



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA  
CONTEMPORÂNEAS**

**WALISSON ANGÉLICO DE ARAÚJO**

**AMPLIAR O COMUM DO CARIRI PELO SENSÍVEL DE JOÃO  
DO CRATO: COMUNICANDO AFETOS E SABERES LOCALIZADOS  
COM TRANSRÚSTICA E MC AMANA**

**Salvador  
2024**

**WALISSON ANGÉLICO DE ARAÚJO**

**AMPLIAR O COMUM DO CARIRI PELO SENSÍVEL DE JOÃO DO  
CRATO: AFETOS E SABERES LOCALIZADOS COM TRANSRÚSTICA E  
MC AMANA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas.

Orientador: Prof. Dr. Jorge Luiz Cunha Cardoso Filho

**Salvador  
2024**

Dados internacionais de catalogação-na-publicação  
(SIBI/UFBA/Biblioteca Universitária Reitor Macedo Costa)

Araújo, Walisson Angélico de

Ampliar o comum do Cariri pelo sensível de João do Crato: comunicando afetos e saberes localizados com Transrústica e Mc Amana / Walisson Angélico de Araújo. - 2024.  
194 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Jorge Luiz Cunha Cardoso Filho.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Comunicação, Salvador, 2024.

1. Comunicação e cultura. 2. Arte e sociedade. 3. Arte - Aspectos políticos. 4. Estética. 5. Corpo humano - Aspectos simbólicos. 6. Corpo humano - Aspectos sociais. 7. Corpo humano - Aspectos políticos. 8. João do Crato, Crítica e interpretação. 9. João do Crato - Visão política e social. 10. Personificadores femininos - Visão política e social. I. Cardoso Filho, Jorge Luiz Cunha. II. Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Comunicação. III. Título.

CDD - 302.222

CDU - 659.3:316.47



Universidade Federal da Bahia

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA  
CONTEMPORÂNEA (POSCOM)**

**ATA Nº 1**

Ata da sessão pública do Colegiado do PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA CONTEMPORÂNEA (POSCOM), realizada em 04/04/2024 para procedimento de defesa da Dissertação de MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA CONTEMPORÂNEAS no. 01, área de concentração Comunicação e Cultura Contemporâneas, do candidato WALISSON ANGÉLICO DE ARAÚJO, de matrícula 2021100861, intitulada AMPLIAR O COMUM DO CARIRI PELO SENSÍVEL DE JOÃO DO CRATO: COMUNICANDO AFETOS E SABERES LOCALIZADOS COM TRANSRÚSTICA E MC AMANA. Às 14:00 do citado dia, na Faculdade de Comunicação, foi aberta a sessão pelo presidente da banca examinadora Prof. JORGE LUIZ CUNHA CARDOSO FILHO que apresentou os outros membros da banca: Prof. Dr. LEANDRO COLLING e Prof. Dr. FRANCISCO DAS CHAGAS ALEXANDRE NUNES DE SOUSA. Em seguida foram esclarecidos os procedimentos pelo presidente que passou a palavra ao examinado para apresentação do trabalho de Mestrado. Ao final da apresentação, passou-se à arguição por parte da banca, a qual, em seguida, reuniu-se para a elaboração do parecer. No seu retorno, foi lido o parecer final a respeito do trabalho apresentado pelo candidato, tendo a banca examinadora aprovado o trabalho apresentado, sendo esta aprovação um requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre. Em seguida, nada mais havendo a tratar, foi encerrada a sessão pelo presidente da banca, tendo sido, logo a seguir, lavrada a presente ata, abaixo assinada por todos os membros da banca.

Documento assinado digitalmente  
 FRANCISCO DAS CHAGAS ALEXANDRE NUNES D  
Data: 05/04/2024 17:38:18-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

**Dr. FRANCISCO DAS CHAGAS ALEXANDRE NUNES DE SOUSA, UFCA**

Examinador Externo à Instituição

Documento assinado digitalmente  
 LEANDRO COLLING  
Data: 11/04/2024 12:42:32-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

**Dr. LEANDRO COLLING, UFBA**

Examinador Externo ao Programa

Documento assinado digitalmente  
 JORGE LUIZ CUNHA CARDOSO FILHO  
Data: 05/04/2024 06:33:22-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

**JORGE LUIZ CUNHA CARDOSO FILHO, UFBA**

Presidente

**WALISSON ANGÉLICO DE ARAÚJO**

Mestrando(a)

Documento assinado digitalmente  
 WALISSON ANGELICO DE ARAUJO  
Data: 15/04/2024 23:03:21-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

## AGRADECIMENTOS

À Maria Rita, mãe e amiga que nunca me deixa esquecer das minhas origens.

Ao meu pai, José Francisco Filho, aquele que sempre entendeu a importância de me possibilitar a única herança possível: a educação.

À mainha Selma, que sempre acolheu o meu incompreendido com muito carinho.

A João do Crato, Rondinele Furtado e Marciano Souza, pelos afetos, confiança e permissão para falar com vocês neste trabalho. Agradeço também por me ensinarem que a ciência não começa na universidade, mas na experiência da vida. Vocês deixaram rastros sensíveis e políticos em mim!

A José Ayrton, meu companheiro, que me ensina a ver a simplicidade e limites da vida, valorizar as minhas potências e enxergar meus defeitos com carinho, cuidado e amor.

À Capes pela concessão da bolsa que possibilitou esta pesquisa ser desenvolvida, apesar de toda a negligência do governo e do caótico momento para a educação.

À UFBA e à PósCom pela existência e pelo acolhimento para o desenvolvimento da pesquisa. Um agradecimento especial ao meu orientador Jorge Cardoso Filho por acolher o meu projeto e a Marcelo Ribeiro pelo seu curso de Imagem, História e Direitos Humanos.

Ao TRACC pelos aprendizados sobre a importância dos processos de transformação da cultura para a comunicação. Em especial às professoras Itania Gomes e Juliana Gutmann.

Ao Nucus por tantas partilhas que me ensinaram a perceber a potência política das artes e das resistências das dissidências sexuais e de gênero. Agradeço em especial a Alexandre Nunes pela mediação com o grupo e a Leandro Colling, referência e pessoa com quem aprendo tanto.

A Ribamar Oliveira Júnior pelas partilhas de saberes e vivências.

À Regina Gomes pelo acolhimento no estágio à docência em Estética da Comunicação, na UFBA. Sua sabedoria, apoio e confiança permitiram florescer em mim o amor pela sala de aula.

À minha amiga Maricelly Gomez, pesquisadora que me possibilitou ver a vida e a academia de uma outra forma, com menos aflição, auxiliando como uma força propulsora de amadurecimento da trajetória como pesquisador.

À Daniela Mascarenhas, amiga que nunca parou de dizer que a dissertação ia chegar ao final, ia dar certo. Deu, amiga!

À Mariana Sebastião pelo seu apoio, que me ensina também a entender que é preciso deixar ir e a se contentar, para que outras coisas possam também chegar.

A Carlos Spinelli, Gabriela Wenzel, Robert Pinheiro e Luiz Ghelen pelas trocas e o apoio, que nos fortaleceu na Póscom UFBA.

Ao Cariri cearense e à Universidade Federal do Cariri (UFCA) pelas experiências que me permitiram navegar até aqui.

ARAÚJO, Walisson. **Ampliar o comum do Cariri pelo sensível de João do Crato**: comunicando afetos e saberes localizados com Transrústica e Mc Amana. Orientador: Jorge Cardoso Filho. f. il. 194. 2024. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2024.

## RESUMO

A partir do encontro com a arte de João do Crato emergiram sensibilidades que possibilitaram refletir sobre o território e a identidade do Cariri cearense. A metodologia incluiu uma cartografia sentimental para dar passagem aos afetos emergentes durante o acompanhamento dos processos subjetivos do artista. Buscou-se perceber e compreender os processos comunicacionais e políticos produzidos pelas práticas corporais do artista. Ao longo da pesquisa, novas sensibilidades e afetos surgiram no encontro com Rondinele Furtado com a sua drag Transrústica e Marciano Souza, com a sua drag cantora, a Mc Amana. Houve a hipótese de que a construção estética (a partir das expressões corporais, artefatos e registros) dos artistas desestabilizavam o comum acerca do território e da identidade. Conceitos como performance e artivismos das dissidências sexuais e de gênero auxiliaram a compreender se essas pessoas tensionavam a memória hegemônica sobre o Cariri. Sendo assim, os diálogos com os artistas revelaram que suas expressões ampliaram as concepções comuns sobre saberes e práticas do Sul do Ceará, especificamente de Juazeiro do Norte e Crato. Pelos diálogos com os artistas, aprendeu-se também sobre resistência e a importância da pluralidade de narrativas na construção da identidade regional. Como principais resultados, os artistas ensinaram sobre seus limites e disputas políticas por meio da arte, demonstrando a potência libertadora e educativa da arte (João do Crato), a importância da demarcação da existência e da mensagem que pode ser deixada (Transrústica), e, por fim, ao compartilhar conhecimentos e reivindicar direitos básicos também através da arte (Mc Amana). Apontando assim, também, para a reivindicação por espaço da experiência do corpo na comunicação e na cultura, refletindo sobre o potencial das corporeidades na produção de conhecimentos e práticas políticas potentes para a ampliação de limites naturalizados através da interação entre repertórios culturais e arquivos.

**Palavras-chave:** Experiência estética; políticas do corpo; LGBTQIA+; performance; ativismo.

ARAÚJO, Walisson. **Expanding the common of Cariri Through the sensibility of João do Crato: communicating affects and localized knowledge with Transrústica and Mc Amana.** Advisor thesis: Jorge Cardoso Filho. s. ill. 194. 2024. Dissertation (Master in Contemporary Communication and Culture) – Faculty of Communication, Federal University of Bahia, Salvador, 2024.

## ABSTRACT

From the encounter with João do Crato's art, sensibilities emerged that made it possible to reflect on the territory and identity of Cariri in Ceará. The methodology included a sentimental cartography to give way to the emerging affects during the monitoring of the artist's subjective processes. We sought to perceive and understand the communicational and political processes produced by the artist's bodily practices. Throughout the research, new sensibilities and affects emerged in the meeting with Rondinele Furtado with his drag act Transrústica and Marciano Souza, with his drag singer, Mc Amana. There was the possibility that the aesthetic construction (based on bodily expressions, artists and archives) of artists would destabilize the common regarding territory and identity. Concepts such as performance and activism of sexual and gender dissidences helped to understand how these people tensioned the hegemonic memory of the Cariri. Therefore, dialogues with the artists through the interaction between cultural repertoires and archives revealed that their expressions expanded common conceptions about knowledge and practices in the south of Ceará, specifically Juazeiro do Norte and Crato. We also learned about resistance and the importance of the plurality of narratives in the construction of regional identity. As main results, the artists taught about their boundaries and political disputes through art, demonstrating the liberating and educational power of art (João do Crato), the importance of claiming existence and the message that can be conveyed (Transrústica), and, finally, by sharing knowledge and advocating for basic rights also through art (Mc Amana). Thus also pointing to the claim for the space of the body's experience in communication and culture, reflecting on the potential of corporeality in the production of knowledge and powerful political practices for expanding naturalized limits.

**Keywords:** Aesthetic experience; body politics; LGBTQIA+; performance; activism.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>Figura 1</b> - Região Metropolitana do Cariri (RMC), Ceará .....	34
<b>Figura 2</b> - Mapa da Rota Cariri.....	36
<b>Figura 3</b> - Bonecos de barro de Dona Ciça do Barro Cru .....	43
<b>Figura 4</b> - João do Crato como rainha do maracatu Uinu-Erê.....	45
<b>Figura 5</b> - Fotografia de João vestido de rainha de Maracatu do Uinu-Erê .....	46
<b>Figura 6</b> - Banda Chá de Flor: da esquerda para a direita, Heriberto Porto, Ronald Carvalho, “Cigano”, Batista Sena, Marco Aurélio, João do Crato e “Chupeta”.....	59
<b>Figura 7</b> – João do Crato performando no Bar Xá de Flor take 1 (1993).....	65
<b>Figura 8</b> - João do Crato performando no Bar Xá de Flor take 2 (1993) .....	65
<b>Figura 9</b> - Performance de João em 1988 no antigo SESI Crato (Dihelson Mendonça, Cleivan Paiva, João do Crato e Demontier Delamone) .....	66
<b>Figura 10</b> - Sandália plataforma de couro à moda Espedito Seleira.....	71
<b>Figura 11</b> - O Mateu que fechou no Canadá.....	73
<b>Figura 12</b> - Sequência de detalhes da roupa de reisado do Mateu que fechou no Canadá .....	74
<b>Figura 13</b> - João do Crato em performance na 3ª edição do Festival CHAMA .....	77
<b>Figura 14</b> - João no palco do 3ª CHAMA ao lado do Bumba meu boi .....	78
<b>Figura 15</b> - João do Crato desmascarando e apresentando o Bumba meu boi .....	78
<b>Figura 16</b> - João do Crato no Encontro de Culturas dos Povos do Nordeste (1997).....	80
<b>Figura 17</b> - João do Crato canta e performa Guajira no Encontro de Culturas dos Povos do Nordeste (1997) .....	80
<b>Figura 18</b> - Comentário do vídeo de João do Crato no Encontro de Culturas dos Povos do Nordeste.....	81
<b>Figura 19</b> - João no Encontro de Culturas dos Povos do Nordeste em homenagem aos The Beatles .....	82
<b>Figura 20</b> - João do Crato rebolando no palco do Encontro de Culutras dos Povos do Nordeste (1997).....	82
<b>Figura 21</b> - João do Crato em apresentação na live da Mostra Sesc de Culturas 2020 .....	84
<b>Figura 22</b> - João do Crato na Programação Virtual CCBNB 2021 .....	85
<b>Figura 23</b> - João do Crato no estacionamento no I Festival UFCA de Cultura e II Colóquio Observatório Cariri .....	88
<b>Figura 24</b> - João do Crato em performance na praça Marquise Branca, em Juazeiro do Norte (2019).....	89
<b>Figura 25</b> - Entrevista realizada com João do Crato para laboratório de telejornalismo da UFCA em 2019 .....	91
<b>Figura 26</b> - João do Crato na Secretaria Municipal de Cultura do Crato .....	96
<b>Figura 27</b> - Ação de João do Crato no CRAS do bairro Vila Alta, no Crato, Ceará .....	98
<b>Figura 28</b> - Foto de Rondinele Furtado na primeira entrevista, 2020 .....	104
<b>Figura 29</b> - Rondinele Furtado em frente à Casa Uca, no Crato .....	106
<b>Figura 30</b> - Rondinele Furtado/Transrústica performa paparazzi em pernas de pau.....	110
<b>Figura 31</b> - Lady Gaga em famosa apresentação no VMA ao apresentar paparazzi.....	110
<b>Figura 32</b> - Fotografia de Rondinele Furtado em seu quarto.....	112
<b>Figura 33</b> - Performance de Transrústica na 13ª Parada da Diversidade Sexual do Crato .....	113
<b>Figura 34</b> - Transrústica em apresentação no Ceará do Meu Orgulho, em Fortaleza (2016).....	117
<b>Figura 35</b> - Fotografia 2 de Transrústica em apresentação no Ceará do Meu Orgulho (2016) ..	119

<b>Figura 36</b> - Visita e ensaio realizado com Rondinele/Transrústica em 20 de fevereiro de 2021, Crato .....	122
<b>Figura 37</b> - Rondinele Furtado ao lado de João do Crato no Centro Cultural do Cariri .....	130
<b>Figura 38</b> - Kaio Cardoso, Mc Amana, Jacks Wilson e Jhully Carla em Não é Mimimi .....	142
<b>Figura 39</b> - Mc Amana em cena do videoclipe Não é Mimimi .....	143
<b>Figura 40</b> - Mc Amana em destaque na cena e ao fundo três convidadas seguram a bandeira do orgulho transgênero .....	144
<b>Figura 41</b> - Cena de Não é Mimimi representando a expulsão de casa de uma pessoa LGBTQIA+ .....	145
<b>Figura 42</b> - Cena de Não é Mimimi representando as dificuldades do mercado de trabalho para as pessoas transgênero .....	146
<b>Figura 43</b> - Cena do videoclipe com ênfase na Comenda Jonathan Kiss à Mc Amana .....	147
<b>Figura 44</b> - Plano geral de Mc Amana em espaço público de Juazeiro do Norte.....	148
<b>Figura 45</b> - caminhada manifesto em praça pública com cartaz com frase tire seu racismo do meio .....	149
<b>Figura 46</b> - Mc Amana rasga um cartaz que tem escrito tire o seu racismo do meio.....	150
<b>Figura 47</b> - Mc Amana em frente a uma placa de homenagem ao Padre Cícero, em Juazeiro do Norte.....	151
<b>Figura 48</b> - Mc Amana ao lado do grafite ‘Não tem gaiola que possa me segurar’ .....	152
<b>Figura 49</b> - Negra Lu segurando placa com o nome Advogada .....	152
<b>Figura 50</b> - Fernando segurando a placa escrito Médico.....	153
<b>Figura 51</b> - Mc Amana cantando Tire seu racismo do meio no Arte sem Fronteiras 2020, Juazeiro do Norte.....	154
<b>Figura 52</b> - Imagem de lançamento da música Não vem me censurar .....	155
<b>Figura 53</b> - Mc Amana passando batom em videoclipe de Não vem me censurar.....	157
<b>Figura 54</b> - Comentário negativo na página do vídeo Não vem me censurar .....	160
<b>Figura 55</b> - capturas de tela de comentários disponíveis na página do videoclipe no YouTube	161
<b>Figura 56</b> - Mc Amana em Abraço, Beijo com camia ‘Abra o olho, Aids existe’ .....	163
<b>Figura 57</b> - Mc Amana segurando preservativo a favor da prevenção às ISTs.....	164
<b>Figura 58</b> - Fotografia publicada no Instagram de Mc Amana no dia do lançamento do videoclipe Abraço, Beijo.....	165
<b>Figura 59</b> - Comentários na página do vídeo de Abraço, Beijo, no YouTube .....	166
<b>Figura 60</b> - Fotografia de Marciano Souza na porta de sua casa.....	168

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO .....</b>	<b>12</b>
1.1. CONTEXTO TEÓRICO-METODOLÓGICO .....	17
<b>1.1.1. Processos metodológicos.....</b>	<b>26</b>
<b>2. CONTEXTUALIZANDO O CARIRI: UM ARQUIVO COMUM? .....</b>	<b>32</b>
2.1. PRIMEIRAS IMPRESSÕES SOBRE O CARIRI COM JOÃO DO CRATO.....	40
2.2. REMEMORAR O NORDESTE A PARTIR DE JOÃO DO CRATO.....	48
2.3. EXCEDENDO O ESTÁTICO DO CARIRI COM JOÃO DO CRATO .....	54
<b>2.3.1. Desbunde em nome da liberdade: indo além do Cariri .....</b>	<b>58</b>
<b>2.3.2. O retorno para o Cariri e o Movimento Xá de Flor .....</b>	<b>62</b>
<b>3. JOÃO DO CRATO E O PALCO AMPLIADO CARIRI: DESLUMBRAMENTO 88</b>	
3.1. 3º FESTIVAL CHAPADA MUSICAL DO ARARIPE (CHAMA) .....	76
3.2. O ROCK EM JOÃO DO CRATO NO ENCONTRO DE CULTURAS DOS POVOS DO NORDESTE (1997).....	79
3.3. REMOENDA: UM SHOW QUE FALA DE TODAS AS POSSIBILIDADES DO NORDESTE?.....	83
3.4. A INTENÇÃO É DE FAZER A REVOLUÇÃO COMO UM TODO .....	90
3.5. EXPERIÊNCIA PARTILHADA COM O EDUCADOR POPULAR JOÃO DO CRATO.....	95
<b>4. TRANSRÚSTICA: UAU! O QUE É ISSO?.....</b>	<b>103</b>
4.1. ENTRE EXPERIÊNCIAS, TRAJETÓRIA E REFERÊNCIAS .....	106
4.2. RASTROS DA 13ª PARADA DA DIVERSIDADE SEXUAL DO CRATO .....	112
4.3. TRANSRÚSTICA NO FESTIVAL CEARÁ DO MEU ORGULHO, 2016.....	116
4.4. AS PERNAS DE PAU COMO ACOPLAMENTO TECNOLÓGICO DO CORPO .....	120
4.5. INCLUSÃO E DIVERSIDADE COM RONDINELE FURTADO .....	125
<b>5. APRENDENDO COM O FUNK FALADO DE MC AMANA: POLÍTICAS DA VOZ 131</b>	
5.1. ARTE COMO REIVINDICAÇÃO POR DIREITOS BÁSICOS NO CARIRI COM MC AMANA .....	138
5.2. “NÃO É MIMIMI”: “A ARTE ME SALVOU” .....	141
5.3. TIRE O SEU RACISMO DO MEIO .....	148
5.4. NÃO VEM ME CENSURAR .....	154
5.5. ABRAÇO, BEIJO: “O PRECONCEITO TEM QUE ACABAR” .....	162
5.6. DO FURACÃO À GAROA DE SENSIBILIDADES: MARCIANO SOUZA .....	166
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>171</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>177</b>
<b>APÊNDICE .....</b>	<b>186</b>

## 1. INTRODUÇÃO

Nasci e vivi a infância e adolescência em Iguatu, no Ceará, cidade reconhecida por ser berço de nomes como o advogado e compositor Humberto Teixeira, conhecido pela parceria com Luiz Gonzaga; o músico, compositor e cantor Evaldo Gouveia; e o maestro Eleazar de Carvalho. A cidade comumente atraía o público para o comércio e acontecimentos que representavam datas marcantes e/ou eventos que reuniam uma numerosa quantidade de pessoas devido shows de artistas conhecidos no cenário *mainstream* do forró, do sertanejo ou contexto religioso. Por anos foi comum vivenciar partilhas relacionadas a este imaginário que se constituiu como parte da cultura da cidade.

Desde a infância existia uma repressão à identidade quando fugia das normas masculinas e femininas, portanto, considero que as referências diversas e cosmopolitas que chegavam via as Tecnologias da Informação e da Comunicação (TICs) apresentavam a possibilidade de ser diferente e não replicar uma certa normalização da possibilidade de ser. Por outro lado, estas referências nunca representavam o contexto localizado, e quando eram pessoas do contexto local produzindo diferentes expressões nestes ambientes, eram rebaixadas a cópias ou exemplos a serem evitados, pois eram dissidentes e podiam ser relacionadas como péssimas para a educação. Além disso, frequentar espaços considerados de dissidência, poderia ser visto como algo ruim pela comunidade.

Em 2016 fui morar em Juazeiro do Norte para estudar Jornalismo na Universidade Federal do Cariri (UFCA). Ao chegar à região, baseado na memória de materialidades do rádio, da televisão e da representação produzida por órgãos institucionais sobre a Região Metropolitana do Cariri (RMC), geralmente produzida como celeiro<sup>1</sup> ou caldeirão cultural, carreguei no repertório o pressuposto de que encontraria um território limitado a certas referências consideradas comuns para o contexto local. Associava o território com a cultura popular e de tradição, diferente da capital.

Frequentemente o destino é representado e lembrado significativamente pelas romarias para penitência e adoração a seus maiores expoentes religiosos, o Padre Cícero

---

<sup>1</sup> A palavra no caso aqui é celeiro, pois a intenção foi sobre apresentar uma metáfora utilizada sobre o Cariri. O celeiro é uma construção feita em zona rural, utilizado para o armazenamento de cereais, produtos da colheita, bem como um espaço reconhecido por alta produção de cereais. O termo é utilizado sobre o Cariri como um celeiro cultural, está geralmente associado à tradição e aos mestres e mestras da cultura popular e de tradição.

Romão Batista e Nossa Senhora da Penha, presentes no imaginário comum da região. Algo comum, baseado em Muniz Sodré (2014), tem relação com o sentido de participação de algo ou sobre colocar-se em comum, uma forma de organização da dimensão constituinte e de como deixamos nos organizar. Percebia o espaço e os modos de se expressar como se já existisse um modo comum de representação acerca do território e da identidade do nordestino, o que é possível perceber na pesquisa a partir das referências bibliográficas de Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2011; 2013), Ivana Bentes (2007) e Fabiana Moraes (2022).

Entretanto, ao começar a viver as experiências nas cidades de Juazeiro do Norte e do Crato, experienciei eventos e festas, algumas consideradas LGBTQIA+<sup>2</sup>, outras consideradas populares e de tradição. Em paralelo, naquele momento, no início da graduação, participei de um estágio voluntário no Programa Vem me Ver, da ONG Juriti, televisionado naquele ano pela TV Verde Vale, de Juazeiro do Norte. Em uma gravação de pauta conheci João do Crato, artista referência que guiou e possibilitou afetos e questionamentos sobre meus pressupostos sobre o Cariri a partir de suas expressões corporais, permitindo chegar até esta pesquisa de mestrado.

Em 2019, para a realização da monografia para conclusão de curso em Jornalismo, pesquisei a possibilidade de João do Crato produzir dissidências sexuais e de gênero, pelo seu modo irreverente de ser, além de sua participação no movimento de contracultura da região. A pesquisa reativou memórias da gravação de pauta realizada em 2016, quando, por acaso, tive a possibilidade de experienciar pela primeira vez uma apresentação do artista. A partir daquele momento, ainda no projeto de pesquisa, resgatei essas memórias e fui a campo para conhecê-lo de perto (falarei brevemente sobre esse processo no tópico seguinte, nos desdobramentos metodológicos da pesquisa do mestrado).

No decorrer dessa trajetória na UFCA, participei de projetos que possibilitaram repertório científico e teórico para o desenvolvimento da pesquisa inicial. Em 2019, fui voluntário no projeto de estudos em Judith Butler, coordenado pelo Professor Dr. Alexandre Nunes, onde estudei os temas de gêneros e das sexualidades. Ainda no mesmo ano fui bolsista

---

<sup>2</sup> LGBTQIA+ é a sigla utilizada para lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transexuais ou transgêneros, *queer*, intersexuais e assexuais. O sinal + procura alcançar a reverberação das dissidências sexuais e de gênero nos contextos específicos.

de iniciação científica em cultura pop e videoclipe, no projeto coordenado pelo Professor Dr. Joubert Arrais, onde na pesquisa conheci a potência do corpo para os estudos da comunicação, sobretudo com o conhecimento do conceito do corpo-mídia, de Helena Katz e Christine Greiner (2005), a qual reservam-se críticas, mas que foi produtivo para o desenvolvimento da discussão na investigação inicial com João do Crato.

Percebi como parte dos resultados a potência de João do Crato e suas vestimentas para a produção de sentidos comunicacionais e políticos das dissidências de gêneros e das sexualidades através da arte nas cenas do Cariri. Além disso, também notamos a capacidade do artista de dialogar com a tradição e o contemporâneo, articulando culturas, tempos e gêneros, semelhante ao que John Clarke (2003) conceitua como bricolagem subcultural.

Com o final da monografia, os aprendizados com João excederam o campo de gênero e das sexualidades e a relação com os tradicionalismos. Engajado em continuar os estudos com o artista, submeti o projeto pesquisa à Póscom/UFBA, sendo aprovado para investigar a questão de perceber como João do Crato, com suas memórias, registros e afetos poderia contribuir para os estudos da comunicação e cultura contemporâneas. As expressões corporais do artista tensionam o campo normativo e tradicionalista do Cariri? Além disso, existem gramáticas de sentidos emergentes a partir das expressões e dos registros do artista sobre a região?

Ao ingressar na PósCom no início de 2021, no decorrer do mestrado, fui instigado a partir dos estudos em desenvolvimento com João do Crato a ampliar a pesquisa. Ainda no primeiro semestre estava finalizando uma Iniciação Científica no Grupo de Pesquisa FiloMove, no projeto *Filosofias do Corpo no Cariri Cearense*, coordenado pela Professora Dra. Natacha Muriel López Galluci. Questionávamos sobre a presença de filosofias do corpo no território em questão, e se sim, quais eram. Como parte da pesquisa de campo convidei Rondinele Furtado, artista do Crato, interesse despertado a partir da memória sobre uma performance de 2016 da sua *drag*, a Transrústica, com apresentações em cima de pernas de pau. Foi no segundo semestre, com a disciplina Comunicação, Estudos Culturais e Afrodiáspora, com a Professora Dr<sup>a</sup> Itania Gomes e Dr. Rafael Queiroz, que convidei o artista para participar, ampliando a pesquisa, para analisar a performance entendendo as interações

entre estética e política, entre a tradição e o contemporâneo, envolvendo questões raciais e sobre as dissidências sexuais.

Ainda no segundo semestre, com a disciplina de História, Imagem e Direitos Humanos, ministrada pelo Dr. Marcelo Ribeiro na PósCom, com as leituras relacionadas aos temas chave da disciplina e as aulas levaram a entender a potência da estética, nessa relação entre o sensível e o contexto dos direitos básicos. Isso possibilitou conhecer o conceito de arquivo, termo que se demonstrou potente para a pesquisa, capacitando emergir reflexões acerca de questões políticas e de direitos humanos básicos que por vezes estão ausentes do arquivo institucional. A partir disso, relembrei de Mc Amana, uma *drag* cantora de funk falado que conheci em 2019, interpretada pelo ator e artista Marciano Souza. Como trabalho final da disciplina produzi uma análise na qual refleti sobre direitos básicos e a importância de (re)partilhar o comum da vida pelo sensível da arte, analisando um de seus vídeos disponíveis no YouTube, o *Não Vem Censurar*. Esse foi o início para lembrar quando conheci o artista e os desdobramentos que foram sucedidos após.

A pesquisa foi ampliada, mas é notável destacar que João do Crato foi o guia dessa pesquisa, possibilitando a partir das reflexões e desdobramentos entender as contribuições para a pesquisa que poderiam emergir ao ampliar o estudo com as perspectivas de Rondinele Furtado e a sua drag, a Transrústica, do Crato, e Marciano Souza, com a drag cantora de *funk*, a Mc Amana, de Juazeiro do Norte. Estes artistas possibilitaram estranhar a representação sobre o território e a identidade do Cariri que tive contato desde a infância.

Como explica Achille Mbembe (2002), Diana Taylor (2013) e Marcelo Ribeiro (2019), baseados nos estudos do filósofo Jacques Derrida: o arquivo é basilar para instituir ordem e constituir sentidos para narrar as histórias estruturantes, modelos de representação replicados ao ponto da naturalização da nossa verdade e o próprio desenvolvimento destas. Isto é, há um complexo imagético e discursivo amparado pelo poder, o qual opera produzindo seleções e recortes, hierarquias sobre o que se enxerga e está presente na hierarquia visual. Neste caso, o arquivo institui e credibiliza a ordem e auxilia a normalizar roteiros sobre o território e as práticas consideradas adequadas ou não para as expressões das identidades.

Por outro lado, foi no contato com os artistas que pude entender que existia uma diferença entre o dizer e o fazer dos discursos e imagens sobre o Nordeste e o nordestino,

emergente através da experiência, na relação entre interação e o contexto, como percepção da complexidade sobre determinados territórios e identidades, neste caso, em específico, Juazeiro do Norte e o Crato, no Cariri cearense. Ao conhecer os artistas e trabalhar com esta pesquisa, percebeu-se o contexto de produção dos artistas não como cópias ou retratos do que vem de fora ou das capitais, mas como interações e produções de sentidos que dialogam entre as tradições e com outras referências, sem atribuir distinção e valorização apenas ao que está longe ou que é produzido pelo movimento *mainstream*. Dessa forma, que sentidos emergiram ao refletir com os repertórios culturais e os arquivos pessoais dos artistas sobre território e identidade no Cariri?

Sendo assim, como objetivo principal desta dissertação busquei produzir uma cartografia sentimental, metodologia proposta por Suely Rolnik (2016), com três artistas LGBTQIA+ do Cariri, no sentido de perceber se havia processos comunicacionais do corpo tensionando as imagens e os discursos comuns sobre a região. Como parte dos objetivos específicos, conheci os artistas e suas histórias de vida na relação com a arte e o Cariri; em seguida, rastreei arquivos institucionais sobre o Cariri, como forma de conhecer que imagens e discursos são perceptíveis sobre a cultura da região. Depois, pelos arquivos pessoais e/ou associados a eles, e as memórias dos artistas, procurei entender as relações entre identidade, política e o território em questão.

Nesse sentido, o encontro com a sensibilidade de João do Crato engajou a investigação, onde possibilitou desenvolver a pesquisa com Transrústica, interpretada por Rondinele Furtado, e Mc Amana, interpretada por Marciano Souza, devido os saberes localizados prévios aprendidos no início da pesquisa que guiaram este trabalho. Nesse caso acompanhei os artistas por um período mais longo do que imaginado, cartografando a partir dos afetos os sentidos acerca do território e da identidade que emergiram através da experiência da pesquisa. Destaco a importância de no desenvolvimento desse estudo ter conhecido as políticas da performance com Taylor (2013), na interação entre o repertório cultural e os arquivos, possibilitando a partir das danças, dos discursos, das expressões das corporeidades articular os saberes de Leda Maria Martins (2003) possibilitando diálogos com as sensibilidades e saberes das corporeidades. A seguir, apresento os desdobramentos teórico-metodológicos e após os processos metodológicos, finalizando com um parágrafo onde explico como se desdobrará a dissertação.

## 1.1. CONTEXTO TEÓRICO-METODOLÓGICO

Antes de teorias e metodologias prontas, esse trabalho foi construído a partir de sensibilidades emergentes do encontro inesperado com João do Crato. Na primeira apresentação que estive presente, em 2016, vestido em uma calça branca e uma blusa rendada de crochê, o artista se expressava e rebojava diante de um pequeno público na Feira Cariri Criativo, no espaço da antiga estação de trem do Crato, a RFFSA<sup>3</sup>. O seu modo de se vestir, a sua forma de se expressar no palco, a sensualidade, a liberdade de transitar entre o que parecia ser diálogos com referências da tradição e do contemporâneo, produziram rastros na memória de um discente de graduação recém-chegado no território. Não compreendi naquele momento porque a performance de João tinha causado certas sensibilidades.

Em 2019, quando assumi o compromisso que seria uma pesquisa com João do Crato, ainda sem metodologias prontas ou teorias que poderiam ser parte da pesquisa, lancei mão da curiosidade jornalística e da técnica de entrevista. De início, fui atrás de entender a relação entre estética, moda e contracultura na trajetória do artista. Após marcar a primeira entrevista, nosso primeiro encontro foi em 12 de abril de 2019, quando ansioso sai de Juazeiro do Norte para o Crato, onde conheceria João mais de perto. Peguei a Avenida Padre Cícero, que interliga as duas cidades, e em cerca de 20 minutos de moto, cheguei à casa do artista. João do Crato convidou-me para entrar e seguimos os dois até um anexo ao fundo do imóvel, onde estava localizado o seu quarto. Ali, sentado de frente com o artista, iniciei a conhecer quem era o intérprete e *performer* conhecido por ser referência popular da região e por produzir diálogos com as cenas da contracultura no território.

Naquele momento, descobri que João Ulisses Filho, mais conhecido como João do Crato, nasceu em 1954 no Norte do estado do Ceará, em Aracatiaçu, distrito de Sobral, localizado a 230 km de Fortaleza, capital do estado. Com apenas um ano de idade foi para o Sul do estado. Com o passar da pesquisa, percebi que os aprendizados com João, não eram apenas sobre sua produção artística e pela forma de se expressar e vestir, mas também o papel político na trajetória de vida, sendo o artista também educador popular e produtor cultural.

---

<sup>3</sup> Local onde funcionou a antiga estação da Rede Ferroviária Federal – RFFSA. Atualmente funciona com Centro Cultural do Araripe - RFFSA.

Naquele momento comecei a aprender sobre o artista, não na redoma do palco, mas na relação com a vida e sua trajetória na arte.

Ao longo da pesquisa, tal qual na monografia, continuei no mestrado com a metodologia da cartografia sentimental da Rolnik (2016), sendo a tarefa de quem a utiliza, criar pontes, permitir conexões, dando língua aos afetos que pedem passagem ao acompanhar processos subjetivos. Parece difícil entender, mas foi justamente a sensação desconhecida que senti no encontro da primeira performance de João até a primeira entrevista, que faz poder dar início ao desenho de uma cartografia sentimental. A autora vem abordar que diferente de um mapa, que possui seus limites bem delimitados, os produtos da cartografia, em seus estudos, análises e desenhos dos espaços geográficos, não se limitam ao mapa.

Sendo assim, Rolnik (2016) pensa a cartografia sentimental como uma metáfora que excede o campo geográfico e vai para o campo do desejo e das subjetividades. Buscando traduzir isso para a pesquisa com João, é justamente perceber que o mapa cultural do Cariri e do que conhecia não dava conta. Entendi que o desenho de um mapa ou das representações conhecidas não deram de conta na primeira experiência com o artista, afetando e deslocando-me para algo que considere como incomum. Fiquei surpreso, pois não imaginava encontrar um artista que dançava e cantava como João do Crato no contexto do Cariri. De forma livre, suas expressões excedem uma representação masculina. Por vir de uma infância que não entendi a possibilidade de viver a liberdade das formas de se expressar e da própria identidade no contexto da dissidência de gênero e da sexualidade no território localizado, imaginei que não teria contato com algo tão singular na região.

Além disso, o contato na cidade de Iguatu geralmente era com artistas LGBTQIA+ que estavam geralmente inspiradas em uma cena internacional advinda das grandes divas do *pop*. Era como se o contato com artistas dissidentes e cosmopolitas estivessem presentes apenas no desejo enquanto espectador que apreende referências às imagens e discursos advindos das capitais e dos materiais audiovisuais do *mainstream*; quando locais, eram considerados como referências a serem evitadas, pois, vistas por perspectivas sociais negativas, adequando estas pessoas como exemplos a não serem seguidos.

Isto, em conceitos, pela relação metodológica, em diálogo com Rolnik (2016), é esclarecido como parte de dois sistemas de referências, ou duas políticas: a macropolítica e

a micropolítica. A macropolítica, para Rolnik (2016), se guia pelo mapa vigente e visível, considerado como natural e universal. “Em outras palavras, é uma estratégia de pensamento a serviço da conservação. Faz parte dessa mesma estratégia conceber o desejo como caos e a subjetividade como interioridade” (Rolnik, 2016, p. 63). Por outro lado, o que senti no encontro com João, faz parte da perspectiva da micropolítica, o sistema de referências pautado nas intensidades e nos afetos, na capacidade de flexibilidade e transformação da macropolítica.

Em oposição ao mapa, que vem sendo forjado desde os processos de imperialismo e colonialismo, algo em comum que destaca Rolnik (2016) e Jesús Martín-Barbero (2002, p. 11), é que a cartografia, bem como a cartografia cognitiva ou psíquica, está restrita aos acontecimentos do último milênio, que a tornaram “objeto de desqualificações e disputas”. O estudioso do campo da comunicação e estudos culturais nos diz que em princípio, para algumas pessoas:

[...] um mapa é um filtro e uma censura, que não só reduz o tamanho do que é representado como deforma as figuras da representação, enganando, simplificando, mentindo, nem que seja por omissão. Para outros, ao colocar-se na encruzilhada da ciência e da arte, a cartografia abriu-se a uma ambiguidade ilimitada, uma vez que o que as tecnologias esclarecem ao nível da observação e o seu registo é obscurecido pela estetização digitalizada da sua forma. [...] (Martín-Barbero, 2002, p. 11)

Isso vem apresentar que há a interação entre mapa e cartografia. Não é apenas sobre um desenho contínuo e ilimitado, ou sobre algo estático, mas em transformação. Não é sobre a exclusão ou detrimento de mapa sobre cartografia ou vice-versa, mas como explica Martín-Barbero (2002), a cartografia não apenas apresenta as fronteiras, como também auxilia a construir imagens das relações, em seus termos, os caminhos de fuga e labirintos, ou, como propõe Rolnik (2016) pelo campo da psicologia e do desejo, as linhas de fuga. Ao mesmo tempo que a cartografia existe, a presença do mapa ou da estrutura que antecede é resistente, e perpetua em meio às transformações, impedindo por vezes de ver os movimentos e a complexidade que se dá não pelas formas e produtos dados como finalizados, sejam estes do passado ou da contemporaneidade das tecnologias.

Isto se dá, na relação com a pesquisa, pela forma que percebo ao encontrar João, a possibilidade da existência de um artista que não corrobora com a exatidão de uma

representação que tinha sobre arte e cultura do território, sobretudo quando vista pelas imagens e discursos institucionais da região. Pelas representações, o mapa, ou a macropolítica, não deram conta da experiência. Não era a capital, ou os artistas que conheci a partir das redes sociais digitais ou dos canais televisivos transmitindo a música *pop* de um contexto global performando a diferença e as possibilidades de ser quem se quer. Era João do Crato, no contexto localizado de um espaço onde pensei que não havia aquela possibilidade.

O pensamento comercial e tecnológico que avançava sobre estes processos territoriais, como destaca Martín-Barbero (2002) enrijeceram certas representações, como dos mapas turísticos das cidades que nos garantem ver o que todos veem, assim como impedindo a capacidade de nos descobrirmos sem as representações já apreendidas socialmente, nos impedindo de fazer o nosso próprio caminho. Sendo assim, ao conhecer João, ter a permissão para conhecê-lo e acompanhá-lo, e sentir-me engajado para realizar uma pesquisa, deu passagem para os afetos, possibilitando que certos sentidos que conhecia a partir de representações dadas como essenciais e estáveis, fossem transformadas, expandidas. Para Rolnik, os afetos emergem de forma contínua e ilimitada “[...] da atração e da repulsa dos corpos, em seu poder de afetar e serem afetados” (Rolnik, 2016, p. 49). Nessa possibilidade, as corporeidades são tomadas por uma mistura de afetos, não apenas os eróticos e sentimentais, mas também, estéticos, perceptivos e cognitivos.

Portanto, quando permitimos a passagem dos afetos, podemos produzir pontes e conexões, em um constante diálogo com as representações e normas, os modos de habitar, de ser e de saber. Baseado nos estudos do filósofo holandês Baruch Spinoza, Leandro Colling (2021, p. 23) nos explica que os afetos são subdivididos em dois, nos de ação e os primários: os últimos estariam divididos entre afetos alegres e tristes, já os primeiros seriam aqueles “[...] capazes de aumentar a potência de agir dos sujeitos”. Isso, possibilita, a forma que Lawrence Grossberg (2010, p. 194 – 195, tradução nossa) fala sobre afeto, o colocado enquanto fato de identificação, “[...] a multiplicidade de maneiras pelas quais as pessoas estão ancoradas em suas vidas, as maneiras como elas pertencem a certos lugares e ao longo de certas trajetórias”.

Nesse sentido, a cartografia sentimental, pelos encontros com João do Crato, possibilitou dialogar, a partir dos afetos que emergiram, com processos subjetivos do artista, da identificação, das suas ações e de como seus afetos, os seus desejos, não distante dos limites e da estrutura de poder, demarcando espaços da sua identidade e das causas políticas pelas quais resiste. Por outro lado, afetos, ao invés de apenas serem postos como fato de identificação, operaram baseados na perspectiva de Rolnik (2016), ao acompanhar processos subjetivos de João do Crato e de permitir os afetos que pediram passagem no primeiro encontro, com a construção desta cartografia, como deslocamentos que arrastaram-me para outros lugares, novos e inesperados, produzindo desindividualização, pois as “[...] intensidades dessubjetivizam” (Rolnik, 2016, p. 57).

Portanto, o encontro e a emergência destes afetos, produziram possibilidades de expandir, desestabilizar e transformar as percepções sobre territórios e identidades, não como circunscrição geográfica e nem grupo/pertencimento, mas como produção de formas transversais e transculturais, permitindo o contato com linhas de fuga (Rolnik, 2016). Isto é, possibilitou desestabilizar, perder e/ou transformar o sentido, por meio de afetos que escaparam, indo além das representações aparentemente estáveis sobre o Cariri e a identidade masculina do nordestino, pois há aspectos que não podem ser controlados, excedendo as formas convencionais de compreensão e expressão dos sentidos. Ademais, o cartógrafo não tem pretensão de explicar ou revelar, o que ele quer é permitir e criar “pontes de linguagem” (Rolnik, 2016, p. 66), não como veículo de mensagem, mas como materiais de expressão que favorecem a passagem das intensidades que os afetos possibilitam emergir através das interações. É necessário destacar que tal qual Rolnik (2016) apresenta, a prática do cartógrafo é imediatamente política, pois o seu critério e o princípio são vitais e não morais.

Neste caso, ao longo dessa cartografia, acompanhei os processos subjetivos inicialmente de João do Crato, os quais possibilitaram reflexões e a emergência de gramáticas de sentidos, emergentes pelas partilhas sensíveis possibilidades pelos afetos que pediram passagem. De acordo com Jacques Rancière (2009, p. 15) a partilha do sensível é todo um sistema de rastros que nos indica a presença de “[...] um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas”. É a existência de todo um fio estético, imagético, discursivo e material universal comumente partilhado e partes que são exclusivas. Como explica Jorge Cardoso Filho (2016, p. 38), o sensível, diante deste jogo também imagético,

auxilia pensar numa articulação com os processos comunicacionais, permitindo questionar “matrizes comunicacionais de sensibilidades hegemônicas em seus respectivos contextos”. Poderia ter reprimido e esquecido o que senti, não ter realizado a pesquisa para entender a complexidade dos afetos, mas foi o oposto, a experiência deixou rastros que engajaram esta pesquisa.

Ao conhecer João, ao longo da investigação com o artista e a produção e coleta de dados, tive contato com partilhas sensíveis exclusivas que interpelaram o que era comum ou reprimido como algo incomum e errado, ou não apropriado para o contexto local. Inicialmente, pela performance e arte do artista enquanto materialidade, pude perceber o que aprendi no mestrado em 2021 e ao longo deste processo, sobre a importância da estética como “[...] um regime específico de identificação e pensamento das artes: um modo de articulação entre as maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de pensabilidade de suas relações [...]” (Rancière, 2009, p. 13). Isso não emerge apenas do conhecido e de materialidades já estabelecidas e reconhecidas, mas também por partilhas sensíveis que ressoam como questionamento, ponto de reflexão, capacidade de exceder certas representações dadas como certas, essencialistas e únicas.

Ou seja, conhecer João, possibilitou a emergência de experiência estética, pois de acordo com Jorge Cardoso Filho e Juliana Freire Gutmann (2019, p. 105), a força da experiência estética reside na relação e articulação entre “[...] aspectos simbólicos, políticos e culturais, em suas respectivas materialidades”. O autor e a autora entendem a compreensão do estético não apenas como acontecimento das linguagens, já que no campo da comunicação podemos discutir “[...] a partir de perspectivas ligadas às suas singularidades e borramentos, às suas capacidades de enfrentamento e desestabilização das convencionalidades [...]” (Cardoso Filho; Gutmann, 2019, p. 106).

Após ingressar no mestrado, fui convocado pela pesquisa a entender a potência do termo da performance. Inicialmente, recorri ao defendem Cardoso Filho e Gutmann (2019), apresentando como a capacidade de apreensão da experiência estética pela análise das performances sociais articuladas como uma forma-força, tanto de matrizes convencionais e de seus desvios disruptivos em determinados acontecimentos. “[...] Isto é, a desestabilização das performances sociais convencionais podem indicar o acontecimento de experiência

estética” (Cardoso Filho; Gutmann, 2019, p. 106). Portanto, as performances são importantes para a cartografia de experiências estéticas no campo da comunicação que podem ampliar o horizonte imagético e discursivo territorial e cultural.

Por uma convocação do campo de pesquisa, isso possibilitou-me recorrer a uma abertura para refletir sobre a performance e a experiência estética indo além do palco ou de uma materialidade com fim estético limitado à forma. Em adição, pelo processo de acompanhar o artista e na cartografia poder ampliá-la a partir dos outros artistas, percebi os estudos da performance e da experiência estética como capacidade de transmissão de memória, reivindicação política e manifestação de identidades, no contexto subjetivo e coletivo. Ao conhecer os estudos da performance com Taylor (2013, p. 44), aprendi a pensar no conceito como “[...] um processo, uma práxis, uma episteme, um modo de transmissão, uma realização e um modo de intervir no mundo” através da prática e conhecimento incorporados no repertório cultural do corpo.

Nesse caso, a performance constitui dois níveis importantes de serem destacados. O primeiro, para Taylor (2013) é o da constituição do objeto/processo de análise nos estudos da performance, como as práticas e os eventos, como obediência cívica, resistência, cidadania, gênero e identidade sexual, que envolvem comportamentos específicos, ensaiados, convencionais e/ou apropriados para determinados contextos, performatizados diariamente na sociedade<sup>4</sup>. Já no segundo nível, “a performance também constitui a lente metodológica que permite que pesquisadores analisem eventos como performances” (Taylor, 2013, p.27).

Entender isso, sugere perceber há potência em usar a performance como operador analítico, compreendendo que nem tudo é performance, mas reconhecer a capacidade de investigar a política das performances sociais que excedem matéria estética limitada a forma,

---

<sup>4</sup>Sugiro para a articulação entre os conceitos de performance e performatividade as obras de Judith Butler (2021) e Diana Taylor (2013). Butler diferencia performance de performatividade, destacando como os atos de identidade são repetidos discursivamente, reforçando normas e convenções sociais, mas também abrindo espaço para subversão e resistência. Enquanto Butler enfoca a performatividade como uma categoria analítica central, Taylor amplia o debate para incluir práticas culturais e políticas mais amplas, enfatizando suas manifestações concretas e suas relações com a memória, a resistência e a representação. Além disso, sugiro a leitura de Colling, Arruda e Nonato (2019), que articulam a relação da performance com a contribuição das pessoas afeminadas e fechativas à performatividade de gênero, introduzindo o conceito de perfechatividade de gênero. Essa abordagem amplia a compreensão das dissidências sexuais e de gênero, proporcionando uma visão mais abrangente e enriquecedora do tema, o que cabe na discussão desta dissertação essas articulações.

podendo assim apreender diálogos entre culturas, gêneros e identidades nos acontecimentos contemporâneos.

Portanto, a cartografia sentimental construída como uma performance que excede os produtos e a obra, iniciada nos estudos com João do Crato sobre a sua irreverência e modo de se vestir, a relação com a androginia e as formas de se expressar dissidentes de uma certa norma de masculinidade, assim como com Rondinele Furtado e Marciano Souza, cabe articular aqui como operador analítico os estudos de Colling (2018) sobre os ativismos das dissidências sexuais e de gênero. Ativismo é a articulação entre política e arte, unindo causa e reivindicação social, como forma de reflexão de contexto histórico e social, visando mudança e/ou resistência (Raposo, 2015). Segundo Colling (2022), ao pautar na introdução do livro *Arte da Resistência*, esta é uma das possibilidades de recusar os padrões normativos, mas isso não acontece fora da vida e ausente das relações de poder, pois é justamente na experiência desta, como forma de entender que existe possibilidade de atuação para além da submissão.

Nesse contexto, em paralelo ao que foi dito anteriormente, e retornando ao que Colling (2018, p. 62) elabora sobre os artistas das dissidências sexuais e de gêneros, estas pessoas “rejeitam a ideia de que, para serem respeitadas ou terem direitos, as pessoas devam abdicar de suas singularidades em nome de uma “imagem respeitável” perante a sociedade”. As emergências destes ativismos são produções que não ocupam apenas os espaços fechados e museus, mas ocupam as ruas, espaços públicos, etc., e também se disseminam pelas redes sociais digitais. “Assim, esses ativismos emergentes no país nos últimos anos trabalham no sentido de liberar o fluxo desejante [...]” (Colling, 2018, p. 165).

Outra orientação de Colling (2021) interessante para o estudo, foi com a leitura da obra “*A Vontade de Expor*”, resultado do pós-doutorado do pesquisador na Espanha, sobre a importância dos processos que excedem as obras artísticas. Ao trabalhar com exposições de arte das dissidências sexuais e de gêneros na Espanha, o autor nos faz refletir sobre a experiência e nos questiona: “Qual a melhor maneira de escrever sobre uma experiência? Qual a melhor maneira de escrever sobre um processo inacabado, como todos, em alguma medida são?” (Colling, 2021, p. 19) Estas perguntas o acompanharam durante todo o processo da investigação sobre linguagens artísticas e suas potências políticas.

