deste trabalho na possível reformulação de propostas teatrais que não reproduzam violências e opressões para corpos marginalizados pelo cisheteropatriarcado.

## 2. Pimenta madura que dá semente: ativismos dissidentes

Pimenta madura  
Ninguém me segura  
Vielas escuras  
Gemido e doçura  
Grande mãe eu sou  
Sou banto nagô  
Fruto do calor  
Marginal eu sou  
(Grande Mãe – Coletivo das Liliths)

A proposta deste capítulo é a de apresentar os dois grupos de teatro de Salvador com os quais dialogaremos ao longo desta dissertação: Teatro da Queda e Coletivo das Liliths. Depois de um breve histórico do trabalho desses grupos, o objetivo será o de pensar em algumas características que os aproximam e em algumas diferenças entre ambos. Nesta análise, acionarei alguns estudos sobre questões caras aos trabalhos desses grupos, a exemplo das discussões sobre diversidade sexual e de gênero e estudos sobre identidades étnico-raciais. Além disso, tentarei pensar em que medida esses grupos de teatro estão sintonizados com o que alguns integrantes da pesquisa, em desenvolvimento no interior do Núcleo de Pesquisa e Extensão em Culturas, Gêneros e Sexualidades (NuCuS), estão nomeando por “ativismos das dissidências sexuais e de gênero”, embora essa nomeação não seja consensual entre todas as pessoas pesquisadoras. Esse esforço dará um certo pano de fundo para a análise de duas peças que analiso com mais profundidade no próximo capítulo, a saber: *Xica* (Coletivo das Liliths) e *Rebola* (Teatro da Queda)

### 2.1 A primeira entre nós! Coletivo das Liliths

Por que o coletivo adotou o nome Lilith? *O Talmud* é um dos livros fundamentais para o judaísmo. Ele contém a lei oral, a doutrina, a moral e a tradição judaica e narra que a primeira mulher e o primeiro homem foram criados a partir do barro. Logo, não deveria existir uma hierarquia entre homens e mulheres. Alguns autores pensam na possibilidade de que Adão tenha sido uma pessoa andrógena (LARAIA, 1997), mas não irei me ater a essa hipótese, pois acredito que ela também

invisibiliza a criação de Lilith e Eva. Lilith é quem seria a primeira mulher criada por Deus e que, por não se sujeitar ao homem, teria o abandonado.

Durante a pesquisa bibliográfica para esta dissertação, encontrei o livro *Lilith: a lua negra*, de Roberto Sicuteri, que foi lançado em 1980 e traduzido para o português em 1985 por Norma Telles. Sicuteri contou com uma série de rabinos que o auxiliaram na tradução e compreensão dos textos bíblicos. Aponta ainda que as versões atuais do Gênesis e, em especial, a passagem sobre o nascimento da mulher, são ricas em contradições e, por essa razão, sugere que a existência de Lilith foi removida durante a mudança da versão jeovista (VI a.C) para a sacerdotal (XVII d.C) utilizada pela Igreja Católica Romana.

Na tentativa de buscar uma justificativa para a exclusão da existência de Lilith nos textos bíblicos católicos, Roberto Sicuteri nota um importante argumento de Theodor Reik, judeu e psicanalista que, durante os seus estudos, foi aluno de Sigmund Freud. Ele reflete sobre a mudança, nessas duas versões, do que viria ser a chamada Bíblia Sagrada:

O folclore encontrou um modo engenhoso para as duas versões em acordo: se, numa versão, Deus criou o homem como macho e fêmea, e na outra a mulher da costela de Adão, o nosso primeiríssimo ancestral deveria ser um viúvo ou um divorciado, quando o Senhor lhe conduziu Eva. Ou talvez Adão teve contemporaneamente duas mulheres. Isso poderia harmonizar as duas versões bíblicas. (REIK, apud SICUTERI, 1985, pg. 25)

Com esse relato percebo que, se no primeiro Gênesis Deus fez macho e fêmea, já que ele os moldou da massa uniforme e os abençoou, pode-se entender que, nesse momento, o primeiro casal ainda não tinha entendido as noções de sexualidade. Sicuteri, olhando mais atentamente para o Gênesis I, lembra da ordem que Deus deu ao homem: “Produza na terra seres vivos segundo a sua espécie: animais, répteis.” Isso está escrito no versículo 24, capítulo I, o que me faz entender que já existia uma mulher que seria da mesma espécie de Adão, já que Eva só viria a ser criada da costela de Adão, no fim do capítulo II do Gênesis, como consta nos versículos de 22-25: “Jeová Deus construiu com a costela que havia tirado do homem formando uma mulher, e a conduziu ao homem. Então o homem disse: - Desta vez é osso dos meus ossos, e carne na minha carne.” Notem que, nesse momento, ele afirma que “desta vez” seria criada a mulher a partir dele, o que sugere que, antes, já havia outra mulher que foi criada por Deus.

Diante da existência da primeira mulher, me pergunto: qual o real motivo para o apagamento da primeira mulher da história desse mito? Sicuteri traz um comentário do Baresit-Rabba, um dos cinco livros que compõem a Tora, que diz o seguinte: “R.

Jehudah em nome de Rabi disse: No princípio a criou, mas quando o homem a viu cheia de saliva e de sangue afastou-se dela, tornou a criá-la uma segunda vez, como está escrito: Desta vez. Esta e aquela da primeira vez.” (SICUTERI, 1985, p. 29). Nesse comentário temos duas possíveis interpretações: a primeira, de que Adão se afastou de Lilith por conta do seu do seu ciclo menstrual, versão com a qual alguns autores concordam, como é o caso de Alexander Meireles, que faz uma analogia desse sangue de Lilith aos rituais de culto às grandes ancestrais, o que até hoje não é visto com bons olhos por acreditarem que esse fluxo é “portador de males para a comunidade” (SILVA, 2012, p. 9). A segunda possibilidade, lançada por Sicuteri, é de que Adão tenha abandonado Lilith por questões de ordem sexual, ao entender, por uma tradução livre, que o sangue e a saliva se referem ao apetite sexual de Lilith, como lemos nessa passagem:

(...) seguramente o acasalamento bestial, capaz de fazer perder a razão. Poderia tratar-se da primeira experiência do orgasmo sexual em nível natural que teria desencadeado uma insuportável angústia no homem, na medida em que a paixão sexual o fazia afastar-se da divindade, como uma ameaça regressiva, da qual ainda tinha uma memória evolutiva (SICUTERI, 1985, p. 31)

Essa hipótese, construída por Sicuteri, sobre a expulsão do Éden sofrida inicialmente apenas por Lilith, não contempla o que diz Roque Laraia. Ele, em sua pesquisa, propõe visitar o Éden porque entende que as relações sexuais já eram previstas pelo deus cristão durante a criação, como aponta o capítulo I, versículo 27, no qual existe a ordem de frutificar, multiplicar e encher a terra. Nesse trecho, há uma conotação explícita de que as relações sexuais não eram uma desobediência às ordens, nem mesmo após a expulsão de todos do Éden, período em que as relações consanguíneas, o que hoje identificamos como incesto, não eram entendidas enquanto pecado e crime.

A grande questão do apagamento de Lilith da história, para Laraia, é justamente uma: “Lilith abandonou Adão porque queria ficar por cima no ato sexual” (LARAIA, 1997), como também aponta Sicuteri, ao pontuar que a cultura rabínica é completamente patriarcal e que mulheres não poderiam assumir posturas de liderança. Sicureti diz: “A recusa de Adão em conceder a inversão das posições no coito, ou seja, recusa em conceder a paridade significativa à companheira, Lilith pronuncia irritada o nome de Deus e, acusando Adão, se afasta.” (SICUTERI, 1985, p. 37). Nesse momento, Lilith, além de desobedecer a seu marido e ter fugido, também estava desobedecendo ao divino, se tornando a primeira a se rebelar contra as amarras do patriarcado e as

normatizações que impedem a vida de corpos dissidentes. Atitudes como essas não são bem aceitas no sistema:

Não a criei da cabeça, mas ela se assoberbou... nem do olho, mas ela é ansiosa por ver. Nem do ouvido, mas ela é ansiosa por ouvir. Nem da boca, mas ela é faladeira. Nem do coração, mas ela é invejosa. Nem da mão, mas ela toca em tudo. Nem do pé, mas ela é andarilha (SICUTERI, 1985, p. 37).

Por Lilith exigir o mesmo tratamento que era direcionado a Adão e questionar esses privilégios, ela foi taxada de arrogante, invejosa, entre outros adjetivos. Negar os direitos dela enquanto a primeira mulher se constituiu na primeira forma de opressão acometida às mulheres e que se estenderia até seus descendentes que não se submeteriam a essas leis.

Essa rebelião contra as normas do patriarcado colocou em xeque a supremacia do homem e fez com que Lilith fosse transformada em demônio, sendo obrigada a fugir para próximo ao Mar Vermelho, onde se relacionou sexualmente com outros demônios, parindo assim os Lilim, os demônios filhos de Lilith, garantindo para si o título de ‘mãe de todos os seres maléficis que atormentam a humanidade’ (SILVA, 2012, p 10).

É esse simbólico mito que é lembrado pelo Coletivo das Liliths, criado em 2013 por estudantes de vários cursos de graduação da Universidade Federal da Bahia e que viviam em uma das residências estudantis da instituição. Formado por Inaê Leoni, Ricardo Andrade, Thiago Carvalho, Xan Marçall e Georganes Isaac, que é ator e diretor do coletivo, o grupo produz peças de teatro que tratam da diversidade sexual e de gênero.



Lady Lilith – Fonte: Diney Araújo, 2013

Até o momento (setembro de 2018), o coletivo já desenvolveu seis espetáculos. A primeira montagem foi *Lady Lilith* (2013), que é dividida em quatro atos e que conta

o nascimento de Lilith, que seria o momento em que ela foi criada junto com Adão. O segundo ato conta a primeira relação sexual do casal e a negação do homem em não deixar que Lilith fique em cima dele durante a relação sexual, o que incomoda profundamente sua parceira. O terceiro ato descreve a fuga de Lilith para o Mar Vermelho, quando ela não aceita a ordem de ser subjugada pelos homens no Éden. O quarto ato encena a escolha de Lilith em não voltar para o Éden e seu desejo de ficar pelo Mar Vermelho com os demônios e com os quais se relacionaria e gestaria suas filhas, que já nasceriam amaldiçoadas.

Em 2014, foi montado o segundo espetáculo do coletivo, *Adão*, que conta a criação do primeiro homem. O coletivo utilizou esse mito com uma abordagem mais atual para pensar sobre solidão, evolução, androgenia e as relações entre corpo e tecnologia. Em 2015, o coletivo montou *Eva*, que contou o mito da segunda mulher de Adão para questionar o direito ao corpo da mulher. O coletivo buscou trabalhar temas como repressão sexual, educação patriarcal e o machismo. Essas três montagens, o Das Liliths chamou de “trilogia da nova gênese”, que buscou recriar esse mito tendo como ponto de partida o olhar das filhas de Lilith.

*Circo dos horrores* (2016) e *Lilith's monster – o circo dos horrores* (2017) são duas montagens que se completam. Nelas, as atrizes/atores falam das filhas amaldiçoadas de Lilith que, segundo Georganes Isaac, são “bichas, viadas, viados, sapatas, bolacheiras, baitolas, travecas, giletas e todos os seres que driblam toda e qualquer lógica binária e normativa”. (ISAAC, CUS, 2017) E nessas peças são utilizadas práticas artísticas da comunidade LGBT, como a dublagem e a montagem.

*Xica* (2017) foi a montagem que deu uma expressão ainda maior ao coletivo e conta uma história, baseada em fatos reais, de uma pessoa negra africana, escravizada, quimbanda, considerada pelo grupo como a “primeira travesti não-índia do Brasil”. Xica Manicongo, como a peça a identifica, foi denunciada à Inquisição por não se encaixar nos paradigmas de gênero binários impostos. Xica pode ser considerada uma precursora na luta pelo reconhecimento da identidade de gênero no Brasil. Nesse mesmo ano, o coletivo ocupou uma cadeira do Conselho Estadual LGBT, que visa pensar políticas para pessoas LGBT na Bahia.

## **2.2 Teatro da Queda**

A Companhia de Teatro da Queda foi fundada em 2004, na cidade do Rio de Janeiro, pelo ator e diretor Thiago Romero, a partir de uma provocação em um curso de

encenação e direção coordenado pela atriz e diretora Ana Kfoury, que havia sugerido a Romero que ele juntasse pessoas e desenvolvesse os espetáculos juntos. Thiago é formado em teatro pela Universidade Federal da Bahia. No Rio de Janeiro, a Cia apresentou três espetáculos: *Romeu e Julieta ¼* (2004), *.DOC* (2005) e *Procura-se* (2006). Esses espetáculos já falavam timidamente sobre afetividades masculinas. Em 2007, Romero mudou para em Salvador e com ele veio a Cia, que continua sua pesquisa em torno das afetividades. Na Bahia, a companhia não parou de produzir. Foram apresentados *Abismo* (2007), *Arde* (2008), *Escape* (2008), *Córtex* (2009) e *Bacad* (2010).

O ano de 2010 foi o divisor de águas na proposta de pesquisa do grupo. Durante esse ano, a Cia passou por um intercâmbio com o Teatro Kunyn, um coletivo que, assim como a Cia Teatro da Queda, também pesquisa a homossexualidade masculina Brasil, formado pelos atores Ronaldo Serruya, Paulo Arcuri, Ivan Kraut e Luiz Gustavo Jahjah e o diretor Luiz Fernando Marques. Alguns dos espetáculos do Kunyn foram encenados em espaços não oficiais de teatro, tais como parques, casas de amigos, salas e prédios históricos, entre outros. *Meus delírios, meus delitos (reflexões sobre ambiguidades e travestimentos)* foi o nome da oficina que o intercâmbio do Kunyn propôs para o Teatro da Queda e que aconteceu no Teatro Vila Velha, em Salvador.

Esse intercâmbio provocou tanto Thiago que, em uma mesa comemorativa aos 10 anos do NuCuS – Núcleo de Pesquisa e Extensão em Culturas, Gêneros e Sexualidades – ele disse:

o Luiz Fernando Marques, um amigo querido me provocou durante a residência – Mas você fala sobre homossexualidade, por que que você não faz esse recorte? – O Kunyn trabalha com o recorte acerca da homossexualidade, às questões de gênero e me apresentaram *Devassos no paraíso* (livro de João Silvério Trevisan) e acabei pensando nesta possibilidade e o grupo acabou afunilando o recorte e junto com isso entendendo que precisávamos sair dos espaços tradicionais e ocupar outros espaços. Aí a gente começa uma série de experiências dentro de casas, bares, levando a discussão para lugares não oficiais do fazer artístico tradicional. (ROMERO, 2017)

Aqui eu já percebo o deslocamento das ideias tradicionais do fazer teatro. A companhia passou a experienciar uma outra forma de produzir os espetáculos. A vivência com o Kunyn provocou Thiago Romero e, conseqüentemente, a Cia como um todo, a pensar as questões de gênero também como produtoras de ações políticas, levando em consideração a necessidade de se tratar sobre sexualidades desviantes da norma na Bahia. Leandro Colling tem percebido o crescimento desse movimento nos últimos anos no país:

O que temos percebido com mais intensidade nos últimos anos é a emergência de outros coletivos e artistas que trabalham dentro de uma perspectiva das dissidências sexuais e de gênero e que, ao mesmo tempo, explicitam suas intenções políticas, ou melhor, que criam e entendem as suas manifestações artísticas como formas distintas de fazer política, em especial quando contrapostas às formas mais “tradicionais” usadas pelo movimento LGBT e feminista mainstream. (COLLING, 2018, p. 158)

A partir de 2010, o Teatro da Queda começou a pensar sua pesquisa de forma mais intencionalmente política dentro dos espetáculos, proporcionando outro olhar para as dissidências de dentro do teatro. Isso é possível perceber no decorrer das montagens.



Breve. Fonte: Blog Teatro da Queda, 2011

Nos anos seguintes, a companhia realizou quatro espetáculos: *Breve* (2011), *Breve Outono/Inverno*, *Breve Verão* (2012) e *Instante.tempo* (2013), ainda numa perspectiva de falar dos afetos de suas personagens, o que era e ainda é uma característica marcante do grupo. Por ser uma companhia que constrói as peças de forma colaborativa, muitas falas partem das vivências dos atores e das atrizes. Esses espetáculos resultaram de uma residência realizada no Teatro Vila Velha. Lembro bem que a peça *Breve* me tocou muito. Duda Woyda fazia parte do elenco da companhia junto com Guilherme Silva, Gustavo Nery, Karen Souza, Luiza Bocca, Márcia Gil-Braz e Ricardo Albuquerque. Nesse espetáculo, as personagens falavam das suas memórias sem uma divisão muito evidente do que era ficção e realidade. Como veremos adiante, essa parece ser uma característica de vários coletivos que dialogam com os “artivismos das dissidências sexuais e de gênero” na atualidade. Woyda falava de como sua infância havia adormecido diante das dores que vivemos ao nos tornarmos adultos. Ele declamou um poema que dizia o seguinte:

O Rio mataram, mas a Mantiqueira continua imponente. O Menino lembra dos tempos em que andava horas para nadar num riacho junto à Serra. E que fome na volta para casa!!! Até hoje meu corpo guarda os benefícios dessas caminhadas longas. O Menino sobrevive em mim. Ele me ajuda a suportar os tormentos de uma doença inexplicável. O Menino me acalma e tranquiliza com a esperança de um dia melhor. Vou voltar a jogar bola de gude e peteca, talvez, assim, eu me cure desse mal que me assola há anos.

Boa noite, Menino.

Boa noite Criança que eu fui.

“Fique em paz.” (AUTOR DESCONHECIDO, [s.d]).

Eu associei essa fala com a minha infância e as dores que eu tive ao me entender gay. Ouvindo essa poesia, memória de outro homem gay, percebi que partilhar memórias afetivas é uma forma política para fortalecer os nossos.

2013 também foi o ano em que a pesquisa de companhia se direcionou marcadamente para a homoafetividade, com o espetáculo *Conga Drunk Show* (2013) e mais dois outros espetáculos que questionam as relações ensinadas pela heteronormatividade. Mesmo sabendo como elas são tóxicas, ainda temos dificuldade de pensar novas estratégias. É sobre isso que tratava *CRU* (2014) e *Relevo* (2015), ambas com texto de Daniel Arcades, que passou a escrever e atuar na companhia.

*BECO OCUPADO, Ocupação Artística do Beco dos Artistas*, foi um dos maiores projetos da companhia e aconteceu em 2016, quando o grupo ganhou o edital de Agitação Cultural da Secretaria do Estado da Bahia. A ideia do projeto surgiu após a notícia do fim dos bares que há décadas serviam de ponto de encontro entre artistas e pessoas da comunidade LGBT. O nome do espaço vem daí, Beco dos Artistas, um dos lugares mais importantes para a comunidade, levando em consideração que era um dos poucos espaços que pessoas dissidentes tinham para trocar afetos desde o final da década de 70 (RIBEIRO, 2011). O local também foi berço de grandes artistas transformistas e *drag queens* da cidade.



Essa ocupação reuniu mais de 100 artistas, em sua maioria ligados com a comunidade LGBT, como cantoras/es, atrizes/atores, *drags*, cineastas e oficinairos que movimentaram o espaço de março a junho de 2016, com a sede no Bar Xampoo, criado e inaugurado apenas para a montagem do espetáculo, dentro no Beco dos Artistas. Essa ocupação tinha como ponto culminante a montagem de um espetáculo que foi construído a partir das oficinas que a ocupação oferecia. Nesse período foi lançado um edital para novos/as atores/atrizes para compor esse espetáculo e fazer parte do grupo. Foi assim que foi criada a peça *Rebola* (2016).

*Rebola* teve direção de Thiago Romero e texto de Daniel Arcades. O elenco foi formado por Hamilton Lima (convidado especialmente para esse trabalho), Gustavo Nery, Fernando Ishiruji, Ricardo Albuquerque, Caíque Copque, Sulivã Bispo, Genário Neto, Thiago Almasy, Rodrigo Villa (que em montagens mais atuais foi substituído por Victor Corujeira) e Diogo Teixeira.

*Rebola* conta a história do Beco dos Artistas a partir tristeza do proprietário do bar Xampoo em ter que fechar o estabelecimento e a luta das *drags* que trabalham lá para manter espaço em atividade. O espetáculo fala um pouco da experiência de cada *drag* e os textos também foram construídos a partir das vidas dos atores e das atrizes. *Rebola* representou um grande salto na companhia porque depois desse espetáculo o grupo passou a criar suas peças com questionamentos políticos ainda mais explícitos, em especial na luta contra o racismo aliada com as questões de gênero e sexualidade, temas que se tornaram um ponto forte na pesquisa da companhia a partir de então. Nesse mesmo ano, o Teatro da Queda ganhou o prêmio de melhor espetáculo e melhor texto, na 24ª edição do prêmio Braskem de Teatro, e Thiago Romero dedicou o prêmio para todas as bichas pretas pela coragem de resistir. Tudo isso ao som da percussão da Banda do Ilê Aiyê, no palco do Teatro Castro Alves. Lembro escuramente das minhas lágrimas e arrepios naquela noite, afinal, o prêmio também era meu!



Melhor espetáculo e melhor texto para *Rebola*, no 24º Prêmio Braskem de Teatro.

(Fonte: Agência BAPress)

A partir daí, a Cia começou a criar pensando indissociavelmente as questões de raça, gênero e sexualidade e foram montados os espetáculos *Anoitecidas* (2016), com Anderson Danttas, Diogo Teixeira e Sulivã Bispo, logo após *Kaiala* (2016), um solo de Sulivã Bispo. Ambas as peças tratam de racismo, intolerância religiosa e a luta de pessoas negras para romper os silenciamentos que os anos de escravidão “presentearam” a esses corpos. Em 2016, a Cia ainda teve fôlego para estrear um espetáculo infantil que aborda as questões de gênero e sexualidade da infância, com texto de Daniel Arcades e direção de Thiago Romero. Em cena estavam Antonio Marcelo, Denise Correia, Diogo Teixeira, Caíque Copque, Leonardo Teles e Marcos Xotoko. *Delicado* teve a direção de Thiago Romero e o texto foi um resultado de oficinas com atores Genario Neto, Rodrigo Villa, Sulivã Bispo e Thiago Almasy, que abriram as suas memórias para falar de seus afetos e de suas sexualidades.





Kaiala – Foto: Adeloia Magnoni

Em setembro de 2017, a companhia resolveu falar da situação política do Brasil e foi montado o espetáculo *Desviantes*, mais um texto de Daniel Arcades e com direção de Thiago Romero. No elenco, Antenor Azevedo, Caique Copque, Douglas Oliveira, Fabio Nascimento, Gleison Richelle, Rafael Brito e Thiago Almasy, que recriaram o maio de 1969, momentos em que a ditadura dominava o país, período em que vários grupos de teatro foram censurados no Brasil. Eles fizeram um passeio pela história do Dzi Croquettes para fomentar o debate sobre homossexualidade, ditadura e o lugar do teatro nessa luta.

Continuando com a pesquisa que fala fortemente sobre as questões de raça e homossexualidade, em 2018 foi montado *Madame Satã*. Direção e texto de Thiago Romero e Daniel Arcades, respectivamente, e, no elenco, boa parte dos atores de *Rebola*, entre eles Sulivã Bispo, Thiago Almasy, Anderson Danttas, Silara Aguiar, Genário Neto, Antenor Azevedo, Victor Corujeira, Daddi Lima, Caique Copque, Gleison Richelle, Nitorê Akadã, Larissa Libório e Diogo Teixeira. O espetáculo foi inspirado na história da Madame Satã, ícone na cultura marginal carioca conhecido por ser homossexual, negro e pobre que defendia as prostitutas, mendigos e travestis do abuso policial nos anos 20, no Rio de Janeiro. Fez fama ao desfilarmos no bloco de carnaval *O Caçador de Veados* vestido de Madame Satã, em referência ao filme do cineasta estadunidense Cecil B. DeMille. O desfile garantiu o seu nome nos locais onde se apresentava como transformista, o que conhecemos hoje como *drag queen*. A montagem da Cia não teve o compromisso de contar de forma cronológica a vida de Madame Satã, mas de pensar que a vida de uma pessoa negra em uma sociedade racista

é sempre marcada pela marginalidade, e só piora quando ela é dissidente de gênero e sexualidade.

## **2.3 Aproximações e diferenças entre os dois grupos**

Depois de conhecer o que esses coletivos vêm construindo em suas pesquisas e espetáculos, elencaremos algumas aproximações e algumas diferenças entre eles.

