



Universidade Federal da Bahia
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Escola de Teatro / Escola de Dança

MAKARIOS MAIA BARBOSA

“TODO COCO UM DIA VIRA KENGA”
ETNOCENOLOGIA, PERFORMANCE E TRANSFORMISMO
NO CARNAVAL POTIGUAR

Salvador / Bahia
2005

Makarios Maia Barbosa

**“TODO COCO UM DIA VIRA KENGA”
ETNOCENOLOGIA, PERFORMANCE E TRANSFORMISMO
NO CARNAVAL POTIGUAR**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia,
como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre.

Linha de Pesquisa:

Matrizes culturais na cena contemporânea

Orientador:

Professor Dr. Armino Jorge de Carvalho Bião

Salvador / Bahia
2005

Biblioteca Nelson de Araújo – UFBA

B238 Barbosa, Makarios Maia.

"Todo coco um dia vira kenga" : Etnocologia, performance e transformismo no carnaval potiguar / Makarios Maia Barbosa. - Salvador, 2005.
222 f.

Orientador : Prof. Dr. Armindo Jorge de Carvalho Bião.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas.

1. Teatro. 2. Etnocologia. 3. Performance. I. Universidade Federal da Bahia. - Escola de Teatro. II. Bião, Armindo Jorge de Carvalho. III. Título.

CDD - 792



Serviço Público Federal
Escola de Teatro/ Escola de Dança
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

MAKARIOS MAIA BARBOSA

“Todo coco um dia vira kenga: Etnocenologia, Performance e Transformismo no Carnaval Potiguar”

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, pela seguinte Banca Examinadora:

A blue ink signature consisting of two stylized, angular shapes.

Prof^o Dr^o **Armindo Jorge de Carvalho Bião** (orientador)

A blue ink signature in a cursive script.

Prof^o Dr^o **Fernando Antonio de Paula Passos** (PPGAC - UFBA)

A blue ink signature in a cursive script.

Prof^a Dr^a **Christine Douxami** (PPGAC/CNPQ - UFBA)

Salvador, 12 de maio de 2005

A

Dona Helena;

“Seu” Natércio;

Carmi;

Marcos, Edvânia, Diego, Clarissa e Camila (*In Memoriam*);

Francisco, Márcia, Raoni, Ruda, Tuíra, Ana, Lua e Chico;

Marcelo, Regina, Duana, Duan e Delano;

Antônio, Jane, Larissa, Raíssa e Taís;

Merlânio, Rachel, Merlânio Filho, Mayara e Murilo;

Às

Kengas, aos estranhos, aos “de fora”, aos afeminados, aos *viados*, aos esquisitos, aos sem-modos, aos exagerados, aos *non gratos*, aos pobres, aos feios, aos minoritários, aos deficientes, aos excluídos, aos diferentes, aos *queers*.

AGRADECIMENTOS

Às kengas potiguares, motivo e luz nessa odisséia;

A todos que entrevistei e que me auxiliaram com suas palavras, ações, idéias e vidas;

Aos que estão em mim: meus deuses, meus ancestrais, minha mãe, meu pai, meu povo;

A Carmi Ferreira da Silva, com todo o amor que possa existir;

À Bahia, que me deu ginga e compasso, através dos amigos: Nadir Nóbrega, Sérgio Farias, Pedro Roberto, Raimundo Seixas (Rai) e Eliana (Lia) Rodrigues;

Ao professor Dr. Armindo Jorge de Carvalho Bião, que, assumindo a orientação desta pesquisa, quando já estava em andamento, não me furtou da sua generosidade e competência;

À professora Dr.^a Suzana Martins, que foi inicialmente minha orientadora e, assim, me abrigou, me ajudou a construir um caminho afetuoso para me fazer seguir com elegância e competência, nos momentos de pouca luz;

Ao professor Dr. Fernando Passos, pela imprescindível colaboração teórico-crítica e afetiva, sem a qual esta pesquisa não ocorreria tão *queer*;

À professora Dr.^a Christine Douxami, pela inestimável colaboração crítico-antropológica;

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), à Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), à Universidade Federal da Bahia (UFBA) e ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da UFBA;

A Allan Cedrak, Elisa Paiva, Flávio Jatobá, Frank Rodrix, MariaZinha Lira, Patrícia Cordeiro, Weid Santos, maravilhosa equipe de trabalho de campo;