Em resposta, Colling (2021, p. 25) orienta que para escrever sobre a experiência precisamos estar mais abertos aos campos de pesquisa, à vivência da experiência: “[...] escutar o que eles têm a nos dizer e provocar, a aprender com esses processos e não olhar para eles apenas com lentes, leituras e metodologias que já conhecemos antes de iniciar as nossas investigações”. Nesse caso, a experiência não é estática, muito menos rápida, ela foi processual, sem uma fórmula exata. Como explica Colling (2021) é justamente o campo que nos suscita a ler e ver, aprender com certas coisas que não estavam no roteiro. Para auxiliar a entender isso posto antes, cabe um artigo que afetara bastante ao ler em 2021, onde ao abordar o conceito da experiência, percebi a chave relacionado com o que o artista fez ser despertado. Segundo Jorge Larrosa Bondía (2002), diferente de experimento visto como algo dado e conhecido, a experiência é algo que acontece, que produz afetos, não passa sem deixar rastros e efeitos, pois, o sujeito da experiência é como um território de passagem, uma superfície sensível, mas para que possa nos acontecer algo, é preciso permitir arriscar e estar exposto:

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço (Bondía, 2002, p. 24).

João suscitou perguntas, auxiliou a ver problemas, mobilizou interesse e curiosidade para aprender sobre os próprios fluxos do desejo em um Cariri complexo que excedia uma representação comum prévia partilhada sobre a região. Com o passar dos anos, notei que o artista vivia em resistência, semelhante ao que Colling (2022, p. 13) aborda, sobre “pensar essa resistência que não é feita, necessariamente, de forma intencional, com planos, metas e objetivos, com ideias apontando para algum propósito”. Para o autor, a reflexão no contexto das produções artísticas das dissidências sexuais e de gêneros é algo mais produtor, considerando o foco dos estudos do livro, mas como dá brecha,

“[...] nem todas as artistas precisam tratar, diretamente, em suas obras, sobre como preconceitos e normas as subalternizam. Ou seja, as suas próprias existências em cena (e fora dela) se constituem em uma resistência. Aqui vale destacar: o ato de existência como ato de resistência” (Colling, 2022, p. 13)

Para algumas pessoas, desde a infância, é preciso criar artimanhas de como para existir é necessário antes dialogar com a resistência, criando redes de apoio, espaços alternativos, pois estando em meio às relações de poder, precisa ser muito resistente para não desistir de viver e exceder os limites que querem impor sobre a própria identidade como norma a ser seguida. Apesar disso, João do Crato auxilia a entender e exceder, produzindo uma irreverência que em meio às conformações, vai além das discussões entre dissidências sexuais e de gêneros, bem como o contexto entre relações étnicas e raciais.

A partir do momento que o artista possibilitou pela experiência entender estes desdobramentos que iam além das categorias e conceitos pelos quais o queria interpretar, entendi como para a pesquisa, João guiou produzindo uma necessidade de convidar e cartografar a partir dele, com os outros dois artistas, outras perspectivas. Sendo assim, com relação direta ao que explica Cardoso Filho (2020), falar sobre o sensível não é pensar exatamente no externo do mundo ou no interno individual, mas no entremeio que envolve mundo e corpos (humanos ou não), o que nos permite pelos sentidos compreender a experiência enquanto processos de interação, contribuindo para reflexões sobre as sensibilidades contemporâneas, entendendo a necessidade de dessubjetivação a partir dos encontros, de coletivizar.

Neste sentido, a partir dos encontros e da interação, a estética da obra de João do Crato, Rondinele Furtado com a Transrústica e de Marciano Souza com Mc Amana, engajaram entre partilhas sensíveis comuns e exclusivas, onde para a constituição desta cartografia sentimental, articulei o repertório cultural e arquivos pessoais dos artistas para auxiliar no desenvolvimento da pesquisa. O repertório cultural, segundo Taylor (2013), são os discursos, danças, movimentos, rituais, que através do corpo, como auxilia Leda Maria Martins (2003), possibilitam a criação, passagem, preservação e reprodução de saberes. Ao mesmo tempo, a partir das perspectivas de Taylor (2013, p. 37), indica possibilidade de perceber os processos de transculturação, indicando “o processo transformativo por que passam todas as sociedades quando entram em contato com material cultural estrangeiro, seja voluntariamente ou não”.

### **1.1.1. Processos metodológicos**

Os procedimentos metodológicos aplicados foram revisão bibliográfica, análise documental, produção e coleta de dados para o desenvolvimento da pesquisa. Para a coleta dos dados, lancei mão de gravador de áudio, bloco de notas, câmera fotográfica e a câmera do celular. Como parte dos dados primários coletados, utilizei vídeos, áudios, imagens e os dados produzidos a partir das entrevistas captadas via áudio e vídeo, realizadas entre 2021 e 2023. Além disso, foram utilizados dados secundários, como matérias de jornal digital, de site institucional, vídeos e imagens de redes sociais digitais como o YouTube, Instagram e Facebook, além de arquivos encontrados no Google. É necessário ressaltar que os dados da monografia, coletados entre 2019 e 2020 foram utilizados como apoio para a dissertação.

Além disso, produzi um diário de campo/memorial da pesquisa, onde registrei ao longo do tempo anotações sobre o campo, anexeí imagens, transcrevi as entrevistas realizadas e transcrevi citações e referências a serem utilizadas no trabalho. Para a realização dessa pesquisa no mestrado, após convite e esclarecimentos com os artistas, foram produzidos os Termos de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE), uma forma de assegurar a proteção ética e o respeito aos direitos dos participantes da pesquisa. Os documentos foram assinados pelos artistas em agosto de 2022, sendo que Erisberto Rondinele Furtado e João Ulisses Filho assinaram no dia 04 e Marciano Souza Silva no dia 05.

As apresentações que estive presente de João do Crato foram importantes para a discussão da pesquisa, mesmo não sendo o foco das análises na dissertação, possibilitaram contexto sobre a obra do artista. Além da apresentação já mencionada de 09 abril de 2016 na Feira Cariri Criativo, estive também em duas apresentações em 2019 em Juazeiro do Norte, uma no estacionamento da UFCA, realizada no dia 07 de novembro de 2019, e outra na Praça da Marquise Branca da mesma cidade, em 15 de dezembro de 2019. Em 2023, encontrei um recorte que apresenta um pouco da primeira experiência de 2016, sendo importante principalmente para rememorar a imagem e materializar a roupa e um recorte da expressão do artista nesse take, disponível no YouTube de forma não listada<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GaXFVgGw1jM>. Acesso em: 25 de jun. 2023.

Em abril de 2019 gravei a primeira entrevista com João do Crato, realizada no Crato. A segunda foi realizada em 27 de julho de 2021, registrada em formato de áudio e vídeo no Centro cultural do Araripe (RFFSA), no centro do Crato. Uma terceira entrevista que utilizei foi realizada como trabalho final do Laboratório de Telejornalismo na UFCA, gravada em 28 de agosto de 2019 no estúdio da universidade e disponibilizado no Youtube em setembro do mesmo ano, resgatando a partir da sua trajetória histórias sobre o Sul do Ceará e suas referências (Entrevista – João do Crato, 2019). É importante ressaltar que além das entrevistas, várias conversas via WhatsApp e também pessoalmente aconteceram, produzindo camadas extras de informações no acompanhamento das subjetividades do artista.

Recorro também a vídeos como o documentário Xá<sup>6</sup> de Flor 10 anos (2017), gravado em 1993 onde aparece uma performance do artista, disponibilizado no YouTube. Utilizei também um recorte da apresentação de João do Crato – 3º CHAMA (2017), realizada em 1993 no festival Chapada Musical do Araripe, no Crato, disponível no YouTube do Museu de Arte Kariri. Utilizei o vídeo de João do Crato – 1997 (2018), do Encontro de Culturas dos Povos do Nordeste, do ano de 1997, disponível no canal do YouTube do Museu de Arte Kariri. Em meio à pandemia, coletei dados em 06 de novembro de 2020 da apresentação do artista na Mostra Sesc de Culturas, onde o artista se apresentou com a banda Na Base da Chinela (Aperta o play [...], 2020). Utilizei também a apresentação de João do Crato na Programação Virtual CCBNB (2021), onde o artista fez a apresentação do Remoenda. Além disso, para contextualizar a Medalha Elói Teles de Moraes que o artista recebeu, utilizei o vídeo João do Crato (2017) entrevista cedida para Marcus Silva Locutor, disponível no YouTube.

Foi Incorporado também o *podcast* Nossas Raízes (2019) que o artista participou como entrevistado, sobre causos e lendas do Cariri, do Sistema Verdes Mares, do Ceará, disponibilizado em 15 de julho de 2019. Material que auxiliou a articular o tema da pesquisa na relação entre Cariri e a trajetória do artista na região.

---

<sup>6</sup>No documentário Xá de Flor 10 anos, aparece o bar, o qual o nome era escrito com “X”, por isso, neste trabalho, também representado com “X”.

Foi incorporado também o podcast Nossas Raízes (2019), do Sistema Verdes Mares, do Ceará, no qual o artista participou como entrevistado para falar sobre causos e lendas do Cariri. Este material, disponibilizado em 15 de julho de 2019, auxiliou na articulação do tema da pesquisa, relacionando o Cariri com a trajetória do artista na região.

Para complementar a pesquisa, foram selecionadas duas pessoas consideradas importantes para discutir os afetos promovidos pelo convívio com João do Crato: Aparecida de Oliveira e Daniel Peixoto. Aparecida é professora readaptada do ensino fundamental e integrante da Associação Cristã de Base (ACB), enquanto Daniel é cantor, ator e performer.

Conheci Aparecida durante um diálogo em sala de aula, ainda na graduação, quando uma colega (cujo nome será preservado por questões éticas) mencionou memórias sobre o artista e sua irreverência, especialmente lembrando de um par de sapatos All Star rosa. Esta colega conhecia o artista porque sua mãe trabalhava com ele em movimentos populares e políticos, além de iniciativas de educação popular e promoção cultural nos territórios.

Já Daniel foi mencionado por João do Crato em uma conversa sobre calçados plataformas e altos. João lembrou de um par de calçados que emprestara a Daniel, mas que nunca foram devolvidos. João descreveu Daniel como um artista dissidente, contemporâneo, inovador e interessante. A partir dessas informações, considerei valioso ouvir as perspectivas de Aparecida e Daniel sobre a relação deles com João do Crato e se consideravam ter aprendido algo com essa convivência.

O último momento que incorporo nessa pesquisa foi a experiência que tive ao lado do artista, onde o acompanhei ao Centro de Referência de Assistência Social (CRAS) do bairro Vila Alta, no Crato, em 04 de agosto de 2022. A atividade foi uma tarde com um grupo de pessoas de mais idade no espaço, onde participei como pesquisador e aluno da experiência com o artista nesse papel de educador.

Já com Rondinele|Transrústica, iniciei a pesquisa em meio à pandemia de covid-19, um momento complicado para a artista no sentido de trabalhar com a arte. Para a pesquisa, realizei três entrevistas. A primeira em novembro de 2020, no estabelecimento o Mirante, uma entrevista inicial para conhecer o artista e sua trajetória; a segunda em fevereiro de 2021, realizada no bairro Alto da Penha, no Crato, onde produzimos vídeos e fotografias da artista montada de Transrústica, sendo mais específica e voltada para a sua relação com a arte em

pernas de pau; e por último em maio de 2021, na casa do artista, no bairro Seminário, onde conversamos e aprofundamos as relações entre a Transrústica e o Rondinele Furtado, na relação entre arte e política, acontecendo no Crato, onde produzimos também fotografias e vídeos de Rondinele praticando em cima das pernas de pau. Um outro diálogo realizado e que utilizei material desta interação, foi de setembro de 2023, quando conversamos sobre o atual trabalho do artista no Centro Cultural do Cariri Sérvulo Esmeraldo e suas perspectivas como produtor cultural no aparelho de cultura e uma relação com a importância de pautar políticas públicas para a comunidade LGBTQIA+ e para as pautas de empreendedorismo, inclusão e diversidade dessa população.

Além desses momentos, considero como parte do material importante para a pesquisa, as performances que estive presente, como a 13ª Parada da Diversidade Sexual do Crato, realizada em 2016 na RFFSA, a qual analisei também o vídeo, disponível no YouTube de Faustino Pinto (Rondinele Furtado [...], 2016). Considero também a experiência apreendida pelo encontro em 04 de agosto de 2022, na Casa Uca, onde o artista trabalhava à época, no Crato. Além desses materiais, ao longo da pesquisa, recorri a materiais do Instagram de performance do artista, assim como a outras fotografias que foram abordadas em nossas entrevistas ou momentos de conversa, fazendo emergir materialidades como forma de conexão e contextualização com performances e acontecimentos da trajetória do artista. Como complemento para auxiliar na análise, utilizei um Webinário que o artista participou recentemente sobre a construção de memórias LGBTQIA+ indígenas e quilombolas nos museus, em setembro de 2023, publicado no canal do YouTube do Museu da Imagem e do Som do Ceará (Experiências e iniciativas [...], 2023)

Já com Marciano Souza/Mc Amana, não tive experiência em performance presencial, foi através dos seus vídeos no YouTube que pude conhecer sua arte e por auxiliar na edição de um material audiovisual da *drag* do artista (*Abrço, Beijo*). Conheci sua arte por meio de um pedido de Ribamar Oliveira e depois pelas redes sociais digitais. Conheci a obra pelo YouTube e tive acesso ao material bruto do videoclipe que editei, *Abrço, Beijo* da artista, o que considero ter sido naquele momento que fui afetado pela primeira vez pelo artista, em 2019. Após isso, para a realização dessa pesquisa, realizei com Marciano Souza/Mc Amana, uma entrevista em novembro de 2021, na Praça do Giradouro, em Juazeiro do Norte, sendo registrada em áudio. Além da entrevista, identifico como importante para a cartografia dos

afetos, as partilhas sensíveis apreendidas no decorrer de visitas feitas ao artista, sendo duas, realizadas em 3 e 5 de agosto de 2022, a primeira em uma lanchonete na Avenida Padre Cícero e o segundo momento na casa do artista, no Bairro Triângulo, ambos em Juazeiro do Norte.

Além da entrevista e dos encontros para conversar e entender os processos comunicacionais e culturais da artista, analisei o audiovisual da música *Não é mimimi* (2019), publicado no canal do YouTube Mc Amana. Também foi analisado o audiovisual da música *Tire seu racismo do meio* (Mc Amana [...], 2018) e um vídeo de uma apresentação da mesma música no evento *Arte sem Fronteiras* (ASF 2020 Mc Amana [...], 2020). Após, analisei a capa da música e o videoclipe da música *Não vem me censurar*, disponível no canal do YouTube Produtos do Morro Rec (Mc Amana [...], 2019). Como último material analisado, incorporei o audiovisual da música, *Abraço, beijo*, disponível no canal da cantora (Mc Amana [...], 2019b).

Ao longo da pesquisa de mestrado, percebi que seria importante buscar materiais que dialogassem sobre o Cariri, como materiais institucionais. Rastreei, inclusive como material para a pesquisa, a *Rota Cariri*, lançada pelo governo do Ceará (Guimarães, 2020), a qual recorrerei na primeira parte da dissertação, onde contextualizo o Cariri e, após, apresento o campo de forma mais aprofundada, guiando a pesquisa através de João do Crato, em seguida, como parte de capítulos analíticos, apresento as análises com a *Transrústica*, criação de Rondinele Furtado, e por último com Mc Amana, a *drag* cantora de Marciano Souza.

## 2. CONTEXTUALIZANDO O CARIRI: UM ARQUIVO COMUM?

Lembro de na infância e adolescência ter ido ao Cariri poucas vezes, diferente de algumas pessoas que conhecia e iam com mais frequência, para ir ao shopping e cinema, ou para cumprir promessa indo até o Horto do Padre Cícero Romão e/ou participar das festividades associadas às romarias, tradicionais e famosas no território. Quando recorro a memória, lembro principalmente de Juazeiro do Norte, o polo posto na mídia como o lugar diferente da capital e, ainda sim, em expansão, modernização, ao mesmo passo que a tradição é retrato dos discursos e imagens sobre a cidade.

A produção comunicacional, seja esta midiática, institucional ou das partilhas sociais entre as conversas com as pessoas que falavam sobre o território, apresentavam um espaço diverso, repleto de grupos populares de tradição e a forte associação ao turismo religioso, reconhecido nacionalmente e internacionalmente acerca, em grande medida, pela trajetória e misticismo em torno do Padre Cícero Romão.<sup>7</sup> Sobre o Crato, não era comum relembrar de imagens e discursos anteriores, sendo estes construídos quando cheguei à região. Portanto, percebendo que os artistas, inicialmente João do Crato, permitiram acesso a discursos e imagens que ampliavam o que considerava como comum sobre o território Cariri, busquei apresentar nesta primeira parte da dissertação a região, para ambientar e localizar os espaços onde a pesquisa aconteceu.

A região do Cariri é localizada na formação geológica Bacia Sedimentar do Araripe, uma extensa área localizada ao Sul do Ceará, na divisa entre os estados de Pernambuco, Piauí e Paraíba com cerca de 9.000 km<sup>2</sup>.<sup>8</sup> A região do Cariri cearense, situa-se em um espaço compreendido como sertão, entretanto, o território é fonte de água cristalina, trilhas, rico em fósseis e em diversidade de fauna e flora. Na divisa entre Ceará, Pernambuco e Piauí há a

---

<sup>7</sup> Mais conhecido com Padim Ciço, nasceu no Crato em 1844, onde em abril de 1872 chegou ao pequeno vilarejo de 'Joaseiro'. Em 1911 foi prefeito do território, dando origem auxiliando no desenvolvimento do município. O legado do Padre Cícero foi a cidade de Juazeiro do Norte. Morreu em 1934, e ainda é considerado um personagem importante que move romárias e o comércio, advindo em parte do turismo religioso.

<sup>8</sup> Sobre a Bacia do Araripe, é importante destacar ser uma formação geológica significativa localizada principalmente nos estados do Ceará, Pernambuco e Piauí, embora sua extensão também se estenda até parte da Paraíba. No entanto, é importante notar que a bacia não abrange toda a Paraíba e sua presença nesse estado poder ser mais limitada em comparação com os outros estados mencionados. A extensão exata de sua cobertura na Paraíba não é exata, pode variar e nas leituras para este estudo, não consegui encontrar maiores detalhes, sendo geralmente abordado a Bacia do Araripe com destaque para os estados já referenciados, principalmente no Ceará. Para aprofundar no assunto, indico leitura em Holanda Bastos *et al.* (2016) e Assine (2007).

Chapada do Araripe, com maior extensão no Sul do Ceará. A Chapada do Araripe é uma formação geológica derivada da separação da América do Sul e da África, que aconteceu há centenas de milhões de anos. Além disso, no território cearense há o Geopark Araripe, parque geológico reconhecido pela Unesco, com aproximadamente 4 mil km<sup>2</sup>, que possui locais delimitados, na área da chapada e na bacia sedimentar, que concentram formações geológicas com um grande valor científico, estético, ecológico, turístico, cultural e educativo (conhecidos como geossítios).<sup>9</sup>

É complexo entender a historicidade da região, bem como perceber exatamente que cidades constituem o território, pois existe a perspectiva sobre a bacia sedimentar, o olhar enquanto microrregião do Ceará, o vale já mencionado, e, ao mesmo tempo, a observação da região pelo planejamento territorial do Estado. Esta última, baseado em documentos do Instituto de Pesquisa e Estratégia Econômica do Ceará (IPECE), conforme referenciado por Medeiros *et. al.* (2015) e Suliano *et al.* (2023), é um recorte territorial que incorpora 29 cidades, entretanto, isso não está muito bem estabelecido quando buscamos pela internet com exatidão que cidades estão nesta delimitação, sendo possível encontrar documentos e relatos que variam entre 28 e 32 municípios, isso é confuso.<sup>10</sup>

Outra perspectiva sobre a região, é que em 2009 o Governo Estadual do Ceará instituiu a “unidade organizacional geoeconômica, social e cultural”, a Região Metropolitana do Cariri (RMC) (FIG. 1), como parte de estratégia de “organização, planejamento e execução de funções públicas de interesse comum”, através da Lei Complementar Estadual nº 78, sancionada em 26 de Junho de 2009 (ALECE, 2009). A RMC é composta por nove municípios do Sul cearense, sendo estes Juazeiro do Norte, Crato, Barbalha, Jardim, Missão Velha, Caririáçu, Farias Brito, Nova Olinda e Santana do Cariri (ALECE, 2009). Juazeiro do

---

<sup>9</sup> Saiba mais sobre o Geopark Araripe no site do Governo do estado do Ceará. Disponível em: <https://www.ceara.gov.br/2021/11/16/geopark-araripe-a-historia-da-vida-na-terra-recontada-no-ceara/>. Acesso em: 05 de fevereiro de 2024.

<sup>10</sup> As cidades são: Abaiara, Altaneira, Antonina do Norte, Araripe, Assaré, Aurora, Barbalha, Barro, Brejo Santo, Campos Sales, Caririáçu, Crato, Farias Brito, Granjeiro, Jardim, Jati, Juazeiro do Norte, Lavras da Mangabeira, Mauriti, Milagres, Missão Velha, Nova Olinda, Penaforte, Porteiras, Potengi, Salitre, Santana do Cariri, Tarrafas e Várzea Alegre. Ao mesmo tempo, quando pesquisamos em busca de uma maior exatidão, é possível perceber um arquivo da Secretária de Planejamento e Gestão, considerando 28 municípios, retirando Lavras da Mangabeira, esta que no site da prefeitura e no documento do Governo do Estado do Ceará (2015) está como parte do Centro-Sul.

Norte é a 4ª cidade mais rica do Estado, depois de Fortaleza, Maracanaú e Caucaia. Neste estudo, focamos nesta delimitação do contexto territorial apresentada abaixo:

**Figura 1-** Região Metropolitana do Cariri (RMC), Ceará



Fonte: SCIDADES – Secretaria das Cidades do Governo do Ceará, *S.d.*

Deste esquema anteriormente apresentado, as cidades do Cariri cearense onde realizei a pesquisa foram Crato e Juazeiro do Norte, localizadas no Vale do Cariri, cidades de altitudes mais baixas à sopé da Chapada do Araripe. Estas duas cidades, juntamente com Barbalha, encontram-se em conurbação, um acontecimento proveniente da expansão desses espaços, borrando os limites territoriais e produzindo intersecção e encontro entre estes territórios, reconhecido como Crajubar. Nesta parte da pesquisa, busquei entender, não apenas pela memória e experiência como a instituição apresentava o território, que discursos e imagens são partilhados sobre o espaço. Como exemplo de contextualização e apresentação institucional, coletei um registro de uma iniciativa realizada pelo estado do Ceará, apresentada como ‘Rota Cariri’, um mapa apresentando os principais pontos turísticos de seis cidades do Cariri.

A ‘Rota Cariri’ é uma iniciativa da Secretaria de Turismo do Ceará, a Setur, em parceria com a Secretaria de Cultura do Estado, a Secult, e o Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas, Sebrae, lançada em 03 de março de 2020, com 55 pontos de visitação em 6 cidades do Cariri, sendo estas Assaré, Barbalha, Crato, Juazeiro do Norte, Nova Olinda e Santana do Cariri. Esse projeto busca articular os discursos e imagens de um roteiro turístico da região, como forma de desenvolver e fortalecer o turismo do território (FIG. 2).

No jornal Diário do Nordeste, uma matéria apresenta que “a expectativa da Setur é apresentar a Rota Cariri aos mercados nacional e internacional” (Rodrigues, 2021). “[...] a Rota Cariri se trata de um produto de divulgação, que além das feiras e eventos ligados ao turismo, promete ampla visibilidade nas redes sociais, revistas e outras plataformas.” (Rodrigues, 2021) Para o ex-secretário da Cultura do Ceará, Fabiano dos Santos Piúba, em entrevista disponível em formato de áudio na matéria institucional sobre o lançamento da Rota Cariri, disponível no site do Governo do Estado do Ceará, explicou o que é possível encontrar na Rota Cariri:

É impossível pensar essa Rota Cariri dissociada do patrimônio cultural e do patrimônio natural da região, desde a Chapada do Araripe, considerando a floresta como uma exuberância viva, mas também as camadas históricas que têm na própria Chapada, com os fósseis, com as inscrições rupestres que temos aqui na região. Então tem essa dimensão do patrimônio natural e também do patrimônio cultural, das expressões, manifestações, sobretudo àquelas populares, tradicionais, associadas aos mestres e mestras da cultura, mas também a uma cena contemporânea aqui da região. Então, é um projeto que tem tudo para impulsionar o desenvolvimento da região [...] (Guimarães, 2020)

Figura 2 - Mapa da Rota Cariri

## MAPA DA ROTA



Fonte: Guimarães (2020)

A “Rota Cariri” é um produto que auxilia a perceber a diversidade de locais para o turismo. Pensando nas duas cidades que esta pesquisa foi realizada, apresento os pontos turísticos apresentados nesse mapa para Juazeiro do Norte e o Crato. Sobre os pontos turísticos indicados sobre **Juazeiro do Norte** estão a Capela de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, Santuário de São Francisco das Chagas, Santuário do Sagrado Coração de Jesus, Casarão do Horto, Fundação Memorial Padre Cícero, Luzeiro do Nordeste, Casa e museus dos mestres e mestras da cultura, Lira Nordestina, Centro de Cultura Popular Mestre Noza, Mercado Central, Associação dos Artesãos da Mãe das Dores do Padre Cícero e Estátua do Padre Cícero. Sobre a cidade, o material destaca, a partir do que foi dito no jornal cearense:

“A Rota Cariri indica os principais templos religiosos, que são próximos um dos outros, os museus, que estão na região central da cidade, além da Lira Nordestina (mais importante gráfica de literatura de cordel do país, o Centro de Cultura Popular Mestre Noza, onde se destaca o artesanato em madeira, e a Associação dos Artesãos de Mãe das Dores, que reúne mulheres que trabalham com a palha” (Rodrigues, 2021).

Como destaca a matéria aqui utilizada como suporte, sobre Juazeiro do Norte, “tem como principais atrativos a religiosidade em torno do Padre Cícero e a cultura popular.” (Rodrigues, 2021) Já sobre o Crato destaca-se o Museu de História do Crato; Museu de História Natural da Universidade Regional do Cariri (Urca), Caldeirão da Santa Cruz do Deserto, Museu dos fósseis, Estátua de Nossa Senhora de Fátima, Casas e Museus dos mestres e mestras da cultura, Praça da Sé, Festival Expocrato, Vila da Música Monsenhor Ágio Augusto Moreira, Geopark Araripe, Chapada do Araripe, Cascata do Lameiro e o Parque Estadual Sítio Fundão (Geossítio Batateiras). É possível perceber um Cariri diretamente relacionado ao contexto religioso, ao ecoturismo, espaços de artesanato e de cultura popular e de tradição, sobretudo museus e espaços considerados importantes para o desenvolvimento do turismo da região.

Essa rota, auxiliou a ampliar pontos turísticos que não tive contato apenas pela memória das imagens e discursos midiáticos e de partilhas comunicacionais das relações vivenciadas ou pela própria experiência antes de ir morar na região. Além disso, mesmo morando na região, as perspectivas que tive contato, não foram idênticas a este arquivo. Com isso, algo que ficou claro ao longo do desenvolvimento desta dissertação, é que há uma dificuldade de apreensão e delimitação territorial, e, que até mesmo os arquivos institucionais

possuem ambiguidades, vieses e adversidades em busca de apreender e contextualizar o território. Para auxiliar a pensar nesta afirmação anterior, ao longo do desenvolvimento da pesquisa, entre os estudos bibliográficos, conheci na Póscom sobre o poder do arquivo, campo teórico que auxiliou a dialogar sobre os documentos, imagens e discursos que apresentavam representações quase essenciais sobre os territórios.

Arquivo vem do grego *arkhé*, termo referente a um espaço arquitetônico, um edifício ou um lugar onde se guardam documentos/registros, significa também o primeiro lugar, o governo; sustenta também o poder e o imaginário instituinte (Mbembe, 2002; Taylor, 2013). A “[...] memória “arquivada” existe na forma de documentos, mapas, textos literários, cartas, restos arqueológicos, ossos, vídeos, filmes, CDs, todos esses itens supostamente resistentes à mudança” (Taylor, 2013, p. 48). Como nos ensina o filósofo Mbembe (2002, p. 19, tradução nossa), “[...] nem todos os documentos se destinam a ser arquivos. Em qualquer sistema cultural, apenas alguns documentos atendem aos critérios de ‘arquivabilidade’”.

Entre codificações e classificações, os documentos são distribuídos de acordo com critérios cronológicos, temáticos e geográficos, uma forma de criar ordem (Mbembe, 2002). Assim, após os documentos/registros serem selecionados, codificados, interpretados e classificados, montam e colocam em ordem frações de vidas e de processos históricos e culturais. O arquivo, ao ser selecionado, também discrimina, negligenciando muitas vezes objetos e experiências de espaços, de tempos, de vidas e de histórias. Como Marcelo Ribeiro (2019, p. 28) sintetiza sobre o conceito, um “[...] arquivo se define, em geral, como um espaço circunscrito em que se institucionaliza o acesso a documentos selecionados e privilegiados de uma história que necessariamente os ultrapassa”. A partir da composição dessa memória, apresenta-se assim, sobretudo de modo estético, uma ilusão de totalidade e continuidade dessa memória instituída também pelo poder do arquivo.

“Com exceção dos documentos privados (documentos da igreja, documentos de instituições privadas, famílias, empresas...), a maioria dos documentos considerados arquiváveis estão relacionados com a obra geral do Estado.” (Mbembe, 2002, p. 19) Entretanto, como Taylor (2013) aponta, existem dois mitos que devem ser destacados sob a perspectiva do arquivo, primeiro que ele não é mediado e em segundo que o arquivo resiste à mudança. Segundo, no passado e no agora, no tempo da contemporaneidade, estes materiais

sempre estiveram aptos a serem apagados da história, destruídos, ou, pensando no ambiente eletrônico e digital, editados, renomeados, excluídos e/ou hackeados. Apesar da coleta de objetos ser algo antigo, os maiores exemplos desse ato impulsivo de conservar a memória por meio deles, foi considerada como prática também comum na colonização e práticas imperialistas de expansão territorial e dominação sobre comunidades e populações.

Isso não se deu e nem se dá sem mediação em meio a partilhas comuns e exclusivas constitutivas das representações territoriais e identitárias na cultura, sendo neste caso, mediada a partir da experiência entre as corporeidades e os arquivos. Nesse sentido, quando cheguei ao Cariri, o arquivo oficial não dava de conta de representar a experiência, sendo a partir da experiência com os repertórios e arquivos pessoais dos artistas que o território apresentou outras possibilidades. Em concordância com os estudos de Nery (2017, p. 145), é importante destacar que os objetos (roupas, acessórios, etc.) vinculados às pessoas podem permitir discursos mais próximos das expressões corporais, sendo importantes para expor algo, pois quando associados com as histórias e memórias dos seus donos podem “[...] adquirir um valor sensível e uma importância simbólica tanto para ele próprio quanto para os outros indivíduos”. Assim, falar de corpo e não falar dos objetos é de alguma forma invisibilizar simbologias e sentidos que estão sendo comunicados e, geralmente, negligenciados na partilha sensível comum.

Nesta pesquisa, com a chegada ao território, tive contato com festas LGBTQIA+ no Crato e em Juazeiro do Norte, sendo algo que não esperava encontrar. E, em específico, ao conhecer João do Crato, o que conhecia como comum diante dos discursos e imagens contidos nos materiais e documentos institucionais parecia não dar de conta para definir a experiência vivida no território. Foi justamente pelas indumentárias e expressões de João que tudo começou para a realização dessa pesquisa, expandindo ao longo dela por meio de outros artefatos e expressões. Os artefatos investigados nesta pesquisa, como as roupas, acessórios, fotografias, imagens, documentos coletados, vídeos, áudios, etc., auxiliaram a perceber outras possibilidades de ser e existir, ampliando os limites da cultura, assim como de uma investigação pessoal, para os artistas e para o público, que tem contato com a produção e com a história de vida deles.

Justamente em oposição a uma apreensão ou delimitação, bem como valorização sobre determinada perspectiva, essa pesquisa, ao conhecer os artistas, veio entender a necessidade de ir além dos arquivos institucionais, pois apesar da importância destes, não são capazes de apresentar a complexidade que os territórios possuem. Ao mesmo tempo, devido todo arquivo e contexto possuir um viés, podemos negligenciar demandas e necessidades sociais, culturais, econômicas e identitárias de grupos, pessoas e comunidades em um território. Para refletir sobre o tema, a partir da arte das dissidências sexuais e de gênero, dialogamos os repertórios culturais dos artistas com os seus arquivos pessoais construindo esta cartografia. Portanto, a partir daqui, é preciso entrecruzar ao comum as exclusividades coletadas neste campo de pesquisa com as três perspectivas de artistas do Cariri cearense, iniciando com João do Crato e, após, com Rondinele Furtado e Marciano Souza.

## 2.1. PRIMEIRAS IMPRESSÕES SOBRE O CARIRI COM JOÃO DO CRATO

Na primeira entrevista realizada com João do Crato, em 2019, o artista articulou sua trajetória com a historicidade do Cariri, ensinando que a cultura popular da região é antes de tudo ancestral. Naquele momento fiquei curioso, pois não conhecia a história do território sem ser pelo que tive contato frequentemente. O artista falava como se fosse algo comum, até que relatei ser de Iguatu, pontuando que o seu relato era algo exclusivo, pois conhecia pouco acerca do Cariri. Após ter expressado desconhecimento, João fez questão de explicar que o nome do território vem em reconhecimento à nação indígena Kariris, uma família de línguas indígenas que habitavam o sertão do Nordeste brasileiro – vários grupos dos povos originários do Brasil foram ou são mencionados como parte dessa família ou relacionados a ela.<sup>11</sup> Ao falar sobre o assunto, não ignorou o fato da violência contra os povos originários no território, pois, como destacou o artista, a região

*“foi habitada e saqueada por famílias tradicionais que expulsaram os índios e se apossaram das terras. Tiveram um campo fértil, porque o primeiro registro de cartório do Ceará era daqui do Crato, e ele registrava todas essas terras daqui como oficial para as famílias abastadas daqui” (João do Crato)<sup>12</sup>*

---

<sup>11</sup> Para leitura e aprofundamento sobre o tema do povo Kariri, ver a literatura de Oliveira (2017). Sobre a identidade do povo Cariri e o processo de etnogênese no século XXI, ver a literatura de Melo (2017).

<sup>12</sup> Entrevista de pesquisa concedida em 12 de abril de 2019, na cidade do Crato, Ceará.

João relatou que mesmo com tamanha violência, estas famílias ricas tiveram e ainda têm respaldo por parte de muitas pessoas. O artista explicou que as grandes famílias se apossaram das terras dos índios Kariris durante a invasão, pelas expedições das bandeiras, em meados do século XVI, que aconteceram no interior do país, especialmente nas áreas chamadas de sertão. Essas expedições tinham dois principais objetivos: a busca por minerais preciosos e a captura de povos indígenas para trabalhar nas lavouras em São Paulo e São Vicente. Portanto, o desenvolvimento de Vila Real do Crato, atual cidade do Crato, foi baseado no reflexo de se ‘viver em cima’<sup>13</sup> de tradições.

Em um outro momento com o artista, na entrevista realizada para o Laboratório de Telejornalismo da UFCA, em 2019, João explicou que a beleza do Cariri também está na floresta, pela antiguidade e ancestralidade dos índios Kariris que habitavam na região, pelas comunidades quilombolas, as cantigas de trabalho, e, sobretudo, que a beleza está na resistência. “[...] Nós estamos em uma região resistente, tem uma resistência muito forte. É tanto que o Nordeste, o centro do Nordeste, é o Cariri e é aqui onde estão, por exemplo, podemos assim dizer, agrupado o maior número de grupos de tradição [...]” (Entrevista – João do Crato, 2019). João destaca ser uma riqueza deixada pelos índios Kariris, pela cultura das pessoas negras africanas e também das expressões culturais trazidas pelos próprios colonizadores, uma fusão que segundo o artista, deixou rastros na nossa formação:

Sou muito encantado com a questão da cultura indígena e da questão afro-brasileira, principalmente. Mas a gente agradece, por exemplo, os dramas populares, os reisados, eles vieram tudo dessa cultura ibero, lá dos brancos portugueses, espanhóis. E a gente agradece, mas assim, depois que elas chegaram aqui, eram muito clássicas, e aqui elas tomaram uma característica própria, do Cariri. Os cocos daqui tem uma característica especial, os reis de congo, os reis de couro, o maneiro pau, o são Gonçalo, as ladainhas, os penitentes, as excelências. (Entrevista – João do Crato, 2019)

Apesar desse olhar de elogio às expressões advindas pela colonização, João não deixa de ter o olhar crítico sobre a violência e opressão aos povos originários e afrodescendentes. Além disso, não deixa de demarcar sua descendência dos índios Kariris, por parte de seu pai, e dos caboclos potiguaras misturados com holandeses, por parte de mãe. O cantor conta que a região em que mora atualmente, bairro São Miguel, era repleta de engenhos de cana-de-

---

<sup>13</sup> Essa é uma expressão que João do Crato utiliza com frequência para falar sobre como o Crato foi uma cidade estruturada com base em tradições e como estas estavam associadas com preconceitos e violências.

açúcar, canais de rios e ritos populares religiosos. Era comum para o artista ter contato com os cambiteiros<sup>14</sup>, tomar garapa de cana feita na hora durante os trabalhos braçais do engenho, esperar as sangrias dos rios, participar de renovações do Sagrado Coração de Jesus, as quais considera ‘frutos de tradição’ e dançar nos reisados (Folia de Reis)<sup>15</sup>.

Essa relação vem acompanhando toda uma transição, sobretudo dessa forte relação com os mestres da cultura popular de tradição, como os grandes mestres de reisado que viveram no território no começo do século passado. João cita como alguns dos mais antigos que são referências, como Chico Aniceto, já falecido, Mestra Britinha, Mestre Carnaúba, Mestre Bidu, Mestra Margarida, Mestra Ciça do Barro Cru, o Mestre Aldenir e a Mestra Mazé. João ensinou que os Mestres da cultura vieram do século passado e, ainda hoje, alguns dos mais atuais referendam os mestres que vieram antes, e os mais novos também:

*Esse contato com esses Mestres foi fundamental para você certificar-se de que seu chão é aquele que você tem essa identidade com o seu território, e a partir daí você construir toda sua trajetória (João do Crato)<sup>16</sup>.*

Crescido entre brincadeiras tradicionais, como a lapinha e os reisados, o artista conviveu também com as trocas da Feira do Crato, onde aprendeu muito. Para o artista, era um espetáculo a céu aberto, espaço que colaborou para a sua criação e trajetória artística, tanto na performance como na música. Naquele momento, indaguei João do Crato questionando se a Feira referenciada pelo artista fosse a feira contemporânea da cidade, reconhecida no contexto nacional do país, o Festival Expocrato<sup>17</sup>, mas retrucou dizendo que “*não, não, era coisa de Feira do Crato, dos anos sessenta, setenta. Uma grande ópera popular ao ar livre, onde você via violeiros, rabequeiros, grupos de mamulengo, de*

---

<sup>14</sup> Leite e Santos (2010, p.7) trazem os cambiteiros na região do Cariri cearense como “trabalhadores dos engenhos de rapadura cuja função era tocar burros ornamentos com cangalhas e cambitos carregados de cana para a moagem”.

<sup>15</sup> Segundo Barroso (2017, p. 240), a tradição do Reisado “são a reedição do cortejo dos Santos Reis Magos, em direção a Belém, para visitar o Menino Deus”.

<sup>16</sup> Entrevista de pesquisa concedida em 12 de abril de 2019, na cidade do Crato, Ceará.

<sup>17</sup> O evento é uma exposição anual que acontece no Crato, é a Exposição Centro Nordestina de Animais e Produtos Derivados, evento agropecuário, com mais de uma semana de duração, reunindo atrações nacionais maior evento agropecuário do Norte-Nordeste, com nove dias de duração, reunindo atrações reconhecidas nacionalmente.

*cassimiro coco, via grupos de ciganos, indígenas...*”<sup>18</sup>, lembrou apresentando a pluralidade do espaço.

Em meio a estas experiências, o artista destacou a influência que teve da oralidade e das expressões na tradição. “Isso foi muito forte para a construção dos meus personagens que eu ainda carrego dentro de mim” (Entrevista – João do Crato, 2019), reafirmou o autor, exemplificando e trazendo Dona Ciça do Barro Cru e seus bonecos de barro encantados pelo teatro de bonecos como uma das suas maiores referências (FIG. 3).

**Figura 3** - Bonecos de barro de Dona Ciça do Barro Cru



Fonte: autoria própria (2019)

Ao falar da artista, destacou sua reverência a Dona Cícera e lembrou que sempre achou bonito e diferente o fato dela se vestir de uma forma autêntica, despertando seu interesse. “[...] vinha vestida de chita para a Feira do Crato, mas ela botava um batom bem vermelho, uma flor de papel toda cheia de areia prateada, colocava o rosário do padim Padre Cícero, os terços, para mim era uma lição de liberdade [...]” (João do Crato)<sup>19</sup>. É possível que João do Crato, ao trazer a performance da artista como referência, revela uma construção performativa de gênero distante do eixo masculino da identidade nordestina,

<sup>18</sup> Entrevista de pesquisa concedida em 12 de abril de 2019, na cidade do Crato, Ceará.

<sup>19</sup> Entrevista de pesquisa concedida em 12 de abril de 2019, na cidade do Crato, Ceará.

revelando o caráter dissidente e a potência dos saberes locais em produzirem a transgressão por meio da vestimenta e das expressões do corpo<sup>20</sup>.

João é um defensor da cultura popular, mas não nega a complexidade desta. Ele apresenta a importância desse movimento da defesa da cultura popular, em oposição à excessiva valorização ao *mainstream*. Atualmente, o artista também se tornou padrinho de muitos grupos de tradição da cultura popular, a exemplo do grupo de Coco da Mestra Dona Naninha de Crato e do Grupo de Maracatu Uinu-Erê, onde é rainha de Maracatu<sup>21</sup>. Sobre esta última expressão, relembro de no decorrer da pesquisa, ao conhecer o Cariri pela perspectiva de João do Crato, lembro de um dia quando o artista me encaminhou a foto dele em um vestido, com uma espada na mão, todo ornamentado e a cara pintada de preto (FIG. 4).

No primeiro momento, não associei com a tradição, mas como uma forma irreverente em meio ao Cariri. Como um homem estava em uma apresentação pública vestido de mulher? Quando descobri que João era a rainha de um grupo de Maracatu do Crato, não entendia a relação histórica e política do movimento, tal qual, as críticas entre tradicional e contemporâneo. O que sobressaltou, era a forma do artista ser a rainha, se vestir de mulher e partilhar, entendendo as ambiguidades produzidas entre masculinidades e feminilidades pelo artista e como isso poderia dar vazão aos preconceitos contra as dissidências de gênero e às sexualidades.

---

<sup>20</sup> João do Crato traz Dona Ciça também como fonte de informação, como um canal para saber notícias sobre a cidade e seus enredos. Como explica Costa (2019, p. 21), uma das formas de comunicação cultural do Nordeste brasileiro é a poética das vozes, a percepção do poder da linguagem, da escrita, aprendendo com pessoas que “[...] se utilizam dessas tecnologias para perpetuar seus feitiços, causos, lendas, notícias e confabulações. Uma multidão de corpos performáticos em estado de desterritorialização que fazem vibrar a língua ressecada pelos essencialismos que restringem os poderes de criação”.

<sup>21</sup> Para Paula (2010), o Maracatu teve origem africana, com inspiração nas festas africanas de coroação dos reis do Congo, mas não significa que essas coroações são feitas aqui da mesma maneira como se deram lá. No Brasil, é uma cultura tradicional do Nordeste brasileiro que remonta ao período colonial. Apesar das diversas percepções e inclusive proibições, essas coroações eram uma estratégia de resistência do povo negro em uma condição de escravo, uma forma de burlar as relações de poder coloniais, utilizando de referências de matrizes africanas e relacionando com referências ibéricas, utilizando da influência católica européia para perpetuar suas expressões.

**Figura 4** - João do Crato como rainha do maracatu Uinu-Erê



Fonte: Arquivo cedido por João do Crato (2019)

Ao ser indagado acerca de ser ou não a expressão *blackface*, busquei entender melhor sobre o assunto, para não recair na falha de deixar passar algo que pode ser levantado, tanto relembrando a trajetória da pesquisa guiada por João, assim como em referências bibliográficas e retornando para perguntar ao artista. Diferente de outros lugares do Brasil, o Maracatu no Ceará é diferente, despertando outros significados. Algo que se destaca é a pintura do rosto com o falso negrume, uma tintura preta aplicada antes das apresentações. O tema é motivo de divergências. Por exemplo, em 2017, uma apresentação do Maracatu Rei Zumbi, do Ceará, em Fortaleza, na 10ª Bienal da União Nacional de Estudantes (UNE), foi apontada como uso de *blackface*<sup>22</sup> por parte do grupo político do movimento negro da Bahia, o Kizomba, levantando os questionamentos e as reflexões sobre ser ou não ridicularização

---

<sup>22</sup> *Blackface* é uma prática racista praticada nos Estados Unidos, por volta do século XIX, por homens brancos que se pintavam de preto, como forma de ridicularizar pessoas negras, ganhando espaço nos cinemas e televisão posteriormente.

com o movimento negro, ao mesmo tempo que gerando atos de manifestação por não compreensão do movimento do Maracatu, acirrando as discussões sobre o tema.<sup>23</sup>

O negrume, como aponta João do Crato, assim como outros textos<sup>24</sup>, por outra perspectiva é um fortalecimento e reconhecimento ancestral da presença e da forma que não se pode negar a cultura negra no estado, considerando o apagamento dessa ancestralidade e o embranquecimento do Ceará. Ao dialogar com o artista sobre a relação entre Maracatu e o contexto da *blackface*, o artista iniciou falando das apresentações no Carnaval de Fortaleza em 2024 (FIG. 5), em seguida, fez questão de historicizar a manifestação cultural, e explicou que alguns grupos do Ceará abandonaram o negrume, outros ainda utilizam, principalmente nos personagens que são relacionados fortemente à coroação dos reis do Congo.

**Figura 5** - Fotografia de João vestido de rainha de Maracatu do Uinu-Erê



Fonte: SECULT – Secretaria da Cultura Governo do Estado do Ceará (2024)

---

<sup>23</sup> Leia a notícia sobre o assunto no Jornal Diário do Nordeste. Disponível em: <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/metro/brincantes-do-maracatu-fazem-ato-no-dragao-do-mar-1.1696819>. Acesso em: 15 de fevereiro de 2024.

<sup>24</sup> Sugiro para aprofundamento sobre o que é o Maracatu e também sobre melhor compreensão do tema do negrume (a tinta preta aplicada sobre a pele), a leitura da dissertação de Jorge Luiz Paula (2010). Sugiro também Pinto (2017), onde o autor levanta uma crítica ao *blackface* na comparação entre a máscara preta na cultura popular de Nego Fugido, manifestação cultural de Acupe, distrito de Santo Amaro da Purificação na Bahia, e menciona também o Maracatu do Ceará. Outra indicação é a leitura do texto de Beatriz Moreira e Léo Victor (2023), no site Médiun, onde traz a complexidade entre a tradição do Maracatu com o negrume e também de grupos contemporâneos que representam a manifestação sem o negrume, apresentando inclusive como o negrume é regra para avaliação dos grupos nos desfiles carnavalescos.

Para o artista e educador popular, o assunto de *black face* na relação do Maracatu e o negrume do Ceará, “*vale uma reflexão muito maior do que simplesmente estar taxando de que é gente querendo se pintar de preto para dizer que é preto sem ser*” (João do Crato)<sup>25</sup>. Essas questões vêm de longe, então João considera que não é só criticar e julgar sem ter um conhecimento histórico, pois é uma temática que “[...] *tem que ser discutida com muito mais profundidade do que meramente estar taxando, inclusive designando com termos americanizados*”<sup>26</sup>.

Entendendo as críticas que são necessárias, também ressoa sobre questões de gênero. João do Crato mencionou sobre ao conhecer o Maracatu em Fortaleza, muitos homens másculos, trabalhadores nos cais do porto da cidade, tinham medo de serem descobertos como intérpretes de personagens femininas da manifestação cultural, então para o artista, o negrume talvez também estivesse associado a este receio. Para Paula (2010), não se sabe ao certo porque isso acontece, mas a hipótese, é que inicialmente apenas os homens participavam dos maracatus, algo que tem mudado, inclusive na relação de já existir mulheres representando rainha de Maracatu, o que não esteve ausente de discriminação em todo o processo de transformação e ampliação desse comum sobre a expressão cultural.

O que sobra aqui nessa relação dos aprendizados sobre o Cariri a partir do João, entrelaçado com a tradição, com essa ênfase ao Maracatu, é entender que não cabe apenas interpretar por conceitos exteriores e julgar. Há uma rede de poder que normatiza, reprime e joga uns contra os outros na busca de verdades absolutas, de formas para apreender e esquematizar, que ao invés da dúvida, martiriza as pessoas que também fazem parte de um sistema de relações de poder. Chegando ao Cariri, especificamente no Crato, pela lente de João, apesar dessa defesa e a forte relação e referência dos ritos e grupos populares e de tradição, o artista não se conforma com a visão essencialista, tradicionalista e limitante da cultura:

*Sempre tive uma coisa de estar muito um passo à frente das coisas. Via uma dança folclórica, mas sempre associava a dança folclórica a uma possibilidade de fazer algo que fosse muito maior do que a simplicidade que os grupos de tradição apresentam em suas propostas* (João do Crato)<sup>27</sup>.

---

<sup>25</sup> Fala concedida em 14 de fevereiro de 2024 via WhatsApp.

<sup>26</sup> Fala concedida em 14 de fevereiro de 2024 via WhatsApp.

<sup>27</sup> Entrevista de pesquisa concedida em 12 de abril de 2019, na cidade do Crato, Ceará.

Era sobre a possibilidade de fazer algo que fosse maior do que estava sendo feito, sem abandonar o pé do chão. “*Uma coisa de raiz, uma coisa telúrica, uma coisa simples e essa coisa do universo que requer uma fantasia maior, um movimento bem maior para você chegar lá e essa foi sempre a minha vontade*”, disse João do Crato<sup>28</sup>. Como destaca Roberto Marques (2016, p. 465) sobre o artista:

João narra sua geração como um “a gente”. O faz a partir de uma polarização simples entre tradicional e moderno. Nessa polarização, considera-se um aliado do moderno, um agente da modernidade. Consolida sua narrativa a partir da descrição de eventos capazes de estabelecer uma oposição entre uma moral tradicional-local-linear-“careta” em contraste a atitudes alinhadas a experimentação-modernidade-cosmopolitismo.

João costuma dizer, que não é só do Crato e sim do mundo, sendo ele conhecido como João do Crato, João do Mundo, um trocadilho metafórico que sua visão abrangente e seu senso de pertencimento universal. Essa perspectiva transcende fronteiras geográficas, permitindo-lhe questionar e explorar, a partir do que considera seu chão, as relações artísticas e culturais entre o local e o global:

*o que que eu vejo aqui e o que é que eu vejo de fora? O que eu enxergo lá fora? O que está acontecendo lá na Europa, na África, na Ásia? O que está acontecendo na América Latina toda? O que é isso? Que arte é essa que eu quero ter? Fazer essa ligação do regional com o universal (João do Crato)<sup>29</sup>*

Para o artista, sua história tem sido essa, de buscar ir além dos limites e compreender as complexidades que vão além dos discursos e imagens convencionais. É sobre abrir-se para a escuta e para a compreensão mais profunda, reconhecendo que as percepções muitas vezes são limitadas por preconceitos e visões superficiais de territórios, culturas e identidades.