### **2.3.1 Artivismo**

Uma das semelhanças é que eles parecem sintonizados com outros coletivos e artistas independentes que estão sendo chamados por alguns autores por artivistas. Raposo (2015) define que o artivismo é um neologismo conceitual ainda de instável consensualidade no campo das ciências sociais e campo das artes.

Apela a ligações, tão clássicas como prolixas e polêmicas entre arte e política, e estimula os destinos potenciais da arte enquanto ato de resistência e subversão. Pode ser encontrado em intervenções sociais e políticas, produzidas por pessoas ou coletivos, através de estratégias poéticas e performativas [...]. A sua natureza estética e simbólica amplifica, sensibiliza, reflete e interroga temas e situações num dado contexto histórico e social, visando a mudança ou a resistência. Artivismo consolida-se assim como causa e reivindicação social e simultaneamente como ruptura artística – nomeadamente, pela proposição de cenários, paisagens e ecologias alternativas de fruição, de participação e de criação artística. (RAPOSO, 2015, p. 4)

Rui Mourão, pesquisador das ligações entre arte e ativismo, entende, assim como eu, que há uma linha de convergência entre arte e política.

Arte e ativismo possuem um forte elo em comum: ambos se posicionam no mundo sonhando outros mundos. Isso é, ambos se afirmam segundo uma práxis tão idealista quanto idealizada, criando representações que na sua exposição pública pretendem reverberações exteriores ao que efetivamente criam. Algumas dessas reverberações, pela assumida intersecção artística/ativista, são já chamadas de “artivista” (MOURÃO, 2015, p. 54).

Seguindo a ideia de Rui, o elo entre arte e ativismo está na reverberação do que foi proposto na construção e execução das peças. Quando o Teatro da Queda, em 2010, propõe falar de uma política de afetos voltada a homens gays e o Das Liliths desmonta o mito da criação do homem, essas são formas de interferir diretamente nas questões políticas. Por se posicionarem assim, posso entender, como Mourão, que os coletivos têm uma proposta artivista.

Nomear esses grupos como artistas não pretende encontrar para eles uma identidade. Marcelo de Trói sugere que a emergência dessa cena aponta o ativismo como uma “categoria de analítica” (TROI, 2018). Eu particularmente gosto muito dessa possibilidade porque se a intencionalidade dessa cena é atuar política e artisticamente, fugindo das formas tradicionais, fixar uma identidade nessas pessoas que produzem esse deslocamento seria recorrer às amarras das identidades essencialistas das quais, como veremos ao longo desta dissertação, esses/as artistas procuram se distanciar.

Em sua dissertação de mestrado, Marcelo de Trói constroeu uma cronologia dessa cena artista no Brasil a partir da reportagem de Juliana Monachesi para o jornal Folha de S. Paulo, na qual ela “relaciona alguns coletivos com a arte situacionista dos anos 60 e afirma haver um “revival” inspirado em nomes como Hélio Oiticica” (TROI, 2018, p. 72). Essa cena, que produz um discurso muitas vezes anarquista e anti institucional, recebeu críticas de pessoas citadas na reportagem, a exemplo do crítico de arte Fernando Cocchiarale, que vê a cena artista com um discurso com “pulsões agressivas” mas, ao mesmo tempo, ele mostra que percebe as potencialidades da cena e diz que as produções inevitavelmente irão compor o circuito de arte que esses artistas tanto criticam. Trói cita a dissertação de André Mesquita, *Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva*, para entender os embates entre movimento social e os artistas ativistas por se sentirem “mal descritos” ao serem identificados como artistas:

Considere que a arte ativista não significa apenas arte política, mas um compromisso de engajamento direto com as forças de uma produção não mediada pelos mecanismos oficiais de representação. Esta não-mediação também compreende a construção de circuitos coletivos de troca e de compartilhamentos abertos à participação social e que, inevitavelmente, entram em confronto com os diferentes vetores das forças repressivas do capitalismo global e de seu sistema complexo de relações entre governos e corporações, a reorganização espacial das grandes cidades, o monopólio da mídia e do entretenimento por grupos poderosos, redes de influência, complexo industrial-militar, ordens religiosas, instituições culturais e educacionais e etc. (MESQUITA, 2008, p. 15, aspas do autor, apud TROI, 2018, p. 74)

A perspectiva da cena artista, como aponta Mesquita, aposta no comprometimento político de cada coletivo e as questões ficam ainda mais complexas quando inseridas nas dissidências sexuais e de gênero. Leandro Colling analisou a cena de artistas das dissidências sexuais e de gênero a partir do conceito de proveniência e emergência produzido por Foucault. A proveniência não pretende “buscar características que permitam identificar um indivíduo, por exemplo, pela sua raça, grupo ou tradição” (COLLING, 2018, p.155) mas perceber as semelhanças. O conceito de

emergência sugere “o princípio e a lei singular de um aparecimento” (Ibid., p.156).

Colling adverte ao utilizarmos esse conceito:

[...] A emergência é, portanto, a entrada em cena das forças; é sua interrupção, o salto pelo qual elas passam dos bastidores para o teatro, cada uma com seu vigor e sua própria juventude. [...] Ninguém é, portanto, responsável por uma emergência; ninguém pode se autoglorificar por ela; ela sempre se produz no interstício. (FOUCAULT, 1993, p. 25, apud COLLING, 2018, p. 156).

Leandro Colling (2018) parte desse pensamento foucaultiano para pensar a emergência dessa cena artista no Brasil da atualidade e Marcelo de Trói (2018) adota uma visão mais deleuziana para realizar uma cartografia desses coletivos que emergem numa perspectiva das dissidências sexuais e de gênero. Meu esforço é unir os conceitos desenvolvidos pelos dois autores, ao que chamarei aqui de uma colaboração para situar esses dois coletivos na cartografia da emergência da cena artista negra das dissidências sexuais e de gênero.

### **2.3.2 Experiências de vida nos palcos**

Colling e Trói entendem o Teatro Oficina como um dos percursos da cena artista das dissidências sexuais e de gênero no Brasil. Mas por que o Oficina seria o pioneiro nessa cena?

Teatro Oficina (São Paulo), grupo que surgiu em 1958, revolucionou a forma de fazer espetáculos no Brasil e tencionou os limites entre palco e audiência. Nos seus espetáculos, a liberdade de uso dos corpos é posta em cenas que envolvem nudez, rituais orgiásticos e críticas sociais ácidas. (COLLING, 2018, p.158)

A companhia, ao longo dos seus 60 anos, fez frente às questões políticas do país sem deixar de lado as questões de sexualidade, aliadas com as “relações sociais, hierárquicas, principalmente no que diz respeito a vigilância do corpo” (TROI, 2018), afinal, suas produções são construídas nas vivências dos/as integrantes.

Esse aspecto de construir as peças junto com as experiências das próprias vidas das pessoas que integram os grupos parece ser uma característica importante para essa cena artista das dissidências sexuais e de gênero. Janaina Leite, em sua dissertação intitulada *Autoescrituras performativas: do diário à cena – As teorias do autobiográfico como suporte para a reflexão sobre a cena contemporânea*, mostra que a utilização da autobiografia não é nova nem na literatura e tão pouco nas artes, mas reforça a necessidade de “inventar a forma que convém a cada experiência” (LEITE, 2014, p. 24).

Me parece que os coletivos citados borram até o que se é esperado de um teatro autobiográfico, isso se pensarmos que a autobiografia tem um compromisso com a verdade:

A promessa de dizer a verdade, a distinção entre a verdade e a mentira são a base de todas as relações sociais. Sem dúvida é impossível atingir a verdade, em particular a de uma vida humana, mas o desejo de alcançá-la define um campo de discurso e de atos de conhecimento; um certo tipo de relações humanas que não tem nada de ilusório. A autobiografia se inscreve no campo do conhecimento histórico (desejo de saber e compreender) e no campo da ação (promessa de favorecer essa verdade aos outros), tanto quanto no campo da criação artística. É um ato que tem consequências reais. (LEJEUNE, 1996, apud LEITE, 2014, p. 23)

Entendo que os coletivos Da Queda e Das Liliths não estão preocupados com essa verdade assimétrica e engessada, mas estão interessados em contar histórias inspiradas nas vidas das atrizes/atores, mas que também falam muito da vida de seus/suas espectadores/as. Então, quando Janaina Leite propõe novas formas de produção dessas autobiografias sinto que há uma intencionalidade desses coletivos em produzir uma autobiografia coletiva que corrobora muito quando Janaina diz:

É, portanto, necessário inventar a forma que convém a cada experiência. Essa formação é chave dentro da reflexão que estamos propondo. Em primeiro lugar, porque ela afirma que não há uma maneira natural, objetiva de narrar a vida, em segundo lugar, porque traz para o plano da invenção a produção dos enunciados sobre a nossa experiência (LEITE, 2014, p. 29).

A produção dos espetáculos dos dois coletivos sobre os quais me debruço nesta dissertação é toda feita na coletividade, a partir de diários das pessoas integrantes, conversas entre o elenco e as experiências de vida de cada uma, o que Janaina chama de “diário de processo”: “através do diário de processo podemos acompanhar os elementos que poderão fazer parte da obra acabada, como, por exemplo, um diálogo que nasce do improviso de atores e que mais tarde vai integrar a dramaturgia de uma peça” (LEITE, 2014, p. 37).

As peças do Teatro da Queda são construídas dentro dessa perspectiva de diário de processo, como é o caso de *Rebola* (como pontuei anteriormente), criado a partir das oficinas com os atores e com as atrizes. Já o espetáculo *Xica*, do Coletivo das Liliths, foi o único dessa companhia que teve um texto escrito, como conta Georgetes Isaac, no Seminário Fazer Pensar Artes Cênicas (que aconteceu em Salvador no mês de agosto de 2018):

(...) a gente ia para a sala de ensaio e eu levava as provocações para as pessoas e elas produziam partituras corporais, e a gente mandava pra Chico (Francisco André do coletivo Finos Trapos), a gente pesquisava juntos presencialmente quando Chico não podia estar, a gente gravava e juntos iam dialogando para entender que a história de Xica era essa. Não existe a pretensão de contar como foi a história de Xica com dados históricos, neste

momento não estávamos professores, somos artistas e nossa função é provocar a possibilidade de uma nova ótica.

O motivo pelo qual apenas Xica tem um texto com início, meio e fim talvez seja a maior diferença entre os dois coletivos. Então, por que as outras montagens não têm um texto escrito linear? O coletivo tinha como meta produzir seus espetáculos baseado na oralidade, seguindo a lógica de transmissão de conhecimento utilizada pelas religiões de matriz africana existentes no Brasil. Por isso, montaram as primeiras peças sem um texto escrito, era um posicionamento político e uma forma de pensar nas suas ancestralidades e nas potências dessa técnica.

Quando o coletivo descobriu o único registro de uma pessoa dissidente sexual e de gênero, dentro dos autos da Inquisição, que é caso de Manicongo, veio o *insight* da necessidade de se produzir uma história escrita, como comenta Georganes Isaac ainda no seminário Fazer Pensar Artes Cênicas:

(...) isso é muito grave, é tirar de determinadas pessoas a ideia de memória, é colocar na cabeça dessas pessoas que estão agora a ideia de quem nós surgimos da década de 70 pra cá, é apagar a referência dessas pessoas. Esconder a história de Xica é apagar a referências dessas pessoas, é como dizer que: “você são novidade”! Isso por conta da heteronormatividade que é a norma, então vocês são novidade, nós precisamos entender vocês. Mas quando a gente vai cavando vamos ver lá no fundo uma história que foi soterrada de um corpo dissidente! Xica é minha referência e ela foi invisibilizada estrategicamente.

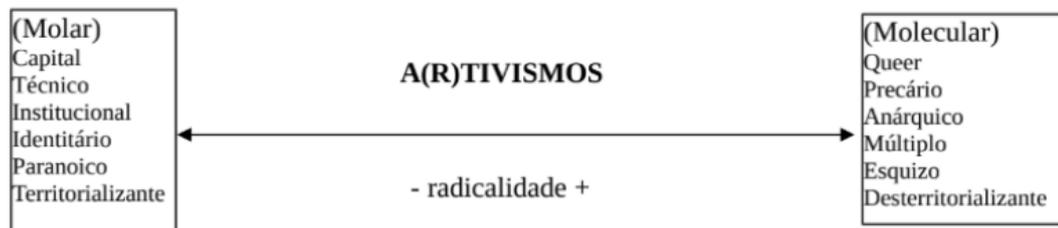
Esse depoimento de Georganes Isaac talvez aponte para uma maior sintonia do Coletivo das Liliths com os estudos decoloniais, em uma perspectiva negra. Essa talvez seja uma das grandes diferenças entre o Coletivo das Liliths e o Teatro da Queda. Irei me deter nesse tema no próximo capítulo.

### **2.3.3 Mercado**

Para apontar outra possível diferença, preciso retomar uma ideia desenvolvida por Marcelo de Tróia (2018). Ele propõe que existam “dois polos de intensidade” presentes na cena artística: um “polo do mercado” e outro “polo queer”. Percebo que o Teatro da Queda está mais próximo do mercado teatral baiano, pois suas escolhas são mais ligadas às instituições e ao mercado artístico, o que Tróia chama de “polo do mercado”, ao passo que o coletivo Das Liliths tem uma estrutura mais precária, busca se afastar da lógica de mercado, experimentando acessar de outras formas o público, o que o autor chama de “polo queer”. Não quero aqui entender ou hierarquizar quem é mais

ou menos subversivo, mas propor como podemos pensar como, muitas vezes, somos captados pelo sistema e possivelmente não nos damos conta disso, ou nos apropriamos para rasurar o sistema de dentro para fora.

Trói também propõe um gráfico para pensar como as produções da cena ativista estão divididas entre molar e molecular:



E acrescenta:

Quanto mais próximo do polo molecular, mais radicais serão as produções. Se mais próximas do molar, estarão mais afinadas com o establishment, com as ideias de representação e as benesses do mercado. Mas, mesmo no jogo de intensidades, de locais de fala, territorialização e desterritorialização, os a(r)tivismos trazem em si uma ideia de desnaturalização e desconstrução, fundamentos herdados a partir do impacto dos estudos queer no campo social e, sendo assim, no campo subjetivo. (TRÓI, 2018, p. 93)

Segundo a análise de Marcelo de Trói, identifico que os coletivos analisados nesta dissertação podem circular entre os polos e, mesmo assim, a potência que os estudos queer inferiram em suas vidas os possibilitam escolher formas de burlar o sistema, produzindo políticas de dentro das instituições, utilizando as suas subjetividades através “uma linha de fuga em direção ao equilíbrio instável da auto-invenção contínua” (PEIXOTO JUNIOR, 2008, p. 127).

#### 2.3.4 Política identitária

Vendo essa potência política nas obras artísticas desses coletivos é possível refletir como eles fazem política de maneira não-tradicional. Patrícia Lessa pensa que

Los activismos y los feminismos ayudan a pensar los múltiples lugares de expresión en la mirada artística y activista que lucha contra los mecanismos que obligan a sujetarse a las normas sociales, que em sus prácticas y teorías disueven las fronteras de los paradigmas dominantes por intermedio dela fuerza contestataria em su expresión de creatividad performática. (LESSA, 2015, p. 16).

O Das Liliths e o Da Queda poderiam ser coletivos que apenas reafirmassem identidades LGBT. Isso, por si só, já seria um excelente exemplo de militância. No

entanto, os grupos contam suas experiências através das montagens a partir de processos colaborativos. Esse processo de criação Lessa (2015) diz que só acontece após muitas lutas e renegociações internas e externas, exatamente como pontuou Georganes Isaac em uma mesa da Mostra Cus 10 anos – evento em comemoração aos 10 anos do Núcleo de Pesquisa e Extensão em Culturas, Gêneros e Sexualidades: “o que a gente tinha muito era a necessidade de falar sobre nós, e estar falando sobre nós estaríamos falando sobre muitas outras”. (ISAAC, 2017)

O Coletivo das Liliths também produz política em seu sentido mais tradicional, pois faz parte, desde 2017, do Conselho LGBT do Estado da Bahia, e também através da arte, com a qual cria um pensamento crítico para intervir poética e performativamente no campo político. Exemplo disso é a residência que acontece durante todo o ano de 2018 na CAS (Casa de Artes Sustentáveis), em Salvador. Essa residência tem revitalizado um espaço que anos atrás era um local de construção política e artística dissidente, anteriormente chamado de Casa Antuak, que fez surgir a Casa das Monxtra<sup>1</sup>, cujas pessoas integrantes também produzem arte e política pensando uma luta anti-racista e anti-LGBTfóbica para manter viva a memória afetiva desse espaço.

O Teatro da Queda seguiu um caminho muito parecido durante a temporada de ocupação do Beco dos Artistas, em 2016, quando teve o intuito de pensar uma luta por direitos e respeito à história da comunidade LGBT. Thiago Romero relembra como foi a construção e em quais condições eles/elas montaram o espetáculo:

A gente ensaiava o Rebola com a SUCOM medindo se estávamos fazendo barulho ou não, com síndica da rua do Canela dizendo que eu era um baderneiro e que iria me denunciar pro Ministério Público, e tudo isso provocou a gente na construção. A escolha de convidar Hamilton para o protagonista - se é que a gente pode dizer assim - daquela obra é porque o Hamilton é um banco de dados, entendeu!? Ele teve dois bares ali, então a presença dele também provocava. A construção desse espetáculo foi feliz porque a gente não ficou alheio [...] não era só sala de ensaio, o Beco estava ali com um discurso maior do que a importância de fazer a peça naquele espaço [...] a gente viu como a arte pode ser uma ferramenta muito potente... Eu tava dizendo, olha, aqui é um espaço muito importante pra cidade, todos os espaços considerados a margem do centro da cidade estão acabando, eu não sei quanto tempo vou ficar ali, mas eu estou aqui enquanto artista, ativista, tendo um posicionamento político, e o Rebola é consequência disso. (ROMERO, CUS, 2017)

Consigno perceber como os coletivos tiveram a urgência em serem artistas e ativistas, levando em consideração o momento político em que vivemos e a necessidade

---

<sup>1</sup> Grupo de artistas, designers e arquitetos que constroem a partir da coletividade e sustentabilidade suas personagens drags e suas produções. Com um discurso afiado contra LGBTfobia e racismo, levam o nome de casa justamente pelo período em que moraram juntas. Por questões financeiras, a casa física não existe mais.

de se questionar o direito à cidade, o que não inclui diretamente “articulações entre arte e Estado... mas antes dar conta de formas dissidentes de artes que, praticadas por sujeitos isolados ou coletivos e pontuadas por modos concretos de atuação política, se configuram como ativismo”, como aponta Raposo (2015, p. 7).

Outro debate que entendo como caro aos coletivos são as questões das identidades. Ao observar os primeiros espetáculos do Teatro da Queda pode até parecer que há uma busca por uma identidade unificada ou essencialista. Isso se pensarmos no senso comum, no qual as identidades são forjadas a partir das semelhanças que cada grupo pode possuir, o que produz uma identificação específica de cada sujeito com o grupo. Isso me fez pensar no conceito de identidade estratégica, de Stuart Hall (2000), que entende que esses sujeitos estão abertos subjetivamente a qualquer tipo de mudança no decorrer da história.

Essa concepção aceita que as identidades não são nunca unificadas; que elas são, na modernidade tardia, cada vez mais fragmentadas; que elas não são nunca singulares, mas multiplamente construídas ao longo de discurso, práticas e posições que podem se cruzar ou ser antagônicas. As identidades estão sujeitas a uma historização radical, estando constantemente em processo de mudanças e transformação. (HALL, 2000, p. 108).

Quando o da Queda adiciona outras identidades ao coletivo, eles assumem a potência dessas identidades transitórias marcando o seu lugar de origem e utilizando os marcadores históricos, da linguagem e da cultura, para pensar como podem ser representados. Thiago Romero e Georgetes Isaac não se assustam quando questionados sobre o motivo de supostamente estarem “falando a mesma coisa” (CUS, 2017) em suas produções porque eles entendem que estar falando de si é estar falando de outros. E, mais que isso, eles entendem que, se há esse incômodo é porque ainda há necessidade de tocar no assunto. Hall (2000) chama atenção que essa necessidade de falar de si e de onde se veio não se trata de um “retorno às raízes”, mas uma “negociação com nossas rotas”:

Elas surgem da narrativa do eu, mas a natureza necessariamente ficcional desse processo não diminuiu, de forma alguma, sua eficácia discursiva, material ou política, mesmo que a sensação de pertencimento, ou seja, a “saturação à história” por meio da qual as identidades surgem, esteja, em parte, no imaginário (assim como no simbólico) e, portanto, sempre, em parte, construída na fantasia ou, ao menos, no interior de um campo fantasmático. (HALL, 2000, p. 109)

Só consegui entender esse processo quando compreendi que essas identidades são construídas no discurso, produzidas a partir da formação de cada sujeito. Esses diretores e atrizes/atores têm uma formação que os questiona/instiga uma posição no

que se refere às categorias de análise de gênero, raça, classe, sexualidade e outros marcadores sociais das diferenças. E Hall (2000, p. 112) vai pensar isso muito bem ao referir-se às identidades que “nos convocam para que assumamos nossos lugares como os sujeitos sociais de discursos particulares”. Principalmente neste espaço do fazer artístico que, em sua maioria, prioriza pessoas brancas, as colocando em lugares de prestígio em detrimento de pessoas negras que assumem lugares secundários durante toda a história. Em *Da Diáspora*, Hall (2011) comenta sobre a exotificação e invisibilidade de corpos negros:

Devemos ter em mente a profunda ambivalente fascinação do pós-modernismo pelas diferenças sexuais, raciais, culturais, sobretudo, étnicas. Em total oposição à cegueira e hostilidade que a alta cultura européia demonstrava, de modo geral, pela diferença étnica – sua incapacidade até de falar em etnicidade quando esta inscrevia seus efeitos de uma forma tão evidente -, não há nada que o pós-modernismo global mais adore do que certo tipo de diferença: um toque de etnicidade, um “sabor” do exótico e, como dizemos em inglês, a bit of the other (expressão que no Reino Unido possui não só uma conotação étnica, como também sexual. (HALL, 2011, p. 319)

É comum vermos corpos negros representados como quentes e disponíveis a todo o tempo para sexo, tanto na TV como no teatro. E essas formas de hipersexualizar esses corpos é fruto do racismo da estrutura colonizadora que tem como objetivo exterminar as formas de expressão deste povo. Os coletivos colaboradores desta pesquisa sempre buscaram colocar as pessoas negras como protagonistas de suas próprias histórias. Isso não é uma novidade para quem acompanha as suas trajetórias. Mas é importante pontuar que o Teatro da Queda passou a trabalhar mais fortemente com narrativas do povo negro depois da imersão de seu diretor no Grupo NATA – Núcleo Afro-brasileiro de Teatro de Alagoinhas, dirigido por Fernanda Júlia Onisajé, grupo que pesquisa o teatro negro e as suas relações com os cultos afro-brasileiros desde 1998. Esse contato proporcionou que o Teatro da Queda buscasse trabalhar ainda mais com corpos pretos e realizasse rasuras na estética de fazer teatro em Salvador. Com isso, a companhia passou trabalhar mais profundamente com raça, gênero, sexualidade, classe, entre outros marcadores, percebendo as especificidades que até pouco tempo outros grupos não faziam. Mesmo pensando em outro contexto, Hall nos ajuda a explicar essa mudança de perspectiva:

Dentro da cultura, a marginalidade, embora permaneça periférica em relação ao mainstream, nunca foi um espaço tão produtivo quanto é agora, e isso não é simplesmente uma abertura, dentro dos espaços dominantes, à ocupação dos de fora. É também o resultado de políticas culturais da diferença, de lutas em torno da diferença, da produção de novas identidades e do aparecimento de novos sujeitos no cenário político e cultural. (HALL, 2011, p. 320)

O trabalho desses coletivos também nos ajuda a pensar sobre a histórica dificuldade do movimento gay em interseccionar as suas lutas com questões étnico-raciais. Apenas para dar um exemplo “fundador” desse problema, registro a importância de Marsha P. Johnson, uma pessoa negra, grande ativista, que viveu em situação de rua, *drag queen* e a quem muitos insistem em identificar como travesti ou transexual, embora, em várias entrevistas, ela não se identificasse com identidades de gênero fixas. Nos EUA, na época a palavra travesti tinha uma conotação diferente da brasileira. No Brasil, entendemos a travestilidade como uma identidade de gênero a partir das reivindicações do movimento social institucionalizado em 1992, com a formação da primeira Articulação Nacional de Travestis, Transexuais e Transgêneros - ANTRA (SOUZA, 2017). Já nos EUA, travesti podiam ser homens gays que se montavam com a finalidade de trabalhar no mercado do sexo e não reivindicavam uma identidade travesti para si, como aqui no Brasil. Em um artigo publicado em março de 2018, no *The York New Times*, o jornalista Sewell Chan conta: “O termo transgênero não era amplamente usado na vida de Johnson; ela geralmente usava pronomes femininos para si mesma, mas também se referia a si mesma como gay, como travesti ou simplesmente como *queen*.” (CHAN, 2018). Johnson, mesmo sendo uma ferrenha ativista, percebeu que sua grande contribuição na luta pelos direitos de pessoas que hoje chamamos de LGBT foi não se identificar em uma única categoria, se mantendo distante das amarras de gênero, nos ensinando, na prática, com seu corpo, o que seria dissidência sexual e de gênero.