Aos amigos Lenice Lins e José Paulo de Melo Goulart, sem os quais nada haveria;

A José Alves Dionísio e Paulo Michelotto, eternos mestres;

Aos amigos do Departamento de Artes da UFRN, Sávio Araújo, Sônia Othon, Lenilton Teixeira, Dejardiere Morais e Maria Helena Braga e Vaz da Costa;

À professora Dr.^a Vera Lourdes Rocha, que iniciou uma possibilidade de qualificação docente no Departamento de Artes da UFRN e, assim, me favoreceu;

Aos colegas e professores do PPGAC, especialmente, Adailton dos Santos (Dadau), Euvaldo Mattos, Carlos Petrovich (*In Memoriam*), Patrick Campbell, Antonia Pereira, Adriano Bittar, Fábio Araújo, Antonio Jorge (Godi), Lindolfo Alves, Leonardo Boccia, Antrifo Sanchez, Raimundo Mattos, Nadja Miranda, Hebe Alves e Miguel Santa Brígida Jr.;

A Anne, Luciana, Ramon e Jorge, bolsistas e funcionários do PPGAC/UFBA;

A Amália, Otília e Adriana, funcionárias da Diretoria Geral da Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB);

E, muito especialmente, às amigas Alexandra Dumas, Cássia Lopes, Edyala Iglesias, Eneyle Freitas, Fátima Wachowicz, Márcia Virgínia e Sandra Mascarenhas, por minha dulcíssima existência baiana.

Enquanto houver Carnaval, não haverá nenhuma revolução social no Brasil.

Mário VARGAS LLOSA

Fantasia é um troço que o cara tira no Carnaval.

João BOSCO

Cada um é arrastado pelo seu prazer.

*VIGÍLIO*¹

Todo coco um dia vira kenga!

KENGAS

¹ Epígrafes recolhidas no ALMANAQUE BRASIL DE CULTURA POPULAR, com exceção do *slogan* do Bloco das Kengas – “Todo coco um dia vira kenga”.

RESUMO

A presente dissertação descreve e analisa o carnaval transformista das Kengas, um bloco de rua que ocorre no carnaval potiguar, ou seja, na cidade de Natal, capital do Estado do Rio Grande do Norte, no Nordeste brasileiro. Consideram-se, como corpus desta pesquisa, os acontecimentos espetaculares vivenciados no dia 22 de fevereiro de 2004, antes, durante e depois do desfile do bloco carnavalesco das Kengas. A descrição do referido desfile e seu entorno é a base de dados válidos analisáveis desta pesquisa, que considera ainda as ocorrências deste festejo em carnavais de anos anteriores e seus respectivos contextos histórico-socioculturais. A prática analítica faz uso de arquivos da memória do pesquisador e de dados coletados em entrevistas e discussões com participantes e informantes deste fenômeno. Esta pesquisa contribui para os estudos nas Artes Cênicas, especificamente com diálogos interdisciplinares sobre a construção do espetáculo. A espetacularidade é aqui entendida a partir da etnocenologia, da compreensão das matrizes culturais que fomentam o fenômeno das kengas e da teoria *queer*. As Kengas, enquanto fenômeno espetacular, são compreendidas, nesta pesquisa, considerando a maneira como nelas se organizam o carnaval, a folia de rua, o teatro popular, o desenvolvimento de personagens-tipo, a caracterização, a performance, a diversidade de gênero, enfim, algumas de suas matrizes culturais. Este trabalho busca ainda atualizar procedimentos de análise da cena a partir dos estudos da performance como teoria crítica contemporânea. Considera-se, como ponto central dos resultados obtidos com esta investigação, o entendimento da atitude do transformismo como estratégia de agrupamento de sujeitos minoritários em torno da ocupação da cena festiva do espaço público para o favorecimento da divulgação de idéias e atitudes referentes à diversidade de gênero. Compreende-se ainda que estas atitudes de afirmação da diversidade de gênero são construtos corporais destes sujeitos em espetacularidade. A etnocenologia e os estudos da performance são, nesta pesquisa, possibilidades interdisciplinares de constituição metodológica, visando à compreensão do fato espetacular das kengas como fenômeno multirreferencial localizado nos limites entre o estético e o político.

Palavras-chave: Teatro, Etnocenologia e Performance.