## 2.2. REMEMORAR O NORDESTE A PARTIR DE JOÃO DO CRATO

Na nossa primeira entrevista em 2019, João do Crato compartilhou detalhes sobre a sua história até chegar ao Cariri. Nasceu em Aracatiaçu, no noroeste do estado do Ceará, mudou-se para várias cidades durante a infância, devido ao trabalho de seu pai que alistava

<sup>28</sup> Entrevista de pesquisa concedida em 12 de abril de 2019, na cidade do Crato, Ceará.

<sup>29</sup> Entrevista de pesquisa concedida em 12 de abril de 2019, na cidade do Crato, Ceará.

homens nas frentes de serviço contra as secas em diferentes regiões do estado. Essas frentes de serviço eram realizadas pelo Departamento Nacional de Obras Contra as Secas (DNOCS), uma autarquia federal encarregada pela construção de estradas, linhas de ferro, açudes, linhas de transmissão de energia e sistemas de abastecimento de água. Por este motivo, João recordou que todos os irmãos nasceram em lugares diferentes, apenas um nasceu no Crato. Em uma outra entrevista, o artista lembrou de momentos onde acompanhava o pai no serviço:

*Aí eu ia alistar os homens na seca. Ficava sentado numa mesa debaixo de um pé de juá, e aquela fila de homens, tudo esfomeados, com as mãos calosas, tudo morrendo de fome... Para nós escrevermos eles nas frentes de serviço, que eram as frentes de serviço que eles faziam para matar a fome na época da seca” (João do Crato)<sup>30</sup>.*

Apesar de ser uma importante iniciativa e política pública, ainda que tardia, foi perceptível, como destacou Moraes (2022), que a cobertura jornalística sobre o tema, recebeu críticas similares às feitas ao programa Bolsa Família, como rotulá-lo ou fazer piadas sem fundamentos, como nomear de esmola. Isso, por outro lado, negligenciou a forma violenta que estas pessoas foram colocadas para trabalhar em situação de negligência e a complexidade de contextos que vão além da superfície de uma efemeridade baseada no poder e na hierarquia.

Sem ignorar esse tema, João do Crato auxiliou a refletir também sobre as secas no Nordeste, associado diretamente com efeitos que ainda ressoam sobre o território. Portanto, seria negligente não relacionar essa fala do artista sobre seca e fome com a construção do Nordeste na articulação sociopolítica e cultural entre território e identidade. Para isso, é preciso lembrar a grande seca de 1877 – 1879, um evento global que atingiu territórios como o Brasil, a Índia, a Coréia, as Filipinas, Java, o Magreb, Nova Caledônia, o Nordeste da China, o Sul da África, o Mediterrâneo. Para Secreto (2020), devido a ausência de apoio, o resultado de um fator meteorológico e também social em cerca de três secas de dimensões globais (1877 – 1879, 1889 – 1891 e 1896 – 1902) produziram profundas crises que dificultaram a sobrevivência das pessoas, resultando, estima-se, cerca de 30 milhões de vidas perdidas.

---

<sup>30</sup> Entrevista de pesquisa concedida em 27 de julho de 2021, na Secretaria da Cultura da cidade do Crato, Ceará.

A região que por pelo menos três séculos tinha sido o principal polo de desenvolvimento econômico e político do Brasil, pelas lavouras de cana-de-açúcar, do algodão, entre outras riquezas das Províncias do Norte do país, atual Nordeste, perdeu força devido uma sucessão de fatores a partir do século XVIII. Destaco quatro fatores para traçar a inversão hierárquica do polo de poder para o que naquela época era conhecido como Províncias do Sul: a mudança da capital do Brasil para o Rio de Janeiro, em 1763; a queda de produção nas lavouras do Nordeste devido às concorrências externas e as crises hídricas; o desenvolvimento da exploração do ouro em Minas Gerais e a expansão econômica através do café do eixo Rio de Janeiro, São Paulo e Noroeste do Paraná<sup>31</sup>. Essa perda de força econômica e política do Nordeste levou “[...] a uma progressiva subordinação deste espaço em relação ao Sul do país, notadamente São Paulo” (Albuquerque Júnior, 2013, p. 138).

Além disso, cada crise era seguida por processos de migração em direção ao litoral e para outros espaços em busca de melhores condições de vida (Secreto, 2020, p. 36). Em paralelo, com a crise do escravismo, o desenvolvimento da industrialização e o desenvolvimento de tecnologias, as cidades consideradas capitais precisaram ser desenvolvidas para o novo discurso do progresso. Em meio a isso, como aponta Secreto (2020), as secas inauguraram um novo tipo de trabalhador, ‘livre’, mas barato e abundante. Segundo Secreto (2020), estes acontecimentos não podem ser considerados sem história social, pois a crise hídrica produziu uma crise governamental, com a concentração de terra e a demora para tomada de decisões e criação de políticas públicas para mitigar problemas que iam além da seca. Por exemplo, a autarquia federal a qual o pai de João do Crato trabalhou, foi criada apenas em 1909, à época, conhecida como Inspetoria de Obras Contra as Secas (IOCS), quando em 1945, a autarquia passou a ser conhecida como DNOCS.

Em paralelo, esses acontecimentos favoreceram a construção de imagens e discursos sobre o Nordeste, gerando uma disputa entre modernidade e tradição, protagonizada por elites e intelectuais. Para Albuquerque Júnior (2013, p. 138), o termo “Nordeste”,

---

<sup>31</sup> Sobre isso, vale mencionar que no final do século XIX, no contexto de industrialização, de urbanização e aumento do público leitor da produção noticiosa, havia uma tentativa de talhar um país moderno, branco e civilizado, esquecendo as violências da escravidão, aos povos indígenas e também com os trabalhadores de uma diáspora nordestina para o Sudeste. Para Moraes (2022, p. 57) em meio à decadência dos canaviais de cana-de-açúcar no futuro Nordeste e a ascensão das plantações de café e de outras culturas no futuro Sudeste, fazia parte dos discursos acirrados de uma imprensa financiada por donos destas últimas produções.

inicialmente designava apenas a área de atuação da IOCS, mas ganhou conteúdo histórico, cultural, político e artístico. A ideia de Nordeste e nordestino vêm sendo determinada pelas produções culturais, da arte às notícias jornalísticas, desde o início do século XX, tornando-se recorrente a partir dos anos de 1950 representações estáticas sobre a região e a identidade de seu povo. Havia o medo entre os intelectuais do Nordeste que a figura rústica e tradicional do nordestino fosse apagada pela influência da cultura trazida pelas grandes cidades (Albuquerque Júnior, 2013, p. 180).

Albuquerque Júnior (2011) discute a visibilidade e dizibilidade do Nordeste, citando alguns artistas e intelectuais que auxiliaram na construção imagético-discursiva sobre o território, como Ariano Suassuna, Luiz Gonzaga, Patativa do Assaré, Rachel de Queiroz, Gilberto Freyre. Apesar da diferença entre as obras, essas pessoas centraram-se “[...] na memória, na reação ao moderno, na busca do passado como dimensão temporal; assinaladas positivamente em sua relação com o presente” (Albuquerque Júnior, 2011, p. 100). Em relação a esse tema, João do Crato mencionou na entrevista realizada na Secretaria da Cultura em 2021, uma reflexão entre as formas distintas de performance de Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro, dois artistas do Nordeste que apresentavam de diferentes maneiras o território:

*[...] Na verdade, sabe-se que Luiz Gonzaga não era um cantor de música regional, ele cantava outros gêneros. Quando ele viu que o forró seria a oportunidade dele se dar bem, né? Então, na verdade, o pioneirismo dele é justamente o que hoje acontece com essa nova leva do forró, desse forró da indústria cultural. É você aproveitar o que tem, no momento, as tendências e explorar isso para poder se dar bem. [...] Porque ele fez lá um tempo atrás, ele disse, “não, se eu sou do Nordeste, né? E a imagem que aqui no Sul tem do Nordeste é essa, então vamos fazer isso”. E, assim, na contramão disso tudo, tinha o Jackson do Pandeiro, que apesar de fazer coco das diversas modalidades, era uma figura que tinha um swing incrível. As músicas dele já não tinham nenhum compromisso com essa coisa redondinha ou quadradinha. Ele já fazia uma coisa que ele mexia, porque já tinha influências grandes do que já acontecia na música negra americana, do Harlem, daquelas coisas. E isso é que eu acho que o Jackson fazia muito bem (João do Crato)<sup>32</sup>.*

Nessa fala, não deixou de pontuar em seguida como na época “[...] tudo era muito machista. As temáticas das músicas eram muito machistas” (João do Crato). Outro ponto importante de destacar é que essa contextualização da obra de Luiz Gonzaga pode ser vista no decorrer da obra de Albuquerque Júnior (2011), delineando a apropriação e representação

---

<sup>32</sup> Entrevista de pesquisa concedida em 27 de julho de 2021, na Secretaria da Cultura da cidade do Crato, Ceará.

de discursos que estavam na ênfase acerca do Nordeste. Esta narrativa também foi parte de uma produção moderna.<sup>33</sup> Essa afirmação não está presente apenas na obra de Albuquerque Júnior (2011; 2013), sendo possível também observar como Moraes (2022) discute o papel da mídia na construção de enquadramentos sobre territórios, como o continente africano e o Nordeste do Brasil, e o impacto das representações na percepção pública.

Moraes (2022) argumenta que o jornalismo, influenciado por preceitos coloniais, muitas vezes produz coberturas redutoras, contribuindo para a estigmatização dessas regiões e seus habitantes, construindo alteridades baseadas em desigualdades de raça, classe e gênero. Por exemplo, sobre o Nordeste, o lugar seria “[...] a terra dos pobres, dos ingênuos, dos tradicionais, dos fortes, dos resilientes, dos que já não sabem votar, dos famintos, dos que esperam a ajuda, dos fracos” (Moraes, 2022, p. 71). Uma objetividade ou disputas de enquadramentos jornalísticos negligenciando mudanças estruturais e transformações, insistindo em evidenciar certos padrões de representação ao longo do tempo, como a cobertura repetitiva dada sobre questões históricas como a seca e a pobreza. Por exemplo, sobre o tema de mudanças, não foi destacado na mídia como a seca prolongada no Nordeste entre 2012 e 2018 não houve registros de mortes, saques ou migração em massa, não destacar esses aspectos positivos da situação (Moraes, 2022).

Os discursos e imagens em torno do Nordeste definiram territórios e delimitaram fronteiras físicas, moldando culturas e identidades. Esse movimento singularizou e conservou a percepção sobre a região. Segundo Bentes (2007, p. 242) a representação do Nordeste e das favelas, têm sido pela lógica da diferenciação, considerando estes território como o ‘outro’ do “[...] Brasil moderno e positivista: lugar da miséria, do misticismo, dos deserdados, não-lugares e simultaneamente espécies de cartão-postal perverso, com suas reservas de “tipicidade” e “folclore”, onde tradição e invenção são extraídas da adversidade”. Portanto, aprendi sobre um Nordeste que era representado pelos tons terrosos, a lembrança da seca e das pessoas famintas, do processo de migração forçada de pessoas da minha região que buscavam melhorar a vida, sobretudo familiares. Foi também parte da experiência que tive,

---

<sup>33</sup> Pode compreender mais sobre o tema a partir da matéria da BBC disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6GtmjFfWNbM>. Acesso em: 24 de dezembro de 2022.

toda uma produção cultural vinculando a tradição, a saudade da terra e o lugar da tradição com o receio da mudança.

Entretanto, de acordo com Albuquerque Júnior (2013, p. 23), articulado com reflexões em Michel Foucault e Michel de Certeau, há uma relação a ser pontuada sobre os discursos que definiram o nordestino, pois “[...] existe uma brecha entre o dizer e o fazer, que inventa um cotidiano diferenciado daquele que os discursos enunciam”. É preciso ver além dos arquivos de poder, exceder as imagens e os discursos sobre o território e a identidade do nordestino estáticos, pois estes definiram um ser, uma visibilidade e uma dizibilidade sobre o espaço. Por outro lado, como ponto de reflexão, quando conheci João do Crato e comecei a acompanhá-lo, comecei a enxergar essa brecha, através do conhecimento relacionado a entre as expressões corporais e os arquivos pessoais. Nesse sentido, vale ressaltar o que Martins (2003, p. 67) apresenta baseada nos estudos de Pierre Nora sobre os “[...] lugares da memória [...]” do conhecimento não serem apenas as bibliotecas, monumentos oficiais, museus, os arquivos, etc., pois essas produções se recriam e se transmitem pelos ambientes, “[...] ou seja, pelos repertórios orais e corporais, gestos, hábitos cujas técnicas e procedimentos de transmissão são meios de criação, de passagem, reprodução e de preservação dos saberes”.

A experiência é uma oportunidade de expor-se para identificar as lacunas e reunir imagens e discursos que auxiliam no diálogo sobre espaços e identidades culturais, enriquecendo o entendimento comum. O corpo carrega as marcas das experiências, conectando espaço e tempo, sendo o próprio corpo também lugar da memória (Martins, 2003). Assim, ao conhecer João do Crato, aprendi que suas histórias são compostas pelos lugares que habita, sua trajetória e pelos conhecimentos incorporados ao seu repertório ao longo da sua vida por meio das interações com outras corporeidades e arquivos. Aprendi com João do Crato outras narrativas a partir das interações com o artista e outros envolvidos(as) ao longo da pesquisa, dando passagem aos afetos, comunicando, assim, ritmos transculturados produzidos para responder a esta nova realidade transcultural.

Ao conhecer João do Crato, percebi que as representações convencionais sobre o Nordeste, amplamente aceitas e compartilhadas, foram questionadas. Sua experiência no Cariri, ampliou as noções sobre a região, especialmente no Juazeiro do Norte e no Crato.

Através do conhecimento adquirido ao longo da pesquisa, com as apresentações de João, seus arquivos pessoais e sua história, surgiram perspectivas que permitiram uma perspectiva distinta sobre o território e a identidade, indo além das representações comuns.

### 2.3. EXCEDENDO O ESTÁTICO DO CARIRI COM JOÃO DO CRATO

Em 2019, quando conversei com João, foi interessante escutá-lo falar sobre seus trânsitos até chegar ao Crato. Recorrendo à memória, recordou que logo no início da infância teve uma passagem breve pelo Crato, mas não foi naquele momento que permaneceu na cidade, indo residir uma temporada no Latão, em Nova Olinda, também no Cariri. Ainda na década de 1950 se mudou para Senador Pompeu, onde nostalgicamente lembra de ter morado às margens do Rio Patú, afluente do Rio Banabuiú. Nesta trajetória ele não deixa de lado a memória da primeira infância, onde tomou muito banho de rio e relembra memoravelmente a disputa por espaço para escutar a amplificadora (radiadora)<sup>34</sup>, o embrião do rádio, em Senador Pompeu. Acredita ter sido no final dos anos 1950, início dos anos de 1960.

Ao longo da pesquisa, João atribuiu destaque para a rádio e a televisão na sua trajetória, por onde teve acesso às músicas brasileiras e internacionais. Nesses relatos, o artista vai articulando a interação com referências que excedem o contato expressivo e oral com os ritos e expressões tradicionais. O cantor relembra das ondas sonoras por onde conheceu uma infinidade sons, como o Bolero, e os ritmos latinos que estavam sendo lançados, como Rumba e Chá-Chá-Chá. Relembra com muito afeto que naquela época escutava Ângela Maria, Dalva de Oliveira, Silvio Monteiro, Miguel Aceves Méjia, entre outros. “*Você escutava um universo de músicas que rolava diariamente*”, comentou João<sup>35</sup> ao lembrar dos seus quatro ou cinco anos de idade.

Desde a infância o cantor aprendera a dançar, através dos ensinamentos das irmãs mais velhas, que o levavam para as festas, e com quatro ou cinco anos já era conhecido como 'piolho de samba'<sup>36</sup>, disse. Em uma entrevista cedida para o sociólogo Roberto Marques

---

<sup>34</sup> Como sugestão para conhecer sobre o tema, sugiro a leitura em Débora Silva Costa e Alexandre Almeida Barbalho (2020, p. 185), onde apresentam que a aparelhagem era “um sistema de alto-falantes instalados pela cidade, irradiando músicas, crônicas e programas de calouros, além de anúncios do comércio local”.

<sup>35</sup> Fala concedida em 29 de abril de 2021 via WhatsApp.

<sup>36</sup> Quando o artista fala esta expressão, quer dizer que já era conhecido como uma pessoa que é sambista nata, no contexto dele, alguém que desde a infância gostava de dançar e estava nos movimentos e festas.

(2016) em 1999, o cantor destacou ter diálogo com a arte desde a infância, apesar de sentir-se pressionado, considerando a repressão que o impelia à ação de praticar brincadeiras vistas como de menino, como jogar bola, sentindo que se não participasse seria mais complicado, tendo em vista a repressão da época:

“[...] Desde pequeno que eu cantava (...) Eu não ia caçar de baladeira, eu não ia jogar bola com os outros, e cheguei até a jogar, porque [estalo com as mãos] eu sentia que se eu não fosse, seria muito mais difícil, não é? Então eu cheguei a jogar bola, cheguei a fazer coisas que os meninos da minha época faziam, mas porque eu já sentia uma pressão muito forte do meio em que eu vivia, porque eu era diferente” (Marques, 2016, p. 469)

O artista gostava mesmo era de arte, como por exemplo os dramas, histórias que pareciam teatro popular, considerando que o contato com a cultura popular pode ter contribuído para a experiência dessas encenações nos terreiros de casa ao lado das irmãs. Ao retornar de Senador Pompeu para o Crato, por volta da segunda metade dos anos de 1960, e após algumas idas e vindas ao Crato, foi o momento de se mudar para continuar os estudos na cidade. Foi nesse período que começou a participar de recitais escolares e a se envolver com maior intensidade em danças populares, como a lapinha. Essa transição da vida rural para a urbanidade permitiu a João vivenciar de perto o que descreve como a 'magia' do Crato.

Apesar das múltiplas referências culturais e do contato variado com o movimento popular e de tradição, João do Crato não ignora que por volta dos dez anos de idade, dançava o *twist*, inspirado no *rock and roll*, que estava em alta mundialmente nos anos de 1960, como Chuck Berry, Elvis Presley, Little Richard, Celly Campello. Essa experiência pode ser correlacionada com o relato de João do Crato em 2021, quando falou sobre ajudar seu pai a alistar as pessoas nas frentes contra as secas. Ele destaca a presença de um rádio e das ondas sonoras, através das quais escutava *Big Boy*<sup>37</sup>, o Newton Duarte, uma referência nacional brasileira com programação musical fortemente influenciada pelo estilo:

---

<sup>37</sup> Newton Duarte foi um professor de geografia que ficou conhecido como forte divulgador da música internacional no Brasil, principalmente do *rock*, fã e divulgador dos Beatles, do soul e blues, uma fonte de informação musical, onde as tecnologias da informação ainda eram precárias, se tornou ídolo do rádio, entrando para a história do pop do Brasil. Como sugestão, ver a literatura de Xavier (2020). Além disso, sugiro dois vídeos. Primeiro, o da Escola de TV, rádio e web, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=w98iY5Y8iYA&t=350s>. Acesso em: 19 fev. 2024. Segundo, a matéria audiovisual do Jornal da Globo (2013), disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/2690196/>. Acesso em: 19 fev. 2024.

*Então, assim, eu lembro que meu pai me levou pra um distrito de Mauriti, em cima da... Para lá, pelo sertãozão, pra... Para fazer isso. E aí de noite eu ia escutar Big Boy... Ele tinha dois programas, uns seis horas da tarde, que era Hello Crazy People, né? E tinha um meia-noite, que era Ritmos de Boate, que aí já era, quando começou, já... Apareceram outras tendências. (João do Crato)<sup>38</sup>*

O interessante dessa fala, não é apenas conhecer sobre seus deslocamentos ou sobre a relação com as secas, mas sobre suas referências comunicacionais e como estas foram sendo tecidas na sua trajetória e incorporadas com a complexidade de imagens e discursos, advindos pelas TICs, que apesar de não serem tão populares naquele momento, quando recorremos à trajetória de João do Crato, percebemos contornos complexos sobre a região, por vezes não presentes quando mencionamos a relação entre cultura, identidades e território. Ao mesmo tempo, João não esqueceu as cenas de repressão que viveu, lembrando inclusive que a infância, a adolescência e parte da vida adulta sob a tutela do regime militar da ditadura, instaurada em 1964 e vigente até 1985. Quando era criança, tinha muita vontade de dançar de forma mais livre, pois via os saltos do balé de Mijaíl Baryhnikov e queria dar um salto daquele, mas não poderia porque naquela época não havia balé clássico na região, muito menos pelo motivo do próprio coronelismo que antecedia o regime militar brasileiro, explica:

*Quando eu era criança eu tinha muita vontade de dançar, aí eu via o [Mijaíl] Baryshnikov e achava ‘ô que maravilha como eu queria dar um salto como esse’, mas não podia, porque aqui não tinha balé clássico e muito menos porque a própria repressão que se vivia na época do regime militar [...], e aqui principalmente no Crato que traz arregrado toda essa coisa do coronelismo (João do Crato)<sup>39</sup>*

Segundo contribuições de André Galvão (2010), os coronéis apresentavam um estereótipo de poder quase absoluto, constituindo-os, assim, para a região, como líderes, pois eram ricos, poderosos, filhos de famílias importantes e há gerações donos de terras e poderes políticos. Ao longo da pesquisa, o artista destacou que na adolescência não se podia estar em roda, em grupos reunidos, a polícia chegava mandando dispersar. Na escola, por exemplo, estudava educação física com um sargento do Tiro de Guerra, órgão do serviço militar brasileiro. “*Eram repressores, você não podia sair da continência à bandeira, do marchar. Então você não ia, de jeito nenhum, não tinha possibilidade de abrir nem as pernas para dar*

<sup>38</sup> Entrevista de pesquisa concedida em 27 de julho de 2021, na Secretaria da Cultura da cidade do Crato, Ceará.

<sup>39</sup> Entrevista de pesquisa concedida em 12 de abril de 2019, na cidade do Crato, Ceará.

*um passo maior porque eles enxergavam aquilo como uma coisa absurda”* (João do Crato)<sup>40</sup>. João conta que era preciso manter uma postura e não sair da norma.

Sobre o mesmo tema na mesma entrevista, o artista não esquece o grande número de pessoas que não suportavam *“a pressão da família tradicional cratense que foi sempre muito grande e preconceituosa, racista e homofóbica, tudo. Já tinha tudo isso só com outros nomes”*, recordou. Ao mesmo tempo, naquela época, segundo o intérprete, havia um movimento de rebeldia contra as opressões e a censura, muitos filhos dos coronéis *“[...] foram experimentar outras loucuras, e muitos deles se suicidaram, porque não aguentaram a força da família tradicional cratense”* (João do Crato)<sup>41</sup>. Relatou ter sido um trágico período em que perdeu vários amigos, com idades entre 16 e 18 anos, vítimas de suicídio.

O artista comunicou ter sentido na pele o quão tradicionalista era o Crato, cidade comandada pela burguesia e famílias tradicionais de coronéis. Ao recordar memórias, falou de um amigo que deixou o cabelo crescer, mas o pai era contra. *“[...] ele morava na periferia, mas o pai dele era coronel, família rica, possessor de grande quantidade de terras. O pai dele trouxe ele amarrado pelo meio da rua para cortar o cabelo”* (João do Crato)<sup>42</sup>. Além disso, o artista destacou como a relação entre a sexualidade e o corpo era vista como algo a ser controlado desde a adolescência para evitar que o filho fosse gay. Os pais levavam os filhos para espaços inadequados para a idade e até contratando pessoas para seduzí-los, como uma tentativa de evitar qualquer desvio das normas sociais tradicionalistas e machistas, entretanto, como aponta o artista *“[...] às vezes o menino não estava nem aí, estava começando a vislumbrar outras coisas, até a questão do amor mesmo, do afeto, não estava nem querendo ver isso”* (João do Crato)<sup>43</sup>.

Contra isso, João do Crato destacou que *“[...] o rock and roll na época era talvez a válvula de escape, de você escutar o rock para entender que era uma revolução que você poderia estar”*<sup>44</sup>. Nos anos 1970, quando João estava prestes a completar seus 18 anos de idade, aproximava-se o momento de se alistar para servir o Tiro de Guerra, uma obrigação

<sup>40</sup> Entrevista de pesquisa concedida em 12 de abril de 2019, na cidade do Crato, Ceará.

<sup>41</sup> Entrevista de pesquisa concedida em 12 de abril de 2019, na cidade do Crato, Ceará.

<sup>42</sup> Entrevista de pesquisa concedida em 27 de julho de 2021, na Secretaria da Cultura da cidade do Crato, Ceará.

<sup>43</sup> Entrevista de pesquisa concedida em 27 de julho de 2021, na Secretaria da Cultura da cidade do Crato, Ceará.

<sup>44</sup> Entrevista de pesquisa concedida em 27 de julho de 2021, na Secretaria da Cultura da cidade do Crato, Ceará.

tradicional no Brasil quando homens atingem essa idade. Isso o apavorava, pois temia o exame da goma, exame que segundo ele, contabilizava a quantidade de pregas anais marcadas na massa, sendo considerado como um exame homofóbico. Foi então que decidiu ir para Fortaleza com a permissão do pai, pois não queria servir o exército no Crato, acreditando que lá teria mais chances de ser dispensado do Serviço Militar. De fato ele foi dispensado do Exército lá e começou a explorar novas oportunidades de estudo e vida.

### **2.3.1. Desbunde em nome da liberdade: indo além do Cariri**

Ao chegar em Fortaleza, João percebeu que havia uma fome coletiva de mudança borbulhando, influenciada pelo movimento contracultural. Entre estudos e trabalho, João adentrou nas cenas do *rock and roll*, principalmente o que ele identificou como o rock urbano de periferia, mobilizado pela experiência localizada ao morar nas periferias. Foi um movimento mobilizado com outros artistas, um grito cultural de uma geração. Havia uma sensibilidade marginal, uma rejeição a todo excesso moralista forjado durante os anos de ditadura militar. O susto pós-tropicalista da década anterior ainda pairava no ar da capital, e João se envolveu no movimento de juventude que sonhava em esquecer a repressão da ditadura e do próprio coronelismo.

A década foi marcada pelo som progressivo, psicodélico e regional da banda Perfume Azul, na qual João atuou como *backing vocal* em Fortaleza. Também havia o Wagner da Engenharia que fazia um som radical, e Siegbert Franklin, que liderava a banda A Boca da Noite e que integrou a banda Perfume Azul. Além desses, também se destacava O Gordo, que morava na 13 de maio, com uma banda de rock progressivo, e a Chá de Flor (Fig. 6) a qual João do Crato integrou ao lado de pessoas como Mônia Gadelha, Lúcio Ricardo, entre outros. A banda surgiu no Festival Credimus, ocorrido no Teatro São José. João mergulhou com intensidade na música, escandalizou os palcos do litoral e imergiu na paisagem sonora do *rock and roll*.

**Figura 6** - Banda Chá de Flor: da esquerda para a direita, Heriberto Porto, Ronald Carvalho, “Cigano”, Batista Sena, Marco Aurélio, João do Crato e “Chupeta”.



Fonte: Gadelha, S. (2018)

A década de 1970 no Brasil foi marcada por intensas transformações, tanto no cenário político, sob o contexto de uma ditadura militar, quanto no âmbito sociocultural, onde se observava um hibridismo e cosmopolitismo. Para Simone Gadelha (2018, p. 14) quando as “[...] novidades chegavam pelas ondas do rádio e da televisão [...]”, havia o embate entre as produções nacionais, internacionais (*mainstream*) que ocupavam os espaços midiáticos de massa, mas, que em contrapartida, “[...] a vida seguia seu curso numa sociedade conservadora e convencional [...]”. A cena contracultural exerceu uma forte influência nos anos 1960 e 1970 no Brasil, estendendo-se também, estendendo-se também para a região do Cariri. Embora a cena *underground* da capital parecesse mais movimentada, alguns grupos do interior libertavam-se das amarras dos bons costumes da família tradicional.

Dentre as lembranças dos anos 1970, João evoca o festival da Tabuba, na época conhecido como a ‘*Woodstock do Ceará*’. Segundo contribuições de Wagner Castro (2017;

2007), o evento aconteceu em meados dos anos de 1970, tendo sua primeira edição aproximadamente em 1976, sendo de experimentação e emulação do espírito de *Woodstock*, com jovens cabeludos reunidos à beira-mar em uma atmosfera de paz e amor. Contudo, para as autoridades militares, qualquer tipo de aglomeração era visto como potencialmente subversivo. João do Crato relembra desse festival com as seguintes palavras:

*[...] Era a tônica dessa tentativa de peitar o tradicionalismo e a carece da ditadura militar. Por exemplo, os festivais que aconteciam na Tabuba, na praia em fortaleza, no final dos anos 1970, início dos anos 1980, era isso, tinha a repressão, tinha a geral que a gente levava, mas a gente sabia que aquele espaço ali era um espaço onde ia estar todo mundo* (João do Crato)<sup>45</sup>

A turma do *rock* de Fortaleza que João integrou, foi parte de uma geração pós-Pessoal do Ceará, que não atingindo “[...] os padrões do *mainstream*, imprimiu sua voz e história na cidade, transpôs limites, derrubou fronteiras, alinhando-se com o movimento de profundas transformações socioculturais e políticas no mundo [...]” (Gadelha, S., 2018, p. 19 - 20). Em uma entrevista de João do Crato em 2018 para Simone Gadelha (2018, p. 65), João lembrou sobre a produção musical do “[...] movimento cultural pró-*rock and roll* [...]” da época: “Fazíamos uma música marginal, fora do contexto do Pessoal do Ceará<sup>46</sup>. Era uma música que as pessoas não assimilavam muito bem”. João do Crato destacou que os movimentos de contracultura, como o tropicalismo, o *rock and roll* e eventos emblemáticos como o *woodstock* e os festivais da Tabuba, foram parte de uma “crosta de resistência” (Entrevista – João do Crato, 2019).

Inspirado pelas referências do *rock and roll*, o artista acredita que esse movimento foi uma resposta à necessidade de uma revolução, uma maneira de encarar o que estava acontecendo pelo mundo, especialmente a violência exacerbada pela Guerra do Vietnã. Explicou que na época começou a ressoar mais forte o movimento do *rock and roll* e da Música Popular Brasileira (MPB), “a cidade virava uma grande efervescência musical” (João do Crato)<sup>47</sup>. O artista explicou que “Não era uma revolução que visasse a liberdade

<sup>45</sup> Entrevista de pesquisa concedida em 12 de abril de 2019, na cidade do Crato, Ceará.

<sup>46</sup> O Pessoal do Ceará foi um movimento no qual uma série de artistas do Ceará despontaram no cenário cultural brasileiro na segunda metade da década de 1970. Dentre eles, estiveram: Ednardo, Belchior, Raimundo Fagner, Rodger Rogério e das cantoras Maria Amélia Colares (Amelinha), Elizeth Teti.

<sup>47</sup> Entrevista de pesquisa concedida em 12 de abril de 2019, na cidade do Crato, Ceará.

*somente da sexualidade, era de expressão, de um modo geral. A liberdade como um todo, de você poder se expressar da maneira que você quisesse”* (João do Crato)<sup>48</sup>.

Ao rememorar alguns momentos em palco, o artista relembrou de momentos de repressão e moralismo: *“Já fui enxotado de festivais [...] sempre tinha um jurado(a) que dizia: ‘é uma imoralidade!’”* (João do Crato)<sup>49</sup> em tom de deboche. Para Patrícia Barros (2016), os tropicalistas e os artistas inspirados na cena contracultural foram alvos de vaias nos festivais musicais, presos sem motivos pela polícia e ridicularizados pela família tradicional e conservadora, que não aceitava a maneira que o Brasil era apresentado pelo movimento. Relembrou que antigamente a perseguição ao movimento considerado como contra os ‘bons costumes’ era constante, sendo um dos motivos para retornar ao Cariri nos anos 1980. Além disso, outro motivo foi por estar existindo um êxodo cultural dos artistas migrando para as capitais, sendo assim, considerando sua relação com o território e a arte, decidiu retornar.

Ao ser questionado na entrevista de 2019 sobre suas referências relacionadas ao estilo musical, mencionou artistas do espectro televisivo que também faziam seus olhos brilharem. João cita David Bowie, quando se vestia da androginia de Ziggy Stardust, Ney Matogrosso, com a selvageria do pássaro pagão, Little Richard, quando aparência sem uma sobrançelha e colocava um batom nos lábios no palco, Marc Bolan, do grupo de glam rock T-REX, que usava muito cílios postiços e saltos carrapetas, os Mutantes quando *“pareciam que estavam se preparando para entrar em uma nave espacial e ir para outro planeta, para outra galáxia de tanta parafernália utilizada nas performances”*, Rita Lee, entre outros. *“Já tinha a minha história paralela e eles me deram uma iluminada”*, disse ao falar sobre essas referências que *“inspiram e dão coragem”* (João do Crato)<sup>50</sup>. Ao mesmo tempo que João ressalta todas essas composições de cenários, refletiu na mesma entrevista que esses artistas possuíam respaldo da mídia, dessa forma, como ele faria as performances no contexto regional? *“No meu lugar, reprimido, as pessoas não valorizam..., mas aí eu digo: eu vou fazer mesmo e fiz”* (João do Crato).

---

<sup>48</sup> Entrevista de pesquisa concedida em 27 de julho de 2021, na Secretaria da Cultura da cidade do Crato, Ceará.

<sup>49</sup> Entrevista de pesquisa concedida em 12 de abril de 2019, na cidade do Crato, Ceará.

<sup>50</sup> Entrevista de pesquisa concedida em 12 de abril de 2019, na cidade do Crato, Ceará.

### 2.3.2. O retorno para o Cariri e o Movimento Xá de Flor

Nos anos 1980 João voltou para o Crato pulsando forte e começou a tocar em barzinhos, festivais, musicais de teatro e bailes, participando ativamente no Cariri. Ao mesmo tempo, atribui destaque para a forma que o movimento de irreverência no Crato foi parte de uma experiência como parte do movimento cultural do Cariri, onde ao lado de Blandino Lobo, fundador do Bar e cachaça temperada Xá de Flor, e outros artistas, João ajudou no desenvolvimento de toda uma experiência irreverente. O famoso bar da cena contracultural do interior do Ceará era localizado em um bairro no limite entre as cidades de Crato e Juazeiro do Norte, por onde passava muitas pessoas que vinham de longe para conhecer a efervescência do Xá de Flor. Não esquece de relatar que na época, o Cariri era uma rota precoce de mochileiros que vinham do mundo inteiro e pessoas do movimento *hippie* com quem partilhava e aprendia várias perspectivas e acontecimentos do mundo.

De longe, quando João passava com a galera, chamados de ‘loucos’, pela Praça da Sé no Crato ouvia: ‘Lá se vão eles!’. Era o momento do grito cultural de uma geração, uma revolução emergente de sensibilidade marginal e de afinidades em oposição ao sistema hegemônico e normativo. Parte de um movimento inspirado na contracultura, e antes mesmo, um agrupamento transgressor e de ruptura do cenário musical, político e cultural do Cariri. O projeto de cultura alternativa do bar Xá de Flor, foi um movimento libertário e de experimentação do corpo para artistas locais, sendo para João do Crato uma produção de aprendizados e de contestação à repressão através da performance, da música e da arte de uma forma mais ampla. Para Marques (2017)

Essa vivência de João, a produção desses personagens para a cidade torna-se nome do bar que nas noites de sexta-feira juntava tantas pessoas que lotavam a rua à sua porta, impedindo a passagem de carros e motocicletas. Pode-se pensar que o sonho de “encantar na televisão”, como canta Caetano Veloso na canção Alegria, alegria perdura no trânsito entre cidades de João do Crato e instala-se no bar, em sua estética, nas performances e formas de subjetivação que abriga (Marques, 2017, p.5).

Para contextualização, destaco este trecho do documentário Xá de Flor 10 anos (2017), gravado em 1993 e dirigido por Maria Dias e Cristina Diogo: “A Xá de Flor ao contrário do que se pensa uma parcela de pessoas, não é só festa, lombra e ressaca, a Xá de Flor é um produto de um projeto de cultura alternativa”. A cachaça temperada de codinome

Xá de flor, “uma bebida que leva à experimentação de mundos, a produção e compartilhamento desses mundos” (Marques, 2017, p. 6) também foi importante para a fundação da cena alternativa do bar de Blandino Lobo. A criação da bebida fez parte de todo um estudo por parte de Blandino Lobo das ervas, raízes, sementes, frutos. E foi esse envolvimento entre a cachaça temperada com as ervas e sementes medicinais no Cariri que emergiu, antes dos anos de 1970, e da criação do bar, os paralelos de um movimento maior, entre o Cariri e Fortaleza, influenciando assim na banda Chá de Flor e no movimento cultural que deu origem ao Bar Xá de Flor. Como demarcou o artista, “[...] o movimento Xá de Flor foi um movimento muito revolucionário [...]” entre as décadas de 1970 e meados de 1990 (Entrevista – João do Crato, 2019). Foi a possibilidade de se expressar após longos anos de repressão, fruto de todo um movimento de descontentamento com o sistema e de irreverência, para mostrar que existia.

Portanto, se para Marques (2017) o bar Xá de Flor aparece na narrativa do Cariri cearense como uma experiência *queer*<sup>51</sup> é possível dizer que o abarcamento, ao tentar instigar o pensamento do autor sobre o alcance político das trajetórias de artistas como João do Crato, pode ter aberto caminhos para um ativismo das dissidências sexuais e de gênero na região. Principalmente pelo fato de que as performances de João do Crato se aproximam de um dos pontos que Colling (2018) traz ao apontar a forma que os artistas das dissidências trabalham: a liberação do fluxo desejante dos afetos desses artistas. Nesse ponto, é possível retomar a experiência de Marques (2017) ao observar a descrição de uma das performances de Blandino Lobo, um dos criadores da bebida Xá de Flor no bar. Para o autor, os jovens caririenses da época e frequentadores do bar detinham uma forma de viver influenciada pela produção contracultural e o que ele considera ser uma filosofia do *drop out*:

Era comum, ao longo da noite, despir-se completamente, revelando um corpo longilíneo, definido e peludo, tão em voga entre a juventude dos anos 1960. Utilizava também lençóis e peças de roupas coloridas de forma criativa, encarnando personagens inusitados ao longo da noite. Blandino levava ao limite as possibilidades do lugar social que ocupava como artista, proprietário, herdeiro das camadas médias locais e louco (Marques, 2017, p. 3)

---

<sup>51</sup> Segundo Louro (2001, p. 546), “*queer* pode ser traduzido por estranho, talvez ridículo, excêntrico, raro, extraordinário. Mas a expressão também se constitui na forma pejorativa com que são designados homens e mulheres homossexuais”.

Em adição ao que Marques (2017) relatou, foi possível observar a *performance* de João do Crato da época no bar através do documentário Xá de Flor 10 anos (2017). No material João do Crato apresenta uma performance em que estava vestido em um maiô salmão curto e com decote (FIG. 7 e 8). É possível acompanhar um recorte dessa performance também em um vídeo no Instagram de @docratojoao<sup>52</sup>, do mesmo material do documentário relatado anteriormente. Nesta apresentação, o artista canta a música ‘Oração pela Libertação da África do Sul’, de Gilberto Gil, 1985, que reivindicava pela liberdade do continente africano, principalmente do país da África do Sul, visto que entre 1948 e 1994, o país vivenciou intensamente a segregação racial, resultando também na prisão de Nelson Mandela.

É uma música que cita referências como Desmond Tutu, símbolo de luta contra o regime de segregação racial que esteve em vigor por mais de 40 anos no país. É também Nobel da Paz pela sua luta, prêmio recebido em 1984. A música de Gilberto é uma reivindicação por liberdade, contra a escravidão, reconhecendo a conexão entre a África e América, considerando uma luta interligada contra a opressão e a violência. Na canção, a relação entre os continentes, também atravessa por uma interação entre religiões, da ancestralidade africana até o trânsito da cultura da colonização, com uma mistura das referências e dos sentidos atribuído ao contexto espiritual de toda uma população

**Figura 7 e 8** – João do Crato performando no Bar Xá de Flor (1993)

---

<sup>52</sup>

Disponível

em:

[https://www.instagram.com/p/B\\_N5MwBBrCP/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link&igshid=MzRIODBiNWFIZ](https://www.instagram.com/p/B_N5MwBBrCP/?utm_source=ig_web_copy_link&igshid=MzRIODBiNWFIZ). Acesso em: 13 de novembro de 2023.

**Figura 7** – João do Crato performando no Bar Xá de Flor *take 1* (1993)



Fonte: Capturas de tela do documentário Xá de Flor 10 Anos (2017)

**Figura 8** - João do Crato performando no Bar Xá de Flor *take 2* (1993)



Fonte: Capturas de tela do documentário Xá de Flor 10 Anos (2017)

É possível notar a presença da significação da visualidade das indumentárias e da performance do artista no Bar também na leitura de Marques (2016), ao traçar uma etnobiografia de João do Crato, articulando noções entre performances e espacialidades e propõe revelar o alcance e potência do lugar que o cantor ocupa. O autor descreve a cena de quando assistiu pela primeira vez uma performance de João do Crato: “Sua postura atlética, cabelos louros, pele bronzada e voz de tenor contrastavam com seus gestos sinuosos e sua calça de lycra rosa bebê boca de sino” (Marques, 2016, p. 464). O estudioso identificou ter

aprendido naquela noite que João pertencia a uma geração de artistas com referências do movimento de contracultura, habitando o entremeio do sertão do Ceará e do cosmopolitismo da década de 1970 (FIG. 9). Como o artista declarou no decorrer da pesquisa: “*A gente era andróginos por natureza*” (João do Crato)<sup>53</sup>.

**Figura 9** - Performance de João em 1988 no antigo SESI Crato (Dihelson Mendonça, Cleivan Paiva, João do Crato e Demontier Delamone)



Fonte: Instagram de João do Crato (Do Crato, 2020)

Através da roupa do artista, podemos pensar a importância dessa ruptura proposta com a passagem dos anos 1960, 1970 e 1980, com o *rock and roll*, o *punk* e outros movimentos de contracultura que fortaleceram a ideia de “comportamento transgressor” (Gadelha, S., 2018, p. 34), questionando as convenções naturalizadas como normais e comuns, utilizando-se do suporte da indumentária e as expressões corporais e a performance, assim como a ambiguidade sexual, “ao valorizar a indumentária, com figurinos realçados em tecidos brilhosos, excesso de cores e introduz a androginia” (Gadelha, S., 2018, p. 16-17). Para João do Crato, a moda está na composição do seu corpo e das suas formas de se expressar, constituído também pelas lembranças das manifestações comunicacionais entre os afetos e a roupa. “[...] Uma ligação muito grande com essa coisa da performance, da pouca

<sup>53</sup> Entrevista de pesquisa concedida em 27 de julho de 2021, na Secretaria da Cultura da cidade do Crato, Ceará.

roupa, ou do brilho, de usar o corpo como uma coisa muito importante ligada ao canto” (Entrevista – João do Crato, 2019)

Para o artista, ao longo do tempo, todo este movimento foi transformado pela cultura hegemônica, entretanto, aponta que toda a irreverência daquele momento, contribuiu como uma abertura para essa realidade da diversidade que temos hoje “[...] *É o movimento negro, é o movimento indígena, as pessoas, as mulheres, todo mundo se reunindo, para poder fortalecer com as suas reivindicações, por cidadania, por direitos, por liberdade principalmente de expressão*” (João do Crato)<sup>54</sup>.

---

<sup>54</sup> Fala concedida em 29 de abril de 2021 via WhatsApp.

### 3. JOÃO DO CRATO E O PALCO AMPLIADO CARIRI: DESLUMBRAMENTO

Ao longo da trajetória, além do que já foi posto aqui, o artista viajou para a realização de shows pelo interior do Ceará, Piauí, Paraíba e Pernambuco ao lado da Banda Cariri, em que tinha como o guitarrista Cleivan Paiva e o baixista Manel D’Jardim. Foi com Manel que João começou sua carreira solo, interpretando compositores caririenses, como Abidoral Jamacaru, artista com quem fez a parceria na composição ‘Oxum’, 1998, Luiz Carlos Salatiel e Geraldo Urano. Além disso, participou de eventos como Chapada Musical do Araripe, Bienal de Artes do Ceará, Mostra Sesc Cariri das Artes, entre outros. Por outro lado, se atribui um grande destaque, principalmente neste trabalho, sobre suas performances e trabalho no Cariri.

Irreverente desde a infância e curioso com o mundo, as expressões do artista possuem uma movimentação micropolítica potente do desejo na cultura, ocupando um lugar no palco e o expandido para os espaços alargados pelo seu corpo. Para João do Crato *“O palco sempre foi um local que não é especificamente um local físico, porque assim, eu estou aqui, eu estou num palco, assim a minha casa é um palco, porque eu não consigo ser diferente”*<sup>55</sup>. O artista acredita que a performance move, pois,

*é uma linguagem de muita liberdade, de muita ousadia, acho que é legal, não tenho nenhum problema e acho que vou ser sempre assim, não tenho nenhuma pretensão de me conformar ou de me retratar porque o tempo está passando, não, essa irreverência ela não se acaba”* (João do Crato)<sup>56</sup>.

Entre os relatos de sua experiência nessa entrevista, lembrou *“[...] de uns trios elétricos que tinha aqui, na época do carnaval, e lembro que a gente fazia atrocidades”* (João do Crato). De suas memórias o artista mencionou que chegou a cantar quase nu em um carnaval, causando alvoroço de seguranças pela forma que estava vestido, repleto de acessórios reluzentes nos braços e uma cinta. Contou também que em outro festival também carnavalesco saiu vestido de boneco, vestiu um maiô comprido e cheio de retalhos pendurados e virou um espantalho, mas era transparente e as pessoas ficaram muito chocadas. O artista destacou que costuma usar esse tipo de roupa por gosto pessoal, inclusive, comentou uma situação que aconteceu relacionado com a sua irreverência:

<sup>55</sup> Entrevista de pesquisa concedida em 12 de abril de 2019, na cidade do Crato, Ceará.

<sup>56</sup> Entrevista de pesquisa concedida em 12 de abril de 2019, na cidade do Crato, Ceará.

*É tanto que uma vez eu fiz um show no Sesc que eu nem sabia que tinha uma luz tão forte, eu estava com uma calça super transparente e por baixo eu botei só um fio dental, que eu adoro essa fecheção. No outro dia, o povo: João, que loucura era aquela, que roupa era aquela? E eu: o que era? (João do Crato)<sup>57</sup>*

João disse que não recordava de a luz do palco incidir na sua calça fina. Relembro que ao falar da situação, o artista começou a rir, dando abertura para uma risada mútua, pois era sobre gostar e fazer, não de estar podando a identidade no sentido de conformações identitárias que a sociedade exige que as pessoas perpetuem como o correto. Na entrevista, comentou: *“Já fui muito mais ousado, gostava mesmo era de me despir, de ir com pouquíssima roupa e se eu pudesse levar, eu ainda tirava no palco para ficar o menos possível”* (João do Crato). O episódio fez o intérprete recordar de como dançava nos anos 1970, principalmente na Festa do Pau da Bandeira do padroeiro Santo Antônio, na cidade de Barbalha, quando recordou que as ‘pessoas comuns’ e os cortadores de cana iam na frente do palco para assistir a performance. Relembrou que muitas pessoas gritavam à frente do palco: ‘tira, tira, tira!’

Impressionado, perguntei como era fazer isso em momentos de repressão, pensando na sucessão de fatores como a ditadura militar e o próprio coronelismo e tradicionalismo da região. O artista mencionou que na época as ideias eram férteis e a repressão estava mais nas grandes cidades: *“[...] A gente ainda não tinha... Tinha o tradicionalismo também, mas as pessoas que ficavam no pé do palco eram simples, não estavam imbuídas nesse preconceito e nem sabiam o que estava acontecendo naquele período”* (João do Crato). Para o artista, a ditadura no Cariri era velada, faziam atos silenciosos, como prender e torturar para saber informações confidenciais que tivessem alguma conspiração. Além disso, ensinou que as pessoas não podiam andar juntas, não era interessante conversas em grupos para os militares. Como visto no decorrer da dissertação, é possível perceber momentos de repressão vivenciados pelo artista e por outras pessoas da época que questionavam as opressões a partir de expressões e ações que questionavam o comum e a norma.

Para o *performer*, além da irreverência expressiva do corpo, uma outra forma de ir além do comum é a forma de vestir diferente, pois o artista identificou que *“[...] até podia vestir algo da moda, mas com o meu diferencial que ia criar para poder não se igualar”*

---

<sup>57</sup> Entrevista de pesquisa concedida em 12 de abril de 2019, na cidade do Crato, Ceará.

(João do Crato)<sup>58</sup>. O artista associou no momento da entrevista a singularidade do seu guarda-roupa com a irreverência de se vestir, exclamando surpreso e questionando: *“Fugir dos padrões, não é?!”*. João também foge desse padrão quando pontua que não gosta muito de estar comprando roupas, para fugir dessa lógica mercadológica da moda. Acredita na força da troca e da lembrança, de quando lembram dele a partir de alguma peça de roupa, usada ou não, e o presenteiam. Compõe um guarda-roupa de muitos arquivos pessoais de terceiros, com trajetórias e histórias anteriores, que a partir da sua forma de sobrepor ressignifica atribuindo outros sentidos.

O palco para o *performer* proporciona essa liberdade, não só na maneira de se vestir, mas também no jeito com que o espaço alarga seu corpo em cena. Entretanto, lamenta que *“[...] queria ter muito mais liberdade nos palcos, mas aqui a gente tem uma deficiência muito grande do palco em si e do que o palco pode propiciar”*, (João do Crato)<sup>59</sup>. O artista comentou na mesma ocasião que sempre que teve um grande show para realizar, marcado, por exemplo, para meia-noite, se arrumava todo em sua casa e saía a pé *“todo fantasiado”* para o lugar. O fato de não ter uma produção fazia com que João soubesse que na noite da apresentação não teria um camarim. Sobre isso, recordou um momento no maior festival da cidade do Crato que acontece durante o mês de julho no Parque de Exposições Pedro Felício Cavalcante:

*“Já passei por esse tipo de coisa. Já cheguei na Expocrato para entrar no Palco Sonoro da Urca<sup>60</sup> e atravessar a multidão já fantasiado e as pessoas estavam olhando para atrás se assustando, porque lá não tinha camarim, tinha que chegar e subir no palco, pois não tinha um lugar para eu me trocar”* (João do Crato)<sup>61</sup>.

João do Crato explicou na mesma entrevista que não se veste apenas para subir no palco, pois *“o território, o chão que você pisa, é um palco cotidianamente. Estou sempre num palco e sempre manifestado, sempre imbuído da questão artística de receptividade”*. Sem deixar de lado suas restrições, ensinou que busca *“[...] se despirmos ao máximo [...]”* de

<sup>58</sup> Entrevista de pesquisa concedida em 12 de abril de 2019, na cidade do Crato, Ceará.

<sup>59</sup> Entrevista de pesquisa concedida em 12 de abril de 2019, na cidade do Crato, Ceará.

<sup>60</sup> O Palco Sonoro da Universidade Regional do Cariri acontece vinculado à programação dos festejos do Festival Expocrato, no Crato. Para se apresentar no palco, é aberta uma chamada em formato de edital para que os artistas interessados se candidatem. Após, são selecionados uma quantidade específica de artistas que recebem uma ajuda de custo e se apresentam no palco da Universidade no evento.