Marsha nasceu em New Jersey e se mudou para Nova York em 1963, com quinze dólares e uma sacola com algumas peças de roupa. Naquele momento, ser dissidente sexual e gênero não era crime na cidade, porém, era uma contravenção, o que acarretava perseguição e prisões. Nesse momento histórico, os bares eram proibidos de vender bebidas alcoólicas para sodomitas – termo utilizado para identificar pessoas LGBT. Pessoas do mesmo sexo que dançassem juntas também eram conduzidas à delegacia. A própria Marsha deixou de contar depois da sua centésima prisão. Nos anos 70, Marsha parou de usar seu nome de registro e foi quando nasceu a *drag queen* Marsha Negra, mas, antes disso, ela começou seu trabalho junto ao movimento social gay, sendo um dos pilares na revolução que aconteceu no bar *Stonewall In*, em 28 junho de 1969. Essa rebelião contra as ações abusivas da polícia deu impulso ao movimento gay de forma mais organizada, como lembra o professor Edward Macrae:

(...) depois dos eventos de maio de 68 em Paris, surgiu o Gay Liberation Front, nos EUA, advogando uma postura muito mais radical e questionadora da sociedade. Para caracterizar a ruptura que ele representou com os métodos tradicionais de militância, basta lembrar que o marco simbólico de seu

aparecimento foi uma batalha de três noites, travada por homossexuais, incluindo muitas travestis e prostitutas, contra a política no gueto guei de Nova York em junho de 1969. A luta foi bastante violenta e os homossexuais, além de evidenciar uma fúria inusitada contra seus tradicionais repressores, também gritaram palavras de ordem insólitas para a época, como: “Poder Gay”, “Sou bicha e me orgulho disso”, “Eu gosto de rapazes” etc.

Pouco depois, o Gay Liberatin Front, já mais estruturado, lançaria seu próprio jornal, chamando de Come Out (que pode ser traduzido como assume-se), e consagraria o dia 28 de junho como o “Dia de Orgulho Gay” (MACRAE, 2011, p. 26).

O movimento de libertação gay, que foi criado com a força conjunta de várias identidades, como lésbicas, travestis e pessoas dissidentes, levou apenas o nome de uma dessas identidades e, mesmo invisibilizando a identidade lésbica, teve o apoio de parte desta categoria na exclusão de travestis e pessoas dissidentes na primeira parada do orgulho de New York. *Drag queens* e travestis foram impedidas de estar na frente na marcha, lugar que pertencia a elas por direito devido serem as primeiras a serem agredidas pela ação policial no *Stonewall Inn*. E essa situação fez com que Marsha e Sylvia Rivera, sua companheira de luta, caminhassem sozinhas na frente da parada, em protesto ao movimento gay que entendia que drags e travestis não contribuíam para que a sociedade respeitasse os direitos dos chamados apenas gays, o que, com toda razão, descontentou profundamente as duas militantes que, devido às represálias sofridas, já tinham organizado outro movimento que recebia travestis, drag queens, pessoas dissidentes em situação de rua. Em 70, foi criada a *Star House (Street Transvestite Action Revolutionaries)*, que lutava para alinhar os direitos de lésbicas, gays, travestis, transexuais e outros movimentos sociais, como de pessoas negras e não-brancas, como é o caso dos latinos em solo estadunidense, por exemplo. Por conta dessa postura, elas foram colocadas de escanteio na construção da primeira parada do orgulho, em 70. No dia da parada, Sylvia ficou o dia inteiro aguardando para poder fazer seu discurso, muito à contra gosto de gays e lésbicas, como mostra o documentário *A morte e vida de Marsha P. Johnson*, disponível na plataforma Netflix, com áudio e vídeo originais deste momento histórico, no qual Rivera diz:

Olá queridos, é melhor ficarem calados!

Eu passei o dia inteiro tentando subir aqui, por seus irmãos e irmãs gays que estão na cadeia!

Eles me escrevem toda maldita semana pedindo ajuda! E vocês não fazem nada por eles!

Eles escrevem pra a STAR, não para o grupo das mulheres. Não escrevem para mulheres e nem para homens. Escrevem para a Star porque estamos tentando ajudá-los.

Mas vocês me dizem para sair com o rabinho entre as pernas. Eu não vou tolerar essa merda!

Eu já fui espancada, já quebrarem meu nariz! Já fui presa. Perdi meu emprego. Perdi meu apartamento por causa da liberação dos gays. E vocês me tratam assim? Qual a porra do problema de vocês? Pensem nisso! Eu acredito do poder gay. Quero que tenhamos nossos direitos, do contrário, não estaria lutando por eles. Era isso que queria dizer a vocês: vão ver sua gente na Star House, na Rua 12. São pessoas que estão tentando fazer algo por todos nós, e não homens e mulheres que pertencem a um clube de brancos de classe média! Esse é o lugar de vocês (a star)!  
- REVOLUÇÃO AGORA! (NETFLIX, 2017).

Logo após essa parada, Sylvia foi agredida e encontrada por Marsha em casa com o braço ensanguentado. Rivera deixou os movimentos sociais e foi se dedicar a arte *drag queen*. Marsha continuou se dedicando às duas coisas. Os anos 70 lhe deram ainda mais visibilidade com a arte *drag*, suas montações eram feitas das coisas recicladas do lixo que encontrava nas ruas. Ela chegou a ser fotografada por Andy Warhol, famoso pintor e cineasta norte americano. A foto abaixo faz parte do portfólio de polaroides, realizado em 1975, de título *Ladies and Gentlemen*, que continha fotos de *drag queens* e transexuais.



Foto: Andy Warhol

Quando assumiu a carreira artística, Marsha fez outra mudança de nome, deixando de ser Marsha Black e adotando o sobrenome que usamos até hoje, o P. Johnson. Questionada inúmeras vezes sobre o significado da letra P, ela respondia “pay it no mind”, o que significa algo como “não te importa”. Ao mudar seu nome, Johnson começou a integrar o grupo performático Hot Peaches.



Hot Peaches, NYC 1989, featuring Marsha P. Johnson

Johnson não deixou de trabalhar na militância mesmo estando mais tempo nos palcos e, em 1980, foi convidada para desfilir em um dos principais carros da Parada do Orgulho em Nova York, mesmo período em que participou na luta contra o HIV depois de perder alguns amigos. Ela participou do ACT UP (AIDS Coalition to Unleash Power) e mais tarde também foi diagnosticada com HIV.

Em junho de 1992, seu corpo foi encontrado no rio Hudson. A causa da morte continua até hoje sem resolução. Na época, a polícia encerrou as investigações deduzindo que tenha sido um suicídio, o que os amigos acham pouco provável. Em 2012, o caso foi reaberto e segue até hoje sem ser solucionado. Neste 2018, ano em que eu escrevo esta parte da dissertação, fazem exatamente vinte e seis anos de sua morte. Essas linhas também são uma forma de homenagear a *queen* Marsha. O mesmo faz o Teatro da Queda e o Coletivo Das Liliths, que beberam nas lutas dos movimentos negro, feminista e LGBT institucionalizados para realizar outras formas de fazer política através das artes.

### 3. O nascimento: as filhas pretas de Lilith

Nossa escrevivência não pode ser lida como histórias para ‘ninar os da casa grande’  
e sim para incomodá-los em seus sonhos injustos.

Conceição Evaristo

Neste capítulo analiso, mais profundamente, duas personagens de espetáculos dos grupos com os quais estou dialogando nesta dissertação. São elas: Koanza Auandê, de *Rebola*, e Xica Maningongo, de *Xica*. O foco são as falas das personagens e como elas transitam na vivência coletiva de pessoas LGBT negras, partindo da ideia de que nossas interlocutoras são as filhas da grande mãe Lilith, amaldiçoadas por serem negras, dissidentes sexuais e de gênero e que estão sujeitas a todas as opressões por estarem à margem de uma sociedade ocidental e que tem as igrejas cristãs como reguladoras de nossas vidas.

Acionarei para o debate também alguns conceitos, como o de encruzilhada, para pensar o continente africano como um polarizador de memórias. Junto com o conceito de afrografias (MARTINS, 1997), irei traçar as rotas desses corpos racializados dentro de nossas escrevivências, para que possamos nos conectar ao mergulhar em nossa ancestralidade em qualquer canto do globo terrestre.

Um desses filhos amaldiçoados é o Abdias do Nascimento, ator, poeta, dramaturgo, professor universitário e ativista pelos direitos humanos da população negra. Abdias ficou muito conhecido depois da fundação do Teatro Experimental do Negro – TEN, em 1944, como ele mesmo explica em um dos artigos no qual conta a trajetória do grupo:

Em 1944, no Rio de Janeiro, foi criado o Teatro Experimental do Negro, ou TEN, que se propunha a resgatar, no Brasil, os valores da pessoa humana e da cultura negro-africana, degradados e negados por uma sociedade dominante que, desde o tempo da colônia, portava bagagem mental de sua formação metropolitana europeia, imbuída de conceitos pseudocientíficos sobre a inferioridade da raça negra. Propunha-se o TEN a trabalhar pela valorização social do negro no Brasil, através da educação, da cultura e da arte. (NASCIMENTO, 2004, p. 210)

Abdias desenvolveu essa ideia após voltar de uma viagem ao Peru, onde ele assistiu o espetáculo *O Imperador Jones*, de Eugene O’Neill, e percebeu que o herói da peça era interpretado por um homem branco pintado de preto. Então, ele criou esse organismo para trabalhar pela valorização da negritude com arte, educação e cultura. Precisamos levar em consideração que o termo negro, nesse período histórico, era invisibilizado pelo mito da democracia racial instaurado no Brasil.

O TEN tinha como objetivo trabalhar com a tríade arte, educação e cultura porque entendia que essa seria uma forma de alfabetizar pessoas negras que não tinham acesso à escola. O TEN propôs a criação de dois cursos, um de alfabetização, para que as pessoas pudessem aprender a ler e interpretar textos, o que seria fundamental para quando as peças fossem montadas, e o de iniciação à cultura geral, para formar os/as futuros/as atores/atrizes politicamente. Cerca de seiscentas pessoas se inscreveram nesses cursos (NASCIMENTO, 2004) e depois foram realizados outros cursos e palestras, todas voltadas para o papel do negro na sociedade.

Em 1945, ocorreu a estreia do TEN, com a montagem da mesma peça que Abdias tinha visto em Lima e que o deixou reflexivo a ponto de criar a companhia. Dessa vez, todos os atores e atrizes eram negros/as. A ideia inicial era fazer uma peça de autores brasileiros, mas as dramaturgias escritas até então no Brasil colocavam os/as negros/as como pessoas escravizadas, serviçais, ou retiravam sua humanidade através da comichão e do riso perverso. E a peça, que fala de um herói negro e que foi apresentada no Peru utilizando os artifícios do *black face*, dessa vez foi representado por um homem negro e foi sucesso de crítica e de público, mesmo sendo apresentada uma única vez, no Teatro Municipal, por intervenção do presidente Getúlio Vargas, sob forte protesto da elite cultural branca e burguesa.

A estreia, com um elenco recém-formado e com todo esse sucesso e qualidade cênica, ajudou a mostrar que as pessoas já não poderiam mais fechar os olhos para os/as atores/atrizes negros/as. E se isso aconteceria, a razão era o racismo ou, como disse o próprio Nascimento, a “má vontade”, que é quem deixaria de fora dos palcos grandes artistas que o TEN formou. Para além da cena, o TEN proporcionou que os/as negros/as se olhassem e falassem deles/as, o que vai casar muito bem com o que Conceição Evaristo e Leda Maria Martins vão falar mais a frente, sobre a maneira única que é viver a experiência negra dentro de todas as suas especificidades. Abdias Nascimento resume muito bem essa sensação ao dizer que: “Uma coisa é aquilo que o branco exprime como sentimentos e dramas do negro; outra coisa é o seu até então oculto coração, isto é, o negro desde dentro. A experiência de ser negro num mundo branco é intransferível” (2004, p. 2014). Nascimento quis que entendamos que uma pessoa branca pode até dizer a forma como nos sentimos ou nos vemos, mas só nós sabemos o que é ser negro/a no nosso íntimo, o que ele/a tenta expressar. E essa experiência faz toda a diferença porque ela vai gerar outros escritos e formas de falar de si.

Seguindo os passos do TEN, na Bahia temos o Bando de Teatro Olodum, que tem feito, desde 1990, um esforço para que aqui o/a negro/a também seja encarado/a

como produtor/a de arte e com excelência artística. Com mais de dezessete montagens, todas falam diretamente da representação do/a negro/a numa sociedade racista e utilizam uma leveza para falar da militância. O Bando, como é carinhosamente conhecido em Salvador, fez e faz também o mesmo trabalho de base do TEN, recebendo artistas que não tinham acesso à formação cênica e trata sobre as questões da racialidade e capacita esses atores e atrizes.

Em sua trajetória, o Bando de Teatro Olodum desenvolveu uma projeção nacional e atores/atrizes formados/as pelo grupo hoje fazem parte da teledramaturgia do país, como Lazaro Ramos, Tania Toco, Érico Brás, entre outros/as, que foram preparados/as dentro dessa lógica de incentivar a produção artística negra na cidade. Trata-se de uma iniciativa feita pelo diretor teatral Márcio Meirelles, pela atriz Chica Carelli, pelo coreógrafo José Carlos Arandiba, o Zebrinha, e pelo diretor musical Jarbas Bittencourt. Zebrinha e Jarbas dariam o tom da experiência racializada ao bando, a partir dos sons e dos ritos das danças características da negritude local.

Os coletivos e personagens que analiso nesta dissertação também são frutos desses/as antecessores/as que propiciaram que eles e elas desenvolvessem um trabalho com uma perspectiva preta, com um sentimento de coletividade entre pessoas negras que a escravidão buscou destruir, vide a colocação de pessoas de nações distintas entre os grupos escravizados para elas não pudessem se comunicar. Mas as nossas raízes vêm de longe e conseguimos encontrar na opressão e mais ainda nas nossas experiências outras formas de nos conectar.

Acredito que uma das contribuições que os coletivos aqui analisados vão dar à história de nossos percussores no teatro é trabalhar de forma mais intensa e unidas as questões de raça, gênero, sexualidade e classe. Os primeiros grupos não tiveram a oportunidade de problematizar com intensidade as questões de gênero e sexualidade. O TEN não fez isso, o Bando fez um pouco, mas muito superficialmente, ainda colocando uma personagem travesti negra, a Yolanda, de *Ó Paí, Ó*, vivida pelo ator Lyu Arison, no lugar do risível, à disposição do riso perverso.

Xica e Koanza são uma contribuição para as obras dos/as nossos/nossas ancestrais, mostrando que podemos rir sem oprimir, como faz muito bem o Teatro Da Queda, com a peça *Rebola*. Enquanto isso, *Xica* colabora para pensar sobre o que pode um corpo marginalizado. É sobre isso que escrevo a seguir.

### **3.1 Koanza Auandê**



Koanza Auandê – Foto Adelayá Magnoni

Koanza é vivida pelo ator baiano, negro, Sulivã Bispo. Essa personagem faz parte da “casa das sete glotes”, um grupo de sete pessoas que são as protagonistas da peça, composto por Anima Rowlands, 3D, Mamma, Koanza, Maria, Vesper e Vitória Schults. Segundo Daniel Arcades, nas notas de apresentação do texto do espetáculo que leva sua assinatura, as personagens da peça não são drag queens, elas são criações das noites dos centros das grandes cidades, o que não corresponde diretamente com a construção e expectativa dos atores que vivem as suas personagens. Nas entrevistas, perceberemos que Sulivã entendeu e desenhou sua personagem como uma drag. Vivem na noite de Salvador e dentro de cada um desses atores. Koanza foi criada a partir das experiências de Sulivã, que até o início da construção dessa personagem não frequentava os espaços de sociabilidade LGBT da cidade baiana e os seres que habitam a cena artística noturna da cidade. Para Koanza existir, ele utilizou as suas referências mais próximas, que são as mulheres ligadas ao movimento negro, atrizes negras, cantoras negras e de sua família:

Koanza vem do Corredor da Vitória e isso eu acho incrível! Porque ela não precisa dizer que passou por tal lugar para chegar no Corredor da Vitória, porque ela vem do Corredor da Vitória e viaja sempre pra Angola, pra Paris. As referências que eu usei para construí-la foram Elza Soares, Michelle Obama, Alcione, Arany Santana, Luciana Melo, essas mulheres pretas, guerreiras como Rita Batista, que são representatividade pra gente, mas para construir a identidade dela. Porque Koanza é uma resposta ao racismo! Eu acho que falar disso falando de homossexualidade e sendo homossexual é muito importante porque ainda é um assunto tabu dentro do movimento negro e é isso que eu busquei. (BISPO, 2019)

A experiência foi fundamental na construção de Koanza, em especial porque ela, segundo Sulivã, tem uma maneira específica de falar, inspirada em sua tia, a atual Secretária de Cultura do Estado da Bahia, Arany Santana, mulher negra, educadora, ex-diretora da CCPI - Centro de Cultura Populares e Identitárias, que faz parte da SECULT, ex-diretora do Bloco Afro Ilê Aiyê, que luta a 45 anos pelo direito da população negra, cofundadora do Movimento Negro Contra a Discriminação Racial, hoje o Movimento Negro Unificado.

Um fator importante dessa personagem são as categorias analíticas de raça, classe, geração e etnia que estão fortemente inseridas em Koanza, por ser uma personagem de meia idade que concilia os atritos, cuida das demais, ser uma mulher negra com uma vida financeira estabilizada. Essa era a ideia que Sulivã queira passar durante a construção da personagem:

Ela teria duas fases, uma mais nova e uma mais velha, e que elaalaria de um jeito parecido com uma das principais referências femininas e negras aqui na Bahia, que é minha tia Arany Santana. Então, Koanza fala muito parecido com Arany, que é a sua principal referência, então ela fala de outro jeito, é uma drag mais velha eu quis construir ela mais velha, quis construir ela nessa serenidade e nessa força matriarcal (BISPO, 2019)

Koanza é dona de um jeito debochado, porém sereno de falar sobre racismo e um tom afiado ao responder a quem questiona a sua procedência ou sua estrutura financeira, sempre com o pajubá na ponta da língua! Pajubá é um dialeto comumente utilizado por parte da comunidade LGBT (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais e Travestis) com palavras muitas vezes de origem nagô e yoruba trazidas para o Brasil por negros e negras escravizados/as. O pesquisador Carlos Henrique Lucas Lima dedicou sua tese de doutorado para pesquisar esse fenômeno linguístico:

As linguagens pajubeyras, assim, são modalidades de trabalho com a língua, em um sentido duplo e potencial perigoso: a língua em sala acepção de produto social da linguagem e, ainda, como “ferramenta” de acuedação. (LUCAS LIMA, 2017, p. 101).

O pajubá, utilizado pela comunidade LGBT como um instrumento, zomba das normas propondo visibilidade de subjetividades oprimidas frente as dominantes, produzindo na centralidade as “narrativas nas vidas das beeshas lokas” (IDEM, 2017).

As falas de Koanza começam a partir da cena dois, *A casa das sete glotes*, quando as personagens da trama são apresentadas. Elas aparecem no Beco dos Artistas, onde, de fato, existiam quatro bares que a comunidade LGBT soteropolitana adotou como ponto de encontro e sociabilidade. O Beco, como era carinhosamente chamado pelos/as seus/suas frequentadores/as, fica situado à Avenida Cerqueira Lima, 4 - Garcia,

Salvador – BA. O espaço era um local onde pessoas se sentiam mais livres para serem quem são, assim como conta a peça: “o Beco dos Artistas parece um portal. Quando se entra ali um novo mundo se instala. Pessoas diferentes aparecem, beijos acontecem, a possibilidade de se fazer um novo mundo é atestado naquele espaço que não é um gueto, mas é um gueto”, comenta Arcades, nas instruções do texto.

É importante marcar a influência desse espaço para a comunidade LGBT. Em 1978, o Beco dos Artistas recebeu o primeiro bar, o *La Bohême*, do francês Jacques Frelicot. De fato, era um espaço que os artistas frequentavam para fazer refeições ou beber. Em 1985, esse restaurante, depois de passar por junções, faliu e outros bares aparecem e continuaram funcionando durante o dia. Só em 1990 que Hamilton Lima, ator que interpreta Lobo, o dono bar *Xampoo*, de *Rebola*, abre o *Bastidor*, que também começou funcionando durante o dia, mas o desejo de Hamilton era que ele tivesse vida noturna e, após dois meses de funcionamento, a classe artística da cidade passou a frequentar aquele espaço. Em 1992, Hamilton vendeu o bar e o novo dono fechou o estabelecimento em 1993.

Em 1996, surgiu o bar *Conexão Arco-íris*, que funcionou até 2001, criado para atrair a comunidade LGBT que já frequentava o lugar. Nesse período também foi inaugurado os bares *Camarim* e *Persona*. O dono desse último também era proprietário de uma sauna no bairro dos Barris, cujos clientes passaram a frequentar o Beco dos Artistas, inclusive pela proposta do *Persona*, que tinha shows de strippers e iluminação mais escura, o que nesse momento atraía a então comunidade GLS da cidade. Embora eu esteja utilizando a sigla LGBT, nesse período a comunidade se reconhecia apenas com GLS (Gays, Lésbicas e Simpatizantes). Como Andressa Ribeiro aponta em sua dissertação:

De um espaço que tinha como característica marcante a ligação com a classe artística e intelectual de Salvador, o Beco passa a se constituir como um lugar ligado a uma identidade GLS e de um público com certo poder aquisitivo e capital cultural, o Beco passa a ser frequentado por um público proveniente das camadas menos abastadas da população. (RIBEIRO, 2011, p. 40)

Esse é o período em que jovens estudantes, depois da aula, trabalhadores assalariados, gente menos favorecida, iam se encontrar, paquerar e aguardar o último ônibus para voltarem para casa e poderem viver o que, nas suas comunidades, não tinham acesso e condições.

Em 2009, o *Camarim* fechou e com ele todas formas de revitalização desse espaço. Outros bares foram inaugurados, como o *All Club*, *Melancia Blue* e *Black & White*, mas não conseguiram efervescer novamente esse espaço e é dessa tentativa que

emergem a *Casa das Sete Glotes* e o espetáculo *Rebola*. Essas personagens viveram uma parte da história do Beco e eu também vivi uma parte dessa história. E por saber da importância desse espaço é que as personagens se desesperam ao encontrar as duas funcionárias do lado de fora e bar fechado, um local que sempre funcionou de domingo a domingo. A questão central da peça começa quando as personagens entram no beco e encontram o bar fechado:

KOANZA:

Meninoooooooooooo! Qual foi o ejó que aconteceu aqui? Alguém pode me explicar? Não... porque isso aqui fechado em plena noite de (segunda, terça, quarta, quinta, sexta, sábado ou domingo?), só um trabalho muito grande para conseguir tal descaração. Meninoooooooooooo, nem placa mais tem... (ARCADES, 2016)

Ela ficou perplexa porque, na primeira cena, Lobo retira a placa do bar depois de ver as contas, tamanha decepção com o andamento das finanças do *Xampoo*. Ao chegar no Beco e não encontrar o bar aberto, todas fazem muitas constatações para saber o que aconteceu com o dono e com o bar, que vão de assassinato à uma possível intervenção de algum grupo evangélico, já que umas das personagens é evangélica e isso gera um desconforto porque a maioria das componentes da *Casa das sete glotes* não apoia a opção religiosa de “Vitória”, pois entendem que esse segmento hostiliza as pessoas dissidentes de gênero e sexualidade.