ABSTRACT

This dissertation focuses on the transvestic performances that take place before, during and after the *Bloco das Kengas Parade* during Carnival in Natal, capital city of the state of Rio Grande do Norte. The parade's spectacularity, as defined by the field of Ethnoscenology, is of great importance. The paper describes the pageant that took place on the 22nd February 2004, taking into consideration occurrences of the parade in previous Carnivals and the event's social, cultural and historical context, which is analyzed using memorial archives and information collected during interviews and discussions with participants and insiders with a first-hand knowledge of the phenomenon. This research aims to contribute to the field of the Performing Arts, and more specifically to interdisciplinary studies into performance construction. The work begins with a discussion of the cultural matrixes that instigated the Kengas phenomenon, and its political and aesthetics constructs, in light of the event's specific urban and social context. Consideration is given to: Carnival, street festivities, popular theatre, the development of stock characters, characterization and dress, performance, gender diversity, cultural studies and Queer theory. The dissertation re-signifies performatic procedures linked to contemporary theatre (stage and audience) and contextualizes performance in its theoretical function, as a mean of understanding cross-dressing and the way in which these minorities are perceived during the parade. It also serves to clarify the way in which this event promotes and reaffirms gender diversity. The field of Ethnoscenology plays a central role as an interdisciplinary methodological approach that obliges the researcher to define and discuss his/her relationship to the object(s) being observed and as a multireferential mean of approaching many aspects that define the phenomenon.

Keywords: Theatre; Ethnoscenology; and Performance.

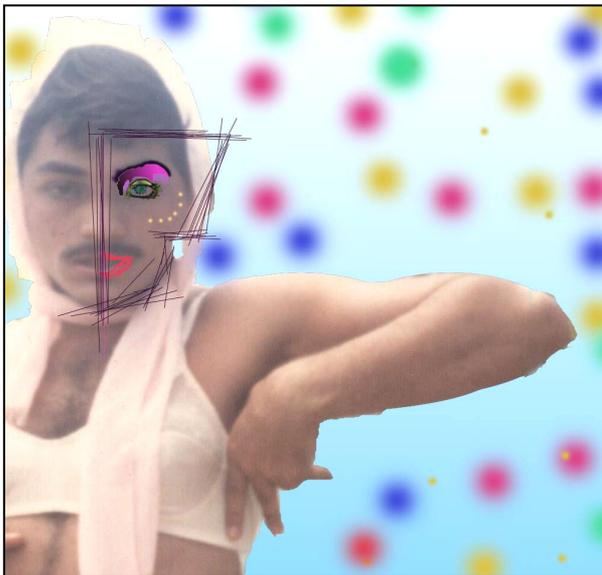
SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	O ESPETÁCULO	29
2.1	“ENTRADAS E BANDEIRAS”	29
2.2	UM ESPETÁCULO PELO CARNAVAL	36
2.2.1	Organização e origens	48
2.2.2	Música e circunstâncias	57
2.2.3	Figurino e caracterização	61
2.2.4	Temática e personagens	64
2.2.5	Um lugar cênico no meio da rua	71
2.3	O DESFILE DA RAINHA DAS KENGAS	75
3	ETNOCENOLOGIA, PERFORMANCE E TRANSFORMISMO	88
3.1	A ETNOCENOLOGIA	92
3.1.1	Um espectador qualificado	95
3.1.2	Espetacularidade	99
3.2	A PERFORMANCE	112
3.2.1	Os Estudos da Performance	113
3.2.2	Performance ou <i>Performance Art</i> ?	117
3.3	O TRANSFORMISMO	122
3.3.1	Vestir-se de alegria/alegoria	123
3.3.2	A Teoria <i>Queer</i>	126
4	“TODO COCO UM DIA VIRA KENGA”	132
4.1	CORPO E CENA	132
4.1.1	Corpo, sexo, gênero e transformismo	133
4.1.2	Cena, jogo, riso e atitude	135
4.1.3	Corpo/Cena: macho/fêmea	145
4.1.4	Uma leitura transversal	151
4.2	YES, NÓS TEMOS BANANA	157
4.2.1	Jarita Night and Day	161
4.2.2	O feminino em outra masculinidade	177
5	CONCLUSÃO	181
	REFERÊNCIAS	189
	GLOSSÁRIO	199
	APÊNDICES	202
	Apêndice I: DESCRIÇÃO DO DESFILE DAS KENGAS DE 2004	202
	Apêndice II: ETNOCENOLOGIA EM VERSO ENCANTADO E CORDEL	219

Ai, se mamãe me pega agora
De anágua e de combinação
Será que ela me leva embora, ou não?
[...]
Ai, se papai me pega agora
Abrindo o último botão
Será que ele me leva embora, ou não?