<sup>61</sup> Entrevista de pesquisa concedida em 12 de abril de 2019, na cidade do Crato, Ceará.

qualquer tipo de preconceito para poder conseguir transitar livremente, pois apesar de tudo ter um ritmo, ao mesmo tempo tudo pode ser transformado, pois *“existem outras possibilidades, e podemos fazer isso”* (João do Crato). Segundo Kaciano Gadelha (2018), essa relação com a arte de forma política, vai além das palavras, ela flui do corpo, que se transforma nos afetos que se gera como uma poética da relação e da conexão:

Não está apenas nas falas das línguas domadas, mas também nas danças dos corpos que não se converteram, nos rituais que sobreviveram, nos sons que romperam a dramaturgia do som do Mesmo, no que fugiu da beleza eurocêntrica das Belas Artes, no que não quer ser codificado apenas como popular, no que quer escancarar a porta da beleza e da mesmidade estética e se afirmar como dissonância, erro, poesia, cacofonia de um mundo que pulsa e pede passagem. (Gadelha, K., 2018, p. 45)

Na nossa entrevista em abril de 2019, em um momento o artista começou a apresentar algumas das suas indumentárias em uma busca ativa no seu guarda-roupa, disposto em seu quarto. À medida que retirava as peças do seu guarda-roupa, contextualizava a trajetória das suas apresentações, baseadas na memória e na saudade, mas em contrapartida, no presente, na forte relação com o agora. Ao revirar o armário, o intérprete apontou para uma sandália [FIG. 10] e explicou o contexto em que ela foi criada: *“olha essa sandália que legal, é do Espedito Seleiro, na verdade não dele, é uma na linha do produto dele”* (João do Crato)<sup>62</sup>.

**Figura 10** - Sandália plataforma de couro à moda Espedito Seleira



Fonte: autoria própria (2019)

<sup>62</sup> Entrevista de pesquisa concedida em 12 de abril de 2019, na cidade do Crato, Ceará.

O calçado, com couro colorido e os recortes diferenciados com o material, referem-se ao ofício do artesão Seleiro, no entanto, João parece realocar sentidos sobre a peça ao apresentar um modelo plataforma da peça, unindo sentidos que refazem representações comuns sobre o uso de um objeto para determinado gênero. O couro, também está associado ao vaqueiro nordestino e, o uso não é apenas sobre proteção contra o sol e a vegetação, ou ao próprio território, pois é também sobre a forma de manifestar a vida, portanto há uma dimensão simbólica inseparável (Morales, 2014, p. 269). “[...] Mesmo ligado às atividades da pecuária, o chapéu de couro não se restringe a um conteúdo funcional. A ele se juntam em outros sentidos, entre eles: coragem, masculinidade, firmeza, seriedade, austeridade e dor” (Morales, 2014, p. 282), entretanto, João traz com sua sandália plataforma o contraponto de ir além das conformações destes sentidos, apresentando a relação com a construção que excede o gênero masculino.

Quando olhamos para as performances e para os arquivos de um artista, pode passar despercebido a complexidade e o contexto político, no caso de João do Crato, pelas suas expressões e as roupas, evoca através de seu repertório cultural saberes localizados que emergem pelas memórias, causas e desejos por certas revoluções. Com o artista, a roupa vai além da relação com a androginia. Por exemplo, ao retirar a parte de um paletó do seu armário em abril de 2019 e associar com um chapéu (Fig. 11), lembrou de uma apresentação vestido um personagem do reisado, no Canadá. A roupa utilizada no Festival de Máscaras no Canadá foi uma oportunidade inesperada para o artista, onde vestido de Mateu puxou um cortejo. O artista lembrou que “*as pessoas ficaram enlouquecidas. O Mateu ‘fechou’ no Canadá*” (João do Crato)<sup>63</sup>.

---

<sup>63</sup> Entrevista de pesquisa concedida em 12 de abril de 2019, na cidade do Crato, Ceará.

**Figura 11** - O Mateu que fechou no Canadá



Fonte: autoria própria (2019)

O termo “fechou”, utilizado pelo cantor, está em sintonia com o pensamento de MacRae (2011) sobre o imperativo fechativo, pois “‘fechação’ seria então o [efeito] de explorar, impulsionados pelo nosso desejo, o caminho que nos remete a nossos corpos, um desvir-OUTRO, um tornar-se diferente daquilo que o corpo social repressivo nos destinou autoritariamente” (MacRae, 2011, p. 30). O autor associa a “fechação” à estética semelhante ao *camp*, entendida como o que representa “a vitória do ‘estilo’ sobre o ‘conteúdo’, da ‘estética’ sobre a ‘moralidade’, da ironia sobre a tragédia” (Sontag, 1987, p. 332).

Porém, talvez não seja possível dizer que João do Crato, situa-se tal qual o *camp* como foi posto por Sontag (1987), pois ainda que a performance do artista revele esse caráter não intencional político através do estético e lúdico, o seu relato não seria parte de “ênfatisar o estilo[...]” para “[...]menosprezar o conteúdo, ou introduzir uma atitude neutra em relação ao conteúdo”, muito menos “apolítica” (Sontag, 1987, p. 320). Pelo contrário, João enfatiza o estilo e também o contexto político, onde se aproxima do *camp*, evidenciando movimentações na cultura a partir do exercício expressivo, evidenciando paisagens da ambiguidade ligadas ao gênero e à moda no contexto do Cariri, ao mesmo tempo amplia demarcando suas causas políticas.

É possível ver na imagem de detalhes da roupa (FIG. 12) uma peça composta por inúmeros objetos: preservativo interno e externo, relógio, objetos de tradição caririense, medalhas, espelho, entre uma variedade finita de símbolos. Olhar para este arquivo apenas pelo estilo e não buscar a complexidade, é uma perda, entretanto, pela perspectiva da trajetória de vida e de um repertório vivo, permite a passagem de certos afetos, de certos sentidos. Quando evoco o que aprendi com João na entrevista, que em primeiro momento não captei ao olhar para a roupa, é entender por exemplo como as camisinhas anexadas à roupa, possuem relação direta com pandemia de HIV/Aids, sobre a perda por parte do artista de vários amigos. O relógio parece apresentar um cíclico que se atualiza, entre o passado, que apesar de muito ter mudado, ainda está presente, e é preciso cuidado. É necessário falar sobre temas importantes no contexto social e político que ainda afetam diversas populações de formas desiguais, é preciso exceder a representação comum e não estar limitado ao estigma.

**Figura 12** - Sequência de detalhes da roupa de reisado do Mateu que fechou no Canadá



Fonte: autoria do autor (2019)

A composição da roupa pode realizar um movimento composto dentro da temporalidade e da relação entre a performance e a vida. No contexto, é importante entender quando há o propósito na arte de ir além da apreciação estética ou entretenimento da obra, conectando a arte com sentidos políticos. Como exemplo, o artista mencionou sobre outro momento na festa de Santo Antônio, em Barbalha, onde entrou no palco representando uma manifestação afrodescendente: *“Um Ogan batendo um ponto de santo com uma bailarina dançando uma expressão africana e eu entrava em seguida, as pessoas achavam lindo!”*

(João do Crato)<sup>64</sup>. A partir disso, complementou que na época as organizações desse tipo de evento primavam para que o 'artista da terra', como se refere, estivesse presente nas festas. *“Isso foi uma época muito boa, pois a gente ainda não tinha esse domínio da indústria cultural, que vai fabricando os artistas, e vai tomando os espaços dos artistas que têm mais compromisso de fazer um trabalho mais sério, mais ligado com a educação...”* (João do Crato)<sup>65</sup>.

É perceptível no decorrer da pesquisa a forma que João está dialogando com múltiplas referências, aproximando-se do que Clarke (2003) propôs pensar como uma forma de uma bricolagem subcultural. Isto é, uma prática por meio das ações cotidianas nos espaços, onde objeto e o significado que são representados geralmente por um signo, nesse sentido são articulados, reunidos a outros e partilhados de outros modos. Para Clarke (2003), quando o bricoleur altera a ordem, altera o discurso em meio a um repertório geral de signos ou quando é evocado em um conjunto diferente, construindo outros discursos, com mensagens e sentidos diferentes partilhados:

A geração de estilos subculturais, então, envolve a seleção diferencial de dentro da matriz do existente. O que acontece não é a criação de objetos e significados a partir do nada, mas sim a transformação e rearranjo do que é dado (e 'emprestado') em um padrão que carrega um novo significado, sua tradução para um novo contexto e sua adaptação (Clarke, 2003, p. 178, tradução nossa).

O autor permite uma reflexão sobre uma seleção dentro de uma matriz já existente, ou seja, não seria criar do zero, pelo contrário, é possibilitar novos significados e traduzi-los para outros contextos. Isto é, como o autor aponta no texto, uma prática por meio das ações cotidianas nos espaços de passagem, através da interação e colagens entre culturas, identidades e gêneros. Apesar de não ir ao encontro da forma que traz o termo subcultura, atribuindo um valor social a uma certa forma de cultura, compreendendo seu uso, pois em contextos comuns do social, isso realmente acaba sendo por vezes colocado como sub, *underground*, folclórico, algo a ser visto pela lente de determinadas representações de valor e espaços que deve ocupar.

---

<sup>64</sup> Entrevista de pesquisa concedida em 12 de abril de 2019, na cidade do Crato, Ceará.

<sup>65</sup> Entrevista de pesquisa concedida em 12 de abril de 2019, na cidade do Crato, Ceará.

A forma que João negocia estes sentidos na interação do seu repertório cultural com os arquivos, no diálogo entre ancestralidade, tradição e contemporâneo, apresenta contextos com sentidos que podem ampliar o que está posto como representação comum de um território e identidade, não apenas de um território específico como o Cariri. Nessa pesquisa, de acordo com o que apresenta Taylor (2013), é também, a partir da interação com outras culturas, identidades e gêneros, significar a transculturação e a valorização das produções do Sul Global pela lente analítica das políticas da performance. A seguir, apresento a análise de três apresentações de João do Crato, sendo duas disponíveis no Youtube e uma que acompanhei presencialmente, sendo esta última relacionada com duas outras apresentações que tive acesso no período da pandemia, quando estava realizando a pesquisa de finalização da monografia. Busquei apresentar e operacionalizar a relação entre arquivo e repertório, auxiliando na compreensão dessa bricolagem entre tempos, culturas e gêneros, na interação entre arquivo e repertório.

### 3.1. 3º FESTIVAL CHAPADA MUSICAL DO ARARIPE (CHAMA)

Na lembrança de performances realizadas, João não esquece da 3ª edição do Festival CHAMA<sup>66</sup> (Chapada Musical do Araripe), em 1993, onde performa fragmentos do reisado trazendo o bumba-meu-boi à cena: “[...] ainda hoje tem no Youtube, o som está péssimo, mas a performance corporal está linda, estou vestido com uma roupa de reisado, tem um boi em cena, travo uma luta corporal com o boi, que é o Lucião Caieira” (João do Crato)<sup>67</sup>. Ambas manifestações articulam referências europeias, africanas e indígenas para contar uma história. Ao longo do tempo, vêm passando por transformações. Enquanto o reisado celebra a adoração dos magos ao nascimento de Jesus, o Bumba meu boi gira em torno da lenda da

---

<sup>66</sup> Segundo o historiador Adeildo de Sousa da Universidade Regional do Cariri (URCA), o festival CHAMA teve ao todo quatro edições. Inicialmente, as apresentações aconteceram na Quadra Bicentenário, no centro da cidade, antigo parque municipal do Crato. O IV CHAMA, nos dias 12, 13 e 14 de outubro de 1995, ocorreu no ‘coração’ da Chapada do Araripe em comemoração aos 50 anos da Floresta Nacional do Araripe. O evento foi idealizado pela Fundação J. de Figueiredo Filho, Secretaria de Cultura do Crato (SECULT), Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis (IBAMA) e URCA e teve apoio da Prefeitura Municipal do Crato. Com direção do pianista Dihelson Mendonça, o festival teve o total de 117 canções inscritas, das quais apenas 20 foram selecionadas. Ao todo, 100.000 pessoas participaram do que os pesquisadores consideram ser o ‘Woodstock do Cariri’ em 40 hectares da Floresta Nacional do Araripe, na área desativada do antigo Aeroporto do Crato, na época inativo por duas décadas. Chico Science, Cássia Eller, Fagner e Hermeto Pascoal foram as principais atrações, além de vários artistas caririenses. Sugestão de link para saber mais: [https://www.facebook.com/cariridasantigas/posts/iv-chama-chapada-musical-do-araripe-1995-um-woodstock-na-princesa-do-caririhá-22/1510830585700277/?locale=pt\\_BR](https://www.facebook.com/cariridasantigas/posts/iv-chama-chapada-musical-do-araripe-1995-um-woodstock-na-princesa-do-caririhá-22/1510830585700277/?locale=pt_BR). Acesso em: 11 mar. 2024.

<sup>67</sup> Entrevista de pesquisa concedida em 12 de abril de 2019, na cidade do Crato, Ceará.

morte e ressurreição do boi. Ambos movimentos passam ao longo do tempo por suas transformações e demandam de maior complexidade para entender as especificidades em cada território.

**Figura 13** - João do Crato em performance na 3ª edição do Festival CHAMA



Fonte: captura de tela do vídeo do YouTube João do Crato – 3º CHAMA (2017)

A partir da manifestação popular do reisado João encena e trava um diálogo com o boi em cena, ao mesmo tempo, no mesmo espaço, um pouco mais ao lado, está sendo travada a luta de espadas entre os figurás, nome que se dá aos brincantes de reisado. O vídeo João do Crato – 3º CHAMA (2017), disponível no YouTube do Museu de Arte Kariri, começa (FIG. 13) com o artista cantando: “Toda arte vem do povo. O povo escreve a sua história. E ninguém pode apagar. O homem [sic] sua a camisa, pra manter viva e reunida a arte popular. Bumba, bumba, bumba meu boi. O boi é fera, é valente, é gente como a gente no teatro popular”. Após, começa a encenar com o boi (FIG. 14) dentro de uma apresentação de reisado “Ei, chega pra cá, mansinho. Ô boi da peste... boi mansinho” (João do Crato – 3º CHAMA, 2017). Enquanto o artista performa, a segunda voz recorda o trecho já referido aqui no início do parágrafo.

Após uma mudança de ritmo, assemelhando-se a um reggae, João do Crato – 3º CHAMA (2017) continua: “[...] Boi da cara preta, pega esse menino e traga-o, traga-o pra perto de mim, bem pra perto de mim [...]”, repete duas vezes e continua performando. Em seguida narra: “[...] Oxente, esse boi, tá com a muzenga, boi da peste. Ô Mateu, chame a Catirina e trás aqui os embaixador pra domar [...]” (João do Crato – 3º CHAMA). Após,

João rebola e dança de uma forma que novamente excede essa relação com a identidade no contexto de uma representação rústica e masculina que não rebola, que não se expressa.

**Figura 14** - João no palco do 3º CHAMA ao lado do Bumba meu boi



Fonte: captura de tela do vídeo do YouTube João do Crato – 3º CHAMA (2017)

No momento final do vídeo, João faz uma pausa, o som instrumental ameniza e o artista recita com ênfase o trecho inicial da apresentação sobre a arte vir do povo que escreve a sua história e ninguém pode apagar. Em meio a isso, tira a fantasia do boi (FIG. 15), apresentando o artista, que logo em seguida recupera a fantasia e a veste, encenando novamente o boi no reisado popular. É interessante perceber que apesar desse festival ser considerado como uma experiência da contracultura, esta performance de João está mais relacionada com a cultura popular de tradição, onde reverência o comum da região em meio ao diálogo da própria irreverência das suas expressões. É um diálogo que opera no entremeio da transformação das expressões da cultura.

**Figura 15** - João do Crato desmascarando e apresentando o Bumba meu boi



Fonte: captura de tela do vídeo João do Crato – 3º CHAMA (2017)

### 3.2. O ROCK EM JOÃO DO CRATO NO ENCONTRO DE CULTURAS DOS POVOS DO NORDESTE (1997)

Uma outra performance analisada lembrada pelo artista foi a que fez durante uma das edições do Encontro das Culturas dos Povos do Nordeste na Expocrato, em 1997, na época em que o cineasta Rosemberg Cariry era Secretário de Cultura. O momento reuniu entre outros artistas, o cantor Ednardo, um pastoril de Recife e o seu show. *“Fiz uma performance também com uma capa que um amigo meu fez, pegou um monte de retalho, juntou, costurou com a mão e fez uma capa gigantesca, de retalhos”* (João do Crato)<sup>68</sup>. O artista lembra que tem a capa, embora não saiba o lugar exato em que a peça está no seu guarda-roupa. Essa performance ocorreu na mesma época em que João gravou a canção ‘Rock das Aves’ composta pelo cantor Pachelly Jamacaru e pelo falecido poeta Geraldo Urano. Uma música que segundo João saiu nas emissoras de rádios universitárias de Fortaleza e rádios alternativas da região do Cariri. É uma canção de rock and roll sobre o cotidiano dos pássaros, onde há uma micropolítica sobre onde hoje estes são mortos, sob o risco de extinção de determinadas espécies, como o Soldadinho-do-Araripe, descoberta na Chapada do Araripe.<sup>69</sup>

No decorrer da pesquisa, encontrei um arquivo disponível no canal do YouTube Museu de Arte Kariri (João do Crato – 1997, 2018), retratando parte dessa apresentação, não necessariamente a música mencionada anteriormente, mas vale destacar e lançar mão para a análise, sendo esta última bem diferente da apresentada no 3º CHAMA. João interpreta algumas canções neste vídeo, onde inicia cantando Viola Fora de Moda, de Edu Lobo, em seguida, após uma transição de edição de vídeo, o artista aparece cantando Mamãe Passou Açúcar em Mim, canção composta por Carlos Imperial e cantada por Wilson Simonal, de 1966. É interessante perceber como o artista se expressa (FIG. 16) no decorrer de todo o vídeo.

---

<sup>68</sup> Entrevista de pesquisa concedida em 12 de abril de 2019, na cidade do Crato, Ceará.

<sup>69</sup> A música está disponível publicamente no YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=>. Acesso em: 04 de fevereiro de 2024.

**Figura 16** - João do Crato no Encontro de Culturas dos Povos do Nordeste (1997)



Fonte: captura de tela do vídeo do YouTube João do Crato – 1997 (2018)

Em seguida, o artista canta *Guajira*, música de 1971 de Carlos Santana, um dos pioneiros psicodélicos que introduziram o *rock* latino no mainstream graças à sua presença no festival de *Woodstock*, cantor que junto da sua banda explorou a fusão do jazz. Enquanto se expressa ao cantar esta canção, João transforma a interpretação em um momento exclusivo, movimentando-se pelo palco e o transformando em um lugar de diálogo, apresentando cada um dos artistas (FIG. 17), inclusive, dois deles são irmãos de João, sendo estes Boris, no contrabaixo, e Ivando, no saxofone. De uma forma performática e bem animada, o artista interpreta, rebola e demonstra uma presença de palco que medeia os inúmeros processos de comunicação, possuído pelas expressões de uma liberdade criativa que se associa com diversas referências para dialogar através da *performance*.

**Figura 17** - João do Crato canta e performa *Guajira* no Encontro de Culturas dos Povos do Nordeste (1997)



Fonte: captura de tela do vídeo do YouTube João do Crato – 1997 (2018)

João atravessa a narrativa sem ser enquadrado em um determinado formato ou estilo. Apesar da diversidade, uma pessoa comentou no YouTube que essa foi uma performance de jazz (FIG. 18). Foi interessante ler isso, pois o artista transita entre gêneros, culturas, tempos,

apresentando uma experiência que amplia o comum do território através da criatividade, utilizando da associação a referências do MPB, *jazz, rock and roll*.

**Figura 18** - Comentário do vídeo de João do Crato no Encontro de Culturas dos Povos do Nordeste



Fonte: captura de tela da página do vídeo do YouTube João do Crato – 1997 (2018)

Em um outro vídeo, do mesmo evento, também disponível no canal do YouTube Museu de Arte Kariri, João do Crato (2017a) faz uma homenagem ao álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, do ano de 1967, da banda *The Beatles* (FIG. 19). Fazia 30 anos do lançamento do álbum, que segundo João, marcou gerações. Começou a apresentação introduzindo o seguinte discurso:

Há trinta anos, na Inglaterra, surgia um movimento muito interessante, surgia no pop internacional o disco Sgt. Pepper's, dos Beatles, que revolucionou o mundo, mostrou novas ideias, novas maneiras de ser, novos sentimentos, liberdade. Hoje, trinta anos de Sgt. Pepper's, a homenagem de Fernando Neri, que mandou especialmente para mim cantar uma música do Sgt. Pepper's. (João do Crato, 2017a)

Pela semelhança estética do palco, das luzes e da roupa que o artista usa, acredita-se ser o de 1997 falado anteriormente, no Encontro de Culturas dos Povos do Nordeste. Depois de uma introdução instrumental, João começou a cantar. Segue abaixo um recorte da canção apresentada pelo artista:

Imaginar-se num barco, num rio, em nuvens de sonhos, é bom viajar. / Se alguém te chama de louco, não ligue, mergulhe nas cores do seu viajar. / Seus olhos brilham na noite vulgar, duas estrelas ao leu, numa floresta de sombras faíscam no ar. / Por uma ponte se passa cavalo, com flores nos dentes e frutos do mar. / Tem tanta gente sorrindo, cantando, inacreditável é acreditar. / Entre motocicleta, navio, avião, são borboletas no ar, minha cabeça nas nuvens e os pés no lugar. / Lucy, deixe Lucy deitar (3x). / Ôôô... imaginar-se na velocidade de um trem que dispara para algum lugar, dum universo de dentro, imenso, mistério, energia, estrela pulsar. / Lucy, deixe Lucy deitar (3x) / (João do Crato, 2017a)

**Figura 19** - João no Encontro de Culturas dos Povos do Nordeste em homenagem aos The Beatles



Fonte: captura de tela do vídeo do YouTube João do Crato (2017a)

No decorrer da apresentação, João não apenas rebola de forma livre (FIG. 20) com seus cabelos longos, como emite sons de pássaros ou sons que emitem gritos, entre expressões que despertam sensações incomuns diante da apresentação, algo comum também no vídeo anterior analisado que apresenta partes deste show.

**Figura 20** - João do Crato rebolando no palco do Encontro de Culutras dos Povos do Nordeste (1997)



Fonte: capturas de tela do vídeo do YouTube João do Crato (2017a)

João do Crato pegou o *rock* que veio de fora e transformou, remodelando-o e atribuindo-lhe novos significados. O artista, bebeu de suas referências do rock de periferia, sem perder de vista sua originalidade, mantendo um diálogo não apenas com o que vinha de fora, mas também com referências localizadas. Durante a entrevista realizada com João do Crato na Secretaria de Cultura do Crato, em 27 de julho de 2021, tive a oportunidade de discutir sua relação com o *rock and roll*. Ao destacar o movimento do *rock* contemporâneo o artista afirmou:

*Por incrível que pareça, eu não tenho muito conhecimento do que está acontecendo atualmente no rock and roll, eu sei que existe pessoas maravilhosas fazendo um rock contemporâneo, mas eu ainda estou escutando Led Zeppelin, estou escutando Franck zappen, estou escutando Jethro Tull.. eu relembro, eu tenho os vinis, os vinis já velhos, chiando, mas eu coloco na radiola porque é legal, inclusive porque tem pessoas que de certa forma eu me espelhava, assim, olhava o visual e me encantava com isso. [...] o rock nunca vai sair do foco, por causa do que representa, sempre foi ousadia fazer o rock and roll... eu me lembro que quando eu comecei a escutar rock and roll, foi nas épocas, assim aqui, eu acho que na época que eu era adolescente, cidade muito repressiva, em pleno regime militar e coronelista, porque tinha os militares na conjuntura nacional e tinha os coronéis na conjuntura regional que era terrível. Então, todo mundo era, eu não, porque eu venho de uma família, de pessoas camponesas, do povo mesmo, mas eu tinha amigos, de famílias de pais coronelistas, que sofreram... foi terrível, a repressão, sabe. (João do Crato)*

### 3.3. REMOENDA: UM SHOW QUE FALA DE TODAS AS POSSIBILIDADES DO NORDESTE?

A pesquisa iniciou durante a pandemia de Covid-19, e foi interessante observar como isso representou algo novo para João do Crato. Anteriormente, seus arquivos disponíveis no YouTube eram apenas aqueles publicados por outras pessoas, fazendo referência a ele. Com a pandemia, o artista precisou se reinventar e participar de *lives*, seja pelo Instagram e também pelo YouTube, as quais acompanhei algumas. O artista relatou na entrevista realizada em julho de 2021 que participou de alguns editais, outros foram convites. Apesar de ter se reinventado na pandemia, o artista disse ter sentido a ausência do público, da energia, considerando algo importante. Ao mesmo tempo, quando discuti sobre o material dele disponível após a pandemia, notei uma produção de arquivos contemporâneos com João do Crato. Sobre o tema o artista destacou durante a entrevista:

*Inclusive, o pessoal de Fortaleza tá me reconhecendo hoje, porque quando eu morei lá em Fortaleza, nos anos de 1970, a gente lá não tinha... Não tinha como você ter visibilidade. Você tinha visibilidade dentro dos guetos, que eram aquelas mesmas, como ainda hoje tem, né? Você finda sendo dentro dos guetos, né? Mas na época eram guetos pequenos e não tinha visibilidade, não tinha propagação, não tinha, sabe, não tinha vídeo, nem fotografia. (João do Crato)*

Em 06 de novembro de 2020 assisti sua apresentação na Mostra Sesc de Culturas (Aperta o play [...], 2020), onde o artista se apresentou com Na Base da Chinela (FIG. 21). O artista vestia uma roupa totalmente vermelha, com uma blusa cobrindo mais da metade de seu corpo com mangas três quartos e aviamentos costurados atribuindo um brilho para a sua roupa, e calça vermelha da mesma cor com detalhes dourados na barra das duas pernas. Sua

indumentária foi finalizada com um par de botinas marrons. Dessa apresentação as canções interpretadas foram Matança, de Xangai; Mulher de Coronel, de Gilberto Gil; Matinada, de Fagner; Lamento Cego, de Jackson do Pandeiro e versão também cantada por Zé Ramalho; Folia de Reis, de Baiano e os Novos Caetanos; Bom Vaqueiro, de João do Vale; Flor da Paisagem, de Fagner; Maria dos Santos, de Alceu Valença; Viramundo, de Gilberto Gil; Estrada de Santana, de Fagner; Engenho de Flores, de Papete; e Rei Bantu, de Luiz Gonzaga.

**Figura 21** - João do Crato em apresentação na live da Mostra Sesc de Culturas 2020



Fonte: captura de tela do vídeo do YouTube no canal do Sesc Ceará (Aperta o play [...], 2020)

Essa apresentação, me guiou até a apresentação de João do Crato na Programação Virtual CCBNB [...] (2021), onde o artista fez a apresentação do Remoenda (FIG. 22), nome ao qual é dado a esse projeto que acompanhei algumas vezes até poder nomeá-lo. Nesta versão, o artista cantou as seguintes músicas: Matança, de Xangai; Matinada, de Fagner; Folia de Reis, de Baiano e os Novos Caetanos; Maria dos Santos, de Alceu Valença; Rei Bantu, de Luiz Gonzaga; Flor da Paisagem, de Fagner.

**Figura 22 - João do Crato na Programação Virtual CCBNB 2021**



Fonte: captura de tela do vídeo do YouTube Programação Virtual CCBNB [...] (2021)

Ao lado de Ranier Oliveira, Flauberto Gomes, Vinicius Pinho, Boris Ulisses, Fabricio da Rocha, João performa e rebola. É também interessante escutar as falas do artista, assim como quando as pessoas que compõem a banda são instigadas a falar sobre a relação delas com o intérprete e educador popular. De início, João relata sobre sua trajetória:

Sou João do Crato, militante da vida, da arte, do ambiente, das causas sociais, e a grande força da minha militância é o canto, sempre foi o canto, onde eu sempre coloquei o meu injuriamento com os sistemas perversos e as desigualdades. E desde muito cedo optei por essa história, que o meu canto, seria a serviço do empoderamento popular, nunca deixaria que o meu canto fosse uma coisa meio do capital, da questão do estrelato. (Programação Virtual CCBNB [...], 2021)

João sempre buscou, como ele destacou no vídeo Programação Virtual CCBNB [...] (2021), “fazer da arte uma aliada da educação”, entendendo as dificuldades como ele pontua em um país colonizado, capitalista e com tendências neoliberais. O artista participou do movimento de tradição, da contemporaneidade dos festivais e das trocas, assim como a presença no movimento de igreja quando adolescente, militando nas paróquias, “[...] naquele intuito de participar, de ter palco para subir [...]”, disse no vídeo Programação Virtual CCBNB [...] (2021). Ao falar sobre o projeto Remoenda com a banda Na Base da Chinela, disse que surgiu após um convite para cantar em um encontro de agricultores experimentadores do Nordeste brasileiro, do semiárido brasileiro, que pega todo o Nordeste e uma parte de Minas Gerais. Tinha de fazer um show que falasse “[...] desse Nordeste, de todas as possibilidades” (Programação Virtual CCBNB [...], 2021). É um show todo feito com músicas de compositores nordestinos.

A apresentação segue uma narrativa de músicas que ressoam ritmos de grandes músicos da Música Popular Brasileira (MPB), músicas com uma narrativa próxima dos ritmos do forró e do estilo conhecido como sons do Nordeste. Pensando nas *lives* e as apresentações do artista com Na Base da Chinela, questionei na entrevista realizada na Secretaria Municipal de Cultura em 2021 se João estava atualmente numa vertente mais próxima do forró:

*Não, não estou no forró. Eu sou... não tenho nenhum vínculo com nenhum gênero musical. Sou uma pessoa que faz do que rolar. O forró está acontecendo porque estou com um grupo de músicos muito bom. E aí consigo viajar nessa coisa da sanfona e da zabumba, dentro de uma perspectiva muito contemporânea. Tanto que, quando tem movimentos de forró, eles nem me colocam. Primeiro porque o forró é machista, o forró é homofóbico. Esse forró antigo que vem desde a antiga... O antigo e o hoje. Se você não botar um chapéu de couro na cabeça, um colete, e fazer o gênero, como os sertanejos fazem, todo mundo igual, você não é quadrado nenhum. Então você não é forrozeiro, o que acho até bom, porque não sou mesmo. Mas, assim, aí como não me enquadro, aí não gosto quando dizem assim, 'você está fazendo forró'. Não estou fazendo forró não. Eu estou fazendo... É uma passagem que eu estou fazendo. E que a qualquer momento, por exemplo, o Candente, que é o show que estou fazendo já, que é após o Remoenda, já não tem [essa relação] ... (João do Crato).*

Sobre o show Candente, outra apresentação disponível do artista gravada para o YouTube, que foi ao ar no dia 30 de junho de 2021, tem na descrição do vídeo disponível no canal do artista Abidoral Jamararu (Show Candente [...], 2021) que é “[...] o reencontro entre Abidoral Jamararu, João do Crato e Pachelly Jamararu, artistas expoentes da Cariri, marca uma volta aos palcos em show, inédito para as plataformas digitais”. É um repertório com releituras de músicas e de outras parcerias com Geraldo Urano, Luis Carlos Salatiel, Flávio Paiva, Tiago Araripe, dentre outros artistas que cruzaram a “[...] trajetória musical de mais de 50 anos das carreiras desses três menestréis [...]” (Show Candente [...], 2021). Essa performance de João do Crato é ao lado de outros artistas que fizeram parte do movimento da contracultura e do Movimento Xá de Flor no Cariri.

Retornando para o tema de Na base da chinela, João pontua sobre a questão da sobrevivência com a arte em projetar roteiros que acabam sendo para obter um certo lucro, inclusive, pois a banda, por ser boa, acabam interpretando o contexto da música que representa o regional do Nordeste, como Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro e outras referências quando se fala de artistas do Nordeste. Entretanto, “[...] estar com eles é essa possibilidade de você tá fazendo uma coisa regional, mas que é muito contemporâneo, por

*conta da performance, por conta da própria maneira que a gente se relaciona no palco*”, disse João do Crato em nossa entrevista realizada em 2021 na Secretaria Municipal de Cultura do Crato.

Além disso, destacou na mesma entrevista sobre a sua relação com o estilo forró e a fuga da representação estática: *“A minha interpretação, por mais que eu esteja cantando uma música de Luiz Gonzaga, mas tem horas que ela foge dessa coisa do regional e vai para outros universos, que inclui tudo isso, o rock, a música latina [...]”* (João do Crato). Sendo assim, como demarcou o artista, não gosta de ser definido ou colocado em formatos prontos. Como comentou em outra ocasião: *“[...] não me defino assim, não tenho estilo, eu canto tudo, já fui cantor até de ópera, já fui do Grupo Cearense de Ópera”* (João do Crato)<sup>70</sup>. João integrou o grupo na montagem da Ópera Nordestina Moacir das Sete Mortes<sup>71</sup>, em Fortaleza.

Estive presente em outros dois momentos em que o artista cantou ao lado de Na Base da Chinela apresentando o Remoenda. Destaco aqui dois momentos que foram interessantes nesses acontecimentos, o primeiro foi em 7 de novembro de 2019, no I Festival UFCA de Cultura e II Colóquio Observatório Cariri (FIG. 23). Ao interpretar um roteiro semelhante, o artista cantou Maria dos Santos, de Alceu Valença, uma música que é recorrente em seu repertório do projeto, e é interessante como naquele encontro de 2019, a música despertou uma atenção especial. Segue alguns trechos abaixo:

Um certo dia eu perguntei a Maria, se hoje é noite de São João, meu quarto tem bandeiras. Eu perguntei a Maria dos Santos, seu nome era Benedito da Lagoa, e tinha vinte e quatro anos de folia, e vinte anos de agonia no coração. (2x) / Eu perguntei a respeito das doenças da mente da decadência do nosso grande Hospital. E perguntei a respeito do Planeta girando numa roleta bola do bem e do mal. Eu perguntei a Maria dos Santos quanto custa pra se viver? / (VALENÇA, 1977)

Ao cantar a música anterior, o artista brinca com os nomes de Maria dos Santos e o Benedito da Lagoa, pois produz ambiguidades na relação das dinâmicas entre gêneros e sexualidades, seja na forma de dançar e interpretar a canção, assim como quando questiona ao final da música: Era Maria dos Santos ou Benedito da Lagoa? É interessante perceber

<sup>70</sup> Entrevista de pesquisa concedida em 12 de abril de 2019, na cidade do Crato, Ceará.

<sup>71</sup> Sugiro ler a tese Um inventário Luminoso ou um alumiário inventado: uma trajetória humana de musical formação, de Elvis de Azevedo Matos (2007), da UFC. Na página 104, João do Crato é mencionado como um dos artistas que colaborou para a construção do Projeto de Ópera Nordestina, de 1975, sugestão do cantor de ópera Paul Abel. Era parte de um papel educativo com a música.

esses questionamentos a partir da arte com o artista, bem como as ambiguidades que ele produz.

**Figura 23** - João do Crato no estacionamento no I Festival UFCA de Cultura e II Colóquio Observatório Cariri



Fonte: autoria própria (2019)<sup>72</sup>

Em uma segunda apresentação presencial que estive do mesmo projeto, na praça da Marquise Branca, na mesma cidade, em 15 de dezembro de 2019 (FIG. 24)<sup>73</sup>, vestido em uma blusa preta transparente de mangas longas colada ao corpo, colete preto com retalhos e calça lilás brilhosa, o artista chamou atenção. João produzia pela forma de se vestir e se expressar ambiguidades às masculinidades e as feminilidades, sobre como pode o corpo se portar ao se expressar. Além disso, algo que chamou atenção, foi quando uma pessoa da plateia gritou 'João, eu te amo!', logo em seguida, como resposta, o artista descontraíu dizendo 'chegue junto'. A plateia foi ao delírio.

---

<sup>72</sup> Acesse parte dessa performance em take de gravação da pesquisa de campo com o artista. Disponível em: [https://youtu.be/K4\\_tjBx70UQ](https://youtu.be/K4_tjBx70UQ). Acesso em: 14 de novembro de 2023.

<sup>73</sup> Você pode acompanhar um take dessa apresentação, com ênfase na roupa em específico, considerando o curto tamanho do vídeo: <https://youtu.be/Q5KmK7Uy-ko>. Acesso em: 14 de novembro de 2023.

**Figura 24** - João do Crato em performance na praça Marquise Branca, em Juazeiro do Norte (2019)



Fonte: autoria própria (2019)

É curioso como o artista desperta essas sensações no público, de questionamentos, de ambiguidades, ao mesmo tempo sendo considerado como uma referência para muitas outras pessoas, algo perceptível ao longo da pesquisa. Sobre isso, é interessante destacar o relato dos artistas que estão com João na construção do Remoenda, disponível no vídeo da apresentação na Programação Virtual do CCBNB [...] (2021) como o enxergam como uma referência:

Flauberto Gomes enfatiza a personalidade multifacetada de João, afirmando:

Assim, eu acho que a gente realmente pode colocar ele como uma referência. Aquela pessoa no palco performer. Mas depois, eu estava aqui lembrando de um evento, estava fazendo produção, aqui pelo Centro Cultural [Banco do Nordeste], e acompanhando o show dele. E a gente teve uns minutos de conversa. Naquele momento percebi, que além de um grande artista, tinha um ser humano incrível. Que não cabe aqui no palco. Que não cabe nas palavras. Você encontra João em todas as pessoas com quem ele trabalha, com quem ele tem contato (Programação Virtual CCBNB [...], 2021).

Para Vinicius Pinho, que chegou ao Cariri com cerca de 10 anos, o artista sempre era citado, lembrado e querido, João representa para ele uma figura mítica e uma fonte de inspiração:

[...] Para mim, e para a minha geração, que conheceu João, já é uma figura mítica. [...] Meus pais sempre acompanharam a mim e a meu irmão no percurso artístico, e ambos têm um trabalho mais social, mais político, então, inevitavelmente conheceram João, conversavam com João. [...] E ele sempre muito generoso, é uma coisa que marca muito a gente, na história do Remoenda, mas essa história de amizade, que é essa generosidade, de aceitar cada qual do jeito que é, com o que tem para oferecer, desde muito menino com as inocências de menino, crescendo como profissionais, com as ambições, com os desejos, com as exigências que vão surgindo [...] (Programação Virtual CCBNB [...], 2021).

Fabricio da Rocha expressa sua admiração por João, destacando sua autenticidade e compromisso com suas causas:

[...] Acho que eu resumiria assim: o João é um cara que tem muita verdade no peito. [...] João é um ícone e referência. Me sinto melhor estando perto do João, trabalhando com ele. É uma pessoa que leva a gente para a frente. Que está sempre, como ele mesmo disse, lutando pelas causas. E são essas as pessoas, na minha opinião, que são importantes nesse mundo (Programação Virtual CCBNB [...], 2021).

### 3.4. A INTENÇÃO É DE FAZER A REVOLUÇÃO COMO UM TODO

João produz diálogos não apenas pelas músicas que escolhe cantar, pois com seu repertório, pelas expressões do corpo produz diálogos irreverentes, que desde quando o conheci, me fizeram refletir sobre como o artista conseguia se expressar de forma tão livre e diversa em um espaço aparentemente não permitia tal liberdade. Ao mesmo tempo, conhecer João, com o tempo da pesquisa, foi entender que a veia militante dele é tão potente quanto o desejo de cantar. Pensava que o contexto do artista inicialmente estava relacionado fortemente ao movimento das dissidências sexuais e de gênero, mas com o tempo da pesquisa, entendi que o artista buscava promover com a arte a promoção da educação popular, contra a repressão e as desigualdades sociais, em prol de movimentos sociais pautados no bem-estar social.

Ao mesmo tempo, na entrevista realizada no Laboratório de Telejornalismo da UFCA (FIG 25.), o artista pontuou que sempre foi uma curiosidade das pessoas saber sobre sua sexualidade e com quem ele se relacionava: “[...] àquelas coisas, que na verdade nem são, a

intenção não é essa, a intenção é de fazer a revolução como um todo. A questão da sexualidade é muito particularizada, e nós fomos muito reprimidos”, explicou o artista (Entrevista – João do Crato, 2019). Falando sobre as conquistas, relatou sobre o preconceito e a crueldade do passado:

Hoje eu fico felicíssimo com a proliferação de gêneros na nova sociedade. Essa coisa que era muito imposta pelas religiões, do homem e da mulher, aquela coisa muito imposta. Hoje em dia, fluiu, e deu origem a uma diversidade de gênero fantástica, que a gente não podia se dar ao luxo naquela época, porque assim, ou você era ou não era, e as pessoas não perdoavam. (Entrevista – João do Crato, 2019)

**Figura 25** - Entrevista realizada com João do Crato para laboratório de telejornalismo da UFCA em 2019



Fonte: captura de tela do vídeo Entrevista – João do Crato (2019)

Sobre o cenário LGBTQ+ da época, João contou que as pessoas eram muito caretas, mas havia quem desafiasse a moral, como é o exemplo de Capela<sup>74</sup>, Zada, Milton, Filemon, Ricardo Rainha, Zé Francisco, Mona, Leninha, Bambola e Blandino. No *podcast* *Nossas Raízes [...]* (2019), o artista pontuou que “[...] quem tinha coragem de se assumir [dissidente sexual e de gênero] eram as pessoas que vinham humildemente do campo”, como Capela, Zé Francisco e o Alvinho. Fazendo um contraponto, acha interessante que aconteceram

<sup>74</sup> Em Oliveira Junior (2018) é possível perceber que a figura de Capela está associada a uma das primeiras pessoas que se tem notícia a dar início a travestilidade em Crato-CE, entre os anos de 1960 e 1970. O autor aborda, ao citar fragmentos de interlocutores na etnografia, que João do Crato recorda da forte presença de Capela nos espaços públicos do Crato, tendo a figura dela como principal referência das dissidências sexuais e de gênero no contexto do Cariri cearense.

transformações sociais que possibilitaram a liberação de costumes e a representatividade das questões identitárias, como as de gêneros e das sexualidades, diferente do passado:

“Quando vejo hoje em dia as pessoas se mostrando, principalmente transexuais, homossexuais, LGBTs e todas as milhões de denominações que tem... Acho isso magnífico, porque na minha época, a gente não tinha essa possibilidade, a gente era vítima de chacota” (João do Crato)<sup>75</sup>.

Além de uma questão específica sobre uma comunidade e uma certa categoria, era algo posto para as pessoas que produziam linhas de fuga de uma certa normalidade, contexto que não podemos desconsiderar. O espaço que João conseguiu um espaço sendo considerado como referência no contexto da cultura, da arte e para a educação popular, possibilita um certo reconhecimento e possibilidade que muitas outras pessoas nos contextos territoriais não alcançam, sendo também imagens e discursos negligenciados em uma esfera comunicacional comum. Por outro lado, o artista sempre pontuou no decorrer da pesquisa que suas narrativas nunca estiveram ausentes de resistência e a irreverência, sendo estas chaves importantes diante das suas experiências enquanto dissidência. Ao falar sobre este tema, não esquece que no Crato, sempre existiram referências dissidentes no contexto local, lembrando que na cidade tinha uns ‘tipos’ interessantes de pessoas, como Tandô,

[...] Era um senhor baixinho, meio entroncado, que andava todo enfeitado e tinha um cinto que pegava toda essa parte [fazendo referência ao tórax] e ele pendurava mil coisas, e ele pendurava uns cheiros, que ele colocava para você cheirar, principalmente a criançada. As crianças estavam muito encantadas com ele, e ele abria esse frasco e colocava para você cheirar e era um cheiro tipo um amônia, e você dava uns brancão, e ele dizia que era mijo de moça. Então, tinha esses encantamentos muito legais (Entrevista – João do Crato, 2019).

João também fala sobre Tandô no podcast gravado pelo Sistema Verdes Mares, o Nossas Raízes 03, gravado pelo repórter Antônio Rodrigues: Causos e Lendas do Cariri (2019). No material, no qual o artista foi entrevistado ao lado do dramaturgo José Flávio Vieira, João abordou sobre personagens dissidentes que povoam os imaginários do Cariri, identificando como:

[...] pessoas que de certa forma estavam com o contato direto com o povo nas ruas, então, não eram pessoas que tinham poder. Não poder material, eles tinham esse poder de estar presente em todas os instantes do cotidiano do povo, com as suas especificidades, com as suas loucuras, com a sua irreverência. E acho que a gente

---

<sup>75</sup> Entrevista de pesquisa concedida em 12 de abril de 2019, na cidade do Crato, Ceará.

precisa deixar vivo esses personagens para essas novas gerações, para que eles possam compreender todo esse processo de progresso entre aspas que a sociedade tem passado nessas últimas décadas aqui no Cariri (Nossas Raízes [...], 2019).

O podcast do SVM destaca não a importância dessas pessoas pelo âmbito da educação popular ou da política da resistência e das dissidências, mas da importância da memória de personagens sobre causos e lendas, associado a uma visão mais lúdica. Por outro lado, João reforça sua presença nas escolas e sobre como relaciona o encantamento não como exótico, mas contra o apagamento das oralidades e dos contextos localizados. João relaciona no material sua experiência no passado e como no Crato algumas pessoas o consideravam um personagem evocado para que as crianças respeitassem a ordem.

“Como eu andava muito pelos pés de serra, e era muito cabeludo, barbudo, e andava muito à vontade, e as mães das crianças.... hoje vejo pessoas dizendo assim...”, quando é interferido pelo repórter que apresenta um comentário “seria um personagem, né?”, e João retorna enfatizando, “seria um personagem. As mães diziam: ‘Olhe, se você não for para a escola hoje, o João do Crato vai passar aqui hoje ’” [risos no podcast se tornam enfáticos com essa fala], recorda o artista no Nossas Raízes [...] (2019). Após, continua dizendo que atualmente, tem algumas pessoas que hoje, já adultas, relembram: “João, quando tu passava aqui, a minha mãe dizia, quando eu não queria ir para a escola, que ia mandar tu me pegar” (Nossas Raízes [...], 2019).

O repórter logo diz que é algo curioso, visto que são contextos associados com a educação e a imposição de medo para o cumprimento da ordem: “eu na minha própria infância minha mãe colocava medo...” (Nossas Raízes [...], 2019). Os sons do estúdio ficam difusos, o ruído aumenta e João retorna dizendo que é isso mesmo, lembrando do contexto da mãe que impõe medo através da figura externa que é evocada quando é preciso dizer não ou impor ordem: “Ah, vai para a aula não? Pois o João do Crato vai já passar aqui para poder te levar”, enfatizou João no Nossas Raízes [...] (2019) como a frase é representada como frase educativa para a execução da tarefa. Entretanto, reflito, seria uma forma de impor ordem, como o conto do velho do saco que assombrou gerações? Em que medida é algo educativo? É algo violento com estas pessoas-personagens quando os tornamos e determinamos como sujeitos que personificam o medo e a ordem?

No *podcast* João comenta como a mídia tradicional associa a região de uma forma muito retrógrada. Neste caso do *podcast*, apesar da importância da sua percepção dos artistas e das suas memórias, negligencia uma série de violências que essas pessoas vivenciaram. O tempo era outro, mas foram pessoas que colocavam em cheque o contexto tradicional de violência contra as diferenças e as minorias. É um contexto que coloca a tradição como lúdico, reiterando uma imagem de Nordeste que negligencia a complexidade do território, pautando um contexto de experiências como uma forma de lendas de um território, sendo que foram histórias de vida em suas trajetórias e negligências diante de suas subjetividades.

“Estes personagens ainda pairam na nossa cidade, na nossa zona rural, nos sítios?”, perguntou o entrevistador do Nossas Raízes [...] (2019), pontuando estarmos em um mundo onde até a dúvida sumiu, pois podemos questionar e perguntar às tecnologias. João reflete que se “[...] chegar em cada particularidade dessa, principalmente aqui no Cariri, você vê muito isso. [...] tem personagens muito interessantes habitando aí na comunidade, mas só que talvez a visibilidade seja menor porque não é mais tão interessante escutar essa sabedoria”, discorreu de forma mais séria e cautelosa sobre o tema (Nossas Raízes [...], 2019). Nesse caso, o artista aponta sobre o papel da educação no contexto de não esquecer essas pessoas e os saberes localizados de um território:

A educação tem uma função muito importante nessa hora. É de mostrar minimamente a história, a sua história da sua comunidade, o que você tem ao redor do seu terreiro. Quem são as pessoas que podem contribuir com a sua educação, contextualizada com o ambiente que você mora. Com o seu território. A escola não mostra isso. Nós não temos a possibilidade de estudar a nossa história (Nossas Raízes [...], 2019).

João reivindica por espaço para os artistas, considerando a vasta diversidade do Cariri, nas mais variadas linguagens. Como o artista pontua,

[...] não só o fato de tá em cima do palco cantando ou fazendo outra coisa, mas conversando, dialogando. Sempre tem alguma coisa para trocar. E as pessoas têm curiosidade para saber. Agora, as oportunidades não são dadas. A educação tem esse papel, deveria ter esse papel de trazer à tona a história da cidade, a história das comunidades, a história do povo [...] (Entrevista – João do Crato, 2019).

Em 2017 João recebeu a Medalha Elói Teles de Moraes, uma comenda do Poder Legislativo cratense destinada a homenagear pessoas físicas e jurídicas que se destacam no

trabalho em favor da arte e da cultura no município do Crato. Quando perguntado sobre o que significa estar recebendo a comenda à época, João respondeu para Marcus Silva Locutor:

Quero oferecer essa comenda a todos os artistas que eu considero heróis aqui do Crato, de uma resistência cultural que é quem tem mantido esse título, como a cidade da cultura. Sem os artistas populares, de vanguarda, contemporâneos, sem os grupos organizados nas periferias que fazem música, o rap, o hip hop, sem os poetas, sem os artistas plásticos, sem os grafiteiros, os xilógrafos, os cordelistas... tudo é um somatório de ideias que faz com que o Crato seja a cidade da cultura. Então, tá recebendo essa comenda, pra mim, simboliza tudo isso, toda essa luta de resistência desses artistas das mais diversas linguagens que estão fazendo o cotidiano diário dessa cidade (João do Crato, 2017b).

Na fala de João é apresentada a quantidade diversa de movimentos culturais e artísticos. “A característica da música é essa, a universalidade. Unindo as pontas, lá do ancestral com o contemporâneo”, falou João para um vídeo-entrevista no canal do YouTube da Rádio Difusora Voz do Cariri (Rádio D.V.C. [...], 2019) lembrando do papel transformador e educativo da arte com compromisso. João coloca em diálogo o ancestral e o contemporâneo, o que é daqui com o movimento universal. A comenda foi recebida também pela “Sociedade de Cultura Artística do Crato, o Instituto Cultural do Cariri, o cantor e animador cultural João do Crato, a Mestre Maria José do grupo de Reisado Dedé de Luna e o cantor e compositor Leonardo D’Luna” (Gazeta do Cariri, 2017). Com isso, fica como questão, quantos grupos e artistas dos que João menciona ainda precisam ser considerados, vistos e valorizados? O que estes podem nos ensinar sobre cultura e educação popular no contexto do Cariri?