Neste momento, Koanza aparece novamente com esse olhar apaziguador e de cuidado com a comunidade na qual ela transita:

VITÓRIA:

Ser viado não tem nada a ver com a minha fé!

KOANZA:

Axé! Então vamos deixar nossas diferenças de lado porque isso é energia de confusão e precisamos da calma de Oxalá agora para entendermos o que está acontecendo neste espaço malassombrado e querido por todas nós! (ARCADES, 2016)

Resolvendo as questões entre as personagens, elas seguem em busca de informações sobre o sumiço do dono do *Xampoo*.

É nesse momento que todos/as que estão do lado de fora do bar são surpreendidos/as pela música *Seu tipo*, interpretada por Ney Matogrosso, que vem de dentro do estabelecimento e todos percebem que Lobo está vivo e a esperança que o espaço seja aberto novamente se instaura:

KOANZA:

Oh, minha irmã! Pelo amor de Alaketu, estamos todos órfãos sem o Xampoo. Abra este espaço de resistência, de militância, de putaria e felicidade para nós, sujeitos enegrecidos com a causa LGBT, para nós, sujeitos marginalizados pela onda conservadora que toma cada dia mais. Oh, minha

irmã... eu quero comer escondidinho de Rita, não quero comer coxinha, não!  
Abre este diabooooo, Lobo, abre. Abre! (ARCADES, 2016)<sup>2</sup>

No momento em que Koanza grita pela abertura do espaço, todos/as os/as presentes, que já não são só espectadores/as, se unem em uníssono: “Abre! Abre! Abre!”. A fala de nossa protagonista, que reverbera a necessidade de ter um espaço como este em funcionamento, trouxe memórias afetivas dos/as presentes e todos/as entram em silêncio dentro do bar, após Vesper ter pulado o muro e ter surrupiado as chaves sem que todos o tivessem visto. E todas elas sacam armas imaginárias de suas bolsas e encostam o público na parede, impedindo que saiam do bar até que todas as janelas fossem abertas e Lobo fosse encontrado, uma clássica referência às abordagens policiais, quando eles invadem locais de sociabilidade dissidente e, em sua maioria, negra. A partir desse momento, Lobo é encontrado num canto do bar e insiste que a *Casa das sete glotes* vá embora e as personagens fazem piadas para animar o dono do bar:

LOBO: Gente, para, por favor. Me deixem só! Eu já gritei demais, não vou gritar de novo! Eu só quero me acabar junto a este espaço!

MAMMA: Tá maluca?

3D: Bebeu água?

LOBO: Não

3D: Tá com sede?

LOBO: Tô

MARIA: Arruma piada melhor para essa peça, por favor!

MAMMA: Olha, olha, olha...

MARIA: Nem vem!

MAMMA: Olha Maria gongando a gente...

3D: Vou te levar no Candyall, bebê. Você vai ficar legal!

AMINA: O que tem no Candyall?

VESPER, VICTORIA, BOMBA, PUSSY: Cafuçu!

KOANZA: Nada disso! Pouca vergonha, temos sujeitos enegrecidos com a causa da negritude brasileira, ampliadas no empoderamento cultural através de trabalhos musicais conduzidos brilhantemente por Brown!

VESPER: Guardo até hoje a foto do Brown pelado no carnaval! (ARCADES, 2016)

Repetidamente, Koanza mostra os limites de piadas que buscam hipersexualizar corpos negros diminuindo suas capacidades de produção e sua humanidade. O professor Osmundo Pinho (2014) comenta como o racismo tem como principal função destituir pessoas negras de sua agência, transformando-as apenas em corpo e sexo:

(...) o corpo negro masculino é fundamentalmente corpo-para-o-trabalho e corpo sexuado. Está, desse modo, decomposto ou fragmentado em partes: a pele; as marcas corporais da raça (cabelo, feições, odores); os músculos ou força física; o sexo, genitalizado dimorficamente como o pênis, símbolo

---

<sup>2</sup> Coxinha se transformou, após os protestos de 2013, em um termo pejorativo, dito em tom jocoso, para se referir a pessoas de direita. Não se sabe a origem exata termo, mas refere-se ao formato “certinho” da iguaria, mas que é consumido pela população em geral.

falocrático do plus de sensualidade que o negro representaria e que, ironicamente, significa sua recondução ao reino dos fetiches animados pelo olhar branco. (PINHO, 2014, p. 67)

Koanza tem a função, nesse espetáculo, de elucidar de maneira didática as formas de racismo instauradas no senso comum, que invalidam a existência de corpos pretos, mostrando, de forma orgânica, que os nossos corpos têm alicerçado e produzido outras possibilidades de existência numa sociedade que busca extinguir as nossas vidas. E esse é apenas um dos exemplos, presentes no espetáculo, propostos para repensarmos o respeito e direito das vidas negras. Nas próximas falas do texto vamos perceber como Koanza também tratou o racismo religioso e a homofobia.

No momento em que a *Casa das sete glotes* decide ajudar Lobo a reerguer as finanças do bar são realizados shows de transformismo para manter a casa. Então, decide-se que elas irão duelar para saber a ordem dos shows durante as semanas e as primeiras a duelar são Koanza, com seus números ligados às religiões de matriz africana, e Vitória, com números evangélicos. Koanza vence o duelo e Vitória faz um desabafo:

VITÓRIA:

Eu quero neste momento denunciar que fui vítima de preconceito! É isso mesmo! Já passou da hora de falarmos diretamente sobre isso! O mundo guei anda querendo dar uma de diversidade, falar que precisamos aceitar a todos, que há uma forte onda conservadora aparecendo por aí e quando aparecem pessoas como eu, nunca, nunca são aceitas dentro destes espaços. Quero dizer que eu estou rebolando para conseguir uma aceitação dos dois lados. E nem sou totalmente aceito do lado de Jesus nem do lado de vocês. E isso me deixa profundamente triste! Preconceito pesado com pessoas que não estão do mesmo jeito que vocês, que não têm a mesma descrença ou a mesma crença, preconceito pesado com quem não têm o mesmo cílio ou o mesmo músculo, preconceito pesado com quem não sabe gongar como vocês! Enfim, não estou falando isso porque perdi a batalha, não. Estou falando porque estou cansada de tentar fazer com que me aceitem em qualquer lugar e nunca conseguir!

LOBO:

Alguém me solta desta merda que eu quero falar! Eu também estou cansado! Cansado de ouvir falas como esta que não entendem nem um décimo do que estão falando. Minha filha, você já apanhou por ser viado? Não, estudou cântico clássico desde a infância não foi, amor? Trancada numa câmara de som não dá para ouvir o barulho da rua. Não consegue perceber que o problema não é que você é, é o que está tentando ser.

PUSSY:

Ih, vai pesar. (Pussy corre e dá outra barrufada de gim no rosto de Lobo.) Pronto, voltemos à alegria.

KOANZA:

Não, deixa pesar. Deixa pesar sim e nem venha jogar sua bruxaria em mim que eu tenho pomba de Oxalá na minha mão! Vitória, meu amor, se você gosta de ser de Jesus, eu te apoio com todos os meus orixás, incluindo Obatalá, na sua decisão, mas desculpa, linda, você não escolheu. Hoje não dá para escolher Jesus, não pelo homem, mas pela instituição. É inacreditável pensar que uma bicha que nem você pode estar tranquila dentro de um lugar onde as pessoas vão dizer que você não pode ser assim. Me diz, sai daqui agora vestida assim e entra na igreja, o que é que vão fazer com você? Vão te dar um pedaço de pão e vinho? Não consigo entender este seu apoio a

peessoas que vão ao Congresso dizer que você não tem direito a família, que vão à televisão dizer que você é uma aberração, que te entregam ao demônio sem você não ter feito nada de mal. Eu nunca vou pisar lá, porque quando eles pisam no meu chão é para destruir, destroem os meus templos o tempo inteiro, querem destruir o que eu tenho de melhor: minha negritude e minha viadagem.

E você, uma linda cantora lírica, não precisa de canção gospel para ser reconhecida, deixa isso para artista falido. Você nem famosa ficou ainda para já ser falida. Acredite que está em ascensão! Entendeu? Próxima semana a senhorita trate de vir fazer um número no meu show, mas nada de louvor, quero uma ópera linda antes do meu canto nagô. Venha, minha perdida de Jesus...

VICTORIA:

Mas...

KOANZA:

Sem mais que eu só fui boazinha agora. Se você insistir vou te dar razão pra me chamar de preconceituosa. Porque aqui, meu amor, é conceito, é visto, é vivido. Dá um abraço aqui na preta, venha. Oxalá Bê O. (ARCADES, 2016)

Essa cena pode ser entendida como uma das mais importantes de Koanza. Ao ouvir o desabafo de Victória, ela percebe como a saúde mental de sua colega tem sido destruída ao tentar se encaixar nos padrões de um segmento religioso que odeia pessoas como ela. As igrejas neopentecostais, em especial, têm sido um dos maiores opositores aos direitos das pessoas LGBT no Brasil, em especial após entrarem em cargos políticos, formando, por exemplo, a Bancada da Bíblia que, na Câmara dos Deputados, em Brasília, conta com 84 deputados e tem ligação direta com a Bancada da Bala, que é a favor do armamento. Como aponta um artigo publicado pela revista Exame, o que os une

é a defesa dos valores cristãos e da família. Em torno dos temas morais, há prioridades claras: impedir a realização de abortos, o debate sobre identidade de gênero nas escolas, o casamento entre pessoas do mesmo sexo, a liberação dos jogos de azar, a legalização das drogas. (EXAME, 2018, n.p)

O crescente conservadorismo, que há muito tempo existe dentro das igrejas, tem assolado a esfera política, desrespeitando a laicidade do Estado e a garantia de direitos para pessoas que correm riscos todos os dias no Brasil apenas por serem LGTB. Sulivã Bispo, em entrevista para esta pesquisa, falou um pouco dessa necessidade de se lutar por direitos que ele colocou em sua personagem:

Ela fala muito do racismo de uma maneira muito sutil, muito parecida com o bloco afro que aponta a ferida, mas não perde a elegância, com um sorriso nos lábios, ela está falando ali da branquitude, ela está falando racismo. E nos espetáculos, quando a gente apresentava “Anoitecidas”, apresentava “Rebola”, eu via muito o público branco torcendo o nariz, torcendo a cara, se virando contra, mas Koanza plena não respondia, sempre com um leque na mão, o vestido sempre longo, roupas compostas porque ela busca isso, a conscientização. É aí que ela fala de intolerância religiosa, tem um duelo dela com Victória Shults, que é a drag evangélica, e ela aponta também essas questões, ou seja, ela é uma drag política e a política dela não vem só na

dublagem, vem na fala também, ela traz esse discurso, ela é uma drag que comunica. (BISPO, 2019)

Percebo aqui que Sulivã tem um discurso que é advindo do movimento negro e as questões de racismo, intolerância religiosa e de gênero e sexualidade não estão separadas, especialmente por ele também se reconhecer como “um ator, negro, gay e periférico”. Uma dessas pessoas que, muitas vezes, são caçadas. Na verdade, na maioria das vezes, até a morte.

A personagem Koanza é um bom exemplo de uma das transformações ocorridas no teatro negro dos últimos anos que pretendemos destacar nesta dissertação: de um teatro mais focado na identidade negra, que discute racismo, para um teatro mais interseccional, que discute racismo, sexismo, homofobia, misoginia, transfobia, intolerância religiosa. Agora veremos como isso também pode ser identificado em outra personagem de um espetáculo com o qual dialogamos neste trabalho.

### 3.2 Xica Maninongo



Xica. Foto: divulgação

Maninongo/Xica é vivida pelo ator Ricardo Andrade, que construiu essa personagem a partir da história de um corpo que foi trazido à força para Bahia, dentro do processo de escravidão. Ela veio da República do Congo, um dos países do continente africano que teve uma colonização francesa, sendo vendida para os portugueses que a trouxeram para o Brasil. Ricardo também construiu Xica a partir de suas memórias afetivas, já que, na pesquisa do professor Luiz Mott, utilizada para

contar a perseguição sofrida por Manincongô pela Inquisição, não se encontram detalhes sobre como essa pessoa era. Até porque ele só descobriu a existência desse corpo dentro dos diários da Inquisição.

Xica, para construção de Ricardo, tem muito de como as pessoas dissidentes de gênero e sexualidade são tratadas durante a sua vida, como as normas violentam esses corpos, na intenção de discipliná-los, diante de uma lógica cisheterossexual. Na mostra em comemoração aos 10 anos do Núcleo de Pesquisa e Extensão em Culturas, Gêneros e Sexualidades (NuCus), ele contou um pouco de onde veio toda essa força da personagem:

É muito fácil pra gente compor bem pelo sentido das estruturas que nos são impostas desde a infância [...] se você tem um jeito mais afeminado exigem que nos conserte, conserte a tua voz, são atravessamentos que todos nós perpassamos durante nossa infância e um pouco da adolescência. E essa descatequização que foi essa trilogia que no caso para mim, enquanto artista, fico pensando no que eu vou falar porque a arte vai muito do seu discurso, a arte ela tem vida, ela tem força quando você fala de questões que lhe atravessam, quando você fala de si, quando você tem alguma coisa pra gritar para o mundo e isso que é seu também e pode ser dividido com outras pessoas e ela sentir de maneira igual ou diferente mas numa proporção maior ou menor. (CUS, 2017)

Construir Xica é falar um pouco da subjetividade desse ator que lida com questões de gênero e sexualidade desde a sua infância, é ser e existir no mundo de uma forma que também vai dizer muito de uma vivência coletiva que é colocada na margem pelos moldes da norma. É isso que o texto do espetáculo, escrito por Francisco André (2017), já explica em sua nota, que é lida ao iniciar a peça: “Hoje aqui e agora, eu invoco as Madames Satã, as Rainhas Diabas, as Bichas Lagartixas, as Vitóriaias, as Marquesas e todas e todos LGBT negros que contribuíram e contribuem para a construção da identidade nacional do Brasil”. Percebemos que há uma sincronia entre o discurso das/os atrizes e atores e essa ideia de falar a partir das histórias de várias pessoas. Isso vai ser trabalhado a todo instante nas cenas do espetáculo, como veremos a partir de agora.

A peça começa com uma dança ritual performada por Xica. Nessa dança, ela carrega dois recipientes de barro com fogo e é a única fonte de luz dentro da cena. Ela lembra uma sacerdotisa de uma religião africana, pois a acompanha ao som dos tambores e ela faz saudações aos seus santos durante os cânticos. Esse momento pode ser pensado como uma celebração do teatro ritualístico, baseando-se na ideia do ator, poeta e escritor Antonin Artaud, como nos conta o pesquisador Ismael Scheffler:

Artaud prevê uma série de recursos e efeitos cênicos para o teatro a fim de envolver, ampliar as experiências e impactar o público. Alguns destes meios

são apresentados de forma inovadora, outras propostas também apareceram em outros encenadores e pesquisas. No entanto, é importante destacar que a multiplicidade de formas de expressão que Artaud propõe para seu teatro não possui um fim em si mesmo, antes ele pretende conduzir o espectador para algo além, para outras dimensões da experiência ampliando as relações com o real. (SCHEFFLER, 2010, p. 34)

Artaud não vislumbrava um teatro teológico, mas que fosse uma ação, e que a apresentação desse rito fosse uma forma de apresentar a ideia que está sendo desenvolvida. No caso dessa companhia, seria a celebração entre espectador e atores. Os atores e atrizes de Xica bebem da fonte teórica de Artaud, mas também das aproximações que são feitas pela companhia de Teatro Nata, que já apresentei anteriormente. O Nata trabalha o teatro do rito, como a sua diretora Fernanda Julia Onisajé chama, uma ativação do movimento ancestral. Ela contou isso ao pesquisador Marcos Antônio Alexandre, que fez uma pesquisa de pós-doutorado sobre a cena negra no Brasil e em Cuba e ele traz essa perspectiva no rito como uma força ancestral:

Um dos elementos principais que integra as propostas espetaculares negras é o rito, sendo a religião uma forma de manifestação ritualística que, desde sempre, esteve presente na integração da cultura brasileira e se constituiu como um dos meios do negro valorizar a sua cultura por meio de rituais sagrados e profanos. (ALEXANDRE, 2017, p.108)

Ao utilizar esse teatro ritualístico nessa cena, a ideia é lembrar de onde vem a personagem e colocá-la como um corpo que não foi sempre escravizado, mas que tinha uma importância para a comunidade de onde ela foi sequestrada. A partir desse momento de êxtase na performance de Xica percebemos vozes que lembram a chegada do navio negreiro e a tensão, pois ela dança como se lutasse contra um exército até acabar as suas forças e depois a personagem já aparece presa no tronco sendo exposta à venda.

Aqui Xaxá, o escravocrata, questiona se a personagem é macho ou fêmea e vasculha os seus genitais na ânsia de desvendar que corpo é aquele. Ao perceber que aquela corpo tem um pênis, ele automaticamente busca um nome que entendemos como masculino, não levando em consideração toda a história que esse corpo representa para a comunidade da qual faz parte, afinal, ele não se importava com quem era aquela pessoa, que idioma ou dialeto falava, em especial quando estamos falando de uma época em que os colonizadores queriam cristianizar todos os povos. Impuseram o nome de Francisco, sem sobrenome, porque era alguém sem história antes da colonização.

A história dá um salto e vai para o depoimento do sapateiro Antônio Pires, que comprou a personagem vivido pelo ator Thiago Carvalho. O Santo Ofício queria

entender como o sapateiro nunca tinha percebido o jeito estranho de sua peça, como eles se referiam ao corpo negro na época. Sabemos que, nesse período histórico, negros/as não eram considerados/as seres humanos como as pessoas brancas.

Inquisidor – (idem) Ora, senhor Antônio Pires, recebemos a denúncia! Não é possível que em tantos anos de trabalho lado a lado o senhor não tenha reparado que esse... crioulo é moralmente sujo! Nojento! Imprudente! DESCARADO e bestial. Que nunca soube dos comentários da gente séria e Cristã dessa cidade. Que nunca ouviu dizer que há entre os gentios de Angola a prática da feitiçaria, com seus rituais imundos e nefastos. Que há também muita sodomia, tendo uns com os outros suas imundícies e sujidades. Que alguns desses pecadores se vestem como mulheres e praticam toda sortidão de atos grotescos e bizarros. Negando a benção divina para o agrado do demônio.

Sapateiro – (trêmulo e hesitante) Senhor, eu sou do interior baiano, moro há pouco tempo aqui em Salvador. Tenho vida simples, não reparo muito nessas coisas não, sabe? Eu...

Inquisidor – ADMITA, Senhor Antonio Pires! Até mesmo o homem mais tabaréu consegue enxergar essas coisas. (enfático) O tempo todo o Senhor sabia disso tudo e foi conivente com as atrocidades!! Se tu foste realmente fiel a Deus teria vergado esse representante do imundo com toda a sorte de castigos até que ele se endireitasse. (ANDRÉ, 2016, p. 6)

A denúncia, como podemos identificar com o olhar de hoje, carregada de racismo religioso e desrespeito pela diversidade de gênero e sexualidade, já culpabilizava o corpo de Xica, que não tinha essa ideia das normas de gênero trazidas pelos colonizadores. É nesse momento que o sapateiro, intimidado pela Inquisição, decide bater em Xica para endireitá-la, ou ele também iria para a fogueira.

Na cena dois e três é quando a protagonista dá as primeiras palavras entre sussurros em sua língua de origem, um lamento pedindo ajuda aos orixás para aguentar a dor que estava sentindo depois da surra que seu dono havia lhe dado. Xica aparece em cena amarrada ao tronco onde se castigava as pessoas escravizadas. Ela estava dias sem comer e beber e ele justifica a surra como sendo um designo divino, afinal, a escravidão era sustentada pela Igreja, mas se ela se comportasse isso não voltaria a acontecer, visto ele ser um homem avesso à violência.

Nas cenas quatro e cinco, Xica se percebe enquanto feminina. Ao voltar da sapataria com Antônio Pires, vê um grupo de mulheres e isso chama a atenção dela e começa a imitar os gestos e a maneira de falar delas. E o sapateiro, junto com um amigo, percebem a maneira como Xica tenta parecer o mais próximo daquelas mulheres e vira piada para aqueles homens. Exatamente como fazem com as pessoas LGBT que estão fugindo da norma. Essa é uma maneira violenta de nos trazer para dentro da norma que uma sociedade machista usa para nos constranger, fazendo chacota e produzindo o riso perverso que destroça as nossas subjetividades, já que não conseguimos e nem queremos suprir as expectativas de nossos algozes.

Depois de rirem à vontade de Xica, o sapateiro a libera e como ele já tinha um pouco de confiança nela, ele a deixa ir sozinha à pé para casa. No caminho, ela encontra um homem mestiço que estava perdido e ele pede informação. E essa é a primeira vez na peça que ela se identifica como Xica

Não sou fujão e tenho mãos boas pro trabalho. (Xica mostra suas mãos. O caboclo pergunta se o escravo tem nome. Xica responde como alguém que deseja se manter anônima) Ainda não tenho nome de batismo. (O Caboclo, em tom de galanteria, pergunta como gostaria de ser chamada. Ela reflete um pouco, hesita um pouco, e depois diz decidida para a plateia) Manicongo. Xica Manicongo. (ANDRÉ, 2016, p. 12)

Percebo que esse é o momento em que a peça faz uma crítica à necessidade de ser quem se é, Xica reivindica o seu nome, o nome que ela acredita que deve ter. Da mesma forma que travestis e transexuais lutam para que tenham seu gênero e seu nome respeitados no Brasil. E a crítica fica mais forte porque, além de se identificar com seu novo nome, Xica também vai usar peças do vestuário entendido como feminino. E ao ser repreendida pelo seu senhor por usar o avental apenas na cintura, assim como as outras mulheres, ela responde confiante: “eu gosto assim”, e enfrenta o sapateiro pela primeira vez.

Xica – Já disse que tenho nome. (Hesitante) sou manicongo. (Quase inaudível) Xica Manicongo?  
Sapateiro – (certificando-se) que foi que tu disse?!  
Xica – (desconversando) nada não...  
Sapateiro – (ameaçador) responda se tu é crioulo de coragem?!  
Xica – (olhando nos olhos do sapateiro, enfurecida) eu sou Manicongo. Xica Manicongo!! (ANDRÉ, 2016, p. 15)

A vida de pessoas dissidentes passa por essa constante necessidade de se reafirmar, exigindo o mínimo de empatia e respeito a corpos diariamente hostilizados, em especial se é um corpo negro e pobre, como era o caso de Xica. Depois de afirmar o seu nome como Xica, é denunciada mais uma vez para Inquisição e os ataques, além de serem LGBTfóbicos, também são racistas e intolerantes religiosos. Em um dos depoimentos, disseram que seu gestual era idêntico ao de uma fêmea africana e que ela praticava bestialidades e feitiçaria. Assim, ela foi condenada a novas chibatadas em praça pública e a multidão novamente a chama de demoníaco, macho-fêmea, pederasta, negro podre, fedido. Após as chibatadas o sapateiro vai escondido ver como estava Xica e ela responde:

Xica – (cortante) Vá timbora, então. Deixa eu morrer sossegada.  
Sapateiro – Tu nunca entende nada que eu digo! Ninguém aqui precisa morrer. Se fizer o certo, eles podem te castigar, mas tu não vai pra fogueira.  
Xica – (explosiva) Castigar mais?!  
Sapateiro – Chame o bispo. Diga que se arrependeu, que recobrou a consciência, que foi o demônio que te obrigou...

Xica – Meus guias não são demônios! São entidades sagradas.  
Sapateiro – Se tu dizer isso pra o Santo Ofício, não sobra nem cinzas de teu corpo molambento.  
Xica – (cortante) Que seja! Meus guias eu não nego não. Que me levem pra fogueira.  
Sapateiro – (segredando) Diga só de boca pra fora, criatura! Não precisas acreditar. O que a gente mais faz nessa cidade é dar nosso jeito pra sobreviver.  
Xica – Já passei muito tempo nessa terra disgramada fingindo ser outra coisa. Eu nunca fui Francisco.  
Sapateiro – Tu nasceu em corpo de homem...  
Xica – Essa parte de mim não é eu. Eu sou o que sou. Sou mulher.  
Sapateiro – Guarde isso pra você.  
Xica – (cortante) Eu sou Manicongo. Guia de meu povo. Brava guerreira! Grande mãe. (ANDRÉ, 2016, p. 20)

Nesse momento final da peça, Xica já não se importa em morrer, mas ela precisa se afirmar como a mulher negra que é. A sociedade ocidental, que não compreende seu corpo, sua identidade e sua fé, a aprisiona durante tanto tempo, mas ela já não queria se esconder mais. Xica queria viver a liberdade em sua plenitude e, para que isso pudesse acontecer, o coletivo decide que ela não morreria, como geralmente acontece com quem foge das normas. A peça decide que Xica iria se encantar e nascer em tantas outras corpos possíveis.