Chico Buarque (Ai, se eles me pegam agora)

1 - INTRODUÇÃO



²

É BEM ASSIM MESMO que me sinto: com um sutiã bustiê, uma echarpe emoldurando o rosto e caindo, lânguida, sobre os ombros; um olhar que se esforça para atingir uma sensualidade fêmea, um bigode, tipo *latin lover*, e uma maquiagem transplantada, de um momento posterior à fotografia, para

borrar/mostrando, explicitar exageradamente, performatizar espetaculosamente, o que eu penso que a fotografia ainda não foi capaz de revelar. É assim que sou kenga, forçando uma feminilidade sobre minha masculinidade machista. É bem assim que digo isso, forçando a escritura, repetindo e borrando, apagando e re-escrevendo por cima, do jeito que eu fazia nos cadernos do ensino primário, dos quais me envergonhava. É assim que digo do meu carinho pelas kengas. Ai, se papai me pega agora...

Desde o título que escolhi para esta dissertação, “**Todo coco um dia vira kenga**”, tomando de empréstimo o *slogan* do bloco das kengas de Natal, penso que quando estes

² **Figura 1:** Arte digital sobre fotografia, de minha autoria, em que a apropriação do transformismo em mim, um outro carnaval, represente um proto-gesto kenga. Em tempo: as figuras que aparecerão nesta dissertação serão numeradas e terão seus créditos apontados ao final de cada descrição. São de minha autoria as figuras que aparecerem sem créditos de fotografia ou fotograma.

foliões se apresentam em espetacularidade e apregoam a transformação do “coco na kenga”, prenunciam um princípio de irreverência e de transgressão que lhes serve de condicionante, pois, afirmam a sentença da inevitabilidade da transformação e, assim, asseguram o seu lugar no carnaval, acatando e divulgando a idéia de que todo o imutável seja mutável, de que tudo o que está fixo move-se, de que tudo aquilo que se tem como certo, cristalizado em sua existência conhecida, é passível de mudança, de transformação, no decurso do tempo. Assim, os foliões transformistas do carnaval potiguar auspiciam que o masculino (coco) se transforme no feminino (kenga), determinando que todo homem seja mulher no dia das kengas, transformando também o prazer da brincadeira carnavalesca em ação de afirmação societal.

As kengas, como são chamados alguns dos foliões que fazem o domingo de Carnaval em Natal, são um evento em que homens, originalmente tanto hetero quanto homossexuais, vestem-se de mulher para brincar e transgredir o modelo espetacular dos desfiles de beleza feminina da sociedade ocidental, elegendo a sua rainha, “dando pinta”³ e “fechando horrores!”⁴. Dessa transgressão, por força do uso sociocultural e da repetição destes comportamentos, as kengas passaram a fazer uso da cena irreverente como apelo para questões pertinentes à diversidade sexual e à performance de gênero.

No transcurso de 21 anos de existência, à medida que foram crescendo enquanto festejo carnavalesco, aglutinando uma multidão de transformistas e de espectadores, as kengas afastaram os foliões heterossexuais da passarela do concurso da rainha das kengas e se tornaram um bloco carnavalesco com características de hegemônica atuação gay. A transformação que estes sujeitos realizam em seus corpos e suas performances culturais são o espetáculo vivo que me interessa no carnaval potiguar. A prática cênica da inversão das figuras sexuais promove alegria de espectadores e provoca discussões polêmicas em torno de

³ Cf. Glossário, presente no final desta dissertação.

⁴ Cf. Glossário.

uma possibilidade da diversidade de gênero. A espetacularidade de matriz popular que as kengas manifestam em sua cena é o grande objeto de estudo deste trabalho.

A presente pesquisa acerca do transformismo que ocorre no carnaval potiguar⁵ é um estudo que se filia à Linha de Pesquisa I – Matrizes Culturais na Cena Contemporânea –, do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Considero este um caminho possível para compreender tal carnaval, especificamente no tocante à sua condição de espetáculo, dotado de uma constituição espetacular e, em contraposição, de estratégias de comportamento assentadas no campo da performance, em que sujeitos socialmente ativos buscam produzir conhecimentos de cultura e sociabilidade a partir desta situação espetacular.