### 3.5. EXPERIÊNCIA PARTILHADA COM O EDUCADOR POPULAR JOÃO DO CRATO

O contexto político de João do Crato é um aprendizado quando paro para escutar e refletir sobre cultura e identidade, pela relação do contexto comunicacional que emerge pela partilha de suas expressões. Entendi com João que o problema não está na tradição ou no contemporâneo, mas justamente na negligência sobre uma pluralidade que não é necessariamente o viés que se repete sob uma região, bem como a ausência de recursos suficientes que possam auxiliar na manutenção dos grupos populares e de tradição, como os mestres e seus grupos, bem como os movimentos que emergem na diversidade entre tradição

e o contemporâneo. João trabalha na Secretaria Municipal de Cultura do Crato (FIG. 26), onde, como explicou na entrevista de 2021 sobre seu cargo:

*O meu trabalho aqui é isso que você está me fazendo. É receber as pessoas, conversar, falar e planejar ações culturais, que é bem abrangente. Muito com a cultura popular, porque são os mais desassistidos, aí nós vamos... Tem um trabalho mesmo de acolhimento, de fazer esse link dos artistas populares, que são geralmente mestres que moram na zona rural, que não tem conhecimento, nem nada, para a gente fazer essa troca (João do Crato).*

**Figura 26** - João do Crato na Secretaria Municipal de Cultura do Crato



Fonte: autoria própria (2021)

Portanto, neste trabalho é importante mencionar o papel político de educador popular que desempenha o artista. Na entrevista realizada em abril de 2019 João falou de um trabalho que estava sendo convidado para iniciar no Centro de Referência da Assistência Social (CRAS), no Crato:

*Agora mesmo, lá na Secretaria Municipal de Cultura do Crato, me chamaram para ir para os Cras, fazer um trabalho com três faixas etárias, um de criança, de entre 10 e 12 anos de idade, de adolescente de 14, e da melhor idade, a partir de 60, 70 anos. Os mais escândalos são a melhor idade, não resta dúvida, porque a melhor idade eles já viveram e aí eles estão muito **mais receptivos à minha inovação**, porque quando chego, estou fazendo coisas que eles nunca fizeram. Assim, porque eu coloco eles para dançar, para cantar, para respirar, falo abertamente um linguajar popular, encaro a sexualidade deles com a maior naturalidade, digo que é muito natural eles namorarem. Louvo a melhor idade, que eles têm o direito de fazer o que quiserem, pois já sabem o que querem (João do Crato).*

Após alguns anos, em meio a pandemia, esse trabalho do artista foi suspenso. João do Crato não pôde executar esse trabalho, retornando apenas em 2021. A convite do artista, pude acompanhá-lo em 04 de agosto do mesmo ano em uma ação dele enquanto educador popular no CRAS do bairro Vila Alta, no Crato. O CRAS é uma unidade pública de atendimento à população e onde são ofertados os serviços de Assistência Social. Acompanhei não apenas como pesquisador, mas como aluno da atividade proposta pelo artista. Cheguei na Secretaria de Cultura do Crato, onde fui recepcionado por João e conversávamos até que o carro a serviço da Secretaria chegou para nos buscar. Nos deslocamos até o CRAS, onde fui para escutar e participar de uma experiência de educação popular com João. Neste dia, o artista também confiou sua fita de VHS do Canta Nordeste<sup>76</sup>, relatando ter a encontrado e que me emprestaria, contanto que fosse prometido zelo, para recuperar suas imagens para um formato em DVD ou digital.

Na experiência, foi interessante como o artista mediava o contato, compondo uma experiência coletiva em prol de um objetivo: compreender a capacidade de flexibilidade do corpo, das nossas perspectivas sobre si e o outro, e como podemos tecer algo mais harmonioso, sem negligenciar o bem-estar individual e o coletivo. Teve uma série de atividades promovidas por João, iniciou com um momento de diálogo sobre como as pessoas se sentiam. Após, mediando de forma leve com as pessoas presentes, deu início a um momento de respiração e alongamento do corpo. Depois dessa primeira parte da atividade, o artista prosseguiu com atividade de dança, praticando na partilha o acolhimento aos limites das pessoas, da liberdade também para testar, para exceder os limites, conhecendo a possibilidade individual e do coletivo de um grupo. Ao final, teve um momento de convivência, com diálogos, lanche e uma foto coletiva (FIG. 27).

---

<sup>76</sup> O Festival Canta Nordeste, exibido pela Rede Globo nos anos 1990, no qual o artista fez uma performance desclassificada e foi banido do evento. Converti esse material e utilizaríamos nessa pesquisa, entretanto foi excluído da análise dos dados, sendo um material que será utilizado em um outro momento, devido a quantidade de materiais já coletados e utilizados na dissertação.

**Figura 27** - Ação de João do Crato no CRAS do bairro Vila Alta, no Crato, Ceará



Fonte: autoria própria (2021)

Foi um ponto alto desse trabalho e dessa pesquisa poder participar e aprender nesta experiência com o artista, pois na ocasião, percebi a importância do processo, de conhecer a trajetória e a história de vida que o artista possui. Isso foi interessante, pois no momento da atividade, vi pessoas relatando que estavam com saudade do momento, bem como que é bom quando tem os encontros. Como João disse em abril de 2019, estas atividades de educação popular são significativas,

*Para dizer para eles(as) que existe possibilidade e que podem fazer isso. E eles até que aceitam e querem, mas eles têm um limite, um bloqueio, que o sistema impõe. Se você não está fazendo aquilo que ele manda, está fazendo uma coisa diferente, então você é vítima de chacota, não é legal. Essas coisas que acho que precisariam, é até missão do artista, pessoalmente eu que encaro arte enquanto uma coisa educativa. Jamais vou me submeter a essa coisa do capitalismo, a vale o quanto pesa. (João do Crato)*

João do Crato tem ensinado ser um ator político que pelos seus processos enquanto artista, educador popular e pessoa que se preocupa com o bem viver das pessoas, engaja, medeia, ampliando redes de afeto e conectando histórias de vida. O artista ensina a potência política de se conectar com o localizado, entre o passado e o presente, entendendo a liberdade e os próprios limites, pessoais e dos outros, para buscar acolher a diversidade e entender a necessidade de reivindicar por espaços políticos contra a repressão, principalmente dos grupos violentados diariamente pelas suas diferenças. João desde o início da pesquisa ensinou

que é preciso ser, deixar que as referências nos toquem, e mesmo quando diferentes, que possamos aprender, entendendo os nossos limites, mas nunca esquecendo do bem coletivo.

É como ele diz que o palco é onde as pessoas podem ser, então se não tinha palco para ele, ele queria fazer acontecer palco para as pessoas, com eventos, momentos de desenvolver processos artísticos, de desenvolver rodas de educação popular, com variados grupos, de crianças e adolescentes a pessoas com mais idade. Neste ponto, precisamos lembrar que o palco para o artista excede, vai além do espaço estático da performance artística, aqui, é também sobre o território, terra, lugar. Para complementar, destaco conversas que tive com duas pessoas e seus relatos sobre afetos promovidos pelo convívio com João do Crato: Maria Aparecida de Oliveira, professora readaptada do ensino fundamental e integrante da Associação Cristã de Base (ACB) e Daniel Peixoto, cantor, ator e *performer*.

A escolha desses entrevistados foi fundamentada em critérios específicos (já mencionados nos processos metodológicos) que garantem a relevância e a profundidade das informações obtidas. Maria Aparecida foi identificada através de um diálogo com uma colega, em sala de aula durante a graduação, onde surgiu o relato de sua relação com o artista através da relação de sua mãe com o artista nos movimentos populares, políticos e educativos. Daniel Peixoto foi mencionado pelo próprio João do Crato como uma figura dissidente e inovadora, motivando a busca-lo para entender se sua vivência com o artista refletia aspectos em sua trajetória.

Essas entrevistas proporcionaram informações necessárias sobre a relação dessas duas pessoas com João do Crato e os aprendizados advindos dessa convivência, os quais serão detalhados a seguir.

Maria Aparecida de Oliveira lembra ter conhecido João no final dos anos 1980, no movimento popular e principalmente nas campanhas políticas de esquerda, onde lembra que o artista se apresentava nos comícios: *“Eu achava incrível aquele jeito dele, a pessoa que ele era, mas só conheci pessoalmente, um tempo depois, no engajamento da militância dos*

*movimentos de esquerda, nas lutas”* (Maria Aparecida de Oliveira)<sup>77</sup>. Em concordância com a fala de Aparecida sobre esse tema, o artista destacou que ao retornar de Fortaleza:

*Meti a cara nos movimentos sociais. Foi quando eu comecei a meter a cara mesmo com a agricultura familiar, com a periferia. Mais com a zona rural, com essa coisa de trabalhos ligados ao movimento do campo. E aí foi quando eu comecei a me envolver muito com isso, com os movimentos. Aí depois o movimento negro, movimento indígena, movimento de saúde popular, educação popular. Que passaram a ser também o meu palco. [...] É que éramos os artistas que estávamos aqui, que estávamos na terra, né? E que continuávamos defendendo a bandeira da arte, mas que também tínhamos o nosso posicionamento político. Aí eu comecei a ocupar esses espaços* (João do Crato)<sup>78</sup>

Ainda no decorrer da entrevista Maria Aparecida de Oliveira (2020) relembrou a importância de João para a educação, pois ele “[...] consegue fazer essa dinâmica de trabalhar a educação popular, a educação libertadora [...]”, comentou ao afirmar que nas escolas ainda não existe esse espaço:

*João é um músico, é um artista, é um educador popular, é ambientalista, holístico, é tudo, ele ajuda as pessoas, faz momentos assim de integração. Os jovens adoram ele, as pessoas idosas, as pessoas adultas, tanto na zona rural, como na periferia, nos ambientes onde a gente tem trabalhado, outros trabalhos também do movimento social, eu nunca vi nenhuma reação adversa, pelo contrário, ele é muito bem recebido, muito bem respeitado* (Maria Aparecida de Oliveira)

A professora readaptada explicou que sempre vão atrás dele, pois “[...] nós ficamos querendo beber na fonte dele, nessa arte diferente, porque a gente sabe que ele tem muito a ensinar, a transmitir, a partilhar, a socializar, a experiência dele, a vivência”. João incentiva no trabalho de educação popular a incentivar as pessoas a ser quem elas são, então

*As crianças se soltam, se encontram, se encantam com a possibilidade, principalmente porque a arte dá essa possibilidade, e quando essa arte vem com uma orientação de uma pessoa que vive isso, que é libertadora, que num tem preconceito de abraçar uma criança, de dar um carinho, de orientar, de dizer que ela é capaz, e etc, isso fortalece ainda mais.* (Maria Aparecida de Oliveira)

Mas o maior orgulho para ela, foi aprender com o artista a se reconhecer enquanto mulher negra: “[...] aprendi na convivência com João, foi a poder me assumir como negra, isso para mim foi muito forte e me ajudou muito a crescer como pessoa. Me ajudou a ter

<sup>77</sup> Fala concedida em 03 de julho de 2020 via WhatsApp.

<sup>78</sup> Entrevista de pesquisa concedida em 27 de julho de 2021, na Secretaria da Cultura da cidade do Crato, Ceará.

*uma outra visão de mundo ao assumir a negritude*”, recordou Maria Aparecida de Oliveira. Sobre a sua parceria com João, ela não esquece que o artista está sempre à disposição para dar a sua parcela de contribuição para a construção de um mundo melhor que a gente sempre sonha e que acredita estar construindo: *“Uma sociedade do bem viver”*, finalizou a educadora.

Já para Daniel Peixoto, cantor e *performer*, natural de Fortaleza, mas que viveu sua infância e adolescência no Crato, esquecer de João é impossível, pois era costume vê-lo em sua casa, já que é amigo de sua mãe:

*Ele tinha uma força masculina, a voz grossa e é alto, forte e ao mesmo tempo era completamente transgressor no visual, nas roupas que ele usava. E eu achava aquilo tão libertador. [...] O João sempre teve uma força muito masculina e com elementos de feminilidade. E agora eu te respondendo isso, nunca tinha pensando sobre isso, assim, mas subconscientemente acabou me influenciando também porque era o que eu sempre quis passar. [...] Quando eu era adolescente eu comecei a trocar ideia com ele e a gente começou a se conectar, pois eu deixei de ser criança e pude conversar com ele sobre outras coisas, e ele era tão sábio, era não, ele é. Ele tinha tantas referências, ia além. E nos anos 1990 não tinha internet, existia, mas era limitada, e ele tinha conhecimento de moda, de música, etc. (Daniel Peixoto, 2020)<sup>79</sup>*

O cantor afirma que no final dos anos 1990 passou por “[...] *absurdos gigantes de homofobia no Crato [...]*”, de insultos à violência, o que fez ele sair do Crato em 1999, pois na região as pessoas tinham dificuldade em aceitar “[...] *esse visual [transgressor] [...]*” (Daniel Peixoto). Para ele foi difícil ver sua família sendo cobrada publicamente pela sua personalidade e maneira de ser, “[...] *então foi aí que eu fui embora e nunca mais voltei, isso foi em 1999*”, discorre o artista lembrando do quanto foi difícil, mas conseguiu. Já alguns amigos dele “[...] *foram mortos ou se suicidaram por conta dessa não aceitação dos corpos [...]*”, recordou com tristeza Daniel Peixoto sobre o assunto.

Conversando com Daniel, lembrei de uma parte da primeira entrevista com João, isso em abril de 2019. Falei que João, ao falar das roupas e calçados, lembrou que já tivera sandálias mais altas do que *à la* Espedito Seleiro (ou quase) e que uma foi até emprestada a Daniel, mas que acabou ficando com ele. Daniel Peixoto, atualmente morando em São Paulo, lembrou da sandália e confirmou a história:

---

<sup>79</sup> Fala concedida em 18 de agosto de 2020 via WhatsApp.

*[...] Essa história do sapato alto que você trouxe, assim, eu realmente não lembrava disso. Vi uma foto dele, dos anos 1970, ele com essa plataforma e implorei para ele me dar de presente, quando ele me deu, nem acreditei. Era uma sandália plataforma que devia ter uns 20cm de altura [...]* (Daniel Peixoto)

Retornando para uma fala de Daniel, quero finalizar com as aspas que ele pediu para colocar no trabalho: “João é uma pessoa que, com certeza, trouxe muita informação e muita coragem para eu seguir fazendo as coisas, e ele é um super artista”, finalizou Daniel Peixoto. Com Aparecida e Daniel, pude corroborar na forma que João é uma referência que ensina não apenas sobre a ampliação das imagens e discursos sobre um território, como também sobre política, desigualdades sociais, liberdade para a identidade, a importância do propósito, da educação e a forma que a arte pode auxiliar nesses processos de reivindicação por espaços e por direitos básicos. Isso ensina que o trabalho de João é sobre mostrar pela arte desses um trabalho público e político contra a negligência das expressões e de saberes que por vezes não constituem o arquivo comum, não apenas sobre território, bem como sobre os limites impostos às identidades.

Enquanto produz tensionamentos nessa forma de perceber o Cariri e a própria identidade, João dialoga com as culturas de uma forma que não se deixa cristalizar, colocando seu corpo em cheque, expandindo os próprios limites, apesar de tê-los. Os encontros com João funcionaram como abertura de tempo e do espaço, ampliando as perspectivas de percepção a partir do repertório, arquivos e suas memórias sobre o território e a noção de identidade. A partir dessa parte, o que aprendi com João, se desdobra para entender outros processos que vão além do artista, sendo ampliado para as análises que seguem abaixo com os outros dois artistas, sendo necessário destacar os aprendizados apresentados e do que foi parte de uma pesquisa iniciada com João do Crato. A partir daqui complemento com Rondinele Furtado com sua drag a Transrústica, e Marciano Souza, com sua drag cantora Mc Amana.

#### 4. TRANSRÚSTICA: UAU! O QUE É ISSO?

Artista, intérprete, ator, circense e produtor cultural, Rondinele Furtado interpreta a *drag* Transrústica, idealizada entre os anos de 2011 e 2014. O primeiro encontro com Rondinele/Transrústica, não lembro ao certo, mas sei que foi em 2016, na XIII Parada da Diversidade LGBTQI+ do Crato, no Largo Júlio Saraiva, local conhecido como RFFSA que estive presente na performance que deixou rastros, possibilitando a memória emergente para a realização dessa pesquisa.

Para falar da apresentação de 2016, relembro de novembro de 2020, quando Rondinele e eu combinamos uma primeira entrevista, então fomos ao estabelecimento O Mirante, na encosta do bairro Seminário, no Crato (FIG. 28). Ao começarmos a dialogar, o artista lembrou estar envolvido com a arte desde a sua infância. Já sobre a sua *drag*, não tem como objetivo mirar na cultura “[...] *americanizada, [com] um perucão, um bocão, uma make quebrada [...]*” (Rondinele Furtado)<sup>80</sup>, mas sim uma prática das suas interações, sem soltar as mãos da cultura popular de tradição do local. “*São formas que a gente procura de encaixar certas culturas em outras culturas, de dar aquele choque, e as pessoas ficarem ‘o que é isso?’, e daí levar a mensagem*”, explicou o artista destacando existir um conflito “[...] *muito grande levar a cultura drag para um universo totalmente tradicional*” (Rondinele Furtado)<sup>81</sup>. Como Rondinele nos explicou na primeira entrevista, o nome da sua *drag* vem por querer levá-la para a cultura vista como local, mas não como algo rústico.

*[...] Transrústica, aí eu coloquei o trans que eu uso, que é o do dicionário, que é aquele que significa ‘além de’. O Transrústica é mais ou menos isso, além do rústico, justamente para quebrar e ter esse choque, da Transrústica, aí eu venho de perna de pau, não uso salto [...]* (Rondinele Furtado).

A proposta de Transrústica é utilizar da linguagem dos folguedos, da sabedoria, dos costumes, das manifestações e das tradições populares. Aliado ao trabalho e pesquisa corporal do circo, da dança e do teatro o artista integrou a Companhia Circo Escola Alegria, o Circo do Sopé, entre os anos de 2008 a 2014, onde iniciou as práticas nas técnicas circenses. Integrou também a Companhia Brasileira de Teatro Brincante, na qual teve experiências em

<sup>80</sup> Entrevista de pesquisa concedida em 27 de novembro de 2020, na cidade do Crato, Ceará.

<sup>81</sup> Entrevista de pesquisa concedida em 27 de novembro de 2020, na cidade do Crato, Ceará.

sonoplastia, figuração, encenação como coadjuvante, entre outras vivências artísticas. Em 2010 participou no Curso de Formação em Teatro, realizado pelo Centro Cultural Banco do Nordeste Cariri (CCBNB) e em 2015 na Residência Cênica, processo de construção da Ópera Kariri.

**Figura 28** - Foto de Rondinele Furtado na primeira entrevista, 2020



Fonte: autoria própria (2020)

Entre seus principais trabalhos destacamos as peças como *Teu Nome*, pela Companhia Circo do Sopé (2010); *Desligue o Projetor* (2014), *Espie pelo Olho Mágico* (2014) e *Eu Rondei e Vou Rondar* (2014 - 2017), pela Companhia Yoko de Teatro. Atualmente o artista trabalha como produtor cultural no Centro Cultural do Cariri, no Crato. Rondinele, com a sua *drag*, se engaja por representar a cultura de forma transversal de modo a se resignificar como um artista que procura, em meio a arte, impactar e permitir reflexões além dos conceitos e estigmas do que é ser artista circense, *drag* ou parte da cultura popular e de tradição da região ao sul do Ceará. Rondinele/Transrústica não esquece que é preciso pensar em como levar a mensagem para que ela seja vista:

*Mas claro que existe um joguinho, né? Como é que eu faço para que aquela pessoa veja o que eu estou fazendo e que é totalmente diferente? Tem uma marqueteira aí no meio. O que eu faço para essa pessoa parar? Porque se for normal, comum, 'ah a perna de pau', a pessoa já vê logo um palhaço. 'Ah, é um palhaço'. Então, como é que eu faço para que as pessoas vejam uma performance de uma drag em perna de pau com remix de um reisado? Já tem uma coisa assim, 'ah, é novo', então as pessoas vão se interessar, vão querer saber o que é a cultura popular, entendeu? [...] São formas que a gente procura de encaixar certas culturas em outras culturas, de dar aquele choque, e as pessoas ficarem 'O que é isso?', e daí levar a mensagem (Rondinele Furtado).<sup>82</sup>*

Transrústica vem para a cena artística e cultural brasileira com o intuito de gerar inquietações e dar visibilidade a cultura *drag* na sua diversidade, apresentando diálogos com o que apresenta Infantino (2010, p. 63) sobre a potência das experiências corporais de artistas circenses, na articulação entre fragmentos do passado e do presente, compondo assim “[...] seu próprio estilo artístico, sua própria definição de prática artística-laboral, seu próprio corpo legítimo”.

No decorrer do acompanhamento ao artista, descobri que foram poucas as oportunidades para ele trabalhar com a arte em meio a última pandemia, a de Covid-19. Apesar disso, com o passar do tempo, Rondinele começou a trabalhar na Casa Uca<sup>83</sup>. O local é um espaço colaborativo que trabalha com formação, comercialização de produtos da gastronomia a objetos de artesanato e design. Além disso, um coletivo que desenvolve e acolhe projetos artísticos e culturais do Cariri. No espaço acontecem shows, performances, oficinas e outras atividades relacionadas com arte e cultura. Em 4 de agosto de 2022 revi o artista (FIG. 29), onde ainda estava trabalhando internamente no espaço. Foi o mesmo dia que encontrei João e que o acompanhei no Cras do bairro Vila Alta.

<sup>82</sup> Entrevista de pesquisa concedida em 27 de novembro de 2020, na cidade do Crato, Ceará.

<sup>83</sup> Site do espaço: <https://www.casauca.com.br>. Acesso em: 08 de março de 2024.

**Figura 29** - Rondinele Furtado em frente à Casa Uçá, no Crato



Fonte: autoria própria (2022)

A ligação hoje com o espaço cultural se dá através de atividades que ainda realiza enquanto membro do Coletivo da Casa Uçá, em parceria com a Nós Cultural, onde ainda auxilia como produtor e assistente de algumas atividades. Mas, como explicou, hoje trabalha realmente no Centro Cultural do Cariri, aparelho de cultura da região inaugurado em primeiro de abril de 2022, no Crato. Até o momento de conclusão dessa dissertação, o artista ocupava o cargo de assistente de produção no Centro Cultural do Cariri, onde contribui também com o projeto Arrasa, onde já foram realizadas cerca de três edições. É um projeto que busca promover a visibilidade e o reconhecimento das pessoas que compõem a comunidade LGBTQIAPN+, por meio de expressões artísticas, conversas, atividades esportivas e de valorização e incentivo dos pequenos empreendedores.

#### 4.1. ENTRE EXPERIÊNCIAS, TRAJETÓRIA E REFERÊNCIAS

Nas performances da Transrústica, o imaginário do nordestino rústico é tensionado, na medida em que nas suas expressões performáticas apresenta-se como uma *drag*, em pernas

de pau, valorizando uma tradição de artista circense, comum nas regiões brasileiras, assim como dos folguedos e dos grupos populares do Cariri. Rondinele destaca essas travessias culturais como forma de “chocar os universos”, fazendo uma troca entre vertentes, pois levar a drag para uma cultura tradicional local, “*é um choque*” e o que causa certo receio (Rondinele Furtado)<sup>84</sup>: “*É exatamente isso, esse encontro de gerações e as pessoas começarem a se respeitar e conviver. É tentar fazer com que as pessoas pensem de uma outra forma*”, disse a performer.

Para Rondinele, se acoplar às pernas de pau é também uma forma de substituir os calçados de salto de alto na sua *drag* Transrústica, pois o artista deixa claro que não leva muito jeito em andar em cima do salto e prefere os artefatos de madeira, considerando também a relação afetiva desse material com a sua história de vida, desde a infância. O artista rememora que era na Praça da Sé, localizada no centro do Crato, que a magia acontecia:

*A ligação com o circo veio de uma forma muito natural, é até engraçado, mas minha avó tinha uma mercearia que vendia comida na Praça da Sé, no Crato, e todos os sábados e domingos tinha um rapaz chamado José Ernani que levava o material (as pernas de pau), e eu ficava lá perturbando para andar porque eu não tinha dinheiro e minha avó também não me dava, aí por dia eu ganhava um pratinho de comida, sempre que eu ficava com fome, aí eu ficava dizendo 'mãe, eu estou com fome', eu chamava minha avó de mãe, aí eu ia lá (em José Ernani) e dizia 'é cinco reais o pratinho da minha avó, quer trocar?', aí ele aceitava (Rondinele Furtado).<sup>85</sup>*

Sobre esse tema, na nossa primeira entrevista, Rondinele falou sobre este tema, mesmo que com menos detalhes, serve como um suplemento, pois nela ele disse que aprendeu a andar de pernas de pau “*bem antes de integrar a companhia*”. Foi apenas o início, pois a partir daquele momento o artista passou a ingressar o Circo Escola Alegria, mais conhecido como o Circo do Sopé, uma alusão ao *Cirque du Soleil*. Toda a sua trajetória veio a se desenvolver enquanto circense, ator e logo em seguida também *drag*. “*Decidi fazer a drag e quebrar aquela coisa da drag americanizada com bocão, perucão, [...] e dar justamente aquele choque*”, lembrou Rondinele Furtado<sup>86</sup> ao falar sobre o processo da sua arte *drag* em cima dos acessórios que alteram os seus limites orgânicos, mesmo que momentaneamente.

<sup>84</sup> Entrevista de pesquisa concedida em 27 de novembro de 2020, na cidade do Crato, Ceará.

<sup>85</sup> Fala concedida em 25 de fevereiro de 2021 via WhatsApp.

<sup>86</sup> Entrevista de pesquisa concedida em 27 de novembro de 2020, na cidade do Crato, Ceará.

O artista relembra que em 2011 já apresentava a Transrústica em alguns eventos, já que no ano de 2021 comemorou 10 anos como *performer drag* em perna de pau, mas destaca que o ano de instituição da sua personagem foi entre 2012 e 2014. Em maio de 2021, fui até a casa de Rondinele, onde conversamos e realizei uma entrevista curta. Naquela ocasião, foi interessante perceber a conexão do artista com as suas produções artísticas e seus arquivos da arte, bem como a relação direta com a produção de afetos com as pessoas que ajudaram/am na sua trajetória, e suas referências no apoio que tem, como da amiga performer, artista circense, atriz, cabeleireira, maquiadora e referência, Naomi Houston, e a própria mãe, Edilania Furtado, que apoia e dá suporte em suas produções com a criação de figurinos. O artista relatou também como sua interpretação *drag* foi um processo político de aprendizado:

*A Transrústica vem muito depois de vários processos que eu tive com a arte, com o meu descobrimento enquanto ser humano, enquanto artista, e ela vem para quebrar uma série de coisas, conflitos internos e externos, que é essa pegada mais rústica que eu quis trazer, desse ser em transição, da veia artística para a veia pessoal e misturar tudo isso (Rondinele Furtado)<sup>87</sup>*

Falando sobre as referências, a *performer* reflete sobre a cultura da montagem *drag*, a montagem/arrumação da personagem a partir da maquiagem, das roupas, e dos arquivos acoplados ao corpo e performados pelo repertório. Segundo Rondinele ainda é uma cultura bastante americanizada, muito pautada na feminilidade e em acessórios como salto alto, bocão e maquiagem que remete ao gênero feminino. Por outro lado, indo de encontro a isso, questiona como a partir da cultura *drag* levar a cultura de tradição:

*É um choque, você entende que é um choque quando eu falo desse baque? Eu penso 'como eu vou chegar para essas pessoas e vou levar uma tradição?' Até então é muito americanizada, mas que hoje em dia no Brasil, temos grandes nomes como a Pablló [Vittar], como outras artistas [...] (Rondinele Furtado)<sup>88</sup>*

Na sua fala, destaca que hoje já possui nomes importantes nacionais como Glória Groove, Lia Clark, Penelope Jean, e também, admira o trabalho da cantora e artista *drag queen* brasileira Pablló Vittar. Após, continua relatando outras referências, como faz ao

<sup>87</sup> Entrevista de pesquisa concedida em 30 de maio de 2021, na cidade do Crato, Ceará.

<sup>88</sup> Entrevista de pesquisa concedida em 27 de novembro de 2020, na cidade do Crato, Ceará.

mencionar dois performers brasileiros que emergiram na cena contracultural brasileira, principalmente nos anos de 1970 e 1980:

*Já vinha o Ney Mato Grosso, totalmente andrógino, esses corpos diferentes... João do Crato essa grande referência que nós temos aqui, e tipo, trazer essas coisas para outros universos, entendeu? O universo drag e levar o reisado, levar a tradição popular [...] (Rondinele Furtado)<sup>89</sup>.*

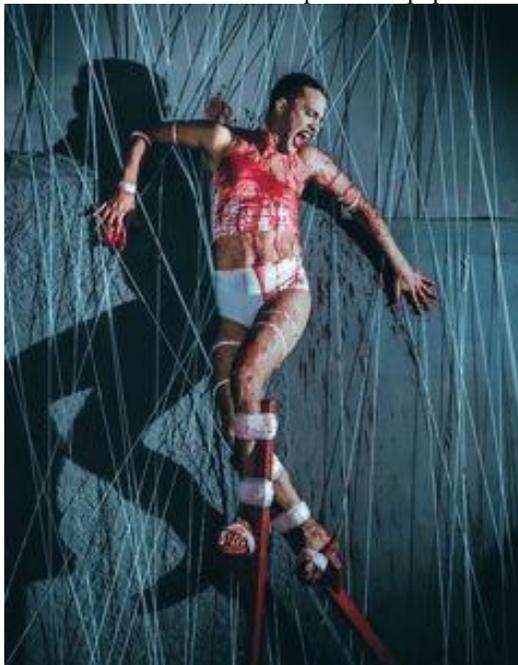
Relembra que não esquece da forma andrógina de se vestir desses cantores e *performers*, sendo parte das suas inspirações. Mas uma das suas grandes referências é a amiga Naomi Alves, mais conhecida pelo nome artístico de Naomi Houston. Rondinele conheceu Naomi ainda na sua infância, ao integrar a Companhia Circo Escola Alegria, então ela foi e é uma amiga e referência, cooperando também para as produções artísticas, culturais, na criação de espetáculos, de ideias para roupas e das performances de Rondinele e da sua *drag*, a Transrústica.

Além das referências anteriores, é interessante perceber em uma das publicações do artista, uma fotografia de uma performance realizada em 15 de janeiro de 2023, na segunda edição da Queermesse, uma batalha e processo de formação de *drags* a qual Rondinele Furtado é criador e proponente. Na fotografia (FIG. 30), percebi uma relação direta com uma apresentação conhecida da cantora *pop* Lady Gaga (FIG. 31) que relembrei a partir dos afetos e semelhança estética de alguns símbolos. Foi uma performance de 2009, na apresentação do *Video Music Awards (VMA)*, onde a artista cantou a música *Paparazzi*<sup>90</sup> de forma criativa e excêntrica em uma performance onde ao final ela sangrava, como parte da encenação, ao som da canção e de sons de *flashes* de câmeras que se misturavam com seu grito ao final da performance. Essa apresentação da artista marcou a memória quando assisti, pois lembro que era fã da Lady Gaga, pela forma que ela dialogava com a diferença, com a monstruosidade e o estranho. A apresentação de Rondinele com a *drag* Transrústica, realizada na Casa Uca, apresenta semelhança direta com a roupa da cantora. Não apenas a roupa ou o sangue falso, como a própria encenação de que reage contra algo, contra alguma violência, contra alguma repressão. Apesar disso, em cima das pernas de pau reivindica que existe e resiste.

<sup>89</sup> Entrevista de pesquisa concedida em 27 de novembro de 2020, na cidade do Crato, Ceará.

<sup>90</sup> Disponível em: <https://vimeo.com/163471334>. Acesso em: 16 de novembro de 2023.

**Figura 30** - Rondinele Furtado/Transrústica performa paparazzi em pernas de pau



Fonte: captura do Instagram do artista (2023)<sup>91</sup>

**Figura 31** - Lady Gaga em famosa apresentação no VMA ao apresentar paparazzi



Fonte: Billboard (Daw, 2019)

Podemos inferir então, com Rondinele/Transrústica, importantes entrelaces que (re)articulam contextos culturais, parecendo borrar as fronteiras territoriais através da

---

<sup>91</sup> Essa fotografia não está mais disponível no Instagram de Rondinele Furtado. É possível encontrar ela no link a seguir do Instagram da Casa Uca, a quarta foto do carrossel. Disponível em: [https://www.instagram.com/p/CkPIfJrOa0j/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA==](https://www.instagram.com/p/CkPIfJrOa0j/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA==). Acesso em: 11 mar. 2024.

comunicação que envolve o seu corpo ao meio social. Assim como suas referências em artistas que tensionam a normatividade de gêneros e das sexualidades, Rondinele|Transrústica colabora para a reflexão sobre tradição além dos limites do tradicionalismo, a partir da arte como movimento político e de educação, sem negligência o papel político da própria subjetividade e do papel de atuação dentro de um contexto localizado que ressoa sobre o coletivo. É uma atuação que posso dialogar diretamente com os ativismos das dissidências sexuais e de gênero emergentes no país nos últimos anos (Colling, 2018), buscando liberar a sua identidade, o fluxo do seu desejo de poder falar. Poder celebrar a diferença e a diversidade, indo além do que as normas e os fluxos imagéticos-discursivos produzem sobre a identidade, o território e a cultura da região do Cariri e do Nordeste.

Atualmente, com a finalização desse trabalho, percebo que Rondinele Furtado, tem assumido sua *drag* de uma forma mais autoral, como parte de um artista e produtor cultural que de algum modo, nas redes sociais pelo menos, vem tornando menos visível a marca da sua personagem, ainda que sem esquecê-la. O Instagram de @rondinelefurtado conferido no dia 11 de março de 2024, não possui mais publicações enquanto Transrústica. Ao mesmo tempo, a página na mesma rede social de @transustica já não é atualizada e está sem publicações, ainda que resista como um arquivo digital com o nome da sua personagem, demarcando em uma frase o que representa: uma linguagem do rústico ao contemporâneo.

Apesar disso, ao longo da pesquisa, Rondinele entende a importância da Transrústica para sua subjetividade e trajetória, pois auxiliou com empoderamento e coragem para fazer certas coisas. Mas ele ressalta, “*depois de um tempo, eu vim entender, basicamente, que o Rondinele, a Transrústica, o Rondinele circense, o Rondinele artista, é a mesma pessoa [riu de maneira como se tivesse sido uma surpresa]*” (Rodinele Furtado)<sup>92</sup> Ao destacar que é a mesma pessoa, é instigante ver o papel político do artista Rondinele Furtado:

*Tudo se mistura de uma forma muito intensa, assim, o meu trabalho e o Rondinele. Hoje em dia, eu não sei diferenciar o Rondinele que tá lá no enfrentamento, que tá expondo seus pensamentos, para o Rondinele da Transrústica. Acredito que até consiga, porque a Trasnrústica, é muito do enfrentamento, ela é muito de levar as ideias que o Rondinele pensa. Hoje, eu como Rondinele, não posso ver uma cena, uma imagem, eu ver algo acontecendo que eu fale e ficar calado. Eu não vou estar*

<sup>92</sup> Entrevista de pesquisa concedida em 30 de maio de 2021, na cidade do Crato, Ceará.

*nas pernas de pau, eu não vou estar maquiada, de figurino, mas eu vou estar na minha realidade do dia a dia e se eu ver algo, eu vou ter que enfrentar, que bater de frente com as ideias que a Transrústica acredita, ao mesmo tempo que eu acredito. (Rondinele Furtado)<sup>93</sup>*

**Figura 32** - Fotografia de Rondinele Furtado em seu quarto



Fonte: autoria própria em 30 de maio de 2021

Um detalhe interessante do enquadramento acima (FIG. 32) da nossa entrevista, é perceber o espaço, a disposição desses objetos que também são arquivos, com seus afetos, parte da trajetória de uma pessoa. Estão dispostos alguns prêmios de teatro, ao mesmo tempo que estátuas de uma santa, Nossa Senhora Aparecida. Acima, pensando esse Cariri pop que Rondinele narra, vemos uma obra, uma Mona Lisa nordestina, representada por símbolos considerados comuns para a região, como o cacto e o chapéu de couro, comum na indumentária nas apresentações de Luiz Gonzaga, considerado o rei do gênero musical Baião, ou então em Lampião, dois personagens famosos do Nordeste na representação comum.

#### 4.2. RASTROS DA 13ª PARADA DA DIVERSIDADE SEXUAL DO CRATO

Conheci Rondinele/Transrústica entre 2015 e 2016, mas foi em 17 de setembro de 2016, na XIII Parada da Diversidade LGBTQ+ do Crato, no Largo Júlio Saraiva, local mais conhecido como RFFSA que o artista deixou rastros na minha trajetória de vida. Foi lá que

<sup>93</sup> Entrevista de pesquisa concedida em 30 de maio de 2021, na cidade do Crato, Ceará.

assisti a primeira *performance* da artista. Depois, na realização da pesquisa, encontrei o vídeo dessa apresentação (FIG. 33) no YouTube no canal de Faustino Pinto (Rondinele Furtado [...], 2016), arquivo digital que auxiliou na análise. Ao ser anunciada para *performar*, Transrústica entrou em cena ao som de Uma História de Ifá (Elegibô), um remix na voz de Margareth Menezes.

**Figura 33** - Performance de Transrústica na 13ª Parada da Diversidade Sexual do Crato



Fonte: captura de tela do vídeo do YouTube (Rondinele Furtado [...], 2016)

Em um largo lotado de pessoas, ao iniciar sua performance, algumas pessoas com as mãos para o alto começaram a bater palmas no ritmo da música. Alguns momentos depois, a música vai ganhando outras nuances do estilo eletrônico e ao mesmo tempo que Rondinele vai caminhando para o meio da plateia – algumas pessoas vão erguendo os celulares para gravar a performance. Logo em seguida, Transrústica removeu a peça que cobria seu corpo, descortinando assim a sua segunda pele: um maiô bege que deixava o seu abdômen visível e um apetrecho de couro da mesma cor, como uma gola acoplada aos ombros e ao pescoço. Naquela noite o penteado do cabelo de Transrústica estava no estilo moicano – corte de cabelo de origem indígena, mas também conhecido como parte do movimento *punk* –, estilo semelhante a uma crista no topo da cabeça.

Ao som do *remix*, a artista sambou, girou e se deslocou em meio ao público. Logo no primeiro minuto do vídeo, podemos ver pessoas dançando, outras eufóricas e outras surpresas. Em meio ao seu deslocamento pelo espaço, acompanhado de movimento com as

mãos pedindo para as pessoas se afastarem em alguns movimentos em que a perna é jogada para o ar ao ser levantada com o acoplamento da perna de pau, podendo ferir quem esteja por perto. Pelo largo da RFFSA arriscou movimentos instáveis e continuou a se movimentar em cima das pernas de pau pelo chão de paralelepípedos irregulares.

Na letra da música gravada pelo Ara Ketu (1987), identificamos costuras com influências da cultura afrodiaspórica: “cidade reluzente... Ejigbo, cidade florescente... Ejigbo [...] ele, ele, ele, ele, Elegibô [...] Ejigbo, cidade encantada... Elegibô, sua majestade real [...]”<sup>94</sup>. Enquanto isso, em Margareth, a readaptação ecoa e enfatiza apenas Elegibô em toda a música, sem a distinção que é feita em Ara Ketu. Ejibó, Ejibô ou Ejigbo é uma cidade na terra Yorubá e área do governo local no Estado de Osum, na Nigéria, país da África Ocidental<sup>95</sup>. A filósofa e escritora Djamilá Ribeiro (2021), em sua coluna de opinião na Folha de São Paulo, homenageou a cantora e nos esclareceu que Elegibô, “[...] na tradição das religiões de matriz africana é o título de Oxaguiã, orixá da criatividade e da luta rebelde incessante pela dignidade do povo negro”.

Na música da apresentação foi um *remix* da vertente do *Tribal House*, subgênero do *House Music*<sup>96</sup>, uma dimensão do *electronic dance music*, com ritmos de *World Music* e elementos de percussões musicais étnicas ou indígenas<sup>97</sup>. Como nos lembrou Rondinele Furtado em nossa primeira entrevista: “*eu sempre gosto de fazer isso: remixar*”. Na performance, os tambores e os batuques da melodia dançada nos guia por conexões com o axé, conectando o samba-reggae em entrelace com a batida eletrônica da música.

Após o primeiro minuto da apresentação, identificamos no vídeo o movimento de um passo de dança que parece ser movimento de incorporação da coreografia da música Bang<sup>98</sup>, da artista brasileira Anitta, e logo em seguida, ao som dos tambores a artista gira, o que podemos correlacionar a movimentos ritualísticos, seja estejas relacionados com as religiões

<sup>94</sup> Versos transcritos do áudio disponível no canal do YouTube do Ara Ketu: <https://www.youtube.com/watch?v=xZjFzCX-C70>. Acesso em: 11 out. 2021.

<sup>95</sup> Disponível em: <https://www.osunstate.gov.ng/about/major-towns/ejigbo/>. Acesso em: 01 dez. 2021.

<sup>96</sup> Segundo rastreado com Emmett G. Price III, Tammy L. Kernodle e Horace J. Maxile Jr. (2010), estudiosos em música, o gênero possui influências afro-americanas e latinas que permeiam a *house music*, variando entre 118 e 135 batimentos por minuto (bpm)

<sup>97</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=PljJHQB\\_7JE](https://www.youtube.com/watch?v=PljJHQB_7JE). Acesso em: 07 nov. 2021.

<sup>98</sup> Momento do passo de dança disponível no link: <https://youtu.be/UGov-KH7hkM?t=10>. Acesso em: 01 dez. 2021.

de matriz africana, bem como com a forma de dançar esse estilo eletrônico. Pelos batimentos por minuto do remix e o dançar do corpo em performance, observamos diálogos não mais apenas afrodiáspóricos ou que conformam imagens ‘rústicas’ de um território. Podemos nos aproximar do que nos apresenta Taylor (2013) sobre a transculturação, o processo transformativo por que passam as sociedades pelo contato com a multiplicidade de materiais culturais estrangeiros, seja voluntário ou não.

Ao finalizar a performance, o apresentador do evento enunciou o nome do artista de duas formas: Rondinele Furtado e logo em seguida a chamou de Transrústica. Pareceu borrar e sobrepor momentaneamente a identidade do artista com a da sua personagem. Quando relembro a performance, os gritos, a alegria do público e o que senti naquele momento, era como se partilhas sensíveis complexas estivessem sendo comunicadas em toda a experiência articulada por e em torno do/a performer, pelos afetos sentidos ao experienciar sua apresentação. A memória e o diálogo de conhecer o artista além da obra, possibilitou emergir produções imagéticas-discursivas sobre corporeidades que não apenas falam, mas sentem e repercutem afetos e sensibilidades. Como disse o *performer* em novembro de 2020:

*“A gente joga a mensagem e faz com que as pessoas pensem também e reflitam, tipo, uma música, ou tal, um movimento [...] É basicamente isso a arte, você joga para as pessoas absorverem, né? Tem interpretação, tem tudo isso. O corpo fala muito, entendeu?”* (Rondinele Furtado).

Mesmo com as problemáticas de um evento institucional, como a desvalorização aos artistas locais, o que não conseguiremos aprofundar nesta análise, reflito que a existência de uma experiência em/enquanto performance em um evento LGBTQIA+ tem um valor significativo para uma comunidade que é negligenciada. A performance em contexto parece agregar um corpo integrado momentaneamente pela arte, apresenta também a (re)existência das dissidências sexuais e de gênero. Não vamos nem falar em como a pandemia da Covid-19 afetou este cenário, inclusive o de apresentações de artistas como Rondinele|Transrústica.

As fronteiras aqui atuam não como excludentes do movimento ancestral, popular e local ou do movimento global, mas no entremeio, no que está em diálogo, dissolvendo essências e estigmas cristalizados no tempo sobre o território, a cultura e a própria identidade. São parte de filosofias do corpo, que com o tempo entendi como processos repletos de sentidos que auxiliam na reflexão acerca de processos comunicacionais, culturais e políticos.

Foi com Rondinele que isso aconteceu, essa percepção de que aprendi pelo projeto Filosofias do Corpo no Cariri Cearense, no Grupo de Pesquisa FiloMove, coordenado por Natacha Muriel. Pude lembrar e acompanhar Transúrsitca, conhecer melhor Rondinele, alguém que conhecia de outros espaços LGBTQIA+ do Cariri e por meio de algum vínculo em comum não lembrado até o final dessa pesquisa.

Aprendi que a arte fez parte dos processos de reivindicação e de afirmação de Rondinele, enquanto pessoa que se identifica negra e gay. A arte foi essa ferramenta de apoio, de criatividade, de empoderamento e de produção de sentidos outros para apresentar que existe e exige respeito. Carismático, o artista me falou ser muito importante quando percebe que as pernas de pau tornaram-se quase parte dele, no sentido que ele lembra que tem que treinar e ter esse afeto com o material, pois não é apenas sobre trabalho, mas como uma forma política e de resistência.

#### 4.3. TRANSRÚSTICA NO FESTIVAL CEARÁ DO MEU ORGULHO, 2016

Rondinele lembra quando fez uma performance em Fortaleza, no Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, no 2º Festival Ceará do Meu Orgulho, em 2016 (FIG. 34 e 35). Com referência à Beata Maria de Araújo<sup>99</sup>, o artista explicou que não deixou ver de modo claro a estética da personagem, justamente por respeitar também, para não “[...] *afrontar também de cara a religião [...]*” e finaliza falando que chegou na apresentação “[...] *com a beata [...]*”, sendo que usou sangue para referenciar o momento do milagre da hóstia (Rondinele Furtado)<sup>100</sup>.

Quando perguntei sobre a roupa, ainda não tinha visto imagem, o artista respondeu dizendo que “*era fitas, muitas fitas, fitas do Juazeiro do Norte, aquela ‘estive em Juazeiro do Norte e lembrei-me de você’*”, recordou Rondinele Furtado na entrevista realizada em novembro de 2020. A apresentação trazia o choque entre o contemporâneo e as tradições, a convergência das narrativas. A música era uma introdução de uma música das romarias e

---

<sup>99</sup> Maria de Araújo foi uma religiosa declarada beata pela devoção popular. Ela ficou conhecida pelo suposto milagre da hóstia, sendo que em comunhão pelo Padre Cícero, importante personagem da história de Juazeiro do Norte, a hóstia se transformou em sangue, sendo não apenas uma única vez. O suposto acontecimento, foi datado do ano de 1889.

<sup>100</sup> Entrevista de pesquisa concedida em 27 de novembro de 2020, na cidade do Crato, Ceará.

esta era remixada, em um estilo eletrônico, produzindo diálogos entre o tradicional e as relações de transculturação.

**Figura 34** - Transrústica em apresentação no Ceará do Meu Orgulho, em Fortaleza (2016)



Fonte: Alves (2016a)

Apesar de ser profícuo este diálogo entre tradição e contemporâneo, há medo por parte do artista. Rondinele já teve vontade de utilizar referências à Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto na sua *drag* com performance em pernas de pau, mas ainda não foi possível, em razão de:

*[...] tive muito medo, muito, muito, muito medo. Então, até agora, os irmãos Aniceto eu não fiz por essa questão de receio, de como vai ser, porque entra a religião, a cultura que é totalmente diferente, o choque de culturas, por eles serem de outro tempo. Talvez na minha cabeça, penso como vai chegar para eles, pois pode ser que eles pensem que é tiração de onda. Porque pode parecer, não deles, mas outras pessoas podem chegar a pensar: 'ah não, falta de respeito', pode parecer que é uma falta de respeito com os mestres, com tudo que eles passaram. Então, até então eu venho trabalhando isso, de como fazer certas [apresentações]. (Rondinele Furtado)<sup>101</sup>*

Apesar de buscar ir além, o *performer* tem receio de como sua drag vai ser recebida ao incorporar referências da tradição, tendo receio da relação com as representações

<sup>101</sup> Entrevista de pesquisa concedida em 27 de novembro de 2020, na cidade do Crato, Ceará.

reconhecidas da tradição. O artista e a sua *drag* parecem costurar experiências sem limitá-las ao passado, tricotando possibilidades de acionamentos que evocam distintas perspectivas para pensar processos artísticos e culturais, sem restringir a essências e com categorias definidas. Pensemos na necessidade de perceber com isso a possibilidade de borrar e ampliar as histórias cristalizadas do tempo e das formas conhecidas do que é a produção artística e local, assim como das questões de gêneros e das sexualidades normativas atribuídas como códigos de natureza sobre o corpo (Butler, 2021).

Sobre essa apresentação, além das imagens, disponibilizadas no Flickr do Mídia Ninja, encontramos dois vídeos no YouTube, sendo que um deles<sup>102</sup>, a imagem está com uma qualidade muito reduzida, apesar disso, foi possível encontrar um outro<sup>103</sup> que conseguimos acompanhar melhor o momento da performance. Nesse vídeo, podemos acompanhar o momento inicial da performance, onde a artista inicia com uma coroa, fazendo representação à cultura do reisado, bem como com o maiô vermelho acima. É interessante como o artista dialoga a tradição com o contemporâneo, ou não necessariamente a distinção entre novo e velho, mas a interação entre a diversidade de expressões culturais.

A performance, segundo Rondinele Furtado em novembro de 2020, tinha uma introdução iniciando com o verso “*também sou teu povo senhor...*”. Naomi Houston que acompanhava a entrevista comentou que essa é uma música de romaria, o nome da canção é ‘O povo de Deus’. Entretanto, como tem destacado o artista de que o conheci, a música era remixada, usando versões eletrônicas. Nessa ocasião, a música que o artista performou após a introdução foi a ‘Luz de Tieta’, versão *remix* na voz da cantora Daniela Mercury<sup>104</sup>.

---

<sup>102</sup> Disponível em: <https://youtu.be/QJxN-ZiM0Ys?si=YyIxOlcT-c8c0NsL>. Acesso em: 15 de novembro de 2023.

<sup>103</sup> Disponível em: <https://youtu.be/PN8ebDSxfwU?si=pJkBTRiAZ4zWoq4F>. Acesso em: 15 de novembro de 2023.

<sup>104</sup> Você pode conferir a versão da música com o link a seguir. Disponível em: <https://youtu.be/v1Kw93xyJGQ?si=wAvjy7TVW0iALVoP>. Acesso em: 15 de novembro de 2023.

**Figura 35** - Fotografia 2 de Transrústica em apresentação no Ceará do Meu Orgulho (2016)



Fonte: Alves (2016b)

Quando observamos as performances de Transrústica pela criação de Rondinele Furtado, podemos aprender pela sua produção estética e trajetória o desejo de ir além, buscando apresentar como no diálogo entre o corpo e os objetos, apresenta empoderamento e tensão de uma representação específica do masculino e dos modos de fazer arte. Rondinele, com a Transrústica, desloca a tradição para o contemporâneo, de mãos dadas, com respeito aos que vieram antes, transculturando a arte circense junto à montagem *drag*, permitindo uma reflexão cultural a partir da arte. Diferente de criar estéticas sólidas e inanimadas, o/a *performer* apresenta metamorfoses e continuidades para os processos artísticos, sendo por meio da linguagem, dos sentidos e da comunicação que percebemos afetos delineando filosofias do corpo. Como parte das filosofias que pode Rondinele/Transrústica do Crato tecer, pontuamos: a autoafirmação, o empoderamento e a noção de se perceber enquanto corpo presente em manifestação.

Rondinele/Transrústica não esquece do receio em performar certas músicas ou representar certos artistas da tradição popular, visto que há dúvidas de como o seu processo artístico poderia ser compreendido, não pelo público, “*mas pelas pessoas da tradição, que*

são mais antigas, pois é algo que não é do tempo delas [...] Pode parecer uma forma de desrespeito. Eu tive esse medo” (Rondinele Furtado)<sup>105</sup>. Ademais, o/a artista borra os trânsitos identitários ultrapassando a separabilidade entre Rondinele e Transrústica, é um aprendizado mútuo em constante processo de aprendizado:

*Tudo se mistura de uma forma muito intensa, o meu trabalho e o Rondinele. Assim, hoje em dia eu não sei diferenciar o Rondinele que está lá no enfrentamento, expondo seus pensamentos, para o Rondinele da Transrústica. Acredito que eu até consiga, porque Transrústica é muito de enfrentamento, ela é muito de levar as ideias que o Rondinele pensa, então é mais ou menos isso. Hoje, eu como Rondinele, eu não posso ver uma cena, uma imagem ou ver algo acontecendo, de algo que eu fale e depois ficar calado. Eu não vou estar nas pernas de pau, eu não vou estar maquiada, não vou estar de figurino, mas eu vou estar na minha realidade, mesmo do dia a dia e se eu ver algo eu vou ter que enfrentar. Eu vou ter que bater de frente com as ideias que a Transrústica acredita e que ao mesmo tempo eu acredito. Entende? (Rondinele Furtado)<sup>106</sup>*

#### 4.4. AS PERNAS DE PAU COMO ACOPLAMENTO TECNOLÓGICO DO CORPO

As práticas circenses remontam séculos de existência e parecem sofrer diretamente marginalizações semelhantes aos tempos passados (Bortoleto, 2003; Silva, 2008). Para Silva (2008, p. 61), somente a partir do início da década de 1980 com a formação de “grupos e companhias não oriundos do circo de lona, formados nas escolas de circo ou de modo autônomo, surge uma nova corrente “vanguardista” das artes circenses, que incorpora “técnicas modernas e uma estética contemporânea” aos shows”. Entretanto,

A dimensão tecnológica era indissociável da dimensão cultural e ética, e revelava um modo de organização do trabalho e um processo de socialização/ formação/ aprendizagem, bem como um diálogo tenso e constante com as múltiplas linguagens artísticas de seu tempo. Dessa forma, uma das principais características definidoras da linguagem circense é ser contemporânea, nova e atenta às transformações que ocorrem ao seu redor (Silva, 2008, p. 67)

Portanto, como destaca Silva (2008), a arte circense sempre esteve à frente do seu tempo, então não necessariamente apenas o diálogo com a arte circense moderna que deve ser percebido e valorizado no contemporâneo. A arte circense tem atuado enquanto vanguarda, não em ser pioneira ou inigualável, mas por fazer um movimento no seu tempo, se rebelando e resistindo ao fazer uma arte diferente da que era conhecida como aceita e

<sup>105</sup> Entrevista de pesquisa concedida em 27 de novembro de 2020, na cidade do Crato, Ceará.