Aqui vemos uma outra maneira de interseccionar diversos marcadores das diferenças no teatro negro do Coletivo das Liliths. Se Koanza dialoga com o movimento negro contemporâneo, Xica assume uma perspectiva decolonial para evidenciar como a colonização europeia no Brasil foi violenta em várias dimensões, inclusive aquelas que hoje nomeamos como dimensões de gênero e sexualidade. Trata-se de mais um excelente exemplo de transformação do teatro negro da atualidade que, além de discutir questões raciais, também trata, de forma enfática e interseccional, de gênero e sexualidade. Discutirei essas questões interseccionais com mais detalhes no próximo capítulo. Antes, convido você a ler sobre como essas personagens impactaram a minha subjetividade e se constituem em nossas escrituras.

### **3.3 Xica, Koanza e eu**

As histórias das duas personagens que analiso neste capítulo contam as histórias coletivas de corpos negros e me trouxeram a ideia do conceito de encruzilhada, trabalhado pela professora Leda Maria Martins, que entende que o processo de colonização da África e o tráfico de pessoas escravizadas por toda a América não

conseguiu exterminar “toda a complexa constituição simbólica fundadoras de sua alteridade, de suas culturas de sua diversidade étnica, linguística, de suas civilizações e história” (MARTINS, 1997, p. 25). E podemos ver as marcar que o povo negro deixou pelo mundo em várias ciências, da história, por exemplo. Leda compara essas marcas com as raízes profundas do baobá, árvore de origem africana que chega na altura de 40 metros. Ela usa essa metáfora para pensar como são extensas e complexas a textualidade oral e a oralitura da memória deste povo: “como o baobá africano, as culturas negras nas americas constituíram-se como lugares de encruzilhada” (MARTINS, 1997, p.25). É com o termo encruzilhada que pretendo alinhar e encontrar com minhas/nossas ancestrais. Antes, precisamos entender como ela utiliza esse conceito:

O termo encruzilhada, operador como operador conceitual, oferece-nos a possibilidade de interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que emergem dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e dialogam, nem sempre amistosamente, registros, concepções e sistemas simbólicos diferenciados e diversos (MARTINS, 1997, p. 28).

Leda Maria, para chegar nesse conceito, percebeu que os/as negros/as africanos/as, quando foram trazidos/as para as américas, trouxeram consigo seus deuses, suas organizações sociais e suas cosmogonias, no plural porque sabemos que a África é um continente com 54 países e, antes da colonização europeia, já havia sofrido a invasão dos mulçumanos em 647. Ao trazer consigo todo seu saber ancestral, nosso povo cruzou seus conhecimentos com o do ocidente, reorganizando, se re-alterando como, de fato, uma encruzilhada, que tem como seus patronos, para a tradição dos povos bantos e nagôs, a figura de Exu, o senhor dos caminhos e da comunicação.

A oralidade é uma característica dos povos africanos e, ao sermos trazidos ao ocidente, toda a oralitura foi desrespeitada como não sendo um saber diante da escrita europeia e, por isso, somos vistos pelo colonizador como um povo primitivo diante da ideia de civilização eurocentrada. Sendo um povo com uma epistemologia de encruzilhada, também aprendemos a dominar a escrita, uma escrita que tem sonoridade cadenciada, que possibilita ouvir nossas vozes na leitura, uma escrita que rasura a distanciamento entre o escritor e o leitor, escrita que tem a experiência como base epistêmica, o que a doutora Conceição Evaristo vai chamar de escrevivências:

Portanto, estas histórias não são totalmente minhas, mas quase que me pertencem, na medida em que às vezes, se (con)fundem com as minhas. Invento? Sim invento, sem o menor pudor. Então as histórias não são inventadas? Mesmo as reais, quando são contadas. Desafio alguém a relatar fielmente algo que aconteceu. Entre o acontecimento e a narração do fato, alguma coisa se perde e por isso se acrescenta. O real vivido fica comprometido. E quando se escreve, o comprometimento (ou o não comprometimento) entre o vivido e o escrito aprofunda mais o fosso.

Entretanto, afirmo que, ao registrar estas histórias, contínuo no premeditado ato de traçar uma escrevivência. (EVARISTO, 2016, p.7)

O conceito de escrevivências da autora trata justamente do exercício da encruzilhada de contar uma história que, narrada na oralitura ou literatura oral, e que vai ser posteriormente escrita, tem a intenção de se fundir, se tornando uma história que não é apenas de quem contou ou de quem escreveu, mas que se torna uma história coletiva porque até o/a leitor/a vai sentir que essa escrita também é parte de sua vida, borrando a fronteira entre o real e a ficção.

Evaristo, em sua produção literária, questiona as formas de lidar com o mundo a partir de uma “manifestação de consciência social, política, de gênero e étnica” (FIALHO, 2016, p. 197). Essa proposta de literatura que passa, para ela, pela oralidade de quem viveu as histórias narradas, se constitui em um esforço de contar histórias que não teriam chances de serem contadas por uma literatura tradicionalista entendida como canônica. Conceição Evaristo conta a história de pessoas que são muitas e que jamais estariam em livros didáticos, a menos que essas produções visem o lucro de uma cultura de consumo que não busca a reflexão diante das opressões de pessoas negras e, no trabalho dela, em especial as vividas pelas mulheres negras.

Tomando emprestado essa produção epistêmica de encruzilhada e da escrevivência, eu peço ágò (licença) a Exu e a essas mulheres ancestrais que vieram antes de mim para contar um pouco de como as histórias das personagens que discutimos até aqui se fazem vivências, escrevivências dentro das encruzilhadas de minha existência.

Mojubá! (meu respeito).

\*\*\*

Minha mãe nasceu na cidade de Irecê, no interior da Bahia, não chegou a conhecer seu pai, que havia falecido antes do seu nascimento. Minha avó, depois de um tempo, casou-se novamente e teve mais uma filha e, aos 5 anos de idade, minha avó veio a falecer e elas passaram a ser criadas pelo padrasto. 15 anos depois da morte do seu padrasto, ela foi obrigada, por sua tia, a ir morar na cidade de Salvador, também na Bahia, onde já havia um casamento arranjado com um homem que ela nem conhecia. Minha mãe conheceu as dinâmicas do patriarcado desde cedo. Impedida de trabalhar,

coisa que fazia desde muito cedo na roça de nossos familiares, só cabia a ela agora, depois de casada, cuidar da família e dos filhos.

Com poucos meses de casada, ela teve os primeiros sinais de que sua vida de casada não seria o mar de rosas que sua tia havia prometido, pois descobriu que seu marido era agressivo e alcoólatra, dinâmica comumente vivida por centenas de mulheres no Brasil. Nessa época, ela já tinha minha irmã mais velha e com ela e outra criança que o marido tinha feito fora do casamento, que minha mãe prontamente recebeu e amamentou. Assim como sua outra filha, muitas vezes uma de cada lado do peito, como geralmente as mães fazem com gêmeos.

Quando os mais velhos cresceram um pouco, ela teve o terceiro filho e as agressões só aumentavam e as contas apertaram, afinal, um homem negro, sem escolaridade, que trabalhava de pedreiro, nem sempre conseguia trabalho na construção civil. A masculinidade tóxica não admitiria nunca que a esposa saísse para trabalhar fora de casa para ajudar nas despesas de casa e dos três filhos, até porque a obrigação de prover o sustento da família é do homem. Tal qual Lilith, minha mãe questionou esse papel subserviente da mulher e começou a lavar e passar roupas escondido dele para complementar as contas da casa e, ao descobrir a sua ajuda, as agressões se intensificam ao ponto de inutilizar a alimentação da semana de todos, jogando tudo dentro de um córrego que passava na frente da casa. Porque o dinheiro de uma mulher não era bom o bastante para alimentar toda uma família.

Mas ela não se deu por vencida e continuou trabalhando e juntando uma economia até que conseguiu comprar um terreno em uma periferia de Salvador. E lá ela construiu uma casa, sem divisórias, feita de madeirite e, sem avisar, fugiu dos horrores vividos no tempo de casada, assim como Lilith fugiu para o Mar Vermelho. E, partir daí, ela continuou a lavar roupas para “casa de família” (era a maneira como chamávamos as casas onde tinha uma família estruturada dentro dos padrões que a Igreja determina) e a fazer faxinas. Quando meus irmãos chegaram à adolescência, ela conheceu meu pai, mas eles não chegaram a se casar, mas é aqui que eu entro na história.

Nascer em uma família que já tinha três crianças, numa cosmovisão africana, é sinal de prosperidade. Nessas tradições, ter filhos é ter a casa cheia de alegria, é chamar a fortuna para dentro de casa. Mas, na realidade, eu nasci caçula de uma família liderada por uma mãe solo, nos termos que se diz hoje, não era lá tanta benção assim. Ainda mais depois que ela descobriu que meu pai já era casado e tinha uma família com mais três filhos e ela não queria construir outra família destruindo a família de outra mulher

negra, o que foi um alívio para meu genitor, que aproveitou e não quis assumir sua paternidade, outra situação que aflige a maioria das mulheres. Ela, então, decidiu se resguardar dentro de uma religião e se batizou nas Testemunhas de Jeová, onde ela se sentia útil e respeitada, já que as igrejas protestantes têm um discurso de inclusão das famílias e do amor de Deus.

Eu cresci nesse cenário, ajudando minha mãe e meus irmãos a lavar e passar roupas enquanto ela, durante a semana, iria fazer faxina na casa dos brancos endinheirados e, nos fins de semana, nós íamos, os 5 juntos, todos com uma trouxa na cabeça, levar as roupas passadas. Eu, como era o menor, ficava na casa aguardando minha mãe terminar a faxina e os outros, como já eram adolescentes, voltavam para casa para aguardar o nosso retorno no início da noite, com o restante das comidas que seriam nossa alimentação diferente do final de semana. Sempre tivemos muito pouco, mas as minhas memórias me trazem que se tratava uma época de felicidade, sempre tivemos muito orgulho de nossa mãe, até porque ela sempre explicou os motivos de suas ausências, ela tinha que colocar comida na mesa e não tinha tempo de ir nas reuniões de pais e mestres na escola ou ensinar o dever de casa, ela só teve acesso à escola quando veio pra Salvador e, mesmo assim, só conseguiu cursar até a terceira série.

Eu só fui registrado com o nome de meu pai quando completei 9 anos de idade, isso depois de muitas audiências e a desculpa sempre era a mesma: eu sei que ele é meu filho, mas ela não quis registrar com o nome que eu escolhi, dizia. Minha mãe ficava muito frustrada porque nessa idade eu já sabia ler e perguntava por que, no meu registro, não tinha o nome do meu pai igualmente como tinha nos documentos das outras pessoas. Eu conhecia meu pai, diante de todos os perrengues da vida de minha mãe ela tirava um domingo no mês para me levar ao trabalho do meu pai para que eu tivesse o mínimo de contato com ele. Não funcionou muito, mas a tentativa valeu a pena.

Sempre acompanhei minha mãe nas reuniões que ocorriam no Salão do Reino das Testemunhas de Jeová, e no serviço de campo também, que era onde os associados iriam conseguir novos adeptos para a congregação e disseminar o Evangelho. Nesse lugar, tive o primeiro contato com um espetáculo teatral, que eles não chamavam assim. As Testemunhas de Jeová chamam de drama. Trata-se de uma peça, inspirada em alguma passagem bíblica, e que, em algum momento, se referia aos tempos atuais. Era o momento mais esperado por todos/as os/as congressistas. Só para você ter uma ideia do tamanho deste congresso, ele era realizado em três dias no Estádio Octavio Mangabeira, conhecido como Fonte Nova, hoje se chama Itaipava Arena Fonte Nova. A antiga Fonte

Nova tinha capacidade de 80 mil pessoas, mas já houve dias de ter 100 mil pessoas. Isso é mais gente do que o tradicional jogo de futebol da Bahia, o Ba X Vi.

Inspirado nesses dramas, na minha adolescência, junto com outros jovens da comunidade do qual eu fazia parte, já que não éramos convidados a participar dos dramas nos congressos, decidimos fazer o nosso próprio drama. E contamos a história do Rei Salomão, que reinou sobre Israel durante quarenta anos. E eu fui o rei, não quis ser um soldado, lembro muito bem, e hoje acredito que minha ancestralidade já pedia, desde essa época, para ocupar os lugares que nos foram tirados. Foi um dos momentos mais lindos na minha vida poder trabalhar com o teatro, mesmo sem saber o que de fato era isso, construímos juntos todo o roteiro, as falas, a sonoplastia, o cenário, os figurinos, mesmo sem nunca ter participado na produção de obras artísticas.

O período também foi de muito sofrimento interno, com a descoberta da sexualidade e do meu interesse por homens. Meus primeiros contatos com a homossexualidade foram dentro deste mesmo grupo. A culpa destruía minha subjetividade, ao lembrar que, segundo as normas cristãs, eu estava sendo um mentiroso com deus e que seria punido e que iria ser castigado e que isso poderia acarretar problemas para a minha mãe. Era tudo muito em segredo porque as famílias dos meninos com quem eu me relacionava eram todas da mesma congregação e tanto eu quanto os outros meninos também íamos ao serviço de campo falar muitas vezes contra o que nós estávamos sentindo e praticando.

A situação foi se tornando cada vez mais insuportável e a culpa só crescia e eu comecei a ficar deprimido, não queria mais ir nas portas das casas das pessoas por não me achar digno, já que todas as vezes que se falava de homossexualidade dentro da congregação era como algo abominável e que o valor pago por esse pecado seria morte, só que eu não queria morrer porque eu não estava fazendo nada de mal a ninguém, inclusive era muito bom.

Então, eu decidi contar para minha mãe o motivo de estar tão frio e não querer ir mais nas reuniões com ela, já que eu gostava tanto de ir e participar das atividades, subir no púlpito para falar a leitura de passagens bíblicas e tudo mais. Comecei a explicar que eu sabia que era errado o que eu fazia, mas que eu pretendia melhorar ou me curar do erro cometido e ela prontamente perguntou se eu havia me envolvido sexualmente com alguma mulher, e eu disse que sim, mas, com um detalhe, que não tinha sido uma mulher, e sim um rapaz.

Minha mãe desabou, chorou muito, mas não me culpou, senti que ela se sentia culpada porque, diante das normas evangélicas, ela tinha falhado como mãe, afinal, é

sempre sobre as mulheres que recaem a culpa quando as coisas não acontecem como a norma quer. Ela disse que eu deveria pedir ajuda ao ancião, que é a pessoa mais velha que administra a congregação e a vida de todos/as ali dentro.

Ele foi bem taxativo comigo e disse tudo o que eu já sabia, mas que iria me ajudar a endireitar, essa foi a palavra, ele iria me ajudar a me endireitar e voltar para os trilhos de deus. Eu tinha dezessete anos, não sabia para onde ir, o que fazer, não tinha contato com outras pessoas que passaram pela mesma situação que eu, então eu estava sozinho nessa. Mesmo não sendo batizado, o ancião fez um anúncio, dentro da reunião de domingo, avisando que eu estava proibido de ir nas casas das pessoas falar sobre a bíblia e, conseqüentemente, as pessoas não poderia falar muito comigo ou me receber em suas casas para ter qualquer tipo de convívio social com elas, afinal, eu era um pecador e poderia comprometer outras ovelhas.

Fique nessa “quarentena” durante um ano, foi o ano mais longo da minha vida e o mais infernal de todos. Foi o ano que mais apanhei subjetivamente na minha vida, tipo Xica quando foi delatada para a Inquisição. Todos os dias eu acordava pela manhã e minha mãe já tinha saído para trabalhar, mas na minha cama já tinha a Bíblia aberta em I Coríntios, capítulo 6, e os versículos de 9 e 10 marcados, onde diz que homens que se deitam com homens não herdarão o reino de deus, além de outras revistas e livros produzidos pelas Testemunhas de Jeová que tratavam sobre o tema. Não culpo minha mãe, ela apenas não queria que algo de ruim acontecesse comigo, pois sabia que naquela época já assassinavam homossexuais com muita frequência e hoje sei que o modelo heteronormativo incide em todos nós e que acabamos reproduzindo as violências que esse padrão exige.

A nossa casa sempre foi frequentada por pessoas que hoje poderíamos identificar como travestis ou transexuais: eram Daise e Claudia, elas trabalhavam com cabelo e com faxinas. Lembro muito bem um dia que eu estava voltando da escola e vi uma multidão perto do módulo policial, muita gente rindo, gritando, falando palavras ofensivas, e eu fui olhar e elas tinham sido pegadas pelos policiais, foram agredidas e forçadas a limpar todo o módulo de graça. Lembro que aquilo me causou uma dor estanha, talvez medo de que isso também fosse acontecer comigo o resto da vida, viver na ilegalidade, sem direito a respeito, um corpo que qualquer pessoa possa ferir. Nada muito diferente do que vimos hoje no Brasil num governo no qual o presidente diz que o país não pode ser um país que recebe gays, mas quem quiser transar com mulheres será bem-vindo.

Esse ano em que eu fiquei de afastado do convívio das pessoas que faziam parte da minha vida desde a infância, eu fiquei sem ter contato sexual na esperança de que meu desejo entendido como pecaminoso buscasse outra direção. Quando passou o ano “quarentena” foi a mesma época que entrei no ensino médio e fui estudar no centro da cidade. Foi aí que eu conheci pessoas que compartilhavam desejos parecidos com o que tenho.

Esse período foi um divisor de águas na minha vida, eu completei dezoito anos e tive a primeira relação afetiva com um homem que, inclusive, foi muito rápida, mas através dele eu conheci pessoas que iriam me acompanhar o restante de minha vida. Era um grupo de aproximadamente quinze gays que se reunia, quase que todos os dias, no fim da tarde, para tomar café e fazer uma espécie de terapia de grupo. Naquele espaço nos sentíamos seguros para contar nossas aventuras, como estava sendo a vida em casa com a família, um lugar de se recarregar as forças, chamávamos de família “bichester”. Foi com essas pessoas que eu conheci o Beco dos Artistas e a importância daquele lugar para a gente poder socializar.

Conheci o Beco dos Artistas nos últimos anos do bar *Camarim*, que era um dos bares mais expressivos naquela época, por seu tamanho que ocupava quase a metade do dessa rua, e por ter uma boate dentro do bar, onde todas as quartas-feiras acontecia o show de Ginna D’Mascar. Tenho uma lembrança nítida da primeira noite que fui ao Beco. A gente primeiro passava na frente para ver se tinha muita gente na entrada ou ver se alguém que morasse no mesmo bairro para que não tivéssemos problemas no dia seguinte com a família, até porque nem todos éramos assumidos para família, o que era muito comum nesse período, várias pessoas não eram assumidas para a família mas na rua ou nos guetos gays eram super assumidos. Eu tinha passado a estudar à noite na tentativa de conseguir um trabalho durante o dia, já que a situação em casa já não era das mais agradáveis, minha irmã tinha descoberto que eu sou gay e estava marcando meus passos, ligações que recebia no telefone de casa, afinal, nessa época poucas pessoas tinham telefone celular e eu, por motivos óbvios, não era uma dessas.

As quartas-feiras eram muito divertidas e lotadas, íamos ver o Show de Ginna no *Camarim* e, antes da meia noite, tinha que ir embora para pegar o último ônibus para ir pra casa, eu morava com minha família e não podia dormir fora de casa durante a semana, já que eu dormia o sábado fora de casa e isso já estava causando ainda mais um mal estar com minha família. Era um bonde de bichas pretas correndo para a Praça do Campo Grande para pegar o último ônibus ou o *pernoitão*, quando perdia o último já sabíamos o que iríamos ouvir quando chegássemos em casa e novamente tentar se

camuflar dentro da heterossexualidade compulsória. O Beco dos Artistas era o escape, uma linha de fuga, um universo paralelo, por isso a importância desse espaço como explica muito bem o espetáculo *Rebola*.

O irmão de um namorado que tive conseguiu meu primeiro trabalho com carteira assinada, em um edifício na Cidade Baixa. Eu trabalhava de serviço gerais de segunda à sábado e alguns domingos. Foi quando pude sair de casa e ir dividir aluguel com uns amigos. A casa era muito pequena, só tinha um quarto para dividir com cinco pessoas e os amigos que precisassem também daquele espaço para dormir, ou até alguns que foram expulsos de casa e precisavam ficar um período até encontrar um trampo para poder reconstruir as suas vidas. Era o um *cuirloambo* mesmo, formas de LGBTs se ajudar, se organizar, se reenergizar, se sentir mais forte pra aguentar a dureza que é viver sem o apoio da família. Muitas pessoas passaram por lá. Nós também passamos por isso e os amigos foram nossa família e alicerce para aguentar as dores de ter que sair de casa por ser viado ou sapatão.

Ainda trabalhando de serviços gerais, fiz o ENEM, com o incentivo de um namorado, e fui cursar comunicação social em uma faculdade privada. E minha primeira matéria foi sobre transexualidade e foi capa da revista da faculdade. A partir daí, comecei a me interessar pelos estudos de gênero e sexualidade. E um professor, que era o coordenador da agência de notícias da faculdade, me disse que aquela faculdade era pouco para mim e que eu deveria ir pra Universidade Federal da Bahia, que lá eu poderia investir em pesquisa. Em 2011, no segundo semestre, eu entrei na UFBA para compor a terceira turma do Bacharelado Interdisciplinar em Humanidades, mesmo período que eu começo a ser adepto do Candomblé. Esse momento trouxe um outro olhar sobre mim mesmo mais uma vez.

Interessante que até aqui minha história não foi marcada por raça, que é uma categoria de análise cara a esse trabalho. Isso porque durante a minha formação, desde a infância, essa categoria foi invisibilidade dentro da esfera religiosa. Aprendemos dentro das religiões cristãs que não existem diferenças estruturais entre negros e brancos, aprendemos que eles amam pessoas LGBT, mas que odeiam só as suas práticas e a gente sabe que isso não é verdade porque as religiões cristãs são as maiores produtoras de LGBTfobia no mundo é de lá que vêm as intolerâncias. Eu já sentia as dores por ser negro e gay, só não tinha a consciência de que era exatamente por isso.

Na universidade, eu vim descobrir o que é racialidade, como opera o racismo institucional e estrutural, e mergulhei nos estudos queer, de gênero e sexualidade quando comecei a fazer parte do grupo de pesquisa em Cultura e Sexualidade (CUS),

hoje Núcleo de Pesquisa e Extensão em Culturas, Gêneros e Sexualidades (NuCuS). Fiz a uma boa parte do curso ainda trabalhando durante o dia e indo para a universidade à noite. Depois de várias greves e ter que pegar menos disciplinas para conciliar com o trabalho, formei no final de 2016 entrei no mestrado em 2017, muito mais articulado com as questões de raça, gênero e classe, entre outros marcadores com os quais trabalharei no próximo capítulo.

O primeiro ano do mestrado foi terrível, sem bolsa, sem trabalho, já que as aulas do mestrado são ministradas pela manhã, pela tarde e muitas vezes no início da noite, não conseguia um lugar pra trabalhar, então, tinha que fazer freelancer. Como sempre trabalhei com produção cultural desde que entrei na UFBA, comecei a fazer a produção de um bar LGBT no centro da cidade. Havia noites que saía de lá quatro ou cinco horas da manhã e não conseguia chegar nas aulas a tempo, diante do desgaste físico.

No primeiro semestre, perdi em uma disciplina por falta, mesmo explicando que não tinha bolsa e os horários não estavam batendo com o único lugar que eu tinha para trabalhar e pagar meu aluguel (essa situação é recorrente na vida de pessoas negras nas universidades). Mesmo assim, entreguei meu trabalho de final de curso e o professor nem se deu ao trabalho de responder o e-mail. O segundo semestre não foi diferente, ainda estava trabalhando à noite e, já deprimido devido a situação precária financeira, morando em um lugar insalubre, piorou muito a depressão, mesmo assim continuei indo para as aulas que conseguia, eu estava fazendo três disciplinas por semestre justamente para poder ficar o último ano livre para escrever e, à noite, ia pro trampo.