A motivação para a pesquisa

As kengas estão na minha vida como uma surpresa reveladora e um choque cultural. A cena desses transformistas me ocorreu pela primeira vez em 1994. Eu morava na cidade há um ano, quando fui aprovado em concurso para professor de teatro da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Naquele ano, em meio ao processo de montagem de um espetáculo, não pude viajar no período do carnaval, quando queria estar em Olinda, na folia do frevo pernambucano. Era o domingo de carnaval e eu me sentia sem opções. Fui ao cinema para espairar, no centro antigo da cidade, e ao sair do Cine Nordeste deparei-me com esse desfile e me apaixonei. Foi uma surpresa encontrar homossexuais com tanta autonomia, no meio da cena pública, defendendo sua condição de alteridade e diversidade sexual, que me é

⁵ O etnônimo “potiguar” adjectiva o que é pertencente ou relativo ao Estado do Rio Grande do Norte, como o sujeito natural ou habitante desse Estado brasileiro. Quando utilizo a expressão, nesta dissertação, refiro-me aos potiguares que vivem em Natal, a capital desse Estado. A escolha pela expressão potiguar busca homenagear o espírito ameríndio que muito influencia os nativos deste lugar brasileiro. Aproveito para esclarecer que, neste trabalho, quando digo Natal, refiro-me à capital do Estado potiguar; de nenhuma forma me refiro ao festejo natalino, do calendário cristão, muito menos a qualquer acontecimento natalício, mas à cidade onde as kengas acontecem, onde resido e trabalho há dez anos.

tão própria, de modo festivo, arrebatador, espetacular.

Encontrar a cena do transformismo nas ruas de Natal ⁶, com tamanho apelo e poder de aglutinação, foi um fato que me tocou especialmente, por se tratar de uma cena forte, diante de um teatro fragmentado, repetidor de temáticas e de linguagens de outros lugares do Brasil, como o que se apresentava, naqueles anos, em Natal. Para mim, o teatro potiguar do início da década de 1990 era uma arte com tão pequena representatividade junto à comunidade local que me desanimava.

O encontro com as kengas me alertou para uma percepção cuidadosa do seu valor conceitual e pedagógico, uma vez que me deu pistas de como abordar a aprendizagem de teatro naquela cidade, a partir do entendimento da sua prática cênica transformista e de valor multicultural, da qual os seus conterrâneos nada falavam, fora do período carnavalesco, além do reconhecimento de sua irreverência.

Entre 1994 e 1998, assisti aos desfiles das kengas. Em 1998, depois de assistir à vitória de Maria Goreti, a kenga debutante, montei um espetáculo performance/teatro para esta kenga, intitulado: **Maria Goreti, sem concerto**, em co-autoria com Jerônimo Alves, a própria kenga. Tratava-se de uma celebração da diferença em forma de sátira, envolvendo uma crítica profunda às formas de exclusão social e submissão cultural, devido ao fato de que a personagem Maria Goreti era a materialização de uma experiência da exclusão, de modo a metaforizar-se sobre quase todas as formas de exclusão sócio-política, por ser “pobre”, “negra”, “gorda”, “feia”, “latina” e “bicha”; um sujeito minoritário e subalterno e que não tinha consciência dessa submissão, almejando como padrão de vida e satisfação o ideal do

⁶ Muito embora, como já afirmei em nota anterior, quando me refiro a Natal nesta dissertação não estou tratando de nenhuma abordagem do festejo cristão, não posso desconsiderar que Natal é a cidade dos Reis Magos, devido ao fato de Natal ter sido fundada no dia 25 de dezembro, natalício de Jesus Cristo, graças à construção do Forte dos Reis Magos, principal equipamento português de proteção na região, em 1598. Cf. CASCUDO, 1947, pp.19-20. Natal também é um lugar de valor histórico e cultural para o Brasil, tendo marcado presença na cena política brasileira, durante a Segunda Guerra Mundial, quando abrigou uma extensa comunidade militar de soldados aliados, preponderantemente americanos, e serviu de apoio aéreo para o combate aos fascistas. Hoje, Natal é um importante pólo turístico do Nordeste brasileiro.

dominante, ao reproduzir o seu discurso, sua carga semântica e ideológica.

As experiências vividas junto às kengas – tanto como um fiel espectador, por seis anos, quanto