<sup>106</sup> Entrevista de pesquisa concedida em 30 de maio de 2021, na cidade do Crato, Ceará.

elitista. Assim, é importante valorizar que as produções circenses, inclusive no diálogo entre o tradicional e o moderno, são práticas que em interação produzem saberes que ampliam os modos de conhecer e fazer algo.

Neste caso, não podemos ignorar que algo que se destaca na performance de Rondinele, assim como para a sua personagem *drag*, são suas práticas com as pernas de pau. Para Bortoleto (2003, p. 126), este objeto de madeira “[...] é uma modalidade circense onde os praticantes alteram sua estatura normal utilizando basicamente um aparelho também conhecido como perna de pau”. Pensar esses aparelhos de madeira acoplados ao corpo de Rondinele/Transrústica como tecnologias, é disputar por espaços com o que está posto nos territórios, reivindicando a potência do objeto e seus sentidos comunicacionais enquanto arquivo pessoal do artista.

Desde o início dessa pesquisa, Rondinele nos ensinou que é importante desenvolver técnicas e força para andar em pernas de pau, não é algo comum, mas sim, uma ampliação dos próprios limites, produzidos pelo desenvolvimento de técnicas entre o orgânico do corpo na interação com estes materiais. Isso está diretamente alinhado com o que apresenta Infantino (2010, p. 58) a percepção de destreza em alguns artistas circenses, o que se destaca por deixar o público de boca aberta, “[...] graças ao uso do corpo em função de ultrapassar para ir além dos limites do que é humanamente possível.” A perna de pau se torna uma prótese, nada confortável e que demanda de força e treinamento constante.

**Figura 36** - Visita e ensaio realizado com Rondinele/Transrústica em 20 de fevereiro de 2021, Crato



**Fonte:** autoria própria (2021)

A perna de pau se tornou um acessório indispensável na trajetória de Rondinele, não somente como artista, mas em uma carga afetiva, um acoplamento no seu corpo que produz sentidos de resistência e empoderamento para o artista. *“É uma extensão do meu corpo mesmo, o que faço, faço com ela, estou sempre grudado nela, sempre tentando aprimorar os movimentos, criar, investigar o meu corpo com essa perna de pau”*, destacou Rondinele Furtado em visita - aproveitamos a oportunidade para fotografar (FIG. 36)<sup>107</sup>. Andar em cima de pernas de pau, fazer acrobacias e tornar a peça parte da sua história, é também sobre estender as suas próprias capacidades de conhecer, fazer, ser e existir enquanto pessoa.

Diferente de produtos eletrônicos e digitais, este objeto é esculpido, assim como os que são tecidos, como a roupa, feitos através do conhecimento de outros artistas em lógicas manuais de criação. Para essa produção, é uma rede de cooperação não somente de outras pessoas circenses e de amigos e amigas que ensinaram técnicas para a arte incorporada na

---

<sup>107</sup> Entrevista de pesquisa concedida em 27 de novembro de 2020, na cidade do Crato, Ceará.

subjetividade do/a artista foram importantes, como também saberes específicos em diálogo: o artesão na feitura das pernas de pau, a mãe ao costurar algumas de suas indumentárias, entre outras pessoas, como as referências citadas anteriormente no texto, transmitindo a força das relações em construir a arte nos diálogos entre a tradição e o contemporâneo.

Na produção de Transrústica, foi perceptível diante da pesquisa, observar uma forma de montagens culturais para arte. Do corpo que dança, da perna de pau que se acopla e das indumentárias vestidas, dos acessórios que vão como suporte, o corpo é o mediador, não sendo um meio, mas um ator social que afeta e é afetado (engajado) no desenvolvimento das experiências que ampliam o que nos é normal e comum. Os atos corporais de Transrústica apresentam algo semelhante ao que reflete Araújo (2020) ao falar com a bricolagem subcultural em Clarke (2003), auxiliando na produção de montagens tecno-orgânicas a partir do corpo e das roupas e apetrechos acoplados.

Para entender estas tecnologias acionadas com Rondinele/Transrústica, é preciso ver com mais calma e atenção. Os fragmentos são sobrepostos e costurados compondo cenários estéticos que dialogam no entremeio das relações de poder. As roupas, os acessórios, a perna de pau como extensão, a forma de apresentar a música com gêneros múltiplos, entre outras fragmentações que juntas parecem compor outras possibilidades práticas para ser e existir no contemporâneo, sem negligenciar o que há além das partilhas sensíveis que são constituídas comumente por um fio estrutural que nos atravessa como sociedade.

O corpo pode se empoderar como parte de uma produção tecno-orgânica, não somente pelo que se acopla em cima da pele, pois é mais complexo, faz parte de engajamentos políticos onde Transrústica e os seus acoplamentos tecem filosofias do corpo, produções de sentidos para comunicar perspectivas que não são geralmente representadas. Os engajamentos políticos dos afetos estão sendo acionados como forma de apresentar a potência de uma estética que interpela a tradição no diálogo com a diversidade e a inclusão, nesse caso através de corporeidades que rasuram o estático da cultura binária e da masculinidade.

O corpo tecno-orgânico com Transrústica, sustentado por Rondinele, se aproxima de entremeios que potencializam a sua forma de tecer *performances* transculturais e de se empoderar para resistir às opressões sociais. Estas formas de perceber a própria existência e

das pessoas que podem se afetar no encontro, são importantes para reflexões que apresentam a emergência de narrativas, embaralhando fronteiras e limites ao também se empoderar pela arte.

Rondinele/Transrústica ensina que é possível driblar os códigos normativos, sendo um corpo em desobediência e em processo de disseminação de uma arte em metamorfose. A arte *drag* circense da artista pode auxiliar a pensar as políticas do corpo em meio aos contextos sociais estruturados, fazendo assim o papel de catarse, como um ritual de empoderamento e de autoafirmação para o/a artista, sem negar ou refutar o que veio antes, sem negar a tradição, muito menos sem desvalorizar as representações e contextos constituintes do seu território. Por meio da linguagem, os sons, expressões, roupas, gestos e os demais elementos que compõem o nosso meio social, parte da realidade e auxilia na partilha de exclusivas significações que estão em diálogo também com a tradição, o moderno e a produção de outros sentidos (Hall, 2016). Nesse caso, a proposta estética do artista é ir além do rústico, de um estático para a cultura e a própria limitação à identidade e ao corpo.

Então, disputar o apetrecho de madeira como tecnologia, é perceber o empoderamento e resistência que o acessório representa para o/a artista que tem sua estatura alterada ao se acoplar às pernas de pau. Ao ser questionada sobre os equipamentos de madeira serem políticos ou não, Rondinele/Transrústica respondeu: “*sim, de afirmar que tem um corpo em cima, um corpo que quer ser visto, que quer ser respeitado, tudo isso... subir na perna [de pau] dá um empoderamento, dá um gás.*” (Rondinele Furtado)<sup>108</sup>. Interpela que a sua arte tem o legado da resistência, como parte de sentido de presença e autoafirmação:

*Sabe, assim, é o meu trabalho, eu faço isso, eu vivo disso, então é uma forma até de eu me autoafirmar que eu estou presente, que eu posso tá usando salto, perna de pau, eu posso tá de short, eu posso tá de body, eu posso tá de calças legging que eu acho que não vai interferir tanto... é uma forma de se autoafirmar, entendeu? [...] Eu estou aqui. Não é como uma forma de exibicionismo, sabe? Mas igual o meu trabalho, eu estou fazendo isso, é, eu estou me deslocando de um trabalho para ir para outro. Num sei. É muito importante isso (Rondinele Furtado)<sup>109</sup>.*

Como Rondinele me apresenta pela sua trajetória, a performance em pernas de pau representa para ela empoderamento, mostrar que também está presente, sendo possível

<sup>108</sup> Entrevista de pesquisa concedida em 27 de novembro de 2020, na cidade do Crato, Ceará.

<sup>109</sup> Entrevista de pesquisa concedida em 20 de fevereiro de 2021, na cidade do Crato, Ceará.

apresentar a política do seu corpo como forma de persistência. Rondinele/Transrústica me engaja afetivamente, apresentando outras perspectivas sobre o Crato, o Cariri, o Ceará, do Nordeste. As corporeidades como comunicação das experiências.

#### 4.5. INCLUSÃO E DIVERSIDADE COM RONDINELE FURTADO

O artista, também é educador popular. Esse processo, é parte das suas ações, inclusive executadas no decorrer da sua trajetória na arte, como já mencionado neste capítulo. Utilizando a arte como um instrumento transformador de opiniões sobre o que é a igualdade e o respeito às diferenças, destacou em nossa primeira entrevista, realizada em novembro de 2020: *“sou instrutor de teatro e circo. Ensino criança, adolescente, tudo isso. Eu gosto, porque são pessoas novas, dispostas a aprender mesmo e que essa coisa da juventude, o fogo, de criança, mas eles prestam atenção e eles aprendem até mais rápido que os adultos”* (Rondinele Furtado). A partir da arte ele ensina técnicas circenses, como as táticas para andar de pernas de pau. Existe em seu Instagram uma fotografia do artista ao lado de crianças, em um contexto de aulas de pernas de pau (por questão ética, prefiro não indicar ela aqui).

Além dessas aulas, podemos pontuar, antes de relatar mais o seu recente papel em desenvolvimento como produtor cultural no Centro Cultural do Cariri, sobre a sua atividade desenvolvida a partir da Queermesse. Relata que foi a partir dessas experiências e trajetória que chegou a proposta do Arrasa e o seu trabalho atual no Centro Cultural do Cariri. A feira da Queermesse começou na Casa Uca, com início em 26 de maio de 2022. A segunda edição foi em 15 de janeiro de 2023. Atualmente, próximo da finalização de 2023, o artista está pautando e realizando esse evento dentro do Centro Cultural do Cariri, aparelho de cultura do Governo do Estado do Ceará inaugurado no primeiro semestre de 2022.

Dentre as ações dentro do evento do Arrasa, é interessante pensar como o artista promove espaços de visibilidade e reconhecimento da comunidade LGBTQIAPN+ e das interseccionalidades entre questões de gênero e étnico-raciais, sem ignorar os efeitos das desigualdades sociais de um processo desde a colonização e que ainda está presente na contemporaneidade. Nosso último encontro, onde conversamos sobre esse tema, foi em 19 de setembro de 2023, antes da participação do artista em um webinar sobre sua experiência com o Arrasa, que até aquele momento havia acontecido duas edições. O Arrasa é um

programa que começou em maio de 2023, como parte de ações afirmativas, em desenvolvimento no Centro Cultural do Cariri que Rondinele trabalha atualmente. Entre as ações estão, o Balaio, uma feira de empreendedorismo da diversidade, com o objetivo de incluir processos, ideias e empreendimentos criativos, oportunizando autonomia financeira, visibilidade, interações artísticas e culturais e o fortalecimento de empreendedores LGBTQs+, além de incentivar o comércio local.

Uma outra ação, são os Jogos da Diversidade, com o intuito de proporcionar aos participantes a oportunidade de vivenciar o esporte, a amizade, o respeito às diferenças e o bom relacionamento por meio de competições esportivas, levando a mensagem de respeito à equidade de direitos, convivência à diversidade de identidades de gêneros e da orientação sexual. Esporte também é um espaço para a diversidade e inclusão, não apenas para pessoas específicas. Dentre as modalidades estão o futebol society, vôlei de areia, carimba, entre outras atividades esportivas. O importante é enfatizar que o espaço do esporte tem que ser para quem quiser, não necessariamente homens ou pessoas cis.

Além das mencionadas anteriormente, tem o Draglize, uma ação desenvolvida que busca dar visibilidade e protagonismo à arte drag de artistas do Cariri. O Cariri tem se tornado um dos pontos focais de pesquisa e da cultura *drag*. Tira essa arte do espaço do entretenimento e dá também palco, valorizando a forma de se expressar, de trazer para si um personagem, outras formas de ser a partir da arte da arte da 'montação' *drag*. Como disse a artista em nossa conversa realizada em setembro de 2023, relatou e explicou que:

*Ser drag não é apenas sobre entreter com perucas loiras, saltos altos, roupas com lantejoulas e maquiagem expressiva. Apesar disso, a extravagância e o impacto causado pela expressão sempre fez parte da performance drag como fortalecimento do ser, do empoderamento. As pessoas que se vestem de drag sempre foram julgadas e marginalizadas, confundindo a arte e produzindo um olhar reducionista e pejorativo do que se entende como a cultura drag. A desconstrução desse conceito tem sido lenta, mas certa, tanto é assim, que ela já entrou em ambientes antes considerados herméticos, como o acadêmico. Drags estão usando da sua arte como ferramenta política e de educação (Rondinele Furtado)<sup>110</sup>*

Uma outra ação que tem sido desenvolvida nesse evento que potencializa a arte *drag*, inclusive pontuando a presença além do entretenimento, é quando Rondinele falou sobre o

---

<sup>110</sup> Fala concedida em 19 de setembro de 2023 via Google Meet.

Bora Hablar - Piquenique da Diversidade, onde a partir desse momento, visa dentro de um percurso dialogar e interagir com coletivos, ONGs e Casas de Apoio, espaços de diálogo e intersecção que pensam, desenvolvem e trabalham com pautas sobre diversidades, não apenas com questões LGBTQIAPN+, visando incluir as diversidades, sem negligenciar as pautas das violências étnico-raciais e as questões sobre os contextos de desigualdades sociais. Como falou no nosso diálogo em setembro de 2023, a proposta do Bora Hablar é desenvolver,

ações de enfrentamento, momentos de trocas e partilhas de experiências e saberes, diálogos e sensibilização sobre cidadania, almejando no desenvolvimento e fortalecimento para políticas públicas em torno da diversidade, pensando na forma que eles se articulam e se permanecem dentro dos equipamentos de cultura e na cidade (Rondinele Furtado).

Nessa conversa que tivemos antes dessa apresentação, o artista pontuou ter sido muito produtivo na sua trajetória essa participação mais ativa que tem tido recentemente, pois:

*É uma das dificuldades que tive por muito por muito tempo, até conseguir um espaço e um trabalho dentro de um equipamento de cultura ou de valorização do meu trabalho enquanto artista. Então, um dos objetivos desse projeto, é trazer essas pessoas para dentro, para eventos, para as ações, para que possamos coletivamente desenvolver e mitigar problemas que infelizmente ainda persistem e determinam os espaços que as pessoas podem ou não estar e da forma que elas podem ou não viver (Rondinele Furtado)*

Depois de alguns dias, Rondinele veio falar comigo, encaminhando o *link* da sua participação no webinar ‘Construindo Memórias LGBTQIAPN+ indígenas e quilombolas nos Museus: desafios e possibilidades’, da 17ª Primavera dos Museus. Assisti sua participação no seminário online na mesa 4, transmitido em 20 de setembro de 2023, que teve como tema ‘Experiências e iniciativas do Instituto Mirante com a comunidade LGBTQIA+’, disponível no YouTube do Museu da Imagem e do Som – MIS Ceará. Foi um evento apoiado pelo MIS do Ceará, uma parceira com a Rede de Museologia LGBTQIA+, a Revista Memórias LGBTQIA+ e o MUTA - Museu Transgenero de História e Arte.

Na ocasião, Rondinele reivindicou por inclusão e diversidade nos espaços de cultura, fortalecendo o empreendedorismo LGBTQIAPN+, mas entendendo que vai além dessa comunidade, pois pensa nas questões de gênero, étnico-raciais e nas desigualdades sociais. Além disso, tem promovido a reflexão da necessidade de eventos que promovam a

visibilidade e o reconhecimento das pessoas que compõem a comunidade LGBTQIAPN+. Até a finalização dessa dissertação, aconteceram duas edições do Arrasa, realizados no Centro Cultural do Cariri, sendo a primeira no dia 20 de maio de 2023. A segunda edição foi 13 de agosto de 2023.

No Webinário, o artista falou sobre a potência de pensar um “[...] interior que não chega a ser inferior [...]”, entendendo a complexidade de um território de potências artísticas e culturais, destacando que “[...] o Cariri é um Cariri extremamente pop. É conhecida como a terra de fé e trabalho, mas que a gente tenta quebrar um pouco tradicionalismo sem perder a tradição” (Experiências e iniciativas [...], 2023). Ao mesmo tempo, Rondinele destaca que não é um processo fácil, mas entende que como “[...] são políticas, é um passo de cada vez [...]”, no momento da fala, faz relação com uma expressão japonesa *lhe* produz afetos, que é “*dandan*”, uma expressão japonesa que significa um passo de cada vez, aos poucos, algo de forma gradual (Experiências e iniciativas [...], 2023).

Além disso, essa perspectiva promovida pelo artista, entende a necessidade de enfrentar e de ir além, para observar um tecido do território que é negligenciado, de uma diversidade que ainda não parece ser alcançada, pois há um olhar que ainda cerceia o Nordeste como um macro que determina o local como algo determinístico, tradicionalista, preso ao passado e à memória da saudade, ou de um ser e cultura exóticos - rústicos. Pensa a arte e a cultura em um processo de continuidade, que acontece também no agora. Por outro lado, o artista destaca nas entrevistas a importância da cultura popular e de tradição, inclusive ponderando a necessidade da troca entre as gerações para evitar o esquecimento dos que vieram antes:

*Acho que o ideal seria abraçar essas novas ideias, mesmo que mantenha o tradicional, mas que abrace também as outras ideias, tipo ‘ah, fulano faz uma coisa, mas tem a tradição’, mas que abrace, pra não ir deixando adormecer, entende? Porque os tempos são outros, as coisas são mais complicadas, as pessoas não querem mais, ou por sentir vergonha, ou por não se encaixar, por zombar ou por não gostar, entendeu? Está se desfazendo e é importante manter. (Rondinele Furtado)<sup>111</sup>*

É interessante entender que esse aprendizado que ressoa Rondinele, foi algo que aprendi com João do Crato, sobre entender a liberdade da diferença, mas que o importante é

---

<sup>111</sup> Entrevista de pesquisa concedida em 27 de novembro de 2020, na cidade do Crato, Ceará.

o acolhimento, a produção de sentidos para a vida que não esteja limitado a uma forma pronta. É importante que as referências elas possam ser também localizadas, ensinando não apenas sobre a arte como forma estética de fruição e para entreter, mas como proposta para a educação e promoção de ações que promovem a partilha de saberes localizados, não apenas sobre referências artísticas e culturais, como de políticas identitárias e a apresentação de outras perspectivas sobre um território e as identidades de seus povos. Entretanto, não é operar sobre categorias definidas como o *mainstream*, a tradição ou o contemporâneo, mas nas articulações para dialogar com a complexidade dos contextos, sobretudo de quais estão sendo negligenciados e os que nem apoio e chance de inclusão possuem.

Como parte das filosofias que pode o/a artista do Crato tecer, pontuamos: a autoafirmação, o empoderamento e a noção de se perceber enquanto corpo presente em manifestação que resiste, enfrenta e reivindica por espaços para a inclusão. Com isso, não se cala, interpela o público pela mensagem do corpo em performance ou da trajetória política do artista em ação, reivindicando a favor de uma diversidade “*que vem sendo violentada, pelas negligências, ao simples direito, da liberdade de se viver quem se é. Antes de tudo, penso isso como um direito*” (Rondinele Futado)<sup>112</sup>. O artista tem atuado em um trabalho com a produção cultural e artística que pensa na inclusão e no acolhimento como proposta de ampliar as perspectivas para reivindicar por mais espaços e possibilidades para a diversidade, desejando que sejam também espaços para reflexão e sensibilização sobre pautas que importam para a transformação das perspectivas estigmatizadas e preconceituosas.

Na conversa, antes do webinar, o artista disse que havia encontrado com João por volta daqueles dias, para combinarem uma apresentação que João faria no Centro. E, em seguida, expressou com felicidade a foto (FIG. 37) que havia tirado com o artista. No mesmo momento pedi o acesso a essa fotografia, pois estava curioso em vê-la. Era interessante perceber como Rondinele estava feliz por essa foto uma de suas referências. Ambos rasuram o território a partir dos afetos que emergem entre as expressões das corporeidades. A arte sobretudo pela trajetória dos artistas como educadores populares, que pela suas trajetórias, ampliam um roteiro sobre a região, pela forma que os repertórios culturais destes artistas, de forma irreverente, trazem a tradição de um popular nas cenas de um Cariri pop. Não é apenas

---

<sup>112</sup> Fala concedida em 19 de setembro de 2023 via Google Meet.

sobre o produto artístico de ambos, mas de como cativam questionamentos e reflexões, que vai além, além da arte como mero produto de entretenimento, mas que reivindica politicamente por espaço, acolhimento e direitos básicos para a diversidade.

**Figura 37** - Rondinele Furtado ao lado de João do Crato no Centro Cultural do Cariri



Fonte: Samuel Macedo (2023)

## 5. APRENDENDO COM O FUNK FALADO DE MC AMANA: POLÍTICAS DA VOZ

Conheci Amana em 2019 através de Ribamar Oliveira, com o pedido para apoiar a edição do material para um videoclipe da artista. Aquele foi o primeiro momento que escutei falar sobre a *drag* cantora do Cariri. Foi então que busquei conhecer o trabalho da artista na internet, por meio do YouTube, encontrando e visualizando dois videoclipes. Em paralelo, relembro de uma troca de mensagens pelo WhatsApp com o contato que salvei como Mc Amana onde marcamos de que a artista fosse até minha casa para repassar os arquivos audiovisuais para a edição.

O primeiro encontro com o artista foi na rua da casa que morava quando estive em Juazeiro do Norte, onde foi ao meu encontro para compartilhar o arquivo do vídeo e do áudio da música que auxiliaria para na edição do videoclipe de Mc Amana. Naquele momento, além de conhecer o arquivo, conheci o artista e pude conversar. Aquela foi a primeira experiência que excedia a obra de Mc Amana. Foi o início desse aprendizado para a pesquisa. Como já estava realizando a pesquisa com João do Crato, aprendi que a escuta de saber sobre o artista era muito importante, de questionar sobre sua arte além do que estava visível no que conheci anteriormente. Quando entramos em casa, liguei o computador e o artista logo entregou o *pen drive*, apresentando o que tinha para a edição do videoclipe. Na pasta tinha alguns vídeos e áudios da música ‘Abraço, Beijo’ e foi explicando sobre o material que queria para o videoclipe, apresentando a proposta do que estava em mente e qual era o objetivo da música.

Naquele primeiro momento, fiquei curioso em conhecer mais sobre a artista, mas não consegui ter acesso a muitas informações. Por outro lado, minha curiosidade quis saber mais quem era o artista. Como estávamos focados no videoclipe, conversamos sobre o apoio que daria ao seu material que lançaria quando finalizasse no canal do YouTube, por onde divulga seus materiais artísticos. Pelo pouco que consegui conhecer a partir do diálogo naquele momento, entendi que a proposta da cantora era pautar temas políticos que considerava importantes, principalmente das causas LGBTQIA+ e contra o racismo. Após ter recebido o material, editei o videoclipe de *Abraço, Beijo*, música que fala sobre a prevenção às ISTs e contra o preconceito com as pessoas que vivem com HIV/Aids, analisado

no quarto tópico dessa sessão. Ao final do primeiro encontro, Marciano agradeceu e explicou que o apoio para a produção daquele material, bem como o de suas produções, conta muito com a solidariedade das parcerias que consegue. Inclusive, o artista se despediu pedindo para não esquecer de, ao final do vídeo, colocar as marcas de apoio e os créditos, os quais encaminharia pelo WhatsApp.

Após alguns anos desse acontecimento, com o trabalho final para a disciplina História, Imagem e Direitos Humanos, ministrada pelo Dr. Marcelo Ribeiro na PósCom a pesquisa do mestrado teve um desdobramento inesperado com Marciano Souza, a Mc Amana. Como trabalho da disciplina, lembro de quando observei a imagem de lançamento da música e videoclipe ‘Não vem me censurar’, analisado no tópico três desta sessão. A primeira coisa que pensei foi sobre a importância em ver que Mc Amana tinha lançado uma música em plataformas como *Spotify*, *Apple Music*, *Deezer*, *Google Play* e *One Rpm*, tendo o selo musical dos Produtos do Morro Rec, que também auxiliou na gravação e edição do seu videoclipe. Então considerei que seria profícuo perceber o arquivo enlaçado ao repertório de Marciano Souza|Mc Amana para entrever o que o arquivo não nos permite ver-sentir-ouvir e saber.

Instigado, conversei com o artista perguntando sobre a possibilidade de dialogarmos sobre sua trajetória na arte. Marcamos para conversar na Praça do Giradouro, em Juazeiro do Norte no dia 26 de novembro de 2021. Estava em Iguatu, no Ceará, e fui até lá para encontrar Marciano. Na ocasião, inicialmente relembramos de 2019 quando nos conhecemos, após, sentados em um banco lado a lado conversamos sobre sua trajetória na arte. Pelo encontro com a arte de Mc Amana, fui instigado, a entender os contextos de uma artista que pela sua obra reivindica politicamente a partir das letras de suas músicas contra o racismo, a censura à comunidade LGBTQIA+, em favor dos direitos básicos e da liberdade de expressão.

A realização desse diálogo com o artista fez com que a pesquisa tivesse esse desdobramento da percepção de um papel político da história de vida do artista e da sua arte. Além disso, de como a arte tem sido uma ferramenta de resistência e empoderamento para dizer que existe e exceder certas barreiras interpessoais que ressoam de um sintoma coletivo e individual de preconceitos em meio às desigualdades sociais. Esse tema já vinha sendo emergente pelo que aprendi com João do Crato, depois com Rondinele Furtado, auxiliado

pelos estudos em/com Colling (2018) sobre a emergência dos ativismos das dissidências sexuais e de gênero.

Ao conhecer Marciano e dialogar de forma mais específica sobre sua trajetória e arte, descobri que o nome da Mc Amana, vem de um *mix* de inspirações, o ‘MC’ vem da inspiração no funk falado, do termo Mestre de Cerimônia, figura emblemática para o *hip hop* e o *funk*, o ‘A’ é referência da primeira letra do nome do Dj Alok e o ‘mana’ é do vocabulário das gays que se chamam por manas, semelhante a parceira, irmã. A proposta é uma *drag* cantora de *funk* falado, não de rap como imaginei de início.

É comum pensar que a Mc Amana é *rapper*, seja pelo Mc no seu nome, por meio de pesquisas sobre o tema que há convergências, ou pelo ritmo da própria música. Entretanto, como Marciano Souza reivindicou na entrevista de 26 de novembro de 2021, é um funk falado: “*O pessoal fala que meu estilo é rap, mas eu não me vejo. Eu me vejo como um funk mais, um funk falado. Como é falado, o povo pensa que é rap, mas é um funk falado. Mais funkeira do que rapper*”. Apesar de não se reconhecer como *rapper*, Marciano esclareceu na mesma ocasião que não é uma questão quando as pessoas erram ou mencionam nas suas obras ou então em cartazes a identificando como parte do rap ou *rapper*, pois para a sua arte enquanto *drag* cantora não é uma grande questão, considerando ser mais importante “[...] *a mensagem que eu vou dar lá. Independente se as pessoas vão ver como rap, como funk, como brega funk*”, destacou.

Esse tema é confuso, pensei que Mc Amana cantava rap, entretanto, pela declaração da artista, não. Fui atrás então de entender o que era o funk falado. Antes disso, comecei pelo funk carioca, descobrindo que a origem desse movimento foi decorrente da apropriação e ressignificação de diversos gêneros musicais, destacando-se pela sua forte conexão afro-norte-americana. O estilo funk/funky emergiu nos anos entre os anos de 1960 e 1970 nos Estados Unidos, impulsionado pela comunidade afro-americana e influenciado por diversos estilos musicais, como o soul, jazz e o rhythm and blues. Além da sua ênfase na música de protesto e nas questões sociais, o funk também introduziu técnicas de canto falado, como os popularizados por James Brown, que adicionavam um dinamismo e expressividade às performances.

Em paralelo, nos anos de 1970 o rap começou a ganhar destaque, especialmente no Bronx, como uma forma de expressão poética e musical que destacava as experiências da juventude negra urbana. O rap, uma vertente do movimento cultural do hip hop, incorporou elementos de canto falado e poesia rimada sobre batidas musicais, tornando-se uma poderosa ferramenta de resistência e expressão cultural. Para Shusterman (1998) é interessante pontuar que o ritmo dominante do rap é o funk/funky, com raízes africanas, retomadas pelo rock e pelo disco e recuperados pelos DJs. O estilo vem a partir da inovação de técnicas de uso de samples, bases melódicas e a inovação de reutilizar os sons, privilegiando as rimas. O rap não se utiliza apenas de melodias de músicas, como se utiliza de sons publicitários, jornalísticos, apropria-se de materialidades recriando e atribuindo sentidos para as rimas.

Antes disso, nos anos de 1960, na Jamaica, os sistemas de som começaram a ser usados em festas para reunir pessoas e animar bailes. Nessas ocasiões surgiram as primeiras intervenções discursivas, líricas, conhecidas como o que seria mais tarde conhecido como Mestres de Cerimônia (MCs), que abordavam temas como violência, política, e temas mais delicados como sexo e drogas. Após, houve uma grande migração de pessoas das ilhas caribenhas para os EUA, onde DJs como Kool Herc e Grandmaster Flash popularizaram a cultura dos sistemas de som e das festas coletivas, desenvolvendo técnicas de mixagem que deram origem às batalhas de MCs. O rap, parte do movimento hip hop, surgiu a partir da fusão de estilos musicais negros, especialmente o funk, destacando-se pela ênfase nas rimas e pela expressão oral como forma de resistência e reivindicação.

É interessante notar e mencionar que tanto o rap quanto o funk têm raízes na cultura africana e na tradição oral dos griots/griôs<sup>113</sup>, que há séculos transmitiam/em histórias, informações, tradições e identidade cultural por meio da voz, da oralidade, do canto falado. Essa conexão ancestral e diaspórica<sup>114</sup> ressalta a importância do rap e do funk como formas

---

<sup>113</sup> De acordo com o verbete 'GRIÓ' da Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira (2024), são, desde o século XIV até a contemporaneidade, figuras relevantes das sociedades africanas ocidentais “o Griô (ou Griot) é conhecido como sábio contador de histórias e depositário das memórias de seu povo. Dotado de notável eloquência e habilidades artísticas, utiliza-se da oralidade, da música, da dança e da interpretação cênica para salvaguardar e perpetuar as narrativas que mantêm vivas as tradições e a ancestralidade desses povos”.

<sup>114</sup> Sugiro a leitura de Jaji (2014) para compreender a importância ancestral e diaspórica da África na música, ressaltando sua influência na solidariedade negra transnacional e desafiando a distinção entre tradição e modernidade. A autora examina o papel da música na literatura e no cinema, destacando seu poder como meio de expressão cultural e resistência política. O livro enfatiza o papel ativo e constitutivo da África na formação da solidariedade negra transnacional por meio da música, destacando os movimentos de corpos, ideias, textos

contemporâneas de expressão cultural e resistência, enraizadas em uma longa tradição da voz e oralidade como forma de transmissão de sentidos, como meio de comunicação e expressão.

Embora o rap e o funk compartilhem algumas influências e técnicas vocais, é importante reconhecer que o canto falado já estavam no funk antes do surgimento do rap. Ambos os gêneros contribuíram para ampliar o alcance da expressão artística nas comunidades marginalizadas. A conexão entre o rap e a resistência da juventude negra é evidente em sua ênfase na denúncia das desigualdades sociais e nas experiências urbanas das comunidades periféricas. O rap tornou-se uma forma de ressoar pela oralidade e voz as preocupações e lutas dessas comunidades, destacando-se pela poesia lírica e pela sua capacidade de transmitir mensagens poderosas por meio da música. Embora compartilhe algumas semelhanças com o rap, é importante reconhecer que o funk e o rap são gêneros distintos, cada um com sua própria história e desenvolvimento.

No Brasil, o baile funk é um estilo musical originado nas favelas do Rio de Janeiro na década de 1980. Apesar de sua semelhança de nome, a confusão surgiu nos anos 1970, quando os bailes cariocas apresentavam uma variedade de estilos musicais, como black, soul, shaft e funk. Essas festas eram realizadas no Caneção e eram lideradas por DJs como Big Boy e Ademir Lemos, marcando o início do baile funk, caracterizado pela reprodução de músicas de funk e soul, gêneros populares da época que deram origem ao estilo funk norte-americano (Palombino, 2010).

Com o advento da música disco, uma versão mais pop do soul e do funk, o movimento do baile funk enfrentou um declínio. Foi a partir da década de 1980 que os bailes funk começaram a ser influenciados por novos ritmos, como o Miami bass, estilo do hip hop (Palombino, 2010; Trotta, 2016) que trazia músicas com conteúdo erótico e batidas mais aceleradas. Ao longo do tempo, os DJs passaram a incorporar outros ritmos da música negra, mas o nome original da festa permaneceu relacionado ao funk. Como destaca Trotta (2016, p. 93) o funk brasileiro, elaborado nos bailes no subúrbio e favelas, inicialmente no Rio de Janeiro durante as décadas de 1970 e 1980 é considerado um “dispositivo de presença e incômodo”. É uma combinação sonora de uma base eletrônica e um canto falado sobreposto

---

e roteiros culturais, como forma de representar outros arquivos para fornecer discursos alternativos ao do monopólio colonial.

à melodia, onde “[...] inverte a valorização da melodia sobre a letra [...]”, com maior ênfase na “oralidade da narrativa” (Trotta, 2016, p. 95).

Ao longo do tempo, como destacou Trotta (2016), o funk brasileiro excedeu as fronteiras, tornando-se nacional em 1990, com Fernanda Abreu e Gabriel Pensador. Além disso, no final dos anos 2000 passou por transformações e expansão para outras regiões, como por exemplo o brega funk no nordeste brasileiro. Em adição, nas últimas décadas, desde o aumento do salário e poder de consumo, até as transformações no contexto político, auxiliaram nas transformações e expansão do funk, da ostentação à forma de mais uma vez disputar por reivindicação política em prol dos direitos básicos e cidadania.

O funk brasileiro é um tema mais complexo e que não esgotarei aqui, mas vale mencionar como desde sua criação no contexto do Brasil foi considerado como um movimento a ser repreendido, que ainda sim não foi parado, transformando-se e alcançando novos cenários. Podemos mencionar brevemente Anitta e Ludmila alcançando cenários internacionais, e Glória Groove, uma drag funkeira na cena *mainstream*. É uma expansão dos limites, assim como um esfumaçamento de gêneros e estilos, borrando as categorias. Apesar disso, percebi que o funk falado é algo presente nas articulações entre o funk e o rap, considerando a forte referência do rap no funk brasileiro, ainda que cada um dos movimentos possuam suas diferenças.

No contexto de Mc Amana, é interessante entender suas referências. Embora goste de escutar *rap*, quando o artista vai procurar as suas referências para compor, explicou que gosta de buscar uns *beats*<sup>115</sup> na internet com uma “[...] pegada de funk, brega funk, o funk mais falado [...]” (Marciano Souza)<sup>116</sup>. Sobre referências, como aborda no decorrer da nossa conversa, Marciano lembra que Ney Mato Grosso foi uma das suas referências iniciais para o seu figurino e ‘montação’ enquanto *drag*, assim como esse artista foi uma inspiração para João do Crato. Com o tempo, Marciano destacou que outros artistas foram emergindo na cena *mainstream* e se tornando parte das suas inspirações para a música, como Johnny Hooker, Liniker, Pablo Vittar, Linn da Quebrada e Glória Groove. Além disso, sua maior inspiração

---

<sup>115</sup> De forma resumida e breve são as batidas, o ritmo da música.

<sup>116</sup> Entrevista de pesquisa concedida em 26 de novembro de 2021, na cidade de Juazeiro do Norte, Ceará.

é a parceira do Grupo Cícera, Wiarley Barros, mais conhecida pelo nome artístico de Wiarley Spears<sup>117</sup>, além de outros artistas da região:

*Me inspiro em uns artistas aqui da região, como a Negra Lu, que é a irmã do Dextape, tem também a Wiarley, a Wiarley eu acho que foi a que eu me inspirei mais, na Wiarley Spears, procura os trabalhos dela, que é massa. Ela tem muito clipe, ela já se apresentou no programa do Marcos Mion. (Marciano Souza)*

Interessante pensar que entre as referências, Marciano Souza aponta Dextape, Mc ativista da região do Cariri, apreciador/consumidor da cultura Hip-Hop desde 1998, o considera como padrinho que acolheu seu desejo e apoiou desde o início na arte de cantar funk falado. Sobre sua vontade de cantar, Marciano antes pensava que não havia espaço, principalmente porque não tinha muitas referências próximas, mas ainda sim decidiu arriscar.

A articulação da oralidade no funk falado de Mc Amana, está na forma que pela sua música, a voz e a letra sobressai a melodia, articulando-se de referências que estão pautadas no funk brasileiro e no movimento MPB. Ao mesmo tempo, com referências locais que circulam do funk ao rap. Independente dessas relações que podem ser feitas, interessante é entender o potencial da oralitura de Marciano Souza com Mc Amana, interpretando e criando, dando vida a uma *drag* que compõe e produz arquivos disseminados via YouTube com propósitos políticos e educativos sobre cultura e identidade, como parte do que podemos considerar como a política da voz. Lembro de em um primeiro momento quando acessei o YouTube para conhecer o material de Mc Amana e vi ‘Tire seu racismo do meio’ e ‘Não é mimimi’, notei um papel político de reivindicação contra preconceitos e violências às subjetividades, nesse caso em específico a questão racial e as causas LGBTQIA+.

Entendi o potencial da arte enquanto potência estética na relação entre o sensível e a imagem na potência da produção de afetos e a possibilidade de comunicar saberes. Ou seja, a imagem e os discursos representados nos vídeos de Mc Amana, assim como sua fala, a letra da música cantada e o contexto da trajetória da artista, produzem partilhas de saberes localizados que parecem ampliar um certo arquivo institucional comum sobre o Cariri. Além disso, quando escutei e aprendi com Maciano Souza, seja pela escuta da sua história de vida ou então da experiência estética com seus vídeos, emergiram reflexões acerca de questões

---

<sup>117</sup> Canal do YouTube para conhecer a artista: <https://www.youtube.com/user/britneyzac/videos>. Acesso em: 12 jan. 2022.

políticas e sobre direitos básicos, sobre resistência e a própria ênfase que reivindica a favor da própria existência.

### 5.1. ARTE COMO REIVINDICAÇÃO POR DIREITOS BÁSICOS NO CARIRI COM MC AMANA

Desde a infância, Marciano Souza queria fazer teatro, mas era e ainda se considera muito tímido. Por este mesmo motivo sempre quis entrar no teatro, mas esteve reprimido sobre esse desejo por muitos anos. Até que chegou um momento que pensou e agiu “[...] não, eu vou buscar o teatro [...]” (Marciano Souza). Com seus 20 anos conseguiu romper limites para experimentar o campo artístico. Foi com as aulas no Núcleo de Estudos e Experimentos Teatrais (NEET), no Sesc de Juazeiro do Norte – CE, que Marciano começou a tecer um repertório na arte. Ele saía da sua jornada de trabalho na Tecnolity, fábrica de sandálias de Juazeiro do Norte a qual trabalhava, e de lá pegava o ônibus para ir para as aulas de teatro no centro da cidade.

Depois de alguns anos passou a integrar o Grupo Cícera de Experimento Cênico, criado em 2010, no qual interpreta a personagem Chiquita, no espetáculo *Ser famosa a qualquer custo*<sup>118</sup>. “As histórias que a gente conta são histórias que são postadas no Youtube. Só que aí a gente reproduz para o teatro. A gente grava, exhibe no Youtube, depois passa para o teatro” (Marciano Souza).

Foi entre 2016 e 2017 que o artista idealizou uma nova interpretação, a sua *drag* cantora, a Mc Amana. Mc Amana é uma *drag* cantora, fruto de Marciano Souza, de uma ferramenta a partir da arte *drag* como forma política de reivindicar por direitos, por liberdade, por acesso a espaços de educação, cultura e informação. Diferente do que se pensa, arte não é apenas entretenimento, como destacou na única entrevista realizada, em 2021, Marciano Souza destacou que quando pensou na sua *drag* cantora, não queria levar uma música sem mensagem:

*Quando eu resolvi cantar, eu queria cantar música que as pessoas dançassem, mas que levassem também uma mensagem para casa, entendeu? Eu não queria cantar, eu não tenho nada contra quem canta música que não tem uma mensagem, mas eu queria que as minhas músicas deixassem uma mensagem logo depois do show do evento* (Marciano Souza).

---

<sup>118</sup> Link do canal no YouTube: <https://www.youtube.com/c/PANDORABURTON/videos>. Acesso em: 22 dez. 2021.

Pensar em uma arte que tenha uma mensagem, propósito, no caso do artista, perpassa pelo seu repertório cultural. Nesse caso, antecede toda sua história de vida, que parece auxiliar na complexidade de suas canções, assim como a atribuir ao arquivo camadas de sentidos, ampliando as possibilidades da estética para além da forma e da beleza. A partir das suas expressões, Marciano destaca que quando está de Mc Amana se sente mais empoderada: *"a Mc Amana é mais empoderada que o Marciano. Quando estou de Mc Amana, tenho mais empoderamento, enfrento mais. Acho que a Mc Amana serve como um escudo para mim, entendeu? Para eu poder falar mais, para eu poder me impor mais, entendeu?"* (Marciano Souza).

É também uma afirmação e disputa por direitos. *"Na vida, quando eu estou desmontado, quando eu não estou de personagem, eu sou mais tímido, mas quando eu me visto dos meus personagens, eu me empodero mais"* (Marciano Souza). Além disso, o artista destaca a importância da roupa, da maquiagem, sobre a forma poderosa de falar da montagem da personagem Mc Amana. *"A Mc Amana, ela só entra em mim realmente quando eu vou lá fazer meus espetáculos, quando eu estou fazendo minhas músicas, me maquiando, botando meu brinco, e aí ela vai chegando aos poucos. E assim que chega a Mc Amana"*, afirmou Marciano.

Quando percebemos a relação com a roupa, os acessórios que o artista acopla ao corpo na montagem da sua *drag* cantora, notamos que assim como em João e em Rondinele, os arquivos pessoais interpelam sentidos através das expressões corporais e de um repertório cultural do próprio artista. Nesse sentido, o artista destaca que a Mc Amana é uma personagem importante, pela coragem que ela proporciona a Marciano Souza. É como um escudo, a coragem de enfrentar mais e de saber que pode mais. É pelo corpo em movimento que traz à tona os sentidos do próprio repertório cultural e potencializa a partir dos arquivos pessoais, atribuindo também outros sentidos para o arquivo institucional da região.

Com Mc Amana pude perceber a potência e o empoderamento das suas expressões e corporeidades para compreender uma discussão sobre direitos básicos, como o direito à voz e o direito de resistir. Como disse Marciano Souza, é uma forma de disputar para *"[...] ter direito à voz, falar e ser escutado também, buscar a ocupação de espaços"*. É uma disputa

pela arte que ensina a romper com a própria repressão que nos censura nos modos de ser, existir e também de saber sobre si.

Amana também falou dos diálogos e lutas pela comunidade, de forma despretensiosa, ela falou que chegou a fazer coisas que não consegue entender a coragem, mas que fez. Falou de uma vez em um estabelecimento público, uns moto-taxistas estavam falando homofobia e ela não ficou calada, repudiando a situação. Uma outra vez, foi na praia, em Fortaleza. Mas comenta que sempre que aconteceu essas ocasiões, ela ficou com muito medo do que poderia ter acontecido. Essa experiência de alguma forma me afetara, pois relembrei da infância, quando também foi postulado, pelas instituições de poder, assim como pela própria família, a necessidade de não emanar corporeidades afeminadas ou por passar situações de piadas, seja na escola ou em espaços públicos por não ter expressões consideradas masculinas.

Vejo de Amana em Marciano, e vejo de Marciano em Amana, é uma identidade que parece estar difusa, como parte das marcas do tempo que ficaram como rastro no corpo. A arte veio no momento na vida de Marciano para ensinar sobre muitas coisas, ela também hoje ensina a Marciano a estar na vida, no cotidiano agindo de forma política pelos seus discursos e imagens que são performados pelo corpo, pela corporeidade que resiste. Uma percepção dos valores de si, da busca por direitos básicos que são renegados desde a infância em uma sociedade cheia de controle e posse. Para Marciano, Mc Amana foi sua força motora para (des)aprender coisas que parecem nos ser dadas como estabilizadas e normais.

Foi pelo encontro e o diálogo, do aconteceu pela experiência entre corporalidades e o território, pela sua arte, nessa esfera cultural e comunicacional ao dialogar, que entendi como o corpo é político para pensarmos em tecnologias que nos falam sobre a importância de pelos processos culturais e comunicacionais conhecer as partilhas comuns, alguns problemas e não soltar a mão destes, pois antes de solucionar é preciso conhecer, é preciso dialogar, abdicar da razão e entender a coletividade, a construção, a importância, de em meio ao comum entrever partilhas exclusivas.

Nessa pesquisa, com o passar do tempo e o que foi acontecendo, Amana e Marciano deixaram rastros no pesquisador, que não fala sozinho. Pelo sensível da arte com a artista aprendi sobre uma possibilidade (est)ética que não nos fale apenas sobre o que é belo ou plástico, e quem são, nas camadas que compõe não apenas o mundo, mas também o nosso

corpo, que antes de matéria é discurso individual e coletivo, permitindo ver a importância de conhecer pelo encontro com as partilhas sensíveis que nos apresentam o serviço da arte no movimento enquanto política e disputas por direitos básicos coletivos. Por isso, digo que Mc Amana não apenas aprende, como também ensina com a arte, sobre a potência política para a disputa por direitos e a libertação de certas repressões e censuras, assim como também o deslocamento dos gêneros masculino e/ou feminino para fora de seus lugares dominantes.

Quando Mc Amana fala sobre pluralidade e diversidade, ela fala em prol de um serviço que pense na potência do que há de coletivo entre as minorias, como um diálogo exclusivo necessário de estar no âmbito comum. Sei que não falo por todas as partilhas sensíveis, mas que podemos pensar não em verdades absolutas, mas sobre a importância de ao partilhar o que é comum, e como isso afeta o que não está no comum, possibilita que essas partilhas vistas enquanto outras/exclusivas, acabem sendo excluídas e não incluídas como algo normal, sendo visto como diferente. Os direitos que são disputados por Marciano, ao interpretar Mc Amana, são direitos não apenas das instituições que estão pautando os temas de direitos humanos, mas da sociedade, pelo sensível e pelo afeto, no cotidiano, do vivido na pele, onde reivindica pelas expressões do corpo para despertar na humanidade a possibilidade de sermos éticos sobre o que os outros passam e que não vemos nos acontecer.

## 5.2. “NÃO É MIMIMI”: “A ARTE ME SALVOU”

Marciano Souza diz que a relação desde o início com a arte foi de diversos aprendizados, pois não era alguém como nomeia “[...] *desconstruído* [...]”, considerando que para fazer isso, existe “[...] *uma batalha diária* [...]”. Esse processo começou, segundo o artista,

*“[...] quando entrei no teatro, quando comecei a fazer a Mc Amana, quando procurei pessoas que pudessem me ensinar, que pudesse de alguma forma fazer com que eu abrisse a minha mente, entendeu? Eu deixava muito de andar na rua quando era adolescente, quando era criança por causa das piadas [...]”*  
(Marciano Souza).

Como enfatizou o artista na nossa conversa, a infância foi um momento de repressão e timidez causado em partes pelos preconceitos:

[Escutava] muito “viadinho”, risadinha... aí eu me privei muito disso, eu perdi muito tempo da minha vida, porque eu ficava só em casa, da escola para casa. [...] o máximo que eu pudesse disfarçar que eu era afeminado, eu disfarçava, porque você não era tão visto quando de alguma forma tentava se disfarçar. (Marciano Souza)

O artista recordou que a sua trajetória com a arte foi importante para curar as feridas do passado, força motriz para a sua capacidade de “[...] encarar o público, de encarar as pessoas e de se encarar também e de se assumir” (Marciano Souza). Veio como suporte para dialogar com traumas e repressões que para Marciano foram vivenciados desde a infância a partir dos preconceitos e negligências. Sendo assim, nesse caso, pondero que, apesar da experiência da arte de Marciano Souza com Mc Amana ser sobre proteção diante das opressões sofridas desde a infância, é também sobre coragem e enfrentamento para resistir e disputar por questões políticas e éticas para as dissidências sexuais e de gênero e das questões étnico-raciais, bem como sobre outros estigmas e preconceitos.

Em seu vídeo Não é mimimi (2019), lançado em 26 de outubro de 2019, disponível no YouTube no canal de Mc Amana, a cantora de funk falado vem apresentar que falar sobre os preconceitos não é uma ladainha ou apenas reclamação, mas uma denúncia contra violências e opressões vivenciadas por toda uma comunidade de pessoas marginalizadas pelas suas diferenças. O videoclipe, com 1.133 visualizações, 139 curtidas e 20 comentários, tem em destaque na descrição que aborda sobre “[...] o cotidiano e dificuldades da comunidade LGBTQIA+ [...]” (Não é mimimi, 2019).

**Figura 38** - Kaio Cardoso, Mc Amana, Jacks Wilson e Jhully Carla em Não é Mimimi



Fonte: captura de tela do vídeo do YouTube Não é mimimi (2019)

Ao lado de Kaio Cardoso, Jacks Wilson e Jhully Carla como pessoas convidadas participando no videoclipe ao lado da artista, dançam ao som da batida da música em um espaço com o fundo preto e luzes azuis, remetendo a um espaço de festas, como apresentado na captura de tela acima (FIG. 38). Com um turbante preto na cabeça, um brinco de filtro dos sonhos com penas rosas e um cachecol de plumas no pescoço da mesma cor, a artista está vestida em um corselet e calça com detalhes *destroyed* com a mesma paleta de cores. Com maquiagem, o destaque vai para o batom rosa da mesma tonalidade da roupa, assim como suas unhas que estão pintadas. Entre as transições das cenas iniciais, Mc Amana aparece em um lugar aberto e com iluminação natural (FIG. 39), como um jardim com algumas plantas, galhos de árvore e algumas decorações dispostas pelo ambiente em formato de borboletas.

**Figura 39** - Mc Amana em cena do videoclipe Não é Mimimi



Fonte: captura de tela do vídeo do YouTube Não é Mimimi (2019)

Em um outro conjunto de cenas, a artista muda de roupa, onde está com uma das suas túnicas de estampas étnicas, com um cachecol de plumas azul, um turbante lilás e um brinco de argola, como representado abaixo (FIG. 40). Atrás da cantora, as três pessoas convidadas para participar do clipe aparecem segurando a bandeira do orgulho transgênero. As cenas iniciais anunciam a canção como uma expressão e gesto de reivindicação. Segue abaixo a letra da música:

Isso não é mimimi, não é blabláblá (4x). / Só a gente sabe o que temos que encarar, *bullying* na escola, piadinha no busão, assumir para a família ainda causa expulsão, beijo gay incomoda mais que o genocídio da nação. / Pelos direitos LGBTQs, por mim e por você. / Isso não é mimimi, não é blabláblá (4x). / Só a gente sabe o que

temos que encarar, mulheres trans e travestis são marginalizadas ao fazer programa pelas madrugadas, mas ao procurar emprego nas empresas as vagas a elas sempre são negadas. / Isso não é mimimi, não é blablablá (4x) / Só a gente sabe o que temos que encarar, 'Lá vai o viadinho', 'Macho-fêmea de bermudão' querendo pagar uma de machão, solta essa piada o machista sem noção, que não respeita as mulheres, foi preso por agressão. / Se isso é que é ser homão, orgulho ser homem trans ou sapatão. / Isso não é mimimi, não é blablablá (4x). / Só a gente sabe o que temos que encarar, eu sou Mc Amana, vim aqui pra te falar, LGBTQI+ não vamos mais nos calar, se acha que é mimimi ou blablablá, fica aqui a dica, ponha-se no meu lugar. / Isso não é mimimi, não é blablablá (4x). / Só a gente sabe o que temos que encarar. / Isso não é mimimi, não é blablablá (4x). / Só a gente sabe o que temos que encarar (Não é mimimi, 2019).