Junto com os outros discentes, tivemos um conversa com o professor que se intitulava sensível às nossas questões, entendemos que ele teria um outro olhar sobre as nossas necessidades e, ao entregar o artigo final da disciplina, que por sinal compôs o texto de minha qualificação, ele me mandou essa resposta, junto com a não aprovação no referido componente curricular:

*Entendo perfeitamente o que você disse na última aula a respeito da necessidade de dedicar tempo considerável aos trabalhos que te permitem garantir a subsistência. Mas espero também que tenha entendido bem o que eu disse em sala a respeito disto.*

*Vejamos: você decidiu cursar o doutorado e o “kit completo” inclui evidentemente cursar disciplinas, frequentar as aulas e entregar os trabalhos solicitados. Sempre tive (e tenho) todo tipo de problemas com instituições. Mas uma vez que optei por estar nelas, preciso lidar com as tais “regras do jogo”. E tentar mudar estas regras se for o caso. E isto não se faz em embates com um docente, mas com a coordenação do Programa, com a Direção do Instituto, com a reitoria, o MEC, etc. Mas não com o*

*docente de uma disciplina. Embora sensível a situações como a sua, não me parece nem um pouco razoável simplesmente desconsiderar o compromisso que assumimos coletivamente com nossa formação.*

Eu não estava deixando de cumprir o compromisso com a minha formação, afinal entreguei o trabalho solicitado e fui elogiado inclusive pelo mesmo professor. A essa altura eu já tinha Kabemgele Munanga em meu repertório, um professor preto, doutor em antropologia que me ensinou que:

Os oprimidos brancos da sociedade não tem consciência de que a exclusão política e econômica do negro por motivos racistas só beneficia a classe dominante, o que torna difícil, se não impossível, a sua solidariedade com o oprimido negro, além do fato de que eles mesmo são racistas, pela educação e socialização recebida em família e na escola. (MUNANGA, 1990, p. 116)

Uma pessoa branca dificilmente vai entender as especificidades da experiência negra e Munanga vai dizer isso nesse mesmo texto: pessoas que se intitulam sensíveis às nossas questões, mas não tencionam as estruturas, não podem ser consideradas aliadas de uma luta antirracista e isso fez com que eu não desmoronasse ainda mais durante o mestrado. Durante as reuniões com a comissão de bolsas, eu precisei me expor de uma maneira tão dolorosa para poder ser contemplado que até hoje eu me pergunto se de fato foi necessário ou se não foi o racismo novamente querendo destruir o pouco de autoestima criado a duras penas dentro de mim.

E não acabou por aí, a bolsa saiu e agora, no fim do curso, querem cortar a décima segunda bolsa que me é de direito. Ao escrever os últimos capítulos dessa dissertação, estou travando uma batalha judicial com o Programa para não perder um direito que é meu.

Raça, classe e gênero têm sido forças absolutas para quem acredita que uma dívida histórica ainda não foi paga e todo o tempo se escondem de assumir esse débito. Eu, Xica e Koanza estamos aqui para cobrar todos os dias dessa sociedade que quer nos exterminar diariamente.

Xica me ensinou que não é por acaso que eu precisava ser doutrinado desde a infância para que eu não pudesse levar uma vida livre das amarras do cisheteropatriarcado, era colonização agindo sobre meu corpo e minha subjetividade ditando o que eu poderia e deveria fazer. Desde que a encontrei dentro de mim me deu mais força para, assim como ela, não baixar a cabeça pra quem espera de mim o que eu não tenho a expectativa de dar. A ancestralidade que vive em nós me ensinou que a gente pode trilhar outros caminhos, assim como o grande rio Osun, na Nigéria. Hoje a gente chama essas voltas que o rio dá de identidades estratégicas, uma forma de nos

camuflar e dar a volta na cidade para entrar com força na casa dos fascistas e dizer que eles não vão nos aprisionar novamente, porque ouvimos os chamados das grandes guerreiras e guerreiros pretos/as.

A expertise de Koanza, que mora aqui dentro, não deixa mais eu ouvir os contos de um deus cristão que tem sufocado a existência de muitas pessoas LGBT dentro de púlpitos neopentecostais. Assim como ela fez com Vitória, entendendo o que ela sofria para se ajustar dentro de uma religião que não respeitava quem ela é, eu ouvi o chamado de Xica, de Koanza e de Xangô, que me consagrou para ser seu ministro e não ter mais medo de uma justiça cega.

Mas nós nos encantaremos e diariamente nascerá uma nova Xica, uma nova Koanza e um novo Deivide, do mesmo jeito que elas renasceram em mim e em milhares de pretos e pretas nesses 54% negros e negras na população desse Brasil, nossas ancestrais vivem em cada um de nós e casa grande vai surtar ainda mais!

## 4. Uma escrita de cura: interseccionalidade, um caminho possível e difícil

*De vez em quando  
Um abre a boca  
Sem ser oriundo  
Para tomar pra si  
O estandarte  
Da beleza, a luta e o dom  
Com um papo  
Tão infundo*

*Xênia França*

### 4.1 Uma rápida contextualização

O que chamamos de interseccionalidade tem se revelado um terreno fértil, tanto que a categoria hoje é utilizada por áreas distintas da academia, como saúde, direito, políticas públicas, entre outras. Kimberlé Crenshaw (1991) é apontada como a pessoa que deu um nome a essa categoria que, anteriormente, já era trabalhada por outras mulheres ligadas ao movimento abolicionista, porém, elas utilizavam as categorias de gênero, raça, classe, entre outros marcadores sociais das diferenças, sem dar um nome específico ao cruzamento entre eles. Um dos nomes é o da afro-americana Sojourner Truth, que proferiu um discurso, na Convenção dos Direitos das Mulheres, em Ohio, no ano de 1851. Nessa fala, Truth reclamava o lugar da mulher negra numa sociedade que não as reconhecia como mulheres. Vejamos:

Aquele homem lá diz que uma mulher precisa ser ajudada ao entrar em carruagens, e levantada sobre as valas, e ficar nos melhores lugares onde quer que vá. Ninguém me ajuda em lugar nenhum! E eu não sou uma mulher? Olhem para mim! Olhem para o meu braço. Eu arei, eu plantei e eu recolhi tudo para os celeiros. E nenhum homem pode me auxiliar. E eu não sou uma mulher? Eu poderia trabalhar tanto e comer tanto quanto qualquer homem (...) e suportar o chicote tão bem quanto! E eu não sou uma mulher? Eu dei à luz a crianças e vi a maior parte delas ser vendida como escravas. E quando eu chorei com o sofrimento de uma mãe, ninguém além de Jesus me ouviu. E eu não sou uma mulher? (TRUTH *apud* HENNING, 2015, 104-105)

Sojourner Truth não estava questionando a luta por uma liberdade individual, mas o conjunto de desigualdades que afetam certos de tipos de pessoas e o conceito universal de mulher, que contempla apenas mulheres brancas. Posteriormente, Butler (2003) vai trabalhar também no sentido de questionar quem são as mulheres que podem reivindicar a categoria mulher, ainda que com propósitos distintos do de Truth, que dava

os primeiros passos na luta do que entendemos hoje contra o cisheteropatriarcado, sexismo e capitalismo.

Outro grande marcador da construção da categoria foi o manifesto do *Combahee River Collective*, formado em especial por mulheres lésbicas. No texto, de 1977, elas articularam de forma mais estruturada as relações de opressão vividas por elas. Patrícia Hill Collins explica que

Esse documento inovador argumentava que uma perspectiva que considerasse somente a raça ou outra como somente gênero avançaria em análises parciais e incompletas da injustiça social que caracterizava a vida de mulheres negras afro-americanas, e que raça, gênero, classe social e sexualidade, todas elas moldavam a experiência de mulheres negras. (COLLINS, 2017, p. 8)

O manifesto propunha que as categorias raça, classe e gênero não fossem trabalhadas separadamente porque racismo, classismo e misoginia e homofobia já faziam parte da experiência da mulher negra. E que sem esses marcadores juntos, não há como pensar em diminuir as desigualdades quando se fala em vivências negras. É importante lembrar que esse manifesto marca a entrada da categoria sexualidade, mais diretamente a lesbianidade, nas discussões que viriam a ser chamadas, posteriormente, de interseccionalidade.

Collins defendeu ainda que a origem da categoria interseccionalidade esteve ligada diretamente com a luta contra a escravidão e liberação das mulheres negras afro-americanas e só muito depois que ela chega à academia nos escritos de Crenshaw. Kimberlé Crenshaw escreve na área do direito e, em seus dois primeiros artigos, o *Desmarginalizando a intersecção de raça e sexo: uma crítica feminista negra da doutrina antidiscriminação, teoria feminista e políticas antirracistas*, de 1989, e o mais conhecido, *Mapeando as margens: interseccionalidade, políticas de identidade e violência contra mulheres de cor*, de 1991, ela sistematiza a tríade gênero, raça e classe, juntamente com outros marcadores, como geração. Foi assim que apareceu, na academia, a categoria analítica da interseccionalidade para entender as questões referentes as múltiplas violências cometidas contra mulheres negras e as “mulheres de cor”.

Dentro da academia, Crenshaw não foi a única a tensionar o terreno da interseccionalidade. Dayane N. Conceição de Assis (2019) fez um estudo sobre essas autoras e aponta expoentes da construção desse conceito, como Avtar Brah (2006), no contexto do Reino Unido, e as afro-americanas Patricia Hill Collins (1990); Angela Davis (2017), bell hooks (1984) e Audre Lorde (1983).

Um ponto muito importante para entendermos essa categoria é perceber que ela não está dissociada das lutas dos movimento que lutam pela democracia, justiça social, contra o fascismo, como aponta a própria Collins (2017, p. 15): “a promessa inicial do feminismo negro e a ideia de interseccionalidade que o acompanhou consistia em promover políticas emancipatórias para pessoas que aspiravam a construção de uma sociedade mais justa”.

No Brasil, assim como as pensadoras norte-americanas, que deram o ponta pé inicial para as questões interseccionais, como Truth, temos Carolina Maria de Jesus, uma mineira que, em 1960, lançou seu livro *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, no qual ela já denunciava as questões intrínsecas às vivências de pessoas negras que moravam em comunidades pobres de São Paulo, como a fome, moradias precárias, empregabilidade. Tudo isso foi registrado em seu diário, que se tornou um clássico:

15 DE JULHO DE 1955 - Aniversário de minha filha Vera Eunice. Eu pretendia comprar um par de sapatos para ela. Mas os custos dos gêneros alimentícios nos impedem a realização dos nossos desejos. Atualmente somos escravos dos custos de vida. Eu achei um par de sapatos no lixo, lavei e remendei para ela calçar.

Eu não tinha um tostão para comprar pão. Eu lavei três litro e troquei com o Arnaldo. Ele ficou com os litros e deu-me pão. Fui receber o dinheiro do papel. Recebi 65 cruzeiros. Comprei 20 de carne. 1 quilo de toucinho. 1 quilo de açúcar e 6 cruzeiros de queijo. E o dinheiro acabou-se. (JESUS, 1960, p.9)

Carolina já vivenciava como os problemas relativos às questões de raça, classe e gênero são sentidos pela população negra, em especial sendo ela uma mulher preta e catadora de lixo. Nesse primeiro livro e nos posteriores, que são, em 1961, o *Casa de Alvenaria, diário de uma ex-favelada*, e em 1963, o *Pedaços da fome e Provérbios*, ela articulou como se dava a estrutura do colonialismo que não permite até hoje o mínimo de mudanças para efetivamente beneficiar as pessoas negras. Em 1960, ela já acionava conceitos que são nomeados e caros para as pesquisas de pessoas negras hoje no Brasil. Carolina de Jesus é uma referência importante da literatura brasileira principalmente quando a lemos e conseguimos ligar com conceitos que utilizamos até aqui, como o de oralitura, encruzilhada, escrevivências e interseccionalidade. Todos são baseados nas experiências de mulheres negras que lutaram e ainda lutam diariamente para se manterem vivas. Elas fizeram/fazem de suas escritas campos de batalhas para, além de vencer os marcadores de opressão e o cisheteropatriarcado, curar as suas semelhantes ao arquitetar novas rotas de fuga para que essas linhas se constituam em outras formas de aquilombamento/acuílombamento.

Como Carolina, tivemos outras mulheres que propuseram curas epistemológicas, como Lélia Gonzalez (1988) que, com a categoria de amefricanidade, busca romper

com o essencialismo estadunidense brancocêntrico que, com tecnologias racistas, tenta invisibilizar a contribuição africana neste continente. Vide as sanções, como a de cortar as mãos de pessoas negras que tocassem atabaques, por exemplo.

Assim como os próprios colonizadores nos ensinaram que “onde há poder, há resistência” (FOUCAULT, 1988, p. 105), as pessoas negras da América do Norte buscaram outras formas de conservar suas ancestralidades. Isso é um importante legado na luta antirracista. A própria Lélia González (1988, p. 71) aponta para o apagamento das influências africanas “encoberto pelo véu ideológico do branqueamento, e recalcado por classificações eurocêtricas do tipo “cultura popular”, “folclore nacional” etc., que minimizam a importância da contribuição negra”. Essa encruzilhada interseccional afro-diaspórica proposta por Lélia, Sueli Carneiro, entre outras pensadoras do feminismo negro brasileiro, podemos encontrar mais detalhadamente em Assis (2019), que aponta que essas são formas de nos reconectar diante do esforço do racismo que nos separa e apaga as nossas contribuições e experiências.

Outro dado importante é que as pensadoras de raça, gênero e classe, nos anos 80, não estavam pautando o marcador sexualidade no Brasil. Penso que isso ocorreu porque, durante esse período, pensadoras e pensadores negros/as ainda buscavam a inserção de pessoas negras no mercado de trabalho, para que elas não ficassem apenas nos subempregos, além de lutar contra a estrutura racista que não nos entende como intelectuais. Há de se compreender o contexto histórico dessas posturas, mas não há por que não pontuarmos que grande parte desse mesmo movimento entendeu e até hoje entende as questões das sexualidades como menos prioritárias. É de suma importância que nós, pessoas negras, denunciemos essa forçosa invisibilidade, pois pessoas negras sofrem racismo no movimento LGBT e também são discriminadas em relação a gênero e sexualidade dentro do Movimento Negro.

A máxima “antes de ser LGBT, eu sou negro” foi a forma mais silenciadora de nossas identidades. Audre Lorde fez esse esforço nos Estados Unidos, ao pensar o lugar da mulher lésbica negra e como o patriarcado exotiza e invisibiliza essas identidades. Hoje a máxima deve ser reformulada, partindo da ideia de Lorde de que não existe hierarquia de opressão, somos LGBT e somos Negras ao mesmo tempo.

Carla Akotirene (2018), mulher preta, forjada dentro do feminismo negro da Bahia, tem articulado a lupa analítica da interseccionalidade alinhando a categoria sexualidade numa perspectiva da dissidência sexual e de gênero. Isso porque compreende, assim como Patrícia Hill Collins e Lélia Gonzales, que essa ferramenta é

nossa munção na luta conta as injustiças sociais e as pessoas LGBT não podem estar desvinculadas de nossas pautas.

O Feminismo Negro dialoga concomitante entre/com as encruzilhadas, digo, avenidas identitárias do racismo, cisheteropatriarcado e capitalismo. O letramento produzido neste campo discursivo precisa ser aprendido por Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais, Queer e Intersexos (LGBTQI), pessoas deficientes, indígenas, religiosos do candomblé e trabalhadoras (AKOTIRENE, 2018, p. 18)

Compreender que os movimentos de luta por direitos não podem deixar de fora da trincheira pessoas que são historicamente silenciadas, é ser coerente com a justiça social, levando em conta que todas somos atravessadas de formas distintas pelas opressões, pois “somos vítimas das coalisões múltiplas do capacitismo, terrorismo religioso, cisheteropatriarcado e imperialismo” (AKOTIRENE, 2018, p. 18).

#### **4.2 As dificuldades em representar a interseccionalidade**

Entendemos até aqui que a interseccionalidade é, além de uma categoria analítica última, uma ferramenta de justiça social, uma lupa para entendermos como operam as tecnologias racistas e como o cisheteropatriarcado nos atravessa. Fugir de uma discussão sobre como os múltiplos marcadores de opressão são acionados, ou não dar a devida atenção para como esses marcadores são operacionalizados, ou ainda priorizar de forma desleixada as categorias, é não respeitar o histórico de luta em que a interseccionalidade foi construída.

O espetáculo *Xica*, do Coletivo das Liliths, também pode ser analisado através da categoria interseccionalidade (CRENSHAW, 2002, AKOTIRENE, 2018) porque chama à discussão os marcadores sociais de raça, gênero, classe e sexualidade, porém sem sobrepor esses marcadores, o que revela uma sintonia com Audre Lorde:

A partir da minha participação em todos esses grupos eu aprendi que opressão e intolerância em relação à diferença vêm em todos os tamanhos e formas e cores e sexualidades; e entre aqueles de nós que compartilham dos objetivos de liberação e um futuro possível para nossas crianças, não pode haver hierarquias de opressão. Eu aprendi que ambos, sexismo (a crença em uma superioridade inerente de um sexo sobre todos os outros e, logo, o seu poder em dominar) e heterossexismo (a crença em uma superioridade inerente em um padrão de amar sobre todos os outros e, logo, o seu poder em dominar), se originam da mesma fonte que o racismo – a crença superioridade inerente de uma raça sobre todas as outras e, logo, o seu direito em dominar. Aprendi que opressão e intolerância de diferenças aparecem em todas as formas e sexos e cores e sexualidades — e que entre aquelas de nós que compartilham objetivos de liberação e um futuro viável para nossas crianças, não pode existir hierarquia de opressão. Eu aprendi que sexismo e heterossexismo surgem da mesma fonte do racismo. (LORDE, 2009, s/p)

A peça conta a história de uma pessoa que não teve acesso à liberdade e à educação e que, para assegurar sua vida, teve que se enquadrar nas normas sociais da sua época. Isso fica evidente na estética do espetáculo, que usa poucos recursos, como a precariedade dos figurinos da personagem, as falas da Xica, que evidenciam pouca instrução escolar. Sabemos que a precarização de vivências negras e LGBT é fruto do racismo estrutural e de uma política de extermínio e discriminação dessa população, como apontou Lorde. E reconhecemos a dificuldade em não separar o sistema raça, classe, gênero, sexualidade e outros marcadores. O conceito de interseccionalidade vai auxiliar nesse sentido, como aponta Carla Akotirene:

A interseccionalidade impede aforismos matemáticos hierarquizantes ou comparativos. Em vez de somar identidades, analisa-se quais condições estruturais atravessam corpos, quais possibilidades reorientam significados subjetivos desses corpos, por serem experiências modeladas por e durante a interação das estruturas, repetidas vezes colonialistas, estabilizadas pela matriz de opressão, sob forma de identidade. (AKOTIRENE, 2018, p.38-39).

Produzir uma peça que reflete sobre um corpo que está no meio dessa encruzilhada, sendo atravessado por uma avenida de opressões (IDEM, 2018, p. 18), sem invisibilizar outras identidades, é um trabalho cuidadoso que o Coletivo das Liliths realizou. E, para chamar para a centralidade do debate as questões de sexualidade, mas não dissociadas das questões de classe, raça e gênero, o coletivo discutiu a travestilidade de Xica no espetáculo. Ao fazer isso, qualquer produto cultural também passa a enfrentar uma enorme complexidade, pois dar conta dessas interseccionalidades não é exatamente uma coisa fácil de ser realizada. Nesse sentido, penso que o modo como a travestilidade foi tratada no espetáculo merece uma análise mais cuidadosa, o que farei a seguir.

A montagem *Xica* é inspirada em um artigo de 1992, de autoria do professor Luiz Mott, que conta a história de vários sodomitas perseguidos pela Inquisição. Ao pesquisar as visitas da Inquisição em Pernambuco e na Bahia, entre 1591 e 1620, o pesquisador indicou “o cativo de Antonio Pires como o primeiro travesti” presente nos autos da Igreja Católica. Vejamos o que Mott escreveu sobre o caso:

Outra referência interessante encontrada nos processos do Santo Ofício é a que envolve o sapateiro Francisco, natural do Congo, cativo de Antonio Pires, morador abaixo da igreja da Misericórdia, o qual tinha fama entre os negros de ser somitigo. Seu acusante, o lisboeta Matias Moreira, cristão-velho, disse que, “em Angola e Congo, nas quais terras ele denunciante andou muito tempo e tem muita experiência delas, é costume entre os negros gentios trazerem um pano cingido com as pontas por diante, os negros somitigos, que no pecado nefando servem de mulheres pacientes, aos quais pacientes chamam, na língua de Angola e Congo, ‘jimbândaa’, que quer dizer somitigos pacientes”. Ouvindo dizer que o dito Francisco era sodomita, certa feita “viu ele denunciante ao dito negro trazer um pano cingido assim como

na sua terra em Congo trazem os somitigos pacientes, e logo o repreendeu disso e o dito Francisco lhe respondeu que ele não usava de tal e o repreendeu também porque não trazia o vestido de homem que lhe dava o seu senhor, dizendo-lhe que em ele não quer trazer o vestido de homem, mostrava ser somitigo, pois também trazia o dito pano do dito modo e contudo lhe negou que não usava de tal. E depois o tornou ainda duas ou três vezes a ver nesta cidade com o dito pano cingido e tornou a repreender e já agora anda vestido em vestido de homem” (Denúncias da Bahia, 1925: 406-7).

Este Francisco Congo pode ser considerado o primeiro travesti do Brasil, o homossexual mais corajoso de que se tem notícia neste começo de nossa história, pois, além de ter fama entre os negros de ser somitigo, mesmo repreendido continuou por certo tempo a usar traje típico de “jimbândaa” (ou “quimbândaa”, como grafou o Capitão Cardonega em 1681, em documento citado à página 173). O pobre sapateiro congolês incorria, pelo seu proceder, em dois graves pecados punidos pelo Direito Canônico: crime de sodomia e crime de “fingir ser de diferente estado e condição”: “o homem que se vestir em traje de mulher pagará 100 cruzados e será degredado para fora do Arcebispado da Bahia arbitrariamente, conforme o escândalo que der e efeitos que resultarem” (Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, 1853: § 939 e 958). (MOTT, 1992, p. 181-182).

A montagem, na minha leitura, faz uma análise mais atual da vida de Xica e avança em dar um nome que não seja masculino e ao tratá-la, nos termos de hoje, com o gênero com que ela possivelmente se identificaria. No entanto, no início da peça, reproduz a ideia de Mott ao chamá-la pelo nome de batismo. O pesquisador, em seu texto, frisa que ela foi condenada por sodomia e por performar uma identidade feminina, mas, apesar disso, a trata no masculino, com o seu nome de batismo cristão, e a considera automaticamente como “o” travesti e homossexual. Em outros trechos do texto, Mott considera essas pessoas perseguidas pela Inquisição como gays ou até como praticantes de homoerotismo, categorias identitárias e/ou conceitos que não existiam no período histórico que ele analisa, o que caracterizaria um tipo de anacronismo. Homoerotismo, por exemplo, é um conceito criado apenas no início da década de 90, por Jurandir Freire Costa (1992). Em uma nota de rodapé, Mott tenta justificar o uso da palavra gay em seus escritos sobre a Inquisição.

Propositadamente emprego aqui a expressão “gay” pois, de acordo com Boswell (1980:43), desde o século XIII que na língua catalã-provençal se emprega o termo “gai” para referir-se a uma pessoa abertamente homossexual. Em seu livro *Cristandade, tolerância social e homossexualidade*, Boswell emprega este mesmo cognome para referir-se aos sodomitas da Idade Média: “Gay people in Western Europe from the Beginning of the Christian Era to the Fourteenth Century”. Para sermos mais fiéis a nossas raízes linguísticas, considero melhor o termo “gay” do que “homossexual”, este último vocábulo somente tendo sido cunhado em 1869 por Benkert e divulgado em 1870 pelo médico alemão Westphal. (MOTT, 1992, p.1987).

Ao recorrer ao conhecido livro de Boswell, Mott, como sempre faz, se afasta das reflexões de Michel Foucault que, em *A história da sexualidade*, defende que só a partir do século 18 é que as práticas sexuais entre pessoas do mesmo sexo deixaram de ser práticas para serem consideradas uma identidade.