**Figura 40** - Mc Amana em destaque na cena e ao fundo três convidadas seguram a bandeira do orgulho transgênero



Fonte: captura de tela do vídeo do YouTube Não é mimimi (2019)

Ainda nos versos iniciais da música, uma das cenas apresenta uma das pessoas convidadas do elenco encenando a parte da letra que fala sobre a expulsão de uma pessoa LGBTQIA+ após se assumir, tendo sua mochila jogada para fora de casa (FIG. 41). Essa cena representa a realidade de várias pessoas da comunidade LGBTQIA+ que quando se assumem sofrem do abandono familiar<sup>119</sup>.

<sup>119</sup> Sugiro como leitura a matéria do Globo que fala sobre pessoas LGBTQIA+ em situação de rua e a relação com a expulsão familiar. Disponível em: <https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2016/04/fator-de-exclusao-da-populacao-lgbt-e-familia-diz-censo.html>. Acesso em: 12 mar. 2024.

**Figura 41** - Cena de Não é Mimimi representando a expulsão de casa de uma pessoa LGBTQIA+



Fonte: captura de tela do vídeo do YouTube Não é mimimi (2019)

Em uma outra cena, aparece uma das pessoas convidadas deixando um envelope à frente de um balcão, indo atrás de emprego, e aparece um dedo que expressa o símbolo de não, justamente na parte da letra que fala da recusa de vagas de emprego para pessoas transgênero, transexuais e travestis<sup>120</sup> (FIG. 42).

---

<sup>120</sup> Sugiro para leitura a matéria de um texto da Agência Brasil sobre o tema. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2022-12/pesquisa-descreve-barreiras-para-acesso-de-pessoas-trans-ao-emprego>. Acesso em: 12 mar. 2024.

**Figura 42** - Cena de Não é Mimimi representando as dificuldades do mercado de trabalho para as pessoas transgênero



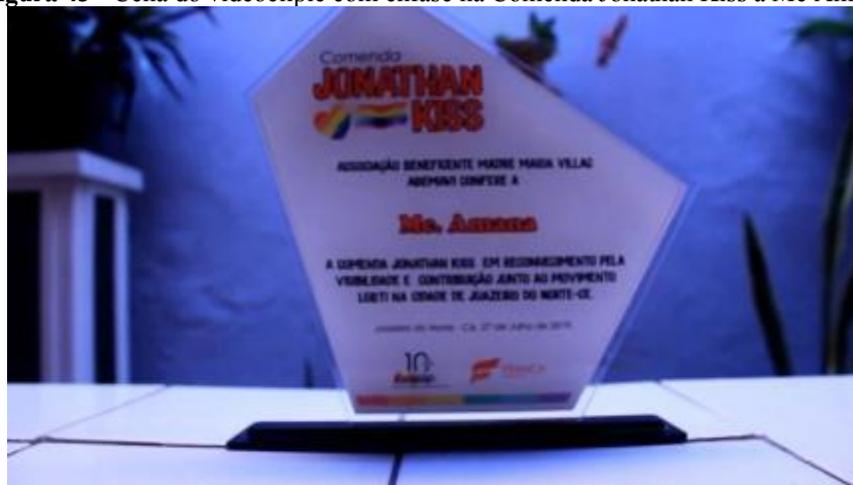
Fonte: captura de tela do vídeo do YouTube Não é mimimi (2019)

Na música, como pode ser visto, fala sobre bullying e piadinhas, seja na escola, no ônibus, ou pelo relato anterior à música, no próprio espaço público da rua. Fala também sobre as dificuldades de se assumir uma pessoa LGBTQIA+, podendo ocasionar a expulsão de casa e o abandono familiar. Além disso, expõe sobre a realidade de como pessoas transexuais e travestis são marginalizadas por trabalhar como profissionais do sexo, enquanto escancara sobre a violência que estas pessoas sofrem ao buscar empregos e as vagas serem negadas. Nessa canção específica, a cantora *drag* reflete sobre a LGBTQIA+fobia e lança luz para a reflexão sobre o tema não ser mimimi ou blabláblá (algo efêmero, reclamações consideradas exageradas), mas um problema social complexo que deve ser pautado e discutido na realidade do Brasil, sendo o país que mais mata pessoas LGBTQIA+ no mundo.

Não é mimimi (2019) é antes de tudo uma denúncia, tornando visível pautas reais de violências vivenciadas na sociedade pelas pessoas LGBTQIA+, portanto, logo sendo também uma reivindicação pelos direitos básicos para ela e para essa comunidade, pois como canta: “só a gente sabe o que temos que encarar”. Ademais, não são apenas sobre piadinhas, como parte de violências psíquicas, indo além, como diversas outras agressões, em destaque a violência física à essas pessoas. Por outro lado, apesar do lado negativo e que se repete diariamente ao falar do tema, a música é uma forma de empoderar-se e reivindicar, pois como destacou na música, ressoa rastros para a comunidade LGBTQIA+: “[...] não vamos mais nos calar” (Não é mimimi, 2019).

Ao final do videoclipe, aparece a imagem de uma Comenda Jonathan Kiss à Mc Amana (FIG. 43). Como está escrito na Comenda, é em homenagem pela visibilidade e contribuição junto ao movimento LGBTI na cidade de Juazeiro do Norte-CE, recebida em 27 de junho de 2019, pela Associação Beneficente Madre Maria Villac (ABEMAVI). A comenda foi criada em 2016 para homenagear as pessoas que contribuem diretamente ou indiretamente na luta contra o machismo, homofobia, transfobia ou qualquer ato de preconceito e discriminação que insiste em rodear a vidas das pessoas LGBTQIA+. Jonathan Kiss foi um promotor de eventos, colunista social, radialista, editor de revistas, uma pessoa da comunidade LGBTQIA+, uma referência, reconhecido por lançar pessoas de Juazeiro do Norte no mundo da moda e que transitava nos eventos da *high society* da cidade. Jonathan foi assassinado brutalmente em 10 de setembro de 2000, aos 33 anos de idade.<sup>121</sup>

**Figura 43** - Cena do videoclipe com ênfase na Comenda Jonathan Kiss à Mc Amana



Fonte: captura de tela do vídeo do YouTube Não é mimimi (2019)

Como disse Marciano Souza em novembro de 2021, sentado em um banco olhando diretamente para os meus olhos: “*A arte me salvou*”. Logo em seguida, continuou falando que persistir “[...] *na arte é um ato de resistência, principalmente a gente aqui nessa região, que não é valorizado [...]*”. Com essa fala, destaco algo presente nas falas do artista sobre a

<sup>121</sup> Como indicação para conhecer quem foi essa ilustre personalidade no Cariri que carrega o nome desta comenda, sugerimos o podcast ‘Beijos para Jonathan’, do Laboratório Na Mídia, do curso de Jornalismo da UFCA. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/4jxvycuM0AzNR9ktFyBnap?si=7d9a7bc805814695>. Acesso em: 22 de fevereiro de 2024.

dificuldade de sua produção na música como Mc Amana, pois há a dificuldade de lucrar com a arte. A sua *drag* cantora nunca ganhou pelas suas produções e/ou apresentações.

### 5.3. TIRE O SEU RACISMO DO MEIO

Publicado em 30 de dezembro de 2018, o videoclipe de ‘Tire seu racismo do meio’, disponível no canal de Mc Amana (2018), o arquivo da cantora drag possui 1.377 visualizações, 115 *likes* e 18 comentários. O cenário do vídeo se passa no Centro de Juazeiro do Norte e uma parte na Praça Padre Cícero, importante praça do centro da cidade em acontecimentos sociais, políticos e culturais, criada em 1929 pelo Padre Cícero Romão Batista<sup>122</sup>.

O vídeo inicia com Mc Amana ao lado do elenco, Fernando Persatto e Negra Lu, em frente a uma parede grafitada. Como parte da sua roupa, a artista está vestida com uma blusa e calça pretas, com um tênis e por cima da sua roupa uma túnica estampada que em alguns momentos está ausente na roupa da artista. A música começa com uma batida de funk e Mc Amana dançando ao som da batida. Entre algumas transições, aparece a artista em um plano geral, onde apresenta estar em um espaço público, em uma praça da cidade de Juazeiro do Norte (FIG. 44).

**Figura 44** - Plano geral de Mc Amana em espaço público de Juazeiro do Norte



---

<sup>122</sup> Essa informação pode ser conferida no site da prefeitura de Juazeiro do Norte. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/biblioteca-catalogo.html?id=436419&view=detalhes>. Acesso em: 06 de dezembro de 2023.

Fonte: captura de tela do vídeo do YouTube Mc Amana [...] (2018)

A artista no mesmo plano faz um gesto com a mão chamando alguém. Depois, encara a câmera e apresenta a sua face que representa metade com barba e metade com batom. Ao mesmo tempo combinando com o batom vermelho, suas tranças destacam-se pelo toque de vermelho que medeia suas outras tranças pretas. Para complementar, o brinco de penas rosas é um acessório se destaca nos movimentos que enquadram bem o rosto da artista.

Mc Amana, ainda no início do vídeo, atribui um detalhe ao seu material no canto inferior direito da tela, quando podemos notar a janela de tradução para libras, feita pela intérprete Beatriz Maia. Quando assisti esse vídeo pela primeira vez entendi o seu potencial político pela forma que disputa e reivindica por questões contra o racismo. Após a disciplina de Marcelo Ribeiro, percebi o potencial desse arquivo, como forma de ampliação de um comum sobre a região, bem como um arquivo digital enquanto ferramenta de reivindicação e informação. Como bem apresenta no início da canção, Mc Amana apresenta e repete quatro vezes: “Eu desço a ladeira, eu enfrento, eu encaro, enfrento o racismo, eu nunca paro” (Mc Amana [...], 2018) Em seguida continua e demarca ao reivindicar contra o preconceito racial: “Tire o seu racismo do meio, quero passar com a minha cor, sou preto, de periferia, sei muito bem o meu valor” (Mc Amana [...], 2018). Em praça pública, ao lado Fernando e Negra Lu, Mc Amana faz uma caminhada cantando a música atrás de uma placa com a frase que leva o nome da canção (FIG. 45).

**Figura 45** - caminhada manifesto em praça pública com cartaz com frase tire seu racismo do meio



Fonte: captura de tela do vídeo do YouTube Mc Amana [...] (2018)

A artista continua delineando pela letra do funk falado a presença da resistência, do entremeio que a arte apresenta a ferramenta de empoderamento e reivindicação por direitos pela arte: “Com meu cabelo crespo armado, com licença vou passar. Ou me respeita, ou se prepara para surtar. Acordo todo dia cedo equipado para enfrentar esses racistas que querem nos menosprezar, esses racistas que querem nos menosprezar” (Mc Amana [...], 2018). No momento do refrão, a artista canta “Eu desço a ladeira, eu enfrento, eu encaro, eu enfrento o racismo, eu nunca paro [4x]” (Mc Amana [...], 2018), enquanto isso, no vídeo Mc Amana anda na praça dançando atrás de um cartaz escrito ‘Tire seu racismo do meio’, depois entre algumas transições e parte da música cantada, a artista rasga o cartaz, atravessando ele com o movimento de ação (FIG. 46).

**Figura 46** - Mc Amana rasga um cartaz que tem escrito tire o seu racismo do meio

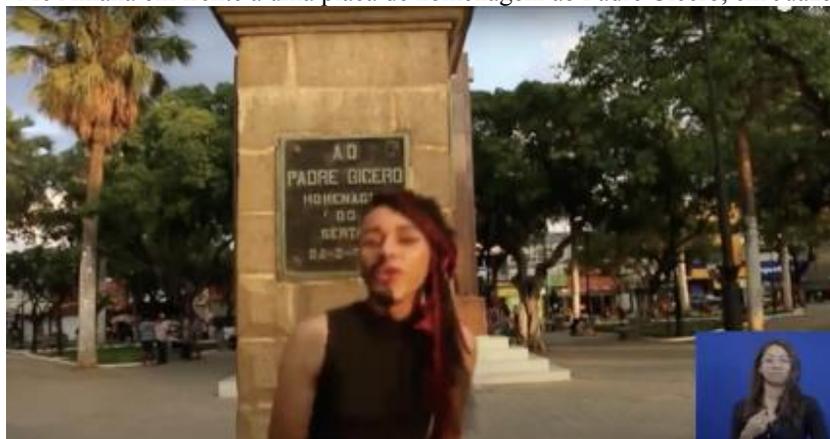


Fonte: captura de tela do vídeo do YouTube Mc Amana [...] (2018)

Depois, com a transição da cena, a artista aparece na frente de uma estatua na praça Padre Cícero grafada com ‘Ao Padre Cícero homenagem do Sertão 24-03-1824’, que passa de forma breve, mas com alguns possíveis significados quando pensamos na imagem de Juazeiro do Norte associada ao turismo religioso (FIG. 47). Quando Mc Amana canta, sua música, as imagens em movimento e as expressões de suas corporeidades parecem ampliar o que está dado como comum acerca Juazeiro do Norte, não apenas sobre a cultura e o território, como também apresentando uma artista que reivindica por direitos básicos a partir

da resistência e do empoderamento com a arte: “Estou de peito aberto preparado para derrubar esses racistas que querem sempre nos parar [2x]” (Mc Amana [...], 2018).

**Figura 47** - Mc Amana em frente a uma placa de homenagem ao Padre Cícero, em Juazeiro do Norte



Fonte: captura de tela do vídeo Mc Amana [...] (2018)

No mesmo momento que aparece essa cena da estatua, a transição nos guia para uma cena onde a artista dança ao lado de uma frase que está pixada abaixo de uma janela com grades que exprime a seguinte frase: ‘Não tem gaiola que possa me segurar’ (FIG. 48). É uma frase que pode ter muitos sentidos, sejam estes associados na reivindicação contra o racismo e na resistência para mitigar traumas e violências que a reprimiram desde a infância. No verso anterior, é possível ver também uma cena onde Fernando arruma o seu rabelo, olhando pela câmera frontal de um smartphone. Essa cena, bem como a letra e interpretação de Mc Amana, possibilita outras narrativas para vidas negras, desde o autocuidado e autoestima, ou a forma de encarar e enfrentar com resistência, excedendo pautas que retornam para o racismo.

**Figura 48** - Mc Amana ao lado do grafite 'Não tem gaiola que possa me segurar'



Fonte: captura de tela do vídeo do YouTube Mc Amana [...] (2018)

Após, Mc Amana canta os versos abaixo: “Quero preto no cenário aumentando a resistência, mostrando seu valor, a sua consciência [2x]” (Mc Amana[...], 2018). Nas cenas, se utilizam de cartazes com frases, ações que entre o movimento do corpo pelo local público da cidade, deslocam-se reivindicando a noção de valor e das potencialidades. Em uma transição de cenas, no decorrer dos versos acima cantados aparece Negra Lu (FIG. 49) e Fernando (FIG. 50) segurando placas com nome de profissões, sendo respectivamente advogada e médico, onde a parte da letra da música ao fundo diz: “Quero preto no cenário aumentando a resistência, mostrando o seu valor, a sua consciência. Quero preto no cenário, aumentando a resistência, mostrando o seu valor, a sua consciência” (Mc Amana [...], 2018).

**Figura 49** - Negra Lu segurando placa com o nome Advogada



Fonte: captura de tela do vídeo do YouTube Mc Amana [...] (2018)

**Figura 50** - Fernando segurando a placa escrito Médico



Fonte: captura de tela do vídeo do YouTube Mc Amana [...] (2018)

Na parte final da canção, a artista repete o refrão oito vezes cantando “Eu desço a ladeira, eu enfrento, eu encaro, enfrento o racismo, eu nunca paro [8x].” e no último verso reafirma “Mc Amana, resistência, viu?” (Mc Amana [...], 2018). Nesse momento ela está com uma faixa preta com bolinhas na cabeça e um brinco diferente, também de penas. Ao final do videoclipe passa a ficha técnica, onde apresenta que a composição é de Mc Amana, o Instrumental e estúdio foi Erivan (Produtos do Morro Rec), o elenco, como já mencionado, sendo representado por Fernando Persatto e Negra Lu. Filmagem e direção por Tata Tavares e a edição com Ras Luna, Ygor Vieira e Tata Tavares.

Não apenas pelo funk falado, como pela expressão de Mc Amana e o arquivo disponível pelo YouTube, nota-se o uso da arte na contribuição política da artista quando reivindica contra o preconceito racial, violência rastro da colonização no Brasil. Repleto de simbologias, a cantora, a partir da música e das imagens, de forma firme, apresenta uma canção sobre diariamente encarar o preconceito e não se calar contra a violência racial. Além de reivindicar por espaços de educação e oportunidades para as pessoas negras. Além disso, de poder pautar temas que excedem o tema da violência e do racismo, como autoestima e autocuidado.

Em outra apresentação na qual Mc Amana cantou a música foi no ‘Arte sem Fronteiras’ (FIG. 51), uma produção do brincante, compositor, cantor e instrumentista, o artista Junú, de Juazeiro do Norte, Ceará. O evento foi realizado no Centro Cultural Banco

do Nordeste (CCBNB), localizado em Juazeiro do Norte. Ao lado de Negra Lu, Mc Amana canta a música, mas no evento em questão, a cantora Amana substituiu duas palavras “racistas” e “pretos” por “homofóbicos” e “gay”, ressoando os seguintes versos “Estou de peito aberto, preparado para derrubar, esses homofóbicos que querem sempre nos calar” e “Eu quero as gay do cenário aumentando a resistência, mostrando o seu valor, a sua consciência” (ASF 2020 Mc Amana [...], 2020). A artista inclui pessoas homossexuais e reivindica contra a homofobia, uma apresentação informativa e política de resistência e reivindicação por direitos básicos, contra o racismo estrutural e acrescenta a sua luta pelas questões LGBTQIA+.

**Figura 51** - Mc Amana cantando Tire seu racismo do meio no Arte sem Fronteiras 2020, Juazeiro do Norte



Fonte: captura de tela do vídeo do YouTube

Na apresentação, por exemplo, podemos perceber a relação de como que o arquivo também está presente na relação da roupa de Amana, que contrapõe a relação do que é ser masculino, bem como apresenta uma representação de estampas étnicas em sua túnica, também presente no videoclipe. É um arquivo que quando contextualizado com o repertório cultural da artista interpretada por Marciano Souza, contribui como uma ferramenta de disputa e reivindicação por direitos e de partilha de sentidos e informações que auxiliam nas discussões acerca das violências étnicas, raciais, de gêneros e às sexualidades. Nesse sentido, não é a arte simplesmente pelo seu produto final ou arte enquanto matéria ou algo acabado, mas é a complexidade de entender os diálogos entre vida e arte, entre resistência e superação de medos e traumas marcados pelas violências vivenciadas desde a infância.

#### 5.4. NÃO VEM ME CENSURAR

‘Não vem me censurar’ é uma canção de Mc Amana disponível nas plataformas digitais como *Spotify*, *Apple Music*, *Deezer*, *Google Play* e *One Rpm*. Dentre as outras músicas da artista, esta é a única que possui arquivo disponível em outras plataformas além do YouTube. Foi algo que despertou o interesse, pois queria entender a importância da existência de uma música em várias plataformas digitais, ainda mais quando estou dialogando com uma artista que fala sobre as dificuldades de valorização à arte e lucro para os artistas neste contexto localizado. Antes de trabalhar na pesquisa com a música, já havia escutado ela, mas foi na disciplina Imagem, História e Direitos Humanos, ministrada por Marcelo Ribeiro na Póscom que olhei por uma outra perspectiva para essa música e o videoclipe. Pelo seu repertório, o artista permitiu analisar o arquivo para além do estático, entendendo os contextos e o potencial político e de reivindicação por direitos expressados pela obra.

**Figura 52** - Imagem de lançamento da música Não vem me censurar



Fonte: Instagram do Produtos do Morro Rec (Rec, 2019)

A imagem (FIG. 52) do Instagram (Rec, 2019), publicada em em 22 de março de 2019 destaca que Não vem me censurar é “um manifesto político que expressa a condição não binária da cantora”. Por outro lado, o artista se identifica enquanto homem cis homossexual. Apesar desse comentário, a música reivindica a censura e promove reflexão acerca da crítica contra o moralismo e preconceitos que censuram as liberdades de bem-viver entre a diversidade, como étnica, racial, de religiões e de gêneros e sexualidades. Veja a

primeira parte da letra da música abaixo de acordo com o videoclipe disponível no YouTube do Mc Amana [...] (2019a):

Fico com quem quero, eu saio com quem quiser. / Eu beijo homem e beijo mulher, tenho direito de beijar quem me quiser. / Tenho tatuagens da cabeça aos pés, falo minhas gírias tá ligado, já é. Visto o quero, não devo satisfação, dane-se, foda-se esse tal padrão, agora vou dizer, preste muita atenção, vá cuidar da sua vida eu tô passando a visão. / Me visto de homem, me visto de mulher, tenho direito de vestir o que eu quiser. / Não vem me censurar, não vem me censurar, você não tem direito, nem moral pra me julgar. / Não vem me censurar, não vem me censurar, quem tem teto de vidro, pedra não pode jogar. / Não vem me censurar, não vem me censurar, você não tem direito, nem moral pra me julgar. / Não vem me censurar, não vem me censurar, quem tem teto de vidro, dedo não pode apontar.

Mc Amana começa a performance passando batom na metade dos seus lábios (FIG. 53) e com óculos de sol no rosto, um lado de sua face está com barba, enquanto o outro está sem. É interessante perceber marcas de como a produtora se utiliza de símbolos que representam ou parecem nomear pessoas da comunidade LGBTQIA+, como por exemplo o #24 no título do vídeo (FIG. 53), número esse que no Jogo do Bicho representa o animal Veado. É uma associação feita também para estigmatizar ou ser preconceituoso com alguma pessoa, representando a comparação com viado, para representar homens homossexuais. Em que medida isso retorna para um estigma ou representa positivamente alguma minoria? Foi um detalhe que não passou despercebido. Entendo a complexidade e que a produtora pode não ter focado no estigma ou preconceito, mas não poderia passar sem essa breve reflexão.

Ao iniciar a performance da música no videoclipe, Mc Amana retira os óculos e começa a rimar o seu *funk* falado e rebolar ao som dos *beats* da música. Com tranças vermelhas e pretas em seus cabelos, está vestida em um *body* preto colado ao corpo, calça cinza, pulseira brilhante e brinco de pena na orelha esquerda.

**Figura 53** - Mc Amana passando batom em videoclipe de Não vem me censurar



Fonte: captura de tela em vídeo do YouTube Mc Amana [...] (2019a)

A câmera se movimenta de acordo com a artista, variando entre planos mais fechados e movimentos que parecem dançar junto com a *drag* cantora. Nos últimos segundos do videoclipe, Mc Amana coloca os óculos de sol no rosto novamente e finaliza manuseando as suas tranças e fazendo uma pose. Pelos seus movimentos corporais, ao cantar e dançar, Mc Amana parece apresentar a força de empoderamento que conseguiu com o tempo na arte, constante disputa para não ser censurada e reprimida novamente.

Para Marciano Souza, *Não vem me censurar* é a música de Mc Amana com mais qualidade, tanto pela produção, a própria letra e a própria rima, atualmente com 1.038 visualizações, 93 *likes*, zero *dislikes* e 25 comentários. O videoclipe foi gravado em um estúdio em Fortaleza, no Centro Dragão do Mar de Arte e de Cultura. A música foi produzida pela gravadora Produtos do Morro Rec. Em uma busca no Instagram do estúdio, a primeira publicação de 18 de fevereiro de 2018 nos apresenta um breve resumo sobre a gravadora:

Com o acúmulo de mais de uma década potencializando o mercado musical do rap cearense, sob o comando de Erivan Produtos do Morro, o estúdio Produtos do Morro parte para um novo desafio: em parceria com a OneRPM, a gravadora sai do anonimato para mostrar ao Brasil e o mundo o que há de melhor na música autoral cearense. Sejam bem-vindos ao Selo Produtos do Morro, uma plataforma para lançamentos e distribuição de singles, videocliques e revelação de novos talentos (Rec, 2018)

Como posto na descrição do videoclipe disponível no Youtube, que consta no “webclipe”: “MC Amana é um cantor, compositor e ator de Juazeiro do Norte que subverte a identidade de gênero para contestar o binarismo. Funkeira e militante *queer*, em suas músicas aborda os conceitos homem e mulher de forma mutável, política e dançante” (Mc Amana [...], 2019a). Acredito que vai além, Marciano e sua arte, produzem experiências de reivindicação e de resistência, demarcando possibilidades contra as violências às expressões identitárias dissidentes de uma norma comum específica. Na segunda parte da música, a artista canta em seus versos:

[...] Eu tenho *piercings* da cabeça aos pés, curto os meus raps, batalhas de rimas, não frequento a igreja e creio no cara de cima. / Creio no que quero não devo satisfação, exijo que respeitem a minha religião, agora vou dizer, preste muita atenção, vá cuidar da sua vida eu tô passando a visão. / Não vem me censurar, não vem me censurar, você não tem direito, nem moral pra me julgar. / Não vem me censurar, não vem me censurar, quem tem teto de vidro, pedra não pode jogar. / Não vem me censurar, não vem me censurar, você não tem direito, nem moral pra me julgar. / Não vem me censurar, não vem me censurar, quem tem teto de vidro, dedo não pode apontar (Mc Amana [...], 2019a)

A música fala sobre a liberdade de poder vestir o que quiser, ficar com quem quer, de poder beijar homem ou mulher, poder ter tatuagens e falar suas gírias sem ser julgado ou criticado. Cantar essa música é também um ato de coragem de poder reivindicar sobre como ela fala no seu funk, “esse tal padrão” (Mc Amana [...], 2019a). Além disso, é uma canção, que a artista apresenta sobre o julgamento, onde enfatiza que “Você não tem direito, nem moral pra me julgar” e afirma: “Vá cuidar da sua vida eu tô passando a visão” (Mc Amana [...], 2019a).

Para o artista, cantar a música é uma mensagem sobre nunca apontar o dedo para o outro, pois, como argumenta Marciano Souza, “*quando eu canto [...] a parte, ‘quem tem teto de vidro, pedra não pode jogar’*, é [...] *aquele ditado: ‘quando você aponta um dedo para mim, tem três apontando para você’*”. E logo complementou: “[...] *antes de você julgar as pessoas você tem que se olhar*” (Marciano Souza). Em seguida, continuou falando sobre a mensagem que quis passar com a produção:

[...] *Quando eu estava escrevendo Não vem me censurar e eu fui pensar na coisa do clipe, [...] que é um lado barbado e outro com batom, foi isso que eu pensei,*

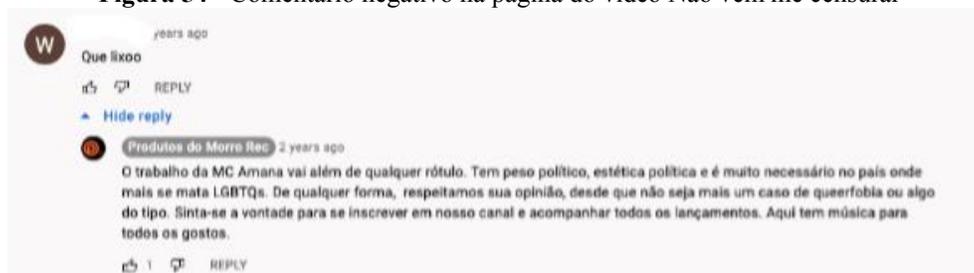
*essa coisa de beijar homem, beijar mulher, que a gente não deve julgar as pessoas, não deve se julgar e acho que a gente não deve se limitar a viver só uma coisa. A gente tem que viver as experiências. Eu sou aberto a experiências, e são as minhas experiências e as experiências das pessoas que eu escuto que coloco nas minhas letras de música como pessoa periférica, como negro e como gay (Marciano Souza)*

Ao acompanhar Marciano Souza e a produção de sua *drag*, percebo que a sua história de vida e o audiovisual de ‘*Não vem me censurar*’, entre a performance e a música, me permitem desaprender sobre roteiros homogêneos da comunicação e da cultura e também sobre os modos de ser e estar no mundo, afetando com partilhas sensíveis que possibilitam aprender sobre políticas de vida reivindicadas pela expressão do corpo com o suporte da arte, por direitos básicos e contra a censura da liberdade das subjetividades dissidentes da norma. A experiência de Mc Amana produz sentidos e saberes a partir da sua arte, ampliando a cartografia iniciada com João do Crato e Transrústica.

A artista possibilita a passagem de afetos ensinando que a gente não se limite a apreender as representações, acerca das outras pessoas, tal qual sobre a própria subjetividade, e no contexto da pesquisa, sobre os próprios territórios. A artista, com a sua identidade, pelas suas imagens e discursos, auxilia a ampliar e não a negar o que há. É sobre apresentar uma outra perspectiva que auxiliar a entrever a complexidade de contextos que não estão visíveis com frequência no arquivo institucional acerca da cidade reconhecida pela força do popular e do turismo religioso.

Portanto, evocar a voz de Marciano Souza/Mc Amana como parte de seu repertório para entrevermos além do arquivo do videoclipe e da própria letra da música, é também uma forma de enfatizar o ato político do contexto da vida do/a artista, que também vem se desconstruindo pela experiência com a arte como política, como afirmou: “*eu não vou mais me censurar e também não vou permitir que as pessoas me censurem*”, finalizou Marciano Souza na entrevista realizada em 2021. Apesar disso, há também pessoas que criticam a sua arte, por exemplo, destaco abaixo (FIG. 54) um comentário criticando a obra de Mc Amana no vídeo do YouTube Mc Amana [...] (2019a). A equipe da produtora Produtos do Morro Rec respondeu de uma forma que auxilia na discussão dessa pesquisa para articular o potencial do trabalho que a artista faz com sua música, apesar das críticas:

**Figura 54** - Comentário negativo na página do vídeo Não vem me censurar

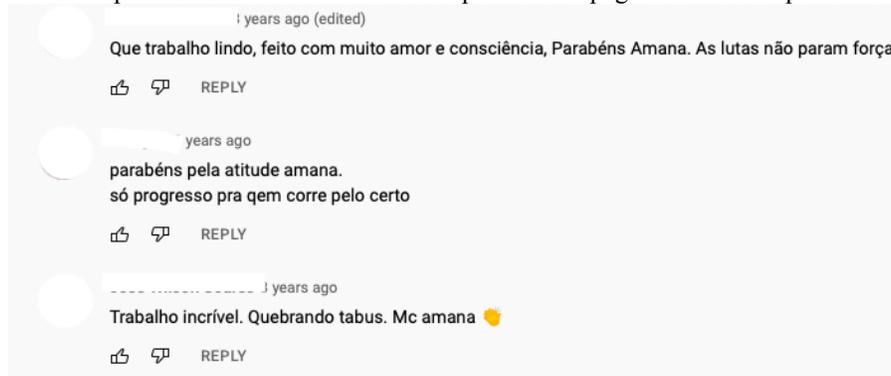


Fonte: captura de tela de comentário do vídeo do YouTube Mc Amana [...] (2019a)

Como resposta ao “que lixo”, responderam dizendo que o trabalho da artista vai além de qualquer rótulo. “Tem peso político, estética política e é muito necessário no país onde mais se mata LGBTQs [...]” (Mc Amana [...], 2019a). Ao mesmo tempo, colocaram a situação de não sendo o comentário preconceituoso, sintam-se à vontade para ver as outras produções, pois tem para todos os gostos. Comentários como esse, por mais que sejam sobre crítica à qualidade ou ao gosto e classificação que se atribui sobre algo que te afeta de bons modos ou não, é mais complexo. Então, não podemos negligenciar o contexto de um país marcado pelo colonialismo e pelos rastros de preconceitos contra as diferenças, de toda uma fuga de um padrão delineado pelas marcas do poder, das hierarquias e de classificações que demarcam e produzem as desigualdades sociais, por meio de violências, preconceitos e estigmas – inclusive pelos comentários que moralmente notificam o que é lixo ou não.

Como expressou em nossa entrevista, o artista sentiu a sutil censura no YouTube: “[V]i isso no meu vídeo. E eu senti [pois não teve tanta visualização]. Mas pelo menos os comentários que têm são comentários positivos” (Marciano Souza). Destaco três comentários abaixo (FIG. 55) disponíveis no YouTube e que representam o que foi dito anteriormente:

**Figura 55** - capturas de tela de comentários disponíveis na página do videoclipe no YouTube



Fonte: página do videoclipe no canal do Produtos do Morro Rec no YouTube (Mc Amana [...], 2019a)

Seja o comentário 'que lixo' preconceito ou não, ou a percepção de Mc Amana sobre não ter tido tanta visualização, o preconceito ele está incorporado na estrutura da nossa sociedade, seja na cultura, na política, na economia, na educação ou na ciência. Então, apesar de estar claro e conceituado as violências e todo o passado que perdura até o presente com violências físicas, psicológicas, discursivas, há a presença de negligência e exclusão às minorias sociais. Crescer em um território sem se reconhecer, sem compreender e perceber que sua diferença não é problema ou algo a ser reprimido e podado, violenta de tal modo essas infâncias e vidas em desenvolvimento que causam traumas e medos que resistem, onde é preciso deslocar-se em meio ao desconforto para encontrar lugares, coletivos, pessoas e/ou contextos que acolham a diferença, sem a colocar como um problema a ser curado ou consertado.

Venho de uma infância sem muitas referências como Mc Amana, ou como João do Crato e Transrústica, ou seja, sem referências localizadas que com suas diferenças subjetivas, suas formas de reivindicar por liberdade de ser e de ir além dos limites não fossem consideradas pessoas rebeldes, loucas ou sem futuro. Repertórios culturais julgados de forma moralista, produzindo os sentidos e as representações para essas pessoas baseados em roteiros pautados em um comum apreendido em estigmas sobre territórios, culturas e identidades normativas. As referências LGBTQIA+ ou de artistas considerados diferentes, estranhos e ainda sim com sucesso, com popularidade e visibilidade eram vindas com artistas de outros países, que chegavam por meio das mídias eletrônicas e das redes sociais digitais. Ao conhecer artistas como Mc Amana, aprendi de forma localizada sobre artistas que não apenas

estavam ampliando uma certa perspectiva acerca do território Cariri, como apresentando uma reivindicação pelo corpo contra a censura e a normas, ensinando as potencialidades de ampliar limites e sentidos coletivos e subjetivos, não como problema, mas parte de atuação social com a realização de um serviço político realizado pela arte.

Portanto, a arte de Mc Amana, não é um produto estético apenas com fim comercial, mas é significativo no ponto em que se está dialogando e reivindicando contra a censura e a favor de direitos básicos, um serviço público. É um serviço de arte como ação política e educativa que dialoga sobre temas que precisam estar mais presentes no comum dos territórios, e, ao mesmo tempo, re-partilhar as narrativas sobre as minorias sociais, demarcando ao lado da resistência, o empoderamento e representações outras para as populações minoritárias. Como canta a artista em *Não vem me censurar*: “[...] agora eu vou dizer / preste muita atenção / vá cuidar da sua vida / eu tô passando a visão [...]”. E complementa afirmando que “você não tem direito, nem moral para me julgar [...]” (Mc Amana [...], 2019a)

#### 5.5. ABRAÇO, BEIJO: “O PRECONCEITO TEM QUE ACABAR”

De turbante vermelho, brinco de argola na orelha direita e vestindo uma blusa vermelha e unhas pintadas com a cor da mesma paleta, o videoclipe *Abraço, Beijo* de Mc Amana [...] (2019b), disponível no canal do YouTube da artista inicia com ela dançando no ritmo da batida. Na camisa (FIG. 56), uma imagem centralizada com a com a frase ‘Abra o olho, Aids existe’ entre a imagem de dois olhos. Foi por meio dessa música e do objetivo de execução desse videoclipe que conheci Marciano Souza e a artista Mc Amana. Como já referenciei em outros momentos dessa dissertação, foi com o apoio a edição que pude dialogar e conhecer a obra da *drag* cantora de funk falado.

**Figura 56** - Mc Amana em Abraço, Beijo com camia 'Abra o olho, Aids existe'



Fonte: captura de tela do vídeo do Youtube de Mc Amana [...] (2019b)

Lembro que foram dias editando esse videoclipe da artista. Por não ter experiência na área de edição, apenas conhecimentos prévios e de alguns outros trabalhos realizados, auxiliei como pude com a edição, unindo a música e as imagens gravadas no Cangaço, um bar de Juazeiro do Norte, localizado na Avenida Padre Cícero. Só pude realizar a edição, quando entendi o objetivo da música da artista, onde Marciano contextualizou o papel dessa letra e desse videoclipe. O propósito ia além da obra por ser um produto estético de arte enquanto algo a ser admirado, mas era para exceder esse limite, pois a música como papel de informar e comunicar sobre temas prioritários em saúde, bem como sobre relações identitárias e políticas.

Associado ao Dezembro Vermelho, o mês dedicado à conscientização sobre o HIV e outras infecções sexualmente transmissíveis, assim como uma data que conscientiza e relembra a importância da desmitificação dos preconceitos em relação à Aids. Na descrição do videoclipe no YouTube, descreve que a “música fala sobre prevenção e quebra de tabus sobre (infecções sexualmente transmissíveis [- ISTs])” (Mc Amana [...], 2019b). O videoclipe, publicado em 17 de dezembro de 2019 no Youtube, tem cerca de 575 visualizações, 74 curtidas e 11 comentários.

**Figura 57** - Mc Amana segurando preservativo a favor da prevenção às ISTs



Fonte: captura de tela do vídeo do YouTube de Mc Amana [...] (2019b)

De forma sorridente e expressiva, ao som do ritmo da música, Mc Amana começa a cantar seu funk falado. Ainda no início da música, em um espaço com o fundo preto e iluminação vermelha. Quando ela canta essa música, ela não está sozinha no decorrer do vídeo. A transição das imagens apresenta a narrativa que dialoga com outras pessoas para potencializar o discurso promovido pelo videoclipe. Através de protagonistas em cena, a letra, com as expressões relacionadas a abraço, beijo, carinho, são encenadas no videoclipe. Com o passar da letra da música, em alguns momentos a camisinha é um símbolo apresentado, expressando sentidos sobre o cuidado e a proteção para a prevenção às ISTs, como representado pela captura de tela acima (FIG. 57). É sobre propor um conhecimento a partir do cruzamento entre arte e informação. Como expressa a letra:

Pode abraçar, pode beijar, não é assim que você vai pegar. Negativo ou positivo camisinha usar, e o preconceito tem que acabar. Pode abraçar, pode beijar, não é assim que você vai pegar, IST tem tratamento, só procurar, e o preconceito tem que acabar. / Abraço, beijo (4x)/ Pode abraçar, pode beijar, não é assim que você vai pegar, seja qual for a ação, camisinha usar, e o preconceito tem que acabar. Pode abraçar, pode beijar, não é assim que você vai pegar, casal ou grupal, camisinha usar, e o preconceito tem que acabar. / Abraço, beijo (4x) / Pode abraçar, pode beijar, não é assim que você vai pegar, negativo ou positivo camisinha usar, e o preconceito tem que acabar, pode abraçar, pode beijar, não é assim que você vai pegar, buscar sempre informação antes de julgar e o preconceito tem que acabar /Abraço, beijo (4x) / (Mc Amana [...], 2019b)

Ao mesmo tempo, reivindica contra a narrativa de controle ou do estigma construída em torno das narrativas de doenças que com formas preconceituosas produziu corpos abjetos

para as ISTs. Posso pontuar de forma breve como os anos 1980 foram anos de muitas narrativas sobre o vírus do HIV. A narrativa que associou pessoas específicas com a infecção por HIV/Aids, como a comunidade LGBTQIA+. Por outro lado, ignorando a importância de pautar o tema além de comunidades específicas ou então da produção a partir do julgamento e da abjeção das pessoas que vivem/vivenciaram infecções com ISTs.

A partir dos versos, Mc Amana narra que “Pode abraçar, Pode beijar, não é assim que você vai pegar, Buscar sempre informação antes de julgar, e o preconceito tem que acabar” (Mc Amana [...], 2019b). Na descrição também está descrito todo o elenco, que também se repete ao final do videoclipe. Como parte da equipe, o câmera foi William Flor, a edição Walisson Araújo. Os convidados para a participação foram Zilma Santos, Leidiane Pereira, Fernando Persatto, Samara Furgor, Faustino Pinto, Ana Paula. O apoio para a realização do videoclipe foi representado ao final do vídeo pelas logos da Frente de Mulheres do Cariri, O Cangaco Bar e a ABEMAVI - Associação Beneficente Madre Maria Villac<sup>123</sup>.

**Figura 58** - Fotografia publicada no Instagram de Mc Amana no dia do lançamento do videoclipe Abraço, Beijo



Fonte: Instagram de Mc Amana (Amana, 2019)

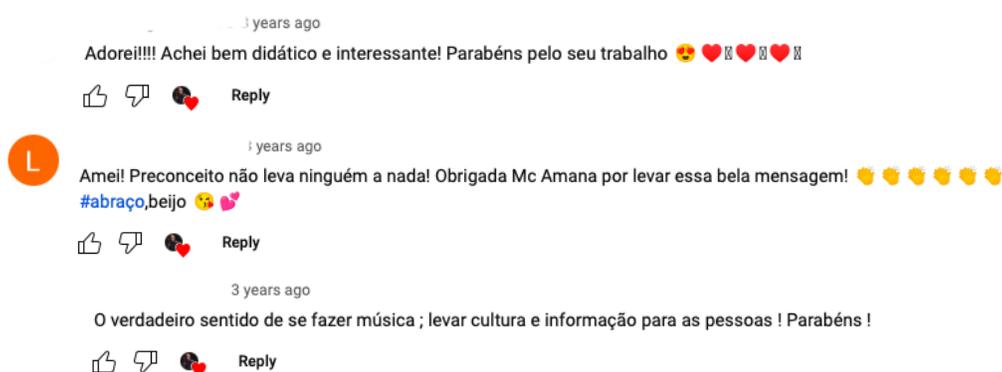
<sup>123</sup> A Associação Beneficente Madre Maria Villac atua desde 2009, promovendo direitos básicos e solidariedade no município de Juazeiro do Norte e região. Acesse o Instagram da ABEMAVI no link: <https://www.instagram.com/abemavicariri/>. Acesso em: 11 mar. 2024.

Essa foto acima (FIG. 58) foi postada no Instagram da artista no dia do lançamento do videoclipe, em 17 de dezembro de 2023, ao lado das pessoas que participaram como protagonistas na produção de Mc Amana. Ao final do vídeo, após a música, Zilma Santos deixa um depoimento e mensagem sobre o HIV e a Aids:

Me chamo Zilma Santos, sou soropositiva há 21 anos. Quando descobri que era soropositiva há 21 anos foi muito impactante. O HIV, ele não pega no beijo, no abraço, na piscina, prato, colher, xícara. Então, vamos acabar com o preconceito e levar a informação, porque o que mais mata não é a Aids, é o preconceito. O que eu quero dizer é para todos: Aids existe, Aids não tem cara e não tem cura. Então se previna” (Mc Amana [...], 2019b)

Considero também o destaque para três comentários (FIG. 59) feitos no vídeo, disponível YouTube:

**Figura 59** - Comentários na página do vídeo de Abraço, Beijo, no YouTube



Fonte: capturas de tela da página do vídeo do YouTube no canal de Mc Amana [...] (2019b)

É interessante como essa memória faz lembrar todo esse contexto associado da arte como papel político e de educação, de informação. Nesse sentido, com essa música, é também sobre sensibilização e conscientização sobre as ISTs, especificamente o HIV e a Aids: “Buscar sempre informação antes de julgar” (Mc Amana [...], 2019b). A artista me ensinou isso quando a conheci. O papel da arte de reivindicar, de educar, de informar. Uma forma de como Mc Amana apresenta: de ir além dos preconceitos, porque “o preconceito tem que acabar” (Mc Amana [...], 2019b).

## 5.6. DO FURACÃO À GAROA DE SENSIBILIDADES: MARCIANO SOUZA

Quando nos encontramos em 2021, fazia cerca de 2 anos que Marciano disse que Mc Amana não cantava. Naquele momento estava para se apresentar em alguns lugares que tinha recebido convite, mas ainda não tinha respostas. Ao mesmo tempo, lamentou não poder mais se engajar tanto, porque por estar trabalhando com venda de roupas de academia, estava disponibilizando seu tempo mais para realizar as vendas e entregas. Explicou que quando passa uma tarde ensaiando ou envolvido no trabalho com a arte, perde vendas, e isso de algum modo, destacou que “[...] *causa um impacto no meu financeiro [...]*” (Marciano Souza). Deixou claro que “[...] *infelizmente eu não vou poder abrir mão de fazer minha entrega de roupa [...]*” para poder estar nos ensaios e apresentações, “[...] *porque esse motivo deles não pagar para a gente se apresentar aqui na região [...]*” é algo que interfere na sua renda mensal (Marciano Souza).

Em 03 de agosto de 2022 tive uma outra oportunidade de encontro com Marciano Souza, mas naquele momento não estava preocupado com entrevista ou em registrar em audio ou em forma de algum arquivo duradouro. Diferente disso, fui para o encontro para conversar e ter atualizações sobre como o artista estava. De 2019 para 2022, algumas coisas mudaram na relação do artista com suas produções na arte. Naquele momento, Marciano explicou sobre sua frustração de não poder viver da arte, visto toda a desvalorização enfrentada e por nunca ter sequer lucrado com suas apresentações enquanto *drag* cantora.

A artista falou suas angústias, pois a desvalorização vai além da financeira para a área, pois a própria dificuldade dos editais, o próprio preconceito que viveu e que calou por muito tempo e até a desvalorização das próprias pessoas LGBTQIA+ e dos eventos da própria área. Se questionou e me questionou: que artistas vemos nos eventos LGBTQIA+ locais? São artistas locais ou valorizamos mais os que estão distantes do território? São artistas LGBTQIA+? Questionou lembrando de apresentações que por exemplo trouxeram homens heterossexuais como DJs ou para dançar em cima dos trios elétricos das paradas da diversidade LGBTQIA+, considerando ser uma forma de negligência sobre os artistas locais engajados com o movimento e estas causas políticas.

Marciano, sabe o valor do seu trabalho com Mc Amana, o papel dessa sensibilidade artística, cultural e política, mas ao mesmo tempo, como fala ela, “artista não vive de brisa”,

então acaba sendo insustentável continuar na arte e fazer um serviço público com propósito e mensagens, sendo que na realidade, precisa de dinheiro para sobreviver. Naquele dia, Marciano fez uma alusão para explicar que o furacão que já foi Mc Amana em sua vida, hoje está mais para uma garoa, visto que a desvalorização financeira no mercado da arte, a não visualidade da arte enquanto um serviço público, a não visibilidade das pessoas LGBTQIA+, negras, é desmotivador, e insustentável a longo prazo quando não há investimentos.

Dia 05 de agosto de 2022 fui até sua casa (FIG. 60), também o espaço que era a sua loja, onde ao dialogar mais com a artista, percebi um pouco mais da complexidade do contexto entre arte e vida. A dificuldade da valorização à arte e o contexto de reivindicação identitária dela, acaba sendo algo que desmotiva, devido a necessidade de lucrar para poder custear o básico e ajudar nas contas de casa para apoiar a mãe e sua família. Com o trabalho de vendedor vai além, pois também faz as entregas das roupas, indo de ônibus até os locais de entrega no triângulo Crajubar, e não tendo rota para a casa do cliente vai de transporte 'canela', ou seja, a pé. Marciano, naquele momento, possuía um Instagram para sua loja, mas no segundo semestre de 2023, quando fui pesquisar novamente, a loja digital não foi encontrada.

**Figura 60** - Fotografia de Marciano Souza na porta de sua casa



Fonte: autoria própria (2021)

Dia 06 de dezembro de 2023 conversei brevemente com Marciano para ter atualizações sobre sua produção na arte e sobre sua loja de roupas. Descobri que o artista, está sem produzir e sem estar em contato com os seus envolvimento na arte. Nem a Mc Amana e nem o teatro. Quando li essas mensagens com Marciano, por um lado, estive feliz em ver que sua loja de roupas ainda está sendo parte do seu trabalho, mas por outro lado, foi algo inesperado saber que o artista precisou abandonar sua carreira na arte. A interrupção da arte do artista é uma perda quando percebemos que pela desvalorização e pelas questões pessoais de Marciano Souza, precisou abandonar seus diálogos e produções com a arte. Como pontuou o artista, não é por falta de interesse, mas a desvalorização e a não rentabilidade com a arte.

Entendi que esse desdobramento da pesquisa, onde ver uma artista com Mc Amana parar de produzir sua arte, bem como Marciano parar de frequentar o teatro, é também uma resposta. Apesar de inesperada, aprendi que infelizmente para produzir arte enquanto serviço público e permanecer resistindo é algo que demanda tempo e dinheiro, não é somente sobre persistência, pois apesar de resistir na arte, a vida e o trabalho que a artista estava desenvolvendo é cansativo, sendo desmotivador continuar em uma área produzindo sem ser reconhecido ou lucrar mesmo que minimamente sobre um serviço de importância pública e coletiva.

Mesmo que Marciano diga que já não está mais desenvolvendo atividades e produções de arte, sua trajetória na arte desenvolveu rastros sensíveis que ainda estão na memória. Além disso, o registro e os arquivos disponíveis que ressoam pela redes sociais digitais, entre youtube e Instagram, nos dão pistas sobre as dinâmicas da arte de Mc Amana e a potência política de sua produção. É um arquivo que ressoa, enquanto estiver disponível, apresentando informações que podem auxiliar a empoderar pessoas que possuem causas políticas semelhantes ou pessoas que como Marciano, foram/são reprimidas pelas suas expressões corporais dissidentes de uma norma de gênero e das sexualidades, bem como de questões étnico-raciais e culturais.

Mc Amana ensina pela sua arte sobre a coragem para enfrentar as opressões. Contra os próprios medos, produziu resistência e empoderamento para não se calar e não permitir a censura, o que auxiliou Marciano Souza a encarar a sua própria timidez encarnada pelos

traumas das suas experiências vivenciadas desde a infância. Além disso, não apenas nesse sentido, pode educar e levar uma produção de sentidos para ensinar outras possibilidades de saberes e de modos de ser, excedendo e desnudando realidades que apesar de existentes, por vezes, não são reconhecidas em meio a partilhas sociais que invisibilizam o racismo, a xenofobia, a LGBTQIA+fobia.

Com o repertório cultural de Marciano Souza através de Mc Amana, percebe-se também a dimensão da produção de tecnologias comunicacionais, culturais e políticas disputadas pelo seu corpo e suas subjetividades com a arte, pela relação do sensível e dos afetos como incentivo à resistência e à contestação por direitos básicos para si e para os coletivos étnico-raciais e LGBTQIA+. Não apenas isso, como também busca informar e disputar por outras narrativas, sem rebaixar ao estigma, como quando em ‘Abraço, beijo’, fala sobre educação em saúde e educação sexual na relação com ISTs.

A arte de Mc Amana, interpretada por Marciano, é uma tentativa também de reivindicar por direitos básicos, onde ao invés de negligenciarmos e refutarmos as diversidades, é uma forma de acolher e disputar por repartilhar sentidos atribuindo outras narrativas sobre as temáticas retratadas na sua arte. Entretanto, não apenas pela institucionalização e reconhecimento desses direitos, mas por uma operação prévia de buscar alcançar o comum através do contato com as partilhas sensíveis da arte, na possibilidade ética de acolher as ‘diferenças’ como possibilidade de entender que os nossos costumes morais falam muito mais sobre censura e repressão à certas subjetividades postas à parte deste comum determinado, do que sobre uma (re)partilha do comum da vida baseado no bem-estar coletivo das pessoas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao chegar no Cariri, pensei que encontraria um território e identidade específicos, associado fortemente com o rústico, a masculinidade e as imagens e discursos frequentemente partilhados como parte das agendas turísticas e midiáticas da região. Por outro lado, ao conhecer a cena cultural da região, especificamente com João do Crato, as expectativas pautadas na representação não se sustentaram. Não era a referência do *mainstream* ou tradicional, era um entremeio que produziu surpresa e curiosidade, pois não era comum. Como poderia um artista ser irreverente em meio a um território que não parecia ser comum a dissidência? Foi uma emoção singular. Senti-me motivado a conhecer mais do que João inicialmente cativou a partir da sua arte. Nesse encontro inicial fui afetado através das expressões do corpo e seus arquivos (como as roupas e acessórios), tornando central ao longo do processo desse estudo a mobilização de sentidos que as corporeidades estavam produzindo. Como que as expressões corporais poderiam auxiliar no campo da comunicação e da cultura? Percebi nessa pesquisa uma abertura para entender melhor o assunto.

Nesse estudo lancei como perguntas se as expressões do artista tensionavam o campo normativo e tradicionalista do Cariri. Além disso, se existiam gramáticas de sentidos emergentes a partir das expressões e dos registros do artista sobre a região. Durante o estudo, utilizando a metodologia da cartografia sentimental, percebi a necessidade de ampliar a rede de saberes com a arte, guiado pelas sensibilidades de João do Crato. Ao acompanhar as subjetividades do artista e observar seus arquivos pessoais e trajetória de vida, compreendi a importância da escuta atenta e de ultrapassar a mera contemplação da obra de arte, adentrando na complexidade dos aprendizados que emergiam desse processo.

Com João do Crato, conheci uma abordagem engajada com a arte. Sua irreverência e compromisso ético, aliados à educação popular, revelaram um artista que desafia as categorias bem delimitadas, ampliando percepções sobre identidade e território. Sua orientação e sensibilidade foram fundamentais, abrindo caminhos para acolher outras perspectivas, embora também com suas limitações. O encontro então me guiou para convidar e ampliar o estudo com Transrústica (Rondinele Furtado) e Mc Amana (Marciano Souza), enriquecendo a compreensão do contexto artístico e político da região na relação com a emergência de sentidos acerca do Cariri.

Como pergunta, então, questioneei novamente sobre que sentidos emergiram ao refletir com os repertórios culturais e os arquivos pessoais desses artistas acerca do território e a identidade na região. Para relembrar o objetivo principal, busquei produzir uma cartografia sentimental, metodologia possibilitada ao acompanhar os processos subjetivos dos artistas e ser afetado através de sensibilidades mobilizadas ao longo dos encontros. Quis entender se havia processos comunicacionais do corpo desses artistas que tensionavam as imagens e os discursos comuns sobre a região. De forma geral, esse objetivo foi atendido, possibilitando ampliar os sentidos, excedendo a rota comum do arquivo institucional, apresentando um Cariri complexo que se articula com variadas referências artísticas e culturais, não permitindo ser enquadrado em formatos estáticos e/ou estigmatizantes.

Como parte dos objetivos específicos, no primeiro, busquei conhecer os artistas e suas histórias de vida na relação com a arte e o Cariri. Consegui acompanhá-los, mas as formas foram desiguais. Como o ingresso de cada artista no estudo foram em tempos distintos, considero que consegui conhecer com mais profundidade João do Crato, em seguida Rondinele Furtado e após Marciano Souza, sendo o último com quem considero ter tido menos contato. Apesar disso, acredito que consegui realizar articulações entre a arte e sua trajetória e história de vida, mesmo que tenha sido diferente dos outros dois artistas.

Em seguida, como segundo objetivo, rastreei arquivos institucionais sobre o Cariri, como forma de conhecer que imagens e discursos são perceptíveis sobre a cultura da região. Nesse objetivo, acredito que a Rota Cariri, as referências de jornais utilizadas, de documentos institucionais que auxiliaram a constituir a região, foram importantes para esta meta. Por outro lado, considero que almejando rastrear esses arquivos, em vários momentos falei sobre o Cariri com referências mais macro sobre o Nordeste. O mesmo aconteceu quando amplio para entender a localização específica do estudo, que foram as cidades do Crato e Juazeiro do Norte. Portanto, em pesquisas futuras, acredito que o foco deverá também ser, em rastrear estes arquivos institucionais com maior ênfase no Cariri e nas cidades de estudo. Apesar disso, entendendo que o foco era menos sobre o que existia sobre o território, e mais sobre as perspectivas acerca do território pela arte e trajetórias dos artistas, considero que a união dos dois objetivos potencializaram a realização do terceiro objetivo.

Nesse caso, como último objetivo foi entender as relações entre identidade, política e o território em questão a partir dos arquivos pessoais e/ou associados a eles, e as memórias dos artistas. As três perspectivas dos artistas apresentaram pela chave da resistência e a reivindicação política pela arte, como tensionavam um determinado comum acerca do território, possibilitando assim a partir da cartografia sentimental, pautar saberes localizados ampliando os sentidos que estavam ausentes da esfera comum de uma rota do Cariri. No contexto da identidade e da política, os artistas apresentaram a vivência em um território que há opressões, onde vivenciaram desde a infância negligências à identidade e à própria liberdade de expressão. Através da arte, deram vazão ao desejo para criar espaços e sentidos para continuar e reivindicar em meio aos espaços opressores.

Sendo assim, a suposição de que os artistas tensionavam as normas e os tradicionalismos, assim como a possibilidade emergência de sentidos a partir das expressões e dos arquivos, demonstrou-se válida. Mesmo sem suporte necessário, sem investimentos suficientes, os artistas dessa pesquisa apresentaram suas potências através da resistência e da arte. As sensibilidades dos artistas cativaram a emergência dessa cartografia sentimental, auxiliando com suas expressões corporais, constituídas, sobretudo, de repertório cultural (o movimento, os discursos, as danças, as memórias...), atribuindo assim a potência de emergência de sentidos que comunicam saberes localizados acerca do território e reivindicações políticas e identitárias pela potência das vozes e das expressões corporais.

No contexto da metodologia da cartografia sentimental e suas contribuições para o campo da comunicação e da cultura, ao utilizar a chave analítica do ativismo das dissidências sexuais e de gêneros, assim como a performance, a resistência desses artistas, com as suas expressões que emergem de seus repertórios culturais, auxiliaram a perceber as políticas da performance em meio aos roteiros convencionais e normativos que instituem o que está posto como natural, assim, podendo servir como suporte para disputar por ampliações no arquivo institucional. Sendo assim, a performance desses artistas excede o palco e os produtos artísticos, possibilitando a passagem de afetos e partilhas sensíveis exclusivas que ampliam o comum, enquanto reivindicam por direitos através das políticas expressivas do corpo. Políticas exclusivas em meio ao comum que precisam de vazão para serem comunicadas.

Além das limitações já mencionadas, enfrentei dificuldades na esquematização e apresentação dos dados devido à amplitude do objetivo, o que dificultou o filtro e a organização do material. Ao mesmo tempo, percebi que ampliar a pesquisa, enquanto necessária, para perceber outras perspectivas, demandou muita energia, não sendo capaz de fornecer respostas rápidas. Como recomendação, sugiro que ao acompanhar artistas e tentar articular seus arquivos pessoais com suas expressões e subjetividades, possamos no deter a objetivos mais bem delimitados. Depois, que existam pesquisas que possam canalizar atenção para acompanhar atores políticos como estes de forma equânime, sendo necessário em alguns momentos acompanhar um artista por vez. Em outros momentos, delimitar e respeitar o tempo de acompanhamento, para acompanhar mais artistas e assim ter mais perspectivas, o que é enriquecedor para perceber as emergências de sentidos sobre o território por perspectivas diferentes.

Como parte das sugestões para próximas pesquisas deixo aqui algumas questões: com outros artistas, qual Cariri a pesquisa construiria? O que outras expressões corporais e arquivos pessoais de artistas podem auxiliar na percepção acerca do território? E sobre as reivindicações identitárias e políticas, o que outros artistas do Cariri podem nos auxiliar a enxergar? Os artistas locais que colaboram com a emergência de sentidos políticos e que ampliam as percepções acerca dos territórios como o Cariri estão sendo financiados e valorizados? Essas pessoas que produzem um papel educativo e político com a arte conseguem continuar na arte? É necessário estudos que avancem na discussão, apresentando que outras perspectivas podem emergir ao pesquisar com outros artistas que estão em meio ao comum, apresentando, ao observar pela lente do ativismo e da performance, as imagens e discursos que podem emergir ao dialogar com seus repertórios culturais e arquivos pessoais.

Das referências ancestrais, afrodescendentes e indígenas, aliado ao rock e à contracultura, sem desvincular do movimento dos ritos populares e de tradição, passeando por muitas referências sem querer ser definido ou enquadrado, João do Crato possibilita que o Cariri de Transrústica possa ir além do rústico, com as mãos dadas com a tradição, acolhendo outras possibilidades, sem negar a necessidade de inclusão da diversidade à valorização dentro dos espaços de cultura. E é também o Cariri de Mc Amana, que não é rapper, mas canta um funk falado, que leva informação, reivindica politicamente contra as

opressões e amplia um Juazeiro do Norte, indo além de um olhar sobre uma terra de contextos específicos, como o da fé ou do forró e dos festejos populares.

Aprendi no decorrer da pesquisa, ao acompanhar e escutar João do Crato, que a resistência e a reivindicação por direitos básicos em disputa, não são desenvolvidos e ampliados sem entender os limites, sejam estes do próprio território já estabelecidos no comum, os individuais e coletivos. Estes limites não são estáticos, mas é um movimento de compreensão da complexidade humana e da necessidade de poder falar sobre demandas de bem-estar individual e coletivo em meio às desigualdades sociais que afetam os territórios e as identidades de maneiras distintas. É perceptível ao aprender com João a necessidade de não desistir de construir e pautar espaços de acolhimento, de ampliação do comum, de aceitar a diferença do outro quando ela não machuca o coletivo, quando não quer o mal e pode viver a própria subjetividade de estar em meio ao comum sem ser oprimido ou violentado pelo fato de assumir ser a exceção do que parece normal.

Um dos maiores legados que fica a partir do encontro com João, é julgar e apreender menos, escutar mais, buscar a complexidade e ir além da superficialidade das categorias e representações, ainda que entendendo a importância destas como forma de resistência em meio a um comum tão opressor. Isso possibilitou entender que em meio aos limites e estigmas sobre a identidade e a cultura acerca do território Cariri é menos sobre categorias e estigmas reducionistas, pois existem experiências acontecendo, como a dos artistas, com discursos e imagens em emergência, que mesmo com limites e dificuldades, insistem pela resistência em ampliar as capacidades de valorização dos espaços, das identidades e das culturas.

A arte, nessa pesquisa, foi além do palco; tratou-se da criação de possibilidades, conforme ensinado por João do Crato, para que todos tenham acesso a um palco expandido, considerando o território também como palco. É fundamental garantir que as diversas vozes sejam ouvidas, como demonstra Transrústica com sua arte, que desafia os limites do 'rústico' e do estático ao explorar as potencialidades do corpo para reivindicar por espaços e sua própria existência resistindo às normas. Aprendi, também, com a Mc Amana, que, mesmo diante da opressão e dos preconceitos, é essencial buscar espaços de resistência e salvaguarda contra as injustiças sociais, como no caso para Marciano o contato com a arte. O repertório de Mc Amana evidencia a complexidade das produções comunicacionais, culturais e políticas

que ela disputa através de seu corpo e subjetividades na arte, envolvendo a resistência e a contestação por direitos básicos para si e para os coletivos étnico-raciais e LGBTQIA+.

Atualmente, com o fim dessa pesquisa, Rondinele Furtado está ocupando um espaço no Centro Cultural do Cariri, onde vem construindo e viabilizando eventos que possibilitam pautar a necessidade de eventos e feiras inclusivas para a diversidade, com espaços para que artistas das dissidências se apresentem e possam também criar espaços de partilha e troca, tanto para possibilitar sensibilização com temas que capacitem pensar e dialogar, possibilitando também a partir de feiras o lucro para estas pessoas, pois como fala Amana, artista não vive de brisa. Considero que essa ação pode ser estudada para ser considerada como possibilidade de experiência a ser replicada mobilizando empreendedorismo inclusivo, espaços de sensibilização e também aprendizados com a arte.

Queria chegar ao final da dissertação e concluir dizendo que Mc Amana conseguiu espaços maiores na arte para levar seu movimento político e de resistência, mas foi o oposto, precisou dar uma pausa não apenas na sua *drag*, como no próprio teatro, pois desde a pandemia, precisou resistir de outras formas para sobreviver, pagar suas despesas e poder continuar vivendo em meio à sociedade que não investe no papel político de artistas com Marciano Souza, que raramente recebeu por suas apresentações, seja no teatro ou enquanto cantora de *funk* falado. Apesar disso, sua arte disponível nas redes sociais digitais ainda resiste, e que possa persistir, para ressoar com seus saberes e propósitos.

Entendendo as violências e negligências territoriais inclusive com os artistas LGBTQIA+, entendendo que esta sigla não abarca a diversidade e as diversas formas de desigualdades que existem, desde as étnicas e raciais, ao etarismo, entre outras formas de opressão que reverberam, pesquisas como essa podem colaborar para cartografar o que não está sendo visibilizado nas rotas turísticas e culturais dos territórios. Assim como João faz com a educação popular, precisamos pautar e compartilhar saberes localizados, reconhecendo sua potência.. Pois, de acordo com Mc Amana, é sobre um serviço público com a arte que pauta questões sociais e políticas.

## REFERÊNCIAS

- ALVES, Luiz. 2º Festival Ceará por meu Orgulho [Fotografia]. 06 jul. 2016a. Disponível em: <https://flic.kr/p/JKEnCF>. Acesso em: 11 mar. 2024.
- ALVES, Luiz. 2º Festival Ceará por meu Orgulho [Fotografia]. 06 jul. 2016b. Disponível em: <https://flic.kr/p/JrKifE>. Acesso em: 11 mar. 2024.
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2011.
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **Nordestino**: invenção do “falo” — uma história do gênero masculino. São Paulo: Intermeios, 2013.
- ALECE. **Lei complementar n. 78 de 26 de junho de 2019**. Banco Eletrônico de Leis Temáticas (Belt). Assembleia Legislativa do Estado do Ceará. Disponível em: <https://encurtador.com.br/G1367>. Acesso em 09 jan. 2022.
- Araújo, Walisson Angélico de. *Estéticas da Alquimia em João do Crato*: tecnologias dissidentes do corpomídia no cariri cearense. 2020. 99 f. Monografia (Graduação) - Curso de Jornalismo, Instituto Interdisciplinar de Sociedade, Cultura e Artes (IISCA), Universidade Federal do Cariri (UFCA), 2020.
- ASSINE, Mario Luis. Bacia do Araripe. B. Geoci. **Petrobras**, Rio de Janeiro, v. 15, n. 2, p. 371-389, maio/nov. 2007. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/279556073\\_Araripe\\_basin\\_Bacia\\_do\\_Araripe](https://www.researchgate.net/publication/279556073_Araripe_basin_Bacia_do_Araripe). Acesso em: 11 mar. 2024.
- BARROS, Patrícia Marcondes de. Tropicália: Contracultura, moda e comportamento em fins da década de 60. **Revista Dobras**, V. 9, n. 20. 2016. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/482>. Acesso em: 10 jul. 2020.
- BARROSO, Oswald. O riso brincante do Nordeste. **Rebento**, n. 7, 2017.
- BASTOS, Frederico de Holanda *et al.* A gestão ambiental nas paisagens da bacia do Araripe no Estado do Ceará. **Confins**, n. 29, 11 dez. 2016. DOI: [doi.org/10.4000/confins.11509](https://doi.org/10.4000/confins.11509). Disponível em: <http://journals.openedition.org/confins/11509>. Acesso em: 28 jan. 2024.
- BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. **Alceu**, v. 8, n. 15, p. 242 – 255, jul./dez. 2007.
- BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação** [online]. 2002, n. 19, pp. 20-28. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1413-24782002000100003>. Acesso em: 12 Jan. 2022

BORTOLETO, Marco Antonio Coelho. A perna de pau circense: o mundo sob outra perspectiva. **Motriz: Revista de Educação Física**, Rio Claro, v. 9, n. 3, p. 125-133, set/dez. 2003.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. 21 ed.. Trad.: Renato Aguiar. Civilização Brasileira, 2021 [1990]

CARDOSO FILHO, Jorge. Objetos, natureza e cultura: uma proposta de abordagem sobre sensibilidades contemporâneas. In: CARDOSO FILHO, Jorge; ALMEIDA, Gabriela; CAMPOS, Devisson (org.). **Políticas do sensível: corpos e marcadores de diferença na comunicação**. Belo Horizonte, Minas Gerais: Ppgcom/Ufmg, 2020. p. 297-315.

CARDOSO FILHO, Jorge. Uma matriz comunicacional da sensibilidade. In: MENDONÇA, Carlos; DUARTE, Eduardo; CARDOSO FILHO, Jorge.. (Org.). **Comunicação e Sensibilidades: pistas metodológicas**. 01 ed. Belo Horizonte: PPGCOM UFMG, 2016, v. 01, p. 37-53.

CARDOSO FILHO, Jorge.; GUTMANN, Juliana Freire. Performances como expressões da experiência estética: modos de apreensão e mecanismos operativos. **InTexto**, v. 47, p. 104-120, 2019.

CASTRO, Wagner. **Ednardo**. 1a ed. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 132p, 2017.

CASTRO, Wagner José Silva de. **No Tom da Canção Cearense: do Rádio e TV, dos Lares e dos Bares na era dos Festivais (1963 – 1979)**. 2007. 200f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Departamento de História, Programa de Pós-graduação em História, Fortaleza–CE, 2007.

CLARKE, John. Style in: HALL, Stuart; JEFFERSON, Tonny (Orgs.). **Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain**. London and New York: Routledge, 2003 [1975], p. 175-191.

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, 2018.  
<https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v18i1p152-167>

COLLING, Leandro (Org.). **Arte da Resistência**. Salvador: Devires, 2022.

COLLING, Leandro. **A vontade de expor: arte, gêneros e sexualidades**. Salvador: EDUFBA, 2021.

COLLING, Leandro; ARRUDA, Murilo Souza; NONATO, Murilo Nascimento. Perfechatividades de gênero: a contribuição das fechativas e afeminadas à teoria da performatividade de gênero. **cadernos pagu** (57), 2019: e195702

COSTA, Débora Silva; BARBALHO, Alexandre Almeida. 100 anos de Brasil, 70 anos de Cariri-CE: o rádio nacional como pano de fundo para compreender o rádio local.

**Radiofonias:** Revista de Estudos em Mídia Sonora, Mariana-MG, v. 11, n. 03, p. 179-199, set./dez. 2020.

COSTA, Pablo Soares Pereira. *A maUdição do versejar: poéticas transviadas do Cariri cearense*. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade). Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2019.

DAW, Stephen. **Don't Forget:** Lady Gaga's '09 VMAs Performance Should Have Been the Night's Breakout Moment. 21 ago. 2019. Billboard. Disponível em:

<https://www.billboard.com/music/awards/lady-gaga-paparazzi-2009-vm-as-performance-highlight-8527846/>. Acesso em: 11 mar. 2024.

GADELHA, Kaciano. **Corpopolítica:** Errancias Poéticas Decolonizando Roteiros. In: Catálogo Palco Giratório: Circuito Nacional. Rio de Janeiro: Sesc, Departamento Nacional, 2018.

GADELHA, Simone Mary Alexandre. **O perfume azul, artífice da ruptura:** transgressão na cena rock de Fortaleza nos anos 70. 2018. 103f. - Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de cultura e Arte, Programa de Pós-graduação em Comunicação, Fortaleza, 2018.

GALVÃO, André Luís Machado. **O coronelismo nas narrativas de Wilson Lins:** espaços de poder. Feira de Santana, 2010, 120 p. Dissertação (Mestrado em Literatura e Diversidade Cultural). PPG LDC, UEFS, 2010.

GAZETA DO CARIRI. **Medalha Elói Teles será entregue dia 24.** Gazeta do Cariri, 2017. Disponível em: <https://www.gazetadocariri.com/2017/08/medalha-eloi-teles-sera-entregue-dia-24.html>. Acesso em: 29 de fevereiro de 2024.

GOVERNO DO ESTADO DO CEARÁ. PPA Participativo. Secretaria do Planejamento e Gestão: Julho de 2015. Disponível em: <https://www.seplag.ce.gov.br/wp-content/uploads/sites/14/2017/05/cariri.pdf>. Acesso em: 11 mar. 2024.

GRIÔ. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo14394/grio>.

Acesso em: 01 de março de 2024. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

GROSSBERG, Lawrence. **Cultural studies in the future tense**. Durham: Duke University Press, 2010.

GUIMARÃES, Yana. **Rota Cariri é lançada e será divulgada no mercado nacional.** 3 de março de 2020. Governo do Estado do Ceará. Disponível em:

<https://www.ceara.gov.br/2020/03/03/rota-cariri-e-lancada-e-sera-divulgada-no-mercado-nacional/>. Acesso em: 07 de janeiro de 2023.

HALL, Stuart. **Cultura e Representação**. Rio de Janeiro: Ed. Puc-Rio: Apicuri, 2016. 260 p.

- INFANTINO, Julieta. Prácticas, representaciones y discursos de corporalidad: la ambigüedad en los cuerpos circenses. **Runa**, Argentina, v. 31, n. 1, p. 49-65, 2010.
- JAJI, Tsitsi Ella. *Africa in Stereo: Modernism, Music, and Pan-African Solidarity*. Nova York: Oxford University Press, 2014.
- KATZ, Helena; GREINER, Christine. Por uma teoria do corpomídia. In: **O Corpo: Pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, p. 125 – 133, 2005.
- LOURO, Guacira Lopes. Teoria queer - uma política pós-identitária para a educação. **Revista Estudos Feministas**, v. 9, n. 2, p. 541, 2001.
- MACRAE, Edward. Os respeitáveis militantes e as bichas loucas. *Stonewall*, v. 40, p. 21-36, 2011.
- MARQUES, Roberto. Embaralhando Nordestes: produção de sujeitos, tempos e espaços nas narrativas e performances de João do Crato. **Amazonica-Revista de Antropologia**, v. 8, n. 2, p. 456-478, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/amazonica/article/view/5052>. Acesso em: 27 de junho de 2020.
- MARQUES, Roberto. *Bar Xá de Flor: Experiências Queer no Interior do Ceará*. Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women's Worlds Congress (Anais Eletrônicos), Florianópolis, 2017.
- MARTINS, Leda Maria. Performances da Oralitura: Corpo, lugar da memória. **Letras**, [S. l.], n. 26, p. 63–81, 2003. DOI: 10.5902/2176148511881. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881>. Acesso em: 5 fev. 2024.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Ofício de cartógrafo: Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura**. Chile: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- MATOS, Elvis de Azevedo. **Um inventário luminoso ou um alumiário inventado: uma trajetória humana de musical formação**. 2007.300f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Ceará, Faculdade de Educação, Programa de Pós-graduação em Educação Brasileira, Fortaleza–CE, 2007.
- MBEMBE, Achille. The Power of the Archive and its Limits. In: HAMILTON, C. et al. (eds.). **Refiguring the Archive**. Dordrecht: Springer Netherlands, 2002. p. 19–27.
- MEDEIROS, Cleyber Nascimento de *et al.* **As regiões de planejamento do estado do Ceará**. Instituto de Pesquisa e Estratégia Econômica do Estado do Ceará - IPECE. n. 111. Fortaleza: novembro de 2015. Disponível em: [https://www.ipece.ce.gov.br/wp-content/uploads/sites/45/2014/02/TD\\_111.pdf](https://www.ipece.ce.gov.br/wp-content/uploads/sites/45/2014/02/TD_111.pdf). Acesso em: 11 mar. 2024.
- MELO, José Patrício Pereira. **Índios Cariri**, identidade e direitos no século XXI. 2017. Tese (doutorado) – Curso de Direito Econômico e Socioambiental, Escola de Direito da Pontifícia Universidade Católica do Paraná, Curitiba, 2017.

MORAES, Fabiana. **A pauta é uma arma de combate**: subjetividade, prática reflexiva e posicionamento para superar um jornalismo que desumaniza. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2022.

MORALES, Lúcia Arraes. Chapéu de couro pontocom: um sertão dentro de si. **Revista Cadernos do Ceom**, v. 16, n. 17, p. 259-288, 2014.

NERY, Olivia Silva. Objeto, memória e afeto: uma reflexão. **Revista Memória em Rede**, Pelotas, v. 10, n. 17, p. 144-161, 2017.

PALOMBINI, Carlos. Notes on the historiography of Música soul and Funk carioca. **Historia actual online**. n. 23. p. 99–106, 2010.

PINTO, Monilson dos Santos. A dialética da máscara negra: nego fugido contra o blackface. **Revista Aspás**, [S. l.], v. 7, n. 1, p. 155-166, 2017. DOI: 10.11606/issn.2238-3999.v7i1p155-166. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/131464>. Acesso em: 15 fev. 2024.

PRICE III, Emmett G.; KERNODLE, Tammy L.; MAXILE JR., Horace J. (ed.). **Encyclopedia of African American Music**. Santa Monica, California: Greenwood, 2011.

OLIVEIRA, Antônio José de. **Os Kariri** - resistências à ocupação dos sertões dos Cariris Novos no século XVIII. 2017. 313f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-Graduação em História, Fortaleza (CE), 2017.

OLIVEIRA JUNIOR, Ribamar José de. La invención de la homosexualidad al margen del Río Granjeiro: incidencias entre la memoria subterránea y las prácticas no dichas en la literatura oral en Crato-CE. **Crítica y Resistencias**. Revista de conflictos sociales latinoamericanos, Córdoba, Argentina, n° 8: 80-91, 2018.

DE PAULA, Jorge Luiz. **Maracatu do Ceará**: contribuições para o estudo de sua configuração. 103 p. Il. 2010. Dissertação (Mestrado) – Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. 2ª ed. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2009.

RAPOSO, Paulo. “**Artivismo**”: articulando dissidências, criando insurgências. **Cadernos de Arte e Antropologia** [Online], Vol. 4, No 2 | 2015. Disponível em: <<https://doi.org/10.4000/cadernosaa.909>>. Acesso em: 03 de jul. de 2020.

RIBEIRO, Marcelo. Introdução: Humanidade e Mundanidade in. **Do inimaginável**. Goiânia: Editora da UFG, 2019.

RIBEIRO, Djamila. **Margareth Menezes, a rainha do axé brasileiro, é um ícone a ser festejado e valorizado**. 01 jul. 2021. Folha de São Paulo. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/djamila-ribeiro/2021/07/margareth-menezes-a-rainha-do-axe-brasileiro-e-um-icone-a-ser-festejado-e-valorizado.shtml>. Acesso em: 01 dez. 2021.

RODRIGUES, Antonio. **Geoparque, Padre Cícero e casa do Patativa: Rota Cariri terá projeção internacional para turismo**. 5 de novembro de 2021. Diário do Nordeste. Disponível em: <<https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/regiao/geoparque-padre-cicero-e-casa-do-patativa-rota-cariri-tera-projecao-internacional-para-turismo-1.3155918>>. Acesso em: 07 de janeiro de 2023.

MOREIRA, Beatriz; VICTOR, Léo. **Tradição do negrume do Maracatu versus demanda social**. 6 nov. 2023. Medium. Disponível em: <https://medium.com/@beatrizmoreiraa/tradição-do-negrume-do-maracatu-versus-demanda-social-ce4c3a5adbd7>. Acesso em: 11 mar. 2024.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. 2ª ed. Porto Alegre: Sulina/ Editora da UFRGS, 2016.

LEITE, Maria Jorge dos Santos; SANTOS, Hélio Jorge dos. Coronéis e cambiteiros: história dos engenhos de rapadura de Jardim, Ceará. X encontro nacional de história oral – Testemunhos: História e Política, 2010.

SCIDADES - Secretaria das Cidades Governo do Estado do Ceará. **Região Metropolitana do Cariri**. [c2017-2024]. Disponível em: <https://www.cidades.ce.gov.br/regiao-metropolitana-do-cariri/>. Acesso em: 01 nov. 2022.

SECRETO, María Verónica. A seca de 1877 - 1879 no Império do Brasil: dos ensinamentos do senador Pompeu aos de André Rebouças: trabalhados e mercado. **História, Ciências, Saúde**. Manguinhos, Rio de Janeiro, v. 27, n. 1, jan.-mar. 2020, p. 33-51.

SECULT – Secretaria da Cultura Governo do Estado do Ceará. **Maracatu Uinu-Erê**. 2 fev. 2024. Disponível em: <https://www.secult.ce.gov.br/2024/02/02/dialogos-musicais-vila-da-musica-promove-roda-de-conversa-sobre-a-tradicao-do-maracatu/maracatu-uinu-ere/>. Acesso em: 11 mar. 2024.

SHUSTERMAN, Richard. **Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a estética popular**. Tradução de: Giselela Domschke. São Paulo: Ed. 34, 1998. 272 p.

SILVA, Ermínia. O circo sempre esteve na moda: contemporaneidade da teatralidade circense. In: FURTADO, Beatriz; LINS, Daniel (org.). **Fazendo Rizoma**. Fortaleza: Hedra, 2008. p. 1-128.

SODRÉ, Muniz. **A Ciência do Comum: notas para o método comunicacional**. Petrópolis: Vozes, 2014.

SONTAG, Susan. Notas Sobre o Camp. In: **Contra a interpretação**. Porto Alegre: LPM, 1987, p. 318 a 337.

SULIANO, D. et al. **PIB das regiões de planejamento do estado do Ceará**. Instituto de Pesquisa e Estratégia Econômica do Estado do Ceará - IPECE. n. 01. Fortaleza: setembro de 2023. Disponível em: [https://www.ipece.ce.gov.br/wp-content/uploads/sites/45/2023/09/PIB\\_Regioes\\_de\\_Planejamento\\_N01\\_Setembro\\_2023.pdf](https://www.ipece.ce.gov.br/wp-content/uploads/sites/45/2023/09/PIB_Regioes_de_Planejamento_N01_Setembro_2023.pdf). Acesso em: 11 mar. 2024.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**: Performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

TROTTA, Felipe da Costa. O funk no Brasil contemporâneo: Uma música que incomoda, **Latin American Research Review**, v. 51, n. 4, pp. 86–101, 2016. doi:10.1353/lar.2016.0050.

XAVIER, Marcelo Esperança. “Hello, crazy people!”: a importância de Big Boy como comunicador de rádio In: 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - INTERCOM, 2020, Salvador. São Paulo: Intercom, 2020. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2020/resumos/R15-1641-1.pdf>. Acesso em: 19 de fevereiro de 2024.

## Instagram

DO CRATO, João. [Sem título] 2 ago. 2020. Instagram: @docratojoao. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CDaKlMpBnfg/>. Acesso em: 11 mar. 2024.

AMANA, Mc. [Sem título]. 17 dez. 2019. Instagram: @amana.mc. Disponível em: [https://www.instagram.com/p/B6MQQTGB05r/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA==](https://www.instagram.com/p/B6MQQTGB05r/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA==). Acesso em: 11 mar. 2024.

REC, Produtos do Morro. [Sem título]. 22 de março de 2019. Instagram: @produtosdomorrorec. Disponível em: <https://www.instagram.com/produtosdomorrorec/>. Acesso em: 10 de março de 2024.

REC, Produtos do Morro. [Sem título]. 12 de fevereiro de 2018. Instagram: @produtosdomorrorec. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BfHfrDXl-3s/>. Acesso em: 05 de outubro de 2024.

## Vídeos

APERTA O PLAY e confira o show incrível do cantor João do Crato. Vídeo. 73min50s. Publicado pelo canal Sesc Ceará. 06 nov. 2020. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=5nGPe0a1\\_J4&t=578s](https://www.youtube.com/watch?v=5nGPe0a1_J4&t=578s). Acesso em: 11 mar. 2024.

ASF 2020 MC AMANA Tire seu racismo do meio. Vídeo. 02min26s. Publicado pelo canal Mc Amana. 14 fev. 2020. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=wx6apZybmoA>. Acesso em: 11 mar. 2024.

ENTREVISTA – JOÃO DO CRATO. Vídeo. 25min48s. Publicado pelo canal Cariri TV. 11 set. 2019b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Dparut1JLoA&t=123s>. Acesso em: 20 out. 2020.

EXPERIÊNCIAS E INICIATIVAS do Instituto Mirante com a comunidade LGBTQIA+. Vídeo. 171min. Publicado pelo canal Museu da Imagem e do Som do Ceará – MIS. 20 set. 2023. Disponível em: [https://youtu.be/ZHw\\_2amSasI?t=5924](https://youtu.be/ZHw_2amSasI?t=5924). Acesso em: 08 mar. 2024.

JOÃO DO CRATO – 3º CHAMA. Vídeo. 03min31s. Publicado pelo canal Museu de Arte Kariri. 04 jun. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mkyT34n4wgg>. Acesso em: 04 de março de 2024.

JOÃO DO CRATO. Vídeo. 07min47s. Publicado pelo canal Museu de Arte Kariri. 30 jun. 2017a. Disponível em: <https://youtu.be/-0aruzx0dKI?si=NO5hLAV0vRBU3CW5>. Acesso em: 05 de março de 2024.

JOÃO DO CRATO. Vídeo. 2min11s. Publicado pelo canal Marcos Silva Locutor. 25 ago. 2017b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AipXJTgyEfM>. Acesso em: 29 de fevereiro de 2024.

JOÃO DO CRATO – 1997. Vídeo. 14min35s. Publicado pelo canal Museu de Arte Kariri. 22 jan. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JEGmSwIzxls&t=234s>. Acesso em: 29 de julho de 2023.

MC AMANA - Tire seu racismo do meio. Vídeo. 03min07s. Publicado pelo canal Mc Amana. 30 dez. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oe8dVLwywzM>. Acesso em: 11 mar. 2024.

MC AMANA - Não vem me censurar #24 PDMrec. Vídeo. 02min59s. Publicado pelo canal Produtos do Morro Rec. 22 mar. 2019a. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=y0Vqdc7Cu54>. Acesso em: 11 mar. 2024.

MC AMANA (Abraço, Beijo). Vídeo. 03min52s. Publicado pelo canal Mc Amana. 17 dez. 2019b. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_qyXvrVNUSM](https://www.youtube.com/watch?v=_qyXvrVNUSM). Acesso em: 11 mar. 2024.

NÃO É MIMIMI. Vídeo. 03min09s. Publicado pelo canal Mc Amana. 26 out. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NxZ6lMspaZY>. Acesso em: 11 mar. 2024.

PROGRAMAÇÃO VIRTUAL CCBNB 2021: João do Crato – Remoenda. Vídeo. 39min13s. Publicado pelo canal Banco do Nordeste Cultural. 09 jan. 2021. Disponível em: <https://youtu.be/DE04C8BIo-0?si=jnXJ8gjU5SL6ONzA>. Acesso em: 29 de fevereiro de 2024.

RÁDIO D.V.C – Entrevista com João do Crato em outubro de 2019. Vídeo. 04min53s. Publicado pelo canal Rádio Difusora Voz do Cariri. 11 out. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1ai21m7r2XE>. Acesso em: 29 de fevereiro de 2024.

RONDINELE FURTADO – Transrustica. Vídeo. 3min27s. Publicado pelo canal Faustino Pinto. 18 set. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=v-9DDhKOKQA&t=9s>. Acesso em: 11 mar. 2024.

SHOW CANDENTE: Abidoral Jamaru, João do Crato e Pachele Jamaru. Vídeo. 46min51s. Publicado pelo canal Abidoral Jamaru. 30 jun. 2021. Disponível em: <https://youtu.be/SaTm94mwUJc?si=AM7teOFg94jNdXIg>. Acesso em: 05 de março de 2024.

XÁ DE FLOR 10 ANOS. Vídeo. 24min18s. Publicado pelo canal Edelson Diniz. 15 jun. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1dqdcBSkPxw>. Acesso em: 19 out. 2020.

### ***Podcast***

NOSSAS RAÍZES: 03 Causos e Lendas do Cariri. [Locução de]: Antônio Rodrigues. Entrevistada: José Flávio Vieira e João do Crato. Ceará: Sistema Verdes Mares de Comunicação, 15 jul. 2019. *Podcast*. Disponível em: <https://www.playpilot.com/br/podcast/ti22Ve4-nossas-ra%C3%ADzes/episode/ti22SDA-nossas-ra%C3%ADzes-03-causos-e-lendas-do-cariri/>. Acesso em: 29 ago. 2023.

### **Músicas**

ARA KETU. Uma História De Ifá. WEA International Inc., 1987. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xZjFzCX-C70>. Acesso em: 11 de outubro de 2021.

VALENÇA, Alceu. Maria do Santos. Rio de Janeiro: Som Livre, 1977. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=1OdVQi\\_giKg](https://www.youtube.com/watch?v=1OdVQi_giKg). Acesso em: 07 de março de 2024.

## APÊNDICE

Kubrica do artista <i>Adolfo!</i>	Kubrica do pesquisador <i>Walisson Araújo</i>
--------------------------------------	--


**TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)**

Eu, JOÃO ULISSES FILHO, nacionalidade BRASILEIRO, nascido/a/e em 11/04/1954 estado civil SOLTEIRO, portador/a/e da Carteira de Identidade (RG) nº 20000340716-96, inscrito no CPF sob nº 09056971387, residente na Avenida Padre Ozeir, 846-S. Miguel, nº. \_\_\_\_\_, município de CRATO-CE.

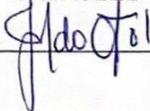
Estou sendo convidado/a/e a participar do estudo denominado com o título *(Re)partilhar o comum da vida pelo sensível da arte<sup>1</sup>*, cujo pesquisador responsável é Walisson Angélico de Araújo, mestrando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

Os objetivos da pesquisa em desenvolvimento são:

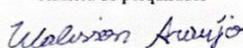
- 1) perceber como João do Crato, Rondinele|Transrústica e Marciano|Mc Amana, artistas do Sul do Ceará, produzem discursos e imagens sensíveis que nos auxiliam a refletir sobre a importância das experiências corporais para os estudos da comunicação e da cultura;
- 2) analisar como história de vida e os arquivos dos artistas podem nos permitir aprender sobre processos políticos, comunicacionais e culturais que não estão visíveis em certos discursos e imagens hegemônicos e comuns sobre o Cariri, a identidade de seu povo e o próprio corpo referente à heteronormatividade;
- 3) defender que o encontro com o repertório cultural e os arquivos dos artistas nos ensina sobre a importância de conhecer outras partilhas sensíveis para disputar por

<sup>1</sup> O título da pesquisa está sujeito a alterações sem perda de sentido. O subtítulo terá relação direta com o nome dos artistas e o território específico de onde falamos com a pesquisa.

Kubrica do artista



Kubrica do pesquisador



questões éticas e dos direitos humanos, podendo assim, quem sabe, (re)partilhar o comum da vida pelo sensível da arte.

A minha participação no referido estudo tem sido, ao ser acompanhado, de conversar com o pesquisador cedendo entrevistas e dialogando sobre a minha história de vida em contexto com a arte e a cultura no Cariri. Estou ciente também da minha participação em fotografias, áudios e vídeos meus que poderão ser utilizadas nas materialidades produzidas a partir da pesquisa.

Permito o uso do meu nome em materiais que estejam correlacionados ao estudo. **Autorizo** também para a pesquisa em desenvolvimento o uso dos meus discursos e imagens nos materiais audiovisuais, fotos, textos, artigos e documentos. Os materiais são destinados à divulgação ao público em geral, tendo como intuito promover o desenvolvimento da educação, da ciência e da arte pelo campo da comunicação e da cultura.

Toda pesquisa com seres humanos envolve riscos aos participantes. Nesta pesquisa os riscos serão minimizados devido à invasão de privacidade, ao responder a questões sensíveis sobre a minha vida, ligadas a questões pessoais da minha trajetória. Ficou esclarecido também que na pesquisa existirá o respeito com a minha identidade e que os procedimentos assegurem a não estigmatização da minha participação, garantindo a não utilização das informações concedidas nas entrevistas para meu prejuízo e das pessoas e/ou das comunidades presentes nos meus diálogos e/ou arquivos para a investigação, inclusive em termos de autoestima, de prestígio e/ou de aspectos econômico-financeiros.

São esperados os seguintes benefícios com esta pesquisa, apesar de ser possível que este estudo não traga benefícios diretos para mim, mas ao final deste estudo, as informações que ele gerar, poderão trazer desenvolvimento para a ciência e a educação, assim como para o campo da comunicação, da cultura, das artes, dos estudos de gêneros e sexualidades e também para o campo dos direitos humanos, podendo beneficiar a outros/as/es.

Foi assegurada também a assistência durante toda pesquisa, bem como me é garantido o livre acesso a todas as informações e esclarecimentos adicionais sobre o estudo e suas consequências, enfim, tudo o que eu queira saber antes, durante e depois da minha participação. Ficou ainda **autorizada**, de livre e espontânea vontade, para os mesmos fins, a recusa ou retirar meu consentimento, em qualquer fase da pesquisa, sem

penalização alguma para a desistência dos direitos para a veiculação dos discursos, textos, fotografias, materiais audiovisuais e arquivos, não recebendo para tanto qualquer tipo de remuneração.

Este documento (TCLE) será elaborado em duas VIAS, que serão rubricadas em todas as suas páginas, exceto a com as assinaturas, e assinadas ao seu término por mim e pelo pesquisador, ficando uma via com cada um. Por esta ser a expressão da minha vontade declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos à minha imagem ou a qualquer outro, e assino o presente termo.

O presente termo é concedido a título gratuito, abrangendo o uso do estudo aqui mencionado no território nacional e internacional.

Crato, Goiás, dia 04 de agosto de 2022.

João Ulisses Filho  
Assinatura do artista

Valmir Angelico de Araújo  
Assinatura do pesquisador

Rubrica do artista Eriberto Rondinele Furtado de Sousa	Rubrica do pesquisador Walisson Araújo
---	---



### TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)

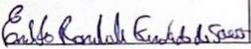
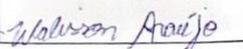
Eu, ERIBERTO RONDINELE FURTADO DE SOUSA nacionalidade BRASILEIRO, nascido/a/e em 12/03/196, estado civil SOLTEIRO, portador/a/e da Carteira de Identidade (RG) nº 2007821616-2, inscrito no CPF sob nº 620.185.463.09, residente na RUA SAGRADA FAMILIA - SEMINARIO, nº. 419, município de CRATO - CE.

Estou sendo convidado/a/e a participar do estudo denominado com o título *(Re)partilhar o comum da vida pelo sensível da arte<sup>1</sup>*, cujo pesquisador responsável é Walisson Angélico de Araújo, mestrando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

Os objetivos da pesquisa em desenvolvimento são:

- 1) perceber como João do Crato, Rondinele|Transrústica e Marciano|Mc Amana, artistas do Sul do Ceará, produzem discursos e imagens sensíveis que nos auxiliam a refletir sobre a importância das experiências corporais para os estudos da comunicação e da cultura;
- 2) analisar como história de vida e os arquivos dos artistas podem nos permitir aprender sobre processos políticos, comunicacionais e culturais que não estão visíveis em certos discursos e imagens hegemônicos e comuns sobre o Cariri, a identidade de seu povo e o próprio corpo referente à heteronormatividade;
- 3) defender que o encontro com o repertório cultural e os arquivos dos artistas nos ensina sobre a importância de conhecer outras partilhas sensíveis para disputar por

<sup>1</sup> O título da pesquisa está sujeito a alterações sem perda de sentido. O subtítulo terá relação direta com o nome dos artistas e o território específico de onde falamos com a pesquisa.

Kubrica do artista	Kubrica do pesquisador
	

questões éticas e dos direitos humanos, podendo assim, quem sabe, (re)partilhar o comum da vida pelo sensível da arte.

A minha participação no referido estudo tem sido, ao ser acompanhado, de conversar com o pesquisador cedendo entrevistas e dialogando sobre a minha história de vida em contexto com a arte e a cultura no Cariri. Estou ciente também da minha participação em fotografias, áudios e vídeos meus que poderão ser utilizadas nas materialidades produzidas a partir da pesquisa.

Permito o uso do meu nome em materiais que estejam correlacionados ao estudo. **Autorizo** também para a pesquisa em desenvolvimento o uso dos meus discursos e imagens nos materiais audiovisuais, fotos, textos, artigos e documentos. Os materiais são destinados à divulgação ao público em geral, tendo como intuito promover o desenvolvimento da educação, da ciência e da arte pelo campo da comunicação e da cultura.

Toda pesquisa com seres humanos envolve riscos aos participantes. Nesta pesquisa os riscos serão minimizados devido à invasão de privacidade, ao responder a questões sensíveis sobre a minha vida, ligadas a questões pessoais da minha trajetória. Ficou esclarecido também que na pesquisa existirá o respeito com a minha identidade e que os procedimentos assegurem a não estigmatização da minha participação, garantindo a não utilização das informações concedidas nas entrevistas para meu prejuízo e das pessoas e/ou das comunidades presentes nos meus diálogos e/ou arquivos para a investigação, inclusive em termos de autoestima, de prestígio e/ou de aspectos econômico-financeiros.

São esperados os seguintes benefícios com esta pesquisa, apesar de ser possível que este estudo não traga benefícios diretos para mim, mas ao final deste estudo, as informações que ele gerar, poderão trazer desenvolvimento para a ciência e a educação, assim como para o campo da comunicação, da cultura, das artes, dos estudos de gêneros e sexualidades e também para o campo dos direitos humanos, podendo beneficiar a outros/as/es.

Foi assegurada também a assistência durante toda pesquisa, bem como me é garantido o livre acesso a todas as informações e esclarecimentos adicionais sobre o estudo e suas consequências, enfim, tudo o que eu queira saber antes, durante e depois da minha participação. Ficou ainda **autorizada**, de livre e espontânea vontade, para os mesmos fins, a recusa ou retirar meu consentimento, em qualquer fase da pesquisa, sem

penalização alguma para a desistência dos direitos para a veiculação dos discursos, textos, fotografias, materiais audiovisuais e arquivos, não recebendo para tanto qualquer tipo de remuneração.

Este documento (TCLE) será elaborado em duas VIAS, que serão rubricadas em todas as suas páginas, exceto a com as assinaturas, e assinadas ao seu término por mim e pelo pesquisador, ficando uma via com cada um. Por esta ser a expressão da minha vontade declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos à minha imagem ou a qualquer outro, e assino o presente termo.

O presente termo é concedido a título gratuito, abrangendo o uso do estudo aqui mencionado no território nacional e internacional.

Proto, para, dia 04 de agosto de 2022.

Enito Fandiê Fandiê de Sousa  
Assinatura do artista

Walixon Angilica de Araújo  
Assinatura do pesquisador

Rúbrica do artista	Rúbrica do pesquisador
Marciano S. Silva	Walisson Araújo



### TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)

Eu, Marciano S. Silva, nacionalidade Brasileira, nascido/a em 04/09/1992 estado civil Solteiro, portador/a da Carteira de Identidade (RG) nº 227386905-0, inscrito no CPF sob nº 055.893.523-04, residente na françola leila fontes, nº. 320, município de Juazeiro do Norte-Ce.

Estou sendo convidado/a a participar do estudo denominado com o título *(Re)partilhar o comum da vida pelo sensível da arte<sup>1</sup>*, cujo pesquisador responsável é Walisson Angélico de Araújo, mestrando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

Os objetivos da pesquisa em desenvolvimento são:

- 1) perceber como João do Crato, Rondinele[Transrústica e Marciano]Mc Amana, artistas do Sul do Ceará, produzem discursos e imagens sensíveis que nos auxiliam a refletir sobre a importância das experiências corporais para os estudos da comunicação e da cultura;
- 2) analisar como história de vida e os arquivos dos artistas podem nos permitir aprender sobre processos políticos, comunicacionais e culturais que não estão visíveis em certos discursos e imagens hegemônicos e comuns sobre o Cariri, a identidade de seu povo e o próprio corpo referente à heteronormatividade;
- 3) defender que o encontro com o repertório cultural e os arquivos dos artistas nos ensina sobre a importância de conhecer outras partilhas sensíveis para disputar por

<sup>1</sup> O título da pesquisa está sujeito a alterações sem perda de sentido. O subtítulo terá relação direta com o nome dos artistas e o território específico de onde falamos com a pesquisa.

Rúbrica do artista	Rúbrica do pesquisador
Marciano Souza	Valudson Araújo

questões éticas e dos direitos humanos, podendo assim, quem sabe, (re)partilhar o comum da vida pelo sensível da arte.

A minha participação no referido estudo tem sido, ao ser acompanhado, de conversar com o pesquisador cedendo entrevistas e dialogando sobre a minha história de vida em contexto com a arte e a cultura no Cariri. Estou ciente também da minha participação em fotografias, áudios e vídeos meus que poderão ser utilizadas nas materialidades produzidas a partir da pesquisa.

Permito o uso do meu nome em materiais que estejam correlacionados ao estudo. **Autorizo** também para a pesquisa em desenvolvimento o uso dos meus discursos e imagens nos materiais audiovisuais, fotos, textos, artigos e documentos. Os materiais são destinados à divulgação ao público em geral, tendo como intuito promover o desenvolvimento da educação, da ciência e da arte pelo campo da comunicação e da cultura.

Toda pesquisa com seres humanos envolve riscos aos participantes. Nesta pesquisa os riscos serão minimizados devido à invasão de privacidade, ao responder a questões sensíveis sobre a minha vida, ligadas a questões pessoais da minha trajetória. Ficou esclarecido também que na pesquisa existirá o respeito com a minha identidade e que os procedimentos assegurem a não estigmatização da minha participação, garantindo a não utilização das informações concedidas nas entrevistas para meu prejuízo e das pessoas e/ou das comunidades presentes nos meus diálogos e/ou arquivos para a investigação, inclusive em termos de autoestima, de prestígio e/ou de aspectos econômico-financeiros.

São esperados os seguintes benefícios com esta pesquisa, apesar de ser possível que este estudo não traga benefícios diretos para mim, mas ao final deste estudo, as informações que ele gerar, poderão trazer desenvolvimento para a ciência e a educação, assim como para o campo da comunicação, da cultura, das artes, dos estudos de gêneros e sexualidades e também para o campo dos direitos humanos, podendo beneficiar a outros/as/es.

Foi assegurada também a assistência durante toda pesquisa, bem como me é garantido o livre acesso a todas as informações e esclarecimentos adicionais sobre o estudo e suas consequências, enfim, tudo o que eu queira saber antes, durante e depois da minha participação. Ficou ainda **autorizada**, de livre e espontânea vontade, para os mesmos fins, a recusa ou retirar meu consentimento, em qualquer fase da pesquisa, sem

penalização alguma para a desistência dos direitos para a veiculação dos discursos, textos, fotografias, materiais audiovisuais e arquivos, não recebendo para tanto qualquer tipo de remuneração.

Este documento (TCLE) será elaborado em duas VIAS, que serão rubricadas em todas as suas páginas, exceto a com as assinaturas, e assinadas ao seu término por mim e pelo pesquisador, ficando uma via com cada um. Por esta ser a expressão da minha vontade declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos à minha imagem ou a qualquer outro, e assino o presente termo.

O presente termo é concedido a título gratuito, abrangendo o uso do estudo aqui mencionado no território nacional e internacional.

Suazeiro do Norte, dia 05 de agosto de 2022.

Marciano Souza S. da  
Assinatura do artista

Uelixon Araújo de Araújo  
Assinatura do pesquisador