É necessário não esquecer que a categoria psicológica, psiquiátrica e médica da homossexualidade constituiu-se no dia em que foi caracterizada — o famoso artigo de Westphal em 1870, sobre as “sensações sexuais contrárias” pode servir de data natalícia — menos como um tipo de relações sexuais do que como uma certa qualidade da sensibilidade sexual, uma certa maneira de interverter, em si mesmo, o masculino e o feminino. A homossexualidade apareceu como uma das figuras da sexualidade quando foi transferida, da prática da sodomia, para uma espécie de androgenia interior, um hermafroditismo da alma. O sodomita era um reincidente, agora o homossexual é uma espécie. (FOUCAULT, 1988, pp, 42-43)

Mesmo levando em conta o livro de Boswell, o que destaque não é apenas o uso da palavra gay, mas o fato de que gay hoje se tornou uma identidade bastante rígida e até normatizada pela heteronorma. O mesmo problema pode ser apontado para o uso da categoria travesti para categorizar Xica. É difícil precisar quando a travestilidade veio a ser reconhecida como uma identidade. Mesmo com a presença das travestis e transexuais na formação do movimento, que viria a ser conhecido hoje como LGBT, até os anos 70 esse movimento ainda se denominava homossexual. Só apenas em 1992 é que o movimento T veio a se institucionalizar.

Em 1992, as travestis e transexuais iniciam uma série de reuniões que tinham como fim a criação de uma rede nacional que proporcionasse uma articulação política dentro do cenário nacional. Como fica claro no fragmento retirado do site da Articulação Nacional de Transgêneros: “tínhamos vontade política, mas faltava uma ferramenta que proporcionasse essa interlocução e comunicação em uma linha geral e única de articulação” (ANTRA, 2006). No ano seguinte acontece o primeiro Encontro Nacional de Travestis, Transexuais e Liberados na luta contra a AIDS – ENTIL/AIDS que reuniu travestis e transexuais de todo território nacional e se tornou um importante momento de articulação e construção de estratégias de ação. Em 1995 é fundada a Associação Brasileira de Gays, Lésbicas e Transgêneros – ABGLT. E finalmente em 2000, na cidade de Porto Alegre, é fundada a Articulação Nacional de Transgêneros, que depois se tornaria Articulação Nacional de Travestis, Transexuais e Transgêneros – ANTRA. (LINO, FREITAS, BADARÓ e AMARAL, 2011, p. 6)

Apesar dessas considerações realizadas, destaque que é preciso reconhecer o esforço de Mott por fazer uma pesquisa documental que nos proporciona conhecer um corpo negro que negava os padrões exigidos no Brasil colônia e que poderia ser enquadrado no que hoje consideramos como uma travestilidade, mesmo ele se referindo à essa pessoa no masculino, o que era bastante comum inclusive na comunidade travesti até bem pouco tempo. Leandro Colling (2018), em um texto sobre algumas transformações ocorridas nos últimos anos no movimento LGBT do Brasil, destaca que

nos últimos 10 anos é que as identidades travestis e transexuais passaram a ser entendidas como identidades de gênero e não variações da homossexualidade. Também é preciso enaltecer a contribuição do Coletivo das Liliths por pesquisar e dar um nome talvez menos agressivo à uma personagem tão oprimida pela escravidão e Inquisição.

O modo como Mott escreve sobre a perseguição às pessoas que hoje categorizamos como homossexuais ou lésbicas difere muito de uma conhecida dissertação de mestrado realizada por uma pesquisadora que, por sinal, foi orientanda de Mott. Em *A coisa obscura*, Lígia Bellini, professora de História da Universidade Federal da Bahia, se recusa a chamar de “lésbicas” as mulheres sodomitas perseguidas pela Inquisição.

Vários outros autores dedicam-se à reflexão sobre o tema. Arthur Gilbert, em ensaio sobre a homossexualidade e sodomia na história do Ocidente, observa que, ao se procurar compreender os fatos ocorridos em outros contextos históricos, é preciso estar atento às dificuldades e ao perigo de se aplicar conceitos atuais a um passado que via de modo diferente o “desvio” sexual. [...] Jeffrey Weeks, Anne Ferguson e George Chauncey também são partidários do não emprego das categorias “homossexual”, “lésbicas” e outras afins a períodos anteriores ao século XIX. Judith Brown, em seu bem documentado trabalho sobre o processo movido contra uma freira no século XVII, embora concorde com esses autores e reafirme a necessidade de prudência no uso do termo “lésbica” ou similar antes do século XIX. [...] menciona o fato de que, apesar de a palavra “lésbica” ter aparecido pela primeira vez no século XVI na obra de Brântome, observador e cronista das excentricidades sexuais das cortesãs francesas, ela não foi comumente usada até o século XIX, e mesmo então designava inicialmente certos atos, e não uma categoria de pessoas. (BELLINI, 2014, p. 32-33)

Bellini, ao contrário do seu orientador da época, concorda com os escritos de Michel Foucault e traz outros pesquisadores do assunto para afirmar seu posicionamento. A pergunta agora é: podemos categorizar Xica como homossexual ou como travesti em um momento histórico que, segundo Bellini, essas categorias não eram pensadas enquanto identidade sexual e identidade de gênero? Ao percebermos que, naquele momento, não existiam as categorias que hoje utilizamos para identificar essas pessoas, podemos entender que Xica é inclassificável desde o Brasil colônia. Mesmo com a melhor das intenções, a busca por categorizar/domesticar as vivências pode gerar um problema porque como não conhecemos Xica, não podemos dizer, por ela, como ela gostaria de se identificar.

As políticas de regulação dos corpos, gêneros, sexualidades e identidades estão diretamente estruturadas pelas relações entre os sujeitos e suas respectivas competências. Através da dinâmica de regras e normas que conduzem o comportamento e a aceitação, os indivíduos são obrigados a se conformar com imposições reiteradas e práticas que materializam fronteiras e estados de significação e mobilidades corporais. Sendo assim, a formação da própria subjetividade pelo sujeito é um desafio que deve obedecer aos limites da aprovação e superação das diferenças, reconhecendo no Outro, pelo

princípio da negação, aquilo que ele pode e tem de ser. (BRAVO, 2015, p.105)

Por isso, acionar os estudos queer pode ser importante para pensar na maleabilidade das vivências e na vontade, quase incontrolável, de operar dentro das lógicas das rígidas categorias identitárias. Como diz Bravo (2015), “[...] a Teoria Queer é uma corrente que surge para questionar esse padrão heterossexista dominante e problematizar os elementos que configuram as formas de regulação da vida social”. Diante disso, podemos perceber que Xica embaralhava os gêneros, que era subversiva às questões que hoje nomeamos como problemas de gênero e sexualidade, mas que não é fácil ou mesmo possível enquadrá-la em categorias que hoje dispomos, sejam elas a de homossexual, gay ou o ou a travesti. Durante o percurso do espetáculo, percebi a insistência da personagem em negar o seu “nome de batismo” e o esforço de Ricardo Andrade, intérprete de Xica, em fazer uma crítica a esse nome. Por recusar o nome com o qual não se identificava, Xica levou chibatadas do seu ‘senhor’.

O Coletivo das Liliths propõe, pela sua arte, outras potências para a construção de subjetividades que vislumbram um corpo para além das normas. A peça confronta as relações de poder e o corpo normatizado. Como diria Leite (2016):

As linguagens performativas são adequadas e podem ser utilizadas de uma forma mais próxima às construções de gênero e corpo, devendo ser entendido o termo construção em sua forma de execução, algo que está em processo constante de mudança, que é alterável, não se restringindo a normas, fixo. A performatividade do corpo é proposta por Butler (2002, p. 18), como algo a ser compreendido, e diz, “não como um ato singular e deliberado, senão antes como a prática reiterativa e referencial mediante a qual o discurso produz os efeitos que nomeia”.

Entender a construção do corpo dentro dos padrões sociais como principal insumo do capital, a mão-de-obra, sufoca a construção do Corpo Trans, que massivamente perturba uma ordem pré-estabelecida de funcionamento tratado como ordem natural. (LEITE, 2016, p. 108)

A construção dessa personagem está ligada diretamente a maneira como a intérprete de Xica se percebe dentro das questões de gênero e sexualidade. Ricardo tem em sua subjetividade essa maleabilidade, esse “processo de constante mudança”.

Eu não me vejo um corpo tão masculino, eu sempre tive essa fluidez, mesmo que em minha casa a nossa minha mãe sempre propôs uma educação um pouco mais engessada, na minha infância eu recebia uma calça, uma blusa de minhas irmãs, ainda mais pela minha magreza, eram peças que em meu corpo não pareciam de mulher e nem de homem, e isso nunca foi um problema pra minha família. Desde sempre compreendi que o masculino não está no meu corpo e o feminino também não. (ANDRADE, entrevista ao autor em 15 de junho de 2019)

Através de *Rebola*, o Teatro da Queda também encontrou uma forma continuar a pensar as questões de sexualidade e raça. Ter escolhido o Beco dos Artistas para ser o ponto de partida para a construção da peça é entender como esse espaço foi importante na história e na vida de uma série de pessoas LGBT, como já vimos no capítulo anterior. Thiago Romero contou, em uma mesa redonda realizada por ocasião dos 10 anos do CuS, que essa foi uma forma de se posicionar mais contundente no cenário artístico e político do grupo. Trabalhar com um grupo de jovens atores gays é, de certa forma, acionar a interseccionalidade, levando em consideração os marcadores utilizados na escolha de uma parte dos atores: negros, periféricos e pobres.

No espetáculo, todas as personagens representam drag queens e essa escolha não foi aleatória, pois o poder representativo das transformistas drags na cultura LGBT diz muito sobre a luta dessa comunidade e as possibilidades que essas existências oferecem para se pensar sobre gênero e sexualidade, vide a importância de Marsha P. Johnson, que é destacada do capítulo dois desta dissertação. Mas por que a escolha de criar drags para falar de gênero e sexualidade em *Rebola*?

Drag queens ou transformistas, como eram conhecidas antes da década de 90 (BORTOLOZZI, 2015), são pessoas LGBT ou não que utilizam elementos entendidos socialmente como femininos na criação de seus personagens. Vale lembrar que pessoas heterossexuais, ao longo da história, também fizeram drag e mulheres têm questionado essa ideia reducionista de que a feminilidade não pode ser parodiada por elas também e, por isso, estão montando as suas próprias drags.

Lucas Bragança, no livro *Desaquendendo a história drag no mundo, no Brasil e no Espírito Santo*, de 2018, faz uma separação entre transformismo até chegarmos na ideia de drag queen que temos hoje:

Neste período tanto homens gays que performavam pontualmente nas noites, quanto pessoas trans e travestis que realizavam performances nas casas noturnas, eram todos entendidos como travestis ou transformistas. Assim, esses termos, até o começo da década de 1990, eram sinônimos e não tratavam diretamente sobre expressão de gênero (BRAGANÇA, 2018, p. 24)

Ou seja, no Brasil, até o começo da década de 90, essas pessoas eram entendidas e se auto identificavam como artistas transformistas. Sendo a arte drag e o transformismo duas linguagens artísticas, Bragança vai fazer uma delimitação desses dois campos. Para ele,

A performance transformista vislumbraria uma feminilidade palpável em uma busca artística de performar como vedetes em grandes produções teatrais e/ou de realizar dublagens em números musicais. Quando observado os relatos e imagens da época, é possível perceber que a maior parte das

transformistas se tornavam verdadeiras beldades, assumindo ao máximo as formas socialmente esperadas de uma mulher (BRAGANÇA, 2018, p. 26)

Ao passo que as drags, para Lucas Bragança,

Teriam um caráter mais surreal, absurdo e fantástico. Ela (a drag) trata, em grande parte, de parecer como o outro sexo, mas de ser tudo ao mesmo tempo, uma síntese, um corpo híbrido repleto de possibilidades. Ela intenta, por meio da criação artificial do corpo, mostrar os mecanismos de repressão, brincado, fugindo das regras, não se adequando propositalmente ao que se é esperado (BRAGANÇA, 2018, p. 26)

Se, por um lado, a clássica transformista desejava se transformar em uma diva e era aplaudida e elogiada na medida em que alcançava mais sucesso nesse objetivo, a drag queen usa adereços, maquiagens, roupas, sapatos e acessórios berrantes, chamativos, ou seja, hiperboliza e parodia uma performatividade de gênero tida como feminina. O objetivo da drag queen não é parecer uma diva, uma mulher famosa, é parecer uma drag.

A partir desses limites conceituais propostos por Bragança, ao assistir *Rebola* percebemos que elas são drags porque as personagens fogem desse objetivo quase essencialista em performar uma mulher. Os signos existiam, mas lá tivemos drag de barba, algumas não usavam enchimento para aparentar seios, outras não usavam perucas, a “aquendação da neca”<sup>3</sup> era opcional. Ou seja, os corpos estavam parodiando o masculino e o feminino.

E interessante pontuar que, durante muito tempo, homens heterossexuais utilizaram da imitação das feminilidades, mas com um tom de comicidade, jocoso, desrespeitoso, especialmente em apresentações humorísticas. Quando essa arte drag passou a ser feita por mulheres e pessoas LGBT, a intenção muda e, geralmente, é a de desestabilizar as percepções de corpo e gênero, para mostrar até onde o corpo pode ser subversivo, até onde ele pode ser construído até chegar na monstruosidade. Judith Butler (2003) utilizou as performances de drags para construir a sua teoria da performatividade de gênero. As drags, pela paródia de gênero, revelariam que todos/nos montamos para performar os nossos gêneros no cotidiano. Diz ela: “O gênero é a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser” (BUTLER, 2003, p. 59)

---

<sup>3</sup> Aquendar a neca é esconder o pênis entre as pernas com fita ou calcinha para fazer alusão à uma vagina.

Butler defende que o gênero é construído, assim como o sexo, dentro dessa aparência de natural, ou seja, ela entende que sexo e gênero são construídos no discurso. A performatividade de gênero, no entanto, pode atender as normas ou potencializar a sua desestabilização, especialmente quando a agência dos corpos ressignifica esse lugar do natural. Os atos de repetição criam essa ideia de naturalidade dos gêneros. Por exemplo, quando se ensina a uma criança o jeito correto dela se sentar, de se comportar, isso faz com que entendamos que não há uma pré-existência do gênero, mas que ele é construído no discurso e ensinado na repetição.

Butler usa a ideia da paródia da drag nesse sentido, pois ela quer nos dizer que uma performance drag é uma subversão da repetição do que foi ensinado aos sujeitos sobre o que é masculino e feminino. E isso é desempenhado de forma a mostrar que as identidades não são essencializadas, elas são aprendidas.

A performance do drag brinca com a distinção entre a anatomia do performista e o gênero que está sendo performado. Mas estamos, na verdade, na presença de três dimensões contingentes da corporeidade significativa: sexo anatômico, identidade de gênero e performance de gênero. Se a anatomia do performista já é distinta de seu gênero, e se os dois se distinguem do gênero da performance, então a performance sugere uma dissonância não só entre sexo e performance, mas entre sexo e gênero, e entre gênero e performance. (BUTLER, 2003, p. 196).

Koanza, personagem de *Rebola*, trouxe referências de mulheres que cercaram a vida de Sulivã, que a interpreta. E essa é justamente a ideia que Butler levanta: ele foi ensinado a imitar/parodiar uma identidade masculina, mas artisticamente produziu um contra discurso, dentro de gênero e sexualidade. E percebemos isso na construção de Koanza porque Sulivã Bispo também vai passar pelo olhar dele sobre essas feminilidades. Em entrevista para esta pesquisa, o ator falou um pouco sobre a dificuldade na construção de Koanza: “o início eu reverberava muito força da militância, já que eu venho do movimento negro e a direção dizia que não via muito gay no palco. Juntar essas duas forças e trazer pra cena, pra mim foi o mais difícil” (BISPO, 2019). Na fala de Sulivã percebemos como a inteligibilidade funciona: a drag, no início, não tinha feminilidades porque ele foi moldado num discurso heteronormativo e ele aprendeu de que forma ele deveria se portar, mas a construção da drag possibilitou que ele pudesse subverter as normas de gênero e sexualidade.

Lucas Bragança (2018) também utilizou os escritos de Butler para afirmar que as drags queens desestabilizam a linha coerente entre sexo, gênero, desejo e prática sexual, numa busca pela desestabilização das normas da heterossexualidade, mesmo quando

reificam uma feminilidade que aprisiona mulheres em lugar de objetificação, porque ele entende que, mesmo nesses casos, as drags, ao utilizarem os signos construídos socialmente como femininos, elas desestabilizam os gêneros.

À medida que podem gerar estímulos eróticos em relação a sujeitos heterossexuais. Esses, em dado momento da performance, compreendendo a realidade (ou ficção) da figura que performa, desmoronariam toda uma estrutura societária de linearidade compulsória entre sexo, corpo e gênero e dos binômios entre sexualidades heterossexuais e homossexuais (BRAGANÇA, 2018, p. 60)

E essa ideia faz todo sentido ao perceber Koanza em cena, pois para quem não conhece o ator, ao perceber a forma como a personagem é conduzida, vem uma memória afetiva que nos remete a uma familiar muito próxima, uma tia, quem sabe uma mãe, isso pela forma de falar, a maneira de gesticular, como as palavras são acentuadas, em especial para quem é da região nordeste do Brasil. E ao desdobrar da personagem, vamos descobrindo o lugar de nossas inteligibilidades de gênero construídas na infância, com nossas famílias, e fica compreensível como nos é ensinado a perceber como determinado gênero deve se comportar.

Sara Salih, no livro *Judith Butler e a Teoria Queer*, destaca que, para a autora, o gênero não é verdadeiro e nem falso, porque eles (os gêneros) são “produzidos de um discurso de identidade primária e estável”. Salih explica a importância das drags para o pensamento de Butler:

Nesse caso, deve ser possível “encenar” esse gênero sob formas que chamem a atenção para o caráter construído das identidades heterossexuais que podem ter um interesse particular em apresentar a si mesmas como “essenciais” e “naturais”, de maneira que seria legítimo dizer que o gênero em geral é uma paródia, mas que algumas *performances* de gênero são mais do que outras. Na verdade, ao destacar a disjunção entre o corpo do performer e o gênero que está sendo encenado [*performed*], algumas *performances* paródicas tais como o *drag* revelam efetivamente a natureza imitativa de *todas* as identidades de gênero (SALIH, 2012, p. 93) (grifos da autora)

O que ela pretende dizer é que, visto que os gêneros não são verdadeiros e nem falsos, porque nos foram ensinados durante a construção de nossas identidades e não repetimos as normas exatamente da mesma forma, a drag vai deslocar essa lógica e performar ou parodiar as identidades de gênero porque, dentro da construção da drag, tem a imitação da identidade da pessoa que performa. Sulivã Bispo, quando está performando Koanza, seja nos bares ou em espetáculos, está parodiando o gênero que ele construiu e os outros gêneros que a personagem toma para si.

Levando em consideração que os gêneros não são dados instantaneamente no nosso nascimento e que são aprendidos durante nossa vida, para que os atos

performativos sejam bem aprendidos e que consigamos performar como se eles sempre estivessem existido daquela forma naturalizada, e que esse “processo regulatório de repetição” se dá na linguagem, em tese temos condições de repetir nosso gênero de forma diferente todos os dias. Sara Salih utiliza ideia de que os gêneros são construídos e usa como exemplo as roupas que construímos como identidades. Ela diz que a forma como escolhemos nossas roupas é uma maneira de performar os gêneros que a gente imita, assim como as drags.

Tendo em mente que existe uma estrutura discursiva de poder que regula o que será disposto nas araras das lojas, Butler vai chamar as roupas que escolhemos de instrumentos. Mesmo mudando radicalmente a forma de nos vestir, isso vai revelar a não naturalidade dos gêneros porque já existe uma ideia preconcebida do que se pode comprar e usar, e esse discurso é que regula nossas escolhas e vai comprometer nossa agência e poder subversão, pois estamos controlados por discursos que dizem o que é masculino e feminino.

Pedro Bezerra (2016) também utiliza os atos performativos em Butler para entender a cena drag em Fortaleza. Ele parte da ideia de Judith Butler de que os gêneros são construídos no discurso e por serem construídos nesse discurso pressupõem que eles precisam conter signos que possam ser facilmente assimilados para que inteligibilidade seja instantânea quando pensarmos em masculinidades e feminilidades. Assim como Butler, ele defende que esses atos performativos são postos para que tenhamos a ideia de naturalidade desses gêneros.

A contribuição que Bezerra traz é a de justamente pensar até que ponto essa subversão dos gêneros é funcional para quebrar as estruturas de poder que fazem com que o “gênero seja opressor”, isso levando a ideia de agência do sujeito para que ocorra uma quebra na matriz que estrutura nossos pensamentos no que se refere aos gêneros, para que as pessoas possam de fato estar livre para performar.

Em *Cuerpos que importan*, de 1993, Butler diz que existem formas de drags que não subvertem as questões de gênero e sexualidade.

En este sentido, pues, el travestismo es subversivo por cuanto se refleja en la estructura imitativa mediante la cual se produce el género hegemónico y por cuanto desafía la pretensión a la naturalidad y originalidad de la heterosexualidad. (BUTLER, 1993, p. 185)

E ela diz que uma drag precisa questionar os conceitos de feminilidade e masculinidade produzidos pela hegemonia e desafiar essa naturalidade e originalidade reivindicada pela heterossexualidade. E, para isso, ela utiliza dois filmes. O primeiro é

*Tootsie*, de 1992, que conta a história de um ator, vivido por Dustin Hoffman, que, devido ao desemprego, se monta para concorrer a uma vaga para atrizes cisgêneras e tem sucesso nessa seleção. Durante as gravações, ele não conta que é um homem cisgênero performando uma mulher cis, apenas quando ele se apaixona por uma colega de trabalho é quando ele vai dizer que, na verdade, é um homem cisgênero.

O segundo filme é o famoso *Uma babá quase perfeita (Mrs. Doubtfire)*, de 1993, estrelado por Robin Williams, que se monta de babá para ficar mais próximo dos filhos após seu divórcio, pois a justiça determinou que ele, por estar desempregado e sem moradia fixa, não teria condições de ter a guarda dos filhos.

Butler chama essa forma de fazer drag de “entreterimento hétero de luxo” porque não existe subversão das questões de gênero e sexualidade, mas sim um reforço das dicotomias de gênero.

Estas son películas que producen y contienen el exceso homosexual de cualquier representación travestida dada, el temor de que pueda establecerse un contacto aparentemente heterosexual antes de que se descubra una homosexualidad no aparente. Éste es el travestismo presentado como gran entretenimiento heterosexual y, aunque estos filmes seguramente son importantes para ser leídos como textos culturales en los cuales se negocian la homofobia y el pánico homosexual, tengo mis reservas para llamarlos subversivos. (BUTLER, 1993, p 185)

Ela dizer que tem restrições para achar essa forma de fazer drag como subversiva, visto que essa proposta é produzida para um consumo heterossexual. E quando nos filmes há uma possibilidade de se aproximar com uma possível homossexualidade ou travestilidade, eles são desmascarados. Isso, segundo Butler, é negociar a homofobia e o medo homossexual.

Koanza não é construída para um consumo heterossexual, isso é fato. Mas a forma como ela é encenada, é uma muito próxima de uma drag que não tensiona os limites de uma corporalidade que possa subvertar as normas binárias de gênero. Não é atoa que ela lembra uma grande aconselhadora, uma mãe ou tia próxima. Sulivã diz que ela é uma drag negra e empoderada, que é o que os movimentos de mulheres negras e o movimento negro espera de todas as mulheres pretas. Uma mulher forjada na heterossexualidade com um discurso afinado contra o racismo.

Koanza é muito próxima de outra personagem de Sulivã, a Mainha, que é inspirada nas mesmas mulheres que ele usou para construir Koanza, com a diferença do recorte de classe, pois Mainha é um pouco menos politizada nas questões de racialidades e ela não questiona, em momento algum, as questões de gênero e sexualidade. Mainha e Koanza têm uma maneira muito parecida de se vestir, com torços

na cabeça, roupas com estampas étnicas. A maneira de falar os jargões baianos também é similar. São duas personagens que poderiam ser consumidas pela cultura heterossexual. Com uma diferença: Koanza foi feita para ser consumida por pessoas LGBT em um momento em que pessoas negras LGBT tinham poucas drags para se inspirar.

Partindo da diferenciação entre transformistas e drags, que pontuo acima, poderemos fazer uma leitura da historicidade da construção de Koanza, pois ela parece muito mais com o que entendemos como uma transformista dos anos 90. Na Bahia tivemos grandes estrelas do transformismo negras, uma das mais conhecidas é Bagagerie Spilberg, vivida por André Luís Sousa e Silva, que começou a sua carreira em 1986 e faz dublagens de grandes divas, como Angela Maria, sua principal referência, além da cantora Alcione, Maria Bethânia e Shirley Bassey.



Bagagerie Spilberg. Fonte: Facebook

Baga, como é chamada pelos mais próximos, costuma tirar a peruca no fim de cada show para mostrar que é um transformista e diz seu nome de rapaz. Questionado, em uma entrevista feita por Jacques de Beauvoir, da coluna Bahia Vitrine, sobre sofrer preconceito por se montar, André Luis respondeu: “essa mistura show-woman & show-man do personagem que criei me proporciona o sexo dos anjos.” Baga, mesmo em um período da construção das ideias de gênero e sexualidade já apontava para as possíveis desconstruções dos gêneros que a arte transformista/drag propõe.

Vinte anos depois, nascia a “Dama encantadora do Beco” (FERNANDES, 2014), Valerie O’harah, personagem vivida pelo ator Valecio Santos, que busca unir a arte transformista com a arte drag. “Há em Valerie O’harah uma predileção pelo

inatural, exagerado e pelo artifício, que transborda em sua superfície de drag queen e ao mesmo tempo transformista, artista, deusa africana: corpo e performance camp.” (FERNANDES, 2014, p. 50)

O’harah produziu um discurso em seu corpo que é marcado pelas referências de ancestrais drags, ela reuniu elementos das grandes divas, como Baga e Shirley Valentine, que faziam apresentações de cantoras clássicas, com vestidos de festa, plumas, casacos, luvas, e vai dar seu toque afro na construção de Valerie. Lembro escurecidamente o dia que O’harah apareceu pela primeira vez com uma peruca feita de palha da costa. Isso para as transformistas era um absurdo, era inaceitável uma transformista estar meio careca, colocar dentes e palha da costa na cabeça para se apresentar.



Valerie O’harah. Fonte: Facebook

Valerie é pioneira na busca por uma arte transformista/drag que tenha símbolos da baianidade, do Candomblé. É muito incomum, nas suas apresentações, O’harah dublar músicas internacionais, embora faça isso muito bem. Mas há um corpo-discurso que quer ver a Bahia e a religiosidade afro-brasileira sendo cantada e, para isso, ela vai se caracterizar desde Pombagira, Exu, Oxum, Oyá, Xangô, Oxóssi e vários/as outros/as. A existência de Valerie mudou a cena transformista/drag da cidade porque possibilitou que outras propostas de corpos povoassem esses espaços num período em que, para essa arte, a pessoa deveria ser magra, branca, com traços finos ou que aproximasse muito dessa caracterização.

Entendo que Koanza está no entre-lugar em ser uma transformista e uma drag que tensiona o lugar da negritude nesses espaços de representação. Ela se esforça para que seus números estejam alinhados com a cultura afro, sua indumentária sempre remete à uma africanidade, suas falas giram em torno do combate ao racismo e isso é

muito bem articulado, pois ela entende que ali também é um espaço de disputa. Ela alerta as pessoas sobre a importância de que todos/as devemos lutar pela justiça social. Principalmente na comunidade LGBT, que às vezes não tem um discurso que valoriza as pessoas negras. Koanza poderia ser entendida como uma filha de O'harah pois ela leva, além do corpo-discurso de Valerie, a fala alinhada para garantir a permanência de pessoas que nem sempre são tão bem vistas nos palcos.

## Considerações finais

Este processo dissertativo foi marcado por uma série de desvendamentos subjetivos e quebra de silêncios coloniais (DE JESUS, 2016). Granda Kilomba (2019) usou a máscara, que os senhores de engenho forçavam as pessoas negras a usar para que elas não comessem cana-de-açúcar e cacau, para pensar que antes de servir para que essas pessoas não “roubassem” a plantação, a função principal da máscara era a de silenciar esses corpos.

Durante o segundo capítulo, as marcas dessa máscara ainda podiam ser percebidas na forma da escrita e nas amarras que ela produziu na forma como escrevi. Preferi manter a forma original da escrita como um ato político porque, ao ler os capítulos seguintes, perceberemos a mudança dessa escrita que não quer mais usar a máscara que me silenciou enquanto também sujeito implicado dentro dessa pesquisa.

Começo o segundo capítulo falando do mito que narra a suposta existência da primeira mulher Lilith, que foi a primeira esposa de Adão, e como a religião é a fonte historiográfica desse capítulo, e eu cresci dentro de uma comunidade cristã, o histórico colonial dessas passagens fez com que eu não me sentisse tão a vontade de navegar por elas. Principalmente ao entender o lugar que Lilith, que é essa mulher que se rebela contra as ordens e as normas de deus e dos homens, o que diz muito de onde eu olho para o mito.

Depois de passar pelo mito e as implicações que ele tem na figura da mulher, entro com a apresentação do Coletivo da Liliths e conto um pouco da trajetória do grupo, apresentando as suas produções e percursos. Desde o início, o coletivo já trabalhava com as dissidências sexuais e raça. Em seguida, apresento a Companhia do Teatro da Queda, que tem um período maior de existência, e sigo traçando o histórico desse grupo, apresentando as suas mudanças de perspectiva: de uma ideia mais focada nas masculinidades para construir um caminho que contemplasse as dissidências sexuais e de gênero fortemente implicadas nas racialidades. Aqui ainda encontraremos uma discussão teórica sobre os ativismos das dissidências sexuais e de gênero e as implicações desse campo teórico nas propostas analisadas.

Nesse capítulo eu apareço pouco e, com o andamento da dissertação, eu preferi não mudar isso, por acreditar que ler esse capítulo e ler os próximos oferece uma visão de como esse processo afetou a minha escrita, de como eu me sinto dentro desse processo dissertativo, e do fato de eu não estar conseguindo falar.

O capítulo três mudou completamente a minha escrita porque encontrei uma base epistemológica que me inseriu diretamente na dissertação. Ali eu deixei de ser pesquisador e passei a ser sujeito da pesquisa, ao passo que eu me vejo implicado dentro da escrita. Leda Maria Martins e Conceição Evaristo foram as grandes influenciadoras desse capítulo, no qual utilizo os conceitos de Afrografias e de Oralitura, de Leda Martins, que desvendam meus olhos. Assim percebi por que, no capítulo anterior, eu não conseguia me colocar no texto. Martins parte da ideia de que uma afrografia é constituída pela palavra dita, ela “investe e reinscreve o sujeito que a manifesta ou a quem se dirige em um ciclo de expressão e de poder” (MARTINS, 1997, p. 146). Isso quer dizer que em uma cultura preta a escrita é feita inicialmente no campo da oralidade, eu precisei formalizar os meus pensamentos na linguagem, na palavra dita, como meus ancestrais, para só depois produzir uma escrita que venha dessa oralitura: oralidade + literatura.

Pensando nesses processos de oralitura, utilizo, nesse capítulo, a ideia de escrevivências, de Conceição Evaristo, para dialogar com a oralitura e tecer uma episteme que valorize as nossas vidas e as histórias coletivas que nascem a partir dessas vidas. Elas vão ser fundamentais para entendermos que a colonização foi castradora de nossas potências ao convercer-nos de que nossas experiências, por não serem brancocêntricas, não são importantes. Tendo essa sacada, eu trago a experiência do TEN – Teatro Experiental do Negro – como uma das primeiras formas de resistência às tecnologias racistas nas artes, uma experiência única que formou mais de seicentas pessoas pretas desde a educação de base até a formação de atores/atrizes. E faço o link com as produções que analiso nesta dissertação, que são os espetáculos Xica e Rebola. De como essas produções beberam na proposta do TEN e propuseram uma leitura que contribui com as questões de gênero e sexualidade. Foi nesse capítulo que eu me inseri, ainda mais quando faço um paralelo com Xica, Koanza e minha vida. Nessa parte do texto, concentro meus esforços para entender como as contribuições da vida de pessoas negras são marcadas por experiências que são comuns às de muitas pessoas negras. Martins (1997) chama de encruzilhada essas (escre)viviências. Porque entendo que o processo de escravização de Xica, a perseguição religiosa que a aprisionou e colocou em julgamento, também fez parte de minha história. O empoderamento de Koanza, de não deixar que a religião molde as suas expressões, por acreditar que nada pode regular nossa liberdade, está no que eu tenho como projeto de vida.

No capítulo quatro, trato sobre o feminismo negro e a interseccionalidade, faço uma rápida contextualização do pensamento interseccional a partir dos escritos das

pesadoras norte-americanas que influenciam a forma de pensar esse conceito no Brasil. Sigo pelos escritos de Patricia Hill Collins, Kimberle Crenshaw e o necessário discurso de Sojourner Truth, que questiona o que é ser uma mulher, e localizo a construção desse conceito no Brasil tendo como ponto de partida os escritos de Carolina Maria de Jesus para trilhar uma construção ancestral de luta, justiça social e antirracista, que tem uma marca da interseccionalidade.

Nesse mesmo capítulo proponho analisar como as propostas artísticas têm trabalhado filiadas com a lupa da interseccionalidade, com um olhar atento às questões de sexualidade e gênero, categoria analítica cara para esse trabalho. Levando em consideração que, no Brasil, o teatro negro não trabalhava com essas categorias, pois ainda estava muito ligado às lutas contra o racismo, analiso as peças com o olhar da interseccionalidade para perceber as dificuldades que se enfrenta ao trabalhar com esse conceito sem hierarquizar as opressões. Para tanto, utilizo os estudos queer e os estudos culturais para auxiliar nesse caminho.

Parto da ideia da travestilidade de Xica e os escritos que deram origem ao espetáculo para pensar que, no período em que ela viveu, não poderíamos identificá-la como uma travesti. Mas é evidente que a Xica do espetáculo não se pretende ser uma cópia daquela que foi perseguida pela Inquisição e a peça apresenta uma contribuição importante ao pensar em um nome que respeite a existência desses corpos ainda em um Brasil colonial.

Utilizo também a ideia da paródia de gênero, produzida pelas drags, pensadas por Judith Butler, para articular como o espetáculo *Rebola* subverte os gêneros. Em *Rebola*, Koanza mistura os conceitos do que é ser uma drag e transformista em suas performances e tensiona as estruturas do que é ser uma mulher e um homem preto que, para o sistema colonial, não são humanos. Koanza constrói, a partir da experiência de outras drags negras, uma possibilidade de humanidade de corpos pretos dentro da arte transformista/drag, parodiando o que se espera em ser uma mulher negra e um homem negro num corpo de bixa preta.

É assim, penso eu, que o Coletivo das Liliths e o Teatro da Queda produzem potentes intersecções entre questões raciais, de gênero e sexualidade, nem sempre vistas no teatro negro da Bahia e do Brasil. Longe disso parecer uma conclusão, termino sugerindo que esse argumento seja o ponto de partida para pesquisas futuras, que incluam uma abrangência maior. Uma tese, talvez.

## Referências

AKOTIRENE, Carla. **O que é interseccionalidade?** São Paulo: Letramento, 2018.

ANDRÉ, Francisco. **Xica**. Texto do espetáculo, Salvador, 2016.

ALEXANDRE, Marcos Antônio. **O teatro negro em perspectiva: dramaturgia e cena negra no Brasil e em Cuba**. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

ARACADES, Daniel. **Rebola**. Texto do espetáculo, Salvador, 2016.

AUTOR DESCONHECIDO. **O menino que ainda vive em mim**. [s.n], [s.d], [s.l]. Disponível em <https://www.recantodasletras.com.br/cronicas/5710330> . Acesso em: jul. 2018.

ASSIS, Dayane N. Conceição de. **Interseccionalidades** / Dayane N. Conceição de Assis. - Salvador: UFBA, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências; Superintendência de Educação a Distância, 2019.

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

BRAVO, Juliana. Do “Eu” ao “Outro”: a estilização do corpo queer. **Periódicus**, Salvador, v.1, n. 3, v. 1, p. 104-130, maio/out. e 2015, p. 104-130.

BELLINI, Lígia. **A coisa obscura: mulher e a Inquisição no Brasil colonial**. Salvador: EDUFBA, 2014.

BEZERRA, Pedro H. Almeida. **A performance drag queen, os usos da barba e seus contextos na cidade de Fortaleza – CE**. Monografia de conclusão de curso. Graduação em Serviço Social. Centro de Estudos Sociais Aplicados (CESA). Universidade Estadual do Ceará (UECE). Orientação: prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria do Socorro Ferreira Osterne. Fortaleza, Ceará, 2016. 75p. Disponível em: <

<https://1drv.ms/b/s!AtfhV5aWcTOfgaocCmo9hbkSB8QaEA>>. Acesso em: 10 jan. 2019.

BONI, Valdete e QUARESMA, Sílvia Jurema. Aprendendo a entrevistar: como fazer entrevistas em Ciências Sociais. **Sociologia Política**, v. 2, n. 1 (3), jan./jul. 2005, p. 68-80. Disponível em: [periodicos.ufsc.br/index.php/emtese/article/viewFile/18027/16976](http://periodicos.ufsc.br/index.php/emtese/article/viewFile/18027/16976) Acesso em: 9 jan. 2017.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BUTLER, Judith. **Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"**. Buenos Aires: Paidós, 2002.

CHAN, Sewell. Marsha P. Johnson A transgender pioneer and activist who was a fixture of Greenwich Village street life. **The New York Times**. New York, 2018. Disponível em <https://www.nytimes.com/interactive/2018/obituaries/overlooked-marsha-p-johnson.html> Acesso em 10 jun. 2018.

COLLING, Leandro. A emergência dos ativismos das dissidências sexuais e de gêneros no Brasil da atualidade. **Sala Preta**, v. 18, n. 1, p. 152-167, 30 jun. 2018.

COLLING, Leandro. Impactos e/ou sintonias dos estudos queer no movimento LGBT no Brasil. In: QUINALHA, Renan et al. (orgs.). **História do movimento LGBT no Brasil**. São Paulo: Alameda, 2018b, p.515-531.

COLLINS, Patricia Hill. O que é um nome? Mulherismo, Feminismo Negro e além disso. **cadernos pagu** (51), 2017. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/cpa/n51/1809-4449-cpa-18094449201700510018.pdf> Acesso em: 20 maio 2019.

CRENSHAW, Kimberle. **Mapeando as margens: interseccionalidade, políticas de identidade e violência contra mulheres não-brancas**. Trad. Carol Correia. 1989. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/mapeando-as-margens-interseccionalidade->

[políticas-de-identidade-e-violencia-contra-mulheres-nao-brancas-de-kimberle-crenshaw%E2%80%8A-%E2%80%8Aparte-1-4/](#) Acesso em: maio. 2019.

CRENSHAW, Kimberle. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. **Revista Estudos Feministas** [Online], Florianópolis, ano v. 10, n. 1, .171-188º Sem, 2002. DOI:<http://dx.doi.org/10.1590/S0104-026X2002000100011>. Disponível em: &lt;<http://www.scielo.br/pdf/ref/v10n1/11636.pdf> .&gt; Acesso em: 17 ago. 2018.

DE JESUS, J. (2016). A Máscara. **Cadernos de Literatura em Tradução**, (16). Recuperado de <http://www.revistas.usp.br/clt/article/view/115286>

EVARISTO, Conceição. **Insubmissas lágrimas de mulheres**. Rio de Janeiro: editora Malê, 2016.

*EXAME*. **Bancada da Bíblia** mais que dobrou desde 2006, mostra levantamento. 12 agosto 2018. Disponível em < <https://exame.abril.com.br/brasil/bancada-da-biblia-mais-que-dobrou-desde-2006-mostra-levantamento/>> Acesso em: abr. 2019.

FERNANDES, Fábio de Sousa. **A ALMA ENCANTADORA DO BECO ou as crônicas de um errante vagabundo** / Fábio de Sousa Fernandes; Orientador: Djalma Thürler. / Salvador, 2014.

FIALHO, Elisângela A. Lopes. Insubmissas lágrimas de mulheres: um projeto estético, narrativo e autoral. In: DUARTE, Constância Lima; CORTÊS, Cristiane; PEREIRA, Maria do Rosário A. (Orgs.). **Escrevivências: identidade, gênero e violência na obra de Conceição Evaristo**. Belo Horizonte: ed Idea, 2016. 316 p.

FOUCAULT, M. **História da sexualidade: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. **Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, n. 92/93, p. 69-82, jan./jun. 1988.

HALBERSTAM, Jack. **Masculinidad femenina**. Barcelona-Madrid: Egales, 2008.

HALL, Stuart. Que “negro” é esse na cultura negra. In: **Da Diáspora: identidade e mediações culturais**. Org. Liv Sovik; Trad. Adelaide La Guardian Resende ... [et al.]. Ed 1, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009, p. 317-330.

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2012, p. 103-131.

HENNING, Carlos. Interseccionalidade e pensamento feminista: as contribuições históricas e os debates contemporâneos acerca do entrelaçamento de marcadores sociais da diferença. **Revista Mediações**, Londrina, v. 20 n° 2, p. 97-128, jul/dez 2015. Disponível em <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/mediacoes/article/view/22900>.

ISAAC, Georgetes Isaac. **Talk Show 2**. Mostra CUS 10 anos. CUS, TV Cultura e Sexualidade. Direção e Produção: Tiago Sant’Anna, Vol. 2. Salvador, 2017. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ITOGFQrx5dM> Acesso em: jul. 2018.

JESUS, Carolina Maria de (1960). **Quarto de despejo: diário de uma favelada**. 6. ed. São Paulo: Francisco Alves.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**. Episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LAKATOS, Eva Maria & MARCONI, Marina de Andrade. **Técnicas de pesquisa**. 3a edição. São Paulo: Editora Atlas, 1996.

LARAIA, Roque de Barros. Jardim do Éden revisitado. **Revista de Antropologia**. São Paulo: Universidade de São Paulo. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/ra/article/view/27065/28837> Acesso em maio. 2018.

LESSA, Patrícia. Visibilidade y ocupaciones artísticas em territorios físicos y digitales. PADRÓS, Núbia; COLLELLDEMONT, Eulàlia; SOLER, Joan. **Acta del XVIII Coloquio de Historia de la educacion: arte, literatura y educacio**. V1, Vic: Espanha: Editada da Uni Vic, 2015, p. 211-224.

LEITE, Janaina Fontes. **Autoescrituras performativas: do diário à cena – As teorias do autobiográfico como suporte para a reflexão sobre a cena contemporânea.** Dissertação de mestrado do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas – USP. São Paulo, 2014. Disponível em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-27022015-160605/pt-br.php> – Acesso: 20 set. 2018

LEITE, Makcion Müller Rodrigues. Expressividades e resistências: o corpo em decreto de morte na performance dízimo. **Periódicus**, Salvador, n. 4, v. 1, p. 107-119, nov. 2015/-abr. 2016, pp. 107-119.

LINO, Tayane R. et al; **O movimento de travestis e transexuais:** construindo o passado e tecendo presentes. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL ENLAÇANDO SEXUALIDADES, Salvador, 2011. Anais [...]. Salvador: UNEB, 2011. p. 1-11.

Disponível em: &lt; <https://nugsexdiadorim.files.wordpress.com/2011/12/o-movimento-de-travestis-e-transexuais-construindo-o-passado-e-tecendo-presentes.pdf> .&gt; Acesso em: 19 ago. 2018

LORDE, Audre. Eu sou sua irmã. Escritos coletados e não-publicados de Audre Lorde In. LORDE, Audre. **Diferença e Sobrevivência.** Trad. Daniela Alvares Beskow. Oxford University Press, 2009/2016. Disponível em: <http://www.palavraemeia.com/traducoes-livres/nao-ha-hierarquia-de-opressao/> Acesso em: jun. 2019.

LUCAS LIMA, Carlos Henrique. **Linguagens Pajubeyras:** re(ex)istência cultural e subversão da heteronorma. 1ª ed. Salvador: Editora Devires, 2017.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória:** o reinado do Rosário no Jatobá. São Paulo: editora Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

MACRAE, Edward. Os respeitáveis militantes e as bichas loucas. In COLLING, Leandro (org). **Stonewall 40 + o que no Brasil?** Salvador: EDUFBA, 2011, p. 21-36.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. **O desafio do conhecimento científico:** pesquisa qualitativa em saúde. 2ª edição. São Paulo/Rio de Janeiro: Hucitec-Abrasco, 1993.

MOURÃO, Rui. Performances Artistas: Incorporação duma Estética de Dissidência Ética de Resistência. **Cadernos de Arte e Antropologia**. Vol 4, nº2/2015, pg 53-69.

MOTT, Luiz. Relações raciais entre homossexuais no Brasil Colônia. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 35, p. 169-189, USP, 1992, Vol 35, pp. 180-182. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ra/issue/viewIssue/8420/589> .&gt; Acesso em: 20 dez. 2018

MUNANGA, Kabengele. Negritude Afro-brasileira: Perspectivas e Dificuldades. **Revista de Antropologia**, Vol. 33, 1990, pp. 109-117.

NASCIMENTO, Abdias do. Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões. **Revista Estudos Avançados**, Vol. 50, 2004, pp. 209-224.

NETFLIX. **A morte e vida de Marsha P. Johnson**. Direção e Produção: David France, EUA: New York, 2017. Disponível em <https://www.netflix.com/search?q=marsha> Acesso em: 20 jul. 2018.

OLIVEIRA, Paulo de Sales (org.). **Metodologia das ciências humanas**. São Paulo, Editora UNESP, 1998.

PEIXOTO JUNIOR, Carlo Augusto. Sexualidade em devir. In:\_\_\_\_\_. **Singularidade e subjetivação: ensaios sobre clínica e cultura**. Rio de Janeiro, 7 Letras: Ed. PUC – Rio, 2008, p. 113-132.

PINHO, Osmundo. Qual é a identidade do homem negro? **Revista Democracia Viva**, n. 22, p. 64-69, jun /jul 2004. Disponível em: [https://www.academia.edu/1420907/Qual\\_%C3%A9\\_a\\_identidade\\_do\\_homem\\_negro](https://www.academia.edu/1420907/Qual_%C3%A9_a_identidade_do_homem_negro) Acesso em: 20 abr. 2019.

RIBEIRO, Andressa de Freitas. **Da Avenida Cerqueira Lima ao Beco dos Artistas: um espaço de sociabilidade GLS**. Salvador, 2011, 210 f. Disponível em <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/12778/1/Andressa%20freitas%20ribeirodissert.pdf> - Acesso em: 15 abr. 2019.

ROMERO, THIAGO. **Talk Show 2**. Mostra CUS 10 anos. CUS, TV Cultura e Sexualidade. Direção e Produção: Tiago Sant'Anna, Vol. 2. Salvador, 2017. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ITOGFQrx5dM> Acesso em: jul. 2018.

RODRIGUES, MR. **Traços épico-brechtianos na dramaturgia portuguesa: o render dos heróis, de Cardoso Pires, e Felizmente há luar!, de Sttau Monteiro** [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010. 147 p. Disponível em: <http://books.scielo.org/id/dmxrg/pdf/rodrigues-9788579831140-03.pdf> - Acesso em: abr. 2019.

SALIH, Sara. **Judith Butler e a Teoria Queer**. Belo Horizonte. Autêntica Editora, 2012.

SICUTERI, Roberto. O mito da Lilith nas versões bíblicas. In:\_\_\_\_\_. **Lilith: A lua negra**. 3ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

SILVA, Alexander Meireles da. A redenção de Lilith: O corpo feminino como estratégia transgressora na ficção de Octavia E. Butler. **REDISCO** – Revista Eletrônica de Estudos do Discurso e do Corpo. Feira de Santana: UEFS, Vol 2, N 2, Ed UESB. Disponível em Acesso em: 10 mai. 2018.

SOUZA, Deivide. Em busca das Liliths perdidas – Xica, presente!. **3º Seminário Internacional Desfazendo Gênêro**. Campina Grande, Paraíba, UEPB.

VALLADARES, Lícia. Os dez mandamentos da observação participante. IN: **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, 2007, vol.22, n.63, pp. 153-155.

VIERA, Aline Deyques. Memória coletiva e a questão do trauma em Becos da Memória. In: **Escrevivênvias: identidade, gênero e violência na obra de Conceição Evaristo**. Orgs: Constância Lima Duarte, Cristiane Côrtes e Maria do Rosário A. Pereira. Belo Horizonte: ed Idea, 2016. 316 p.

TROI, Marcelo de. **Corpo dissidente e desaprendizagem: do Teat(r)o Oficina aos A(r)tivismos Queer**. XXf. Dissertação. (Mestrado no Programa de Pós-graduação em Cultura e Sociedade) – Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2018. Disponível em:

<[repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/25420/3/CORPO%20DISSIDENTE%20E%20DESAPRENDIZAGEM%20Marcelo%20de%20Troi.pdf](http://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/25420/3/CORPO%20DISSIDENTE%20E%20DESAPRENDIZAGEM%20Marcelo%20de%20Troi.pdf)>. Acesso em: 10 ago. 2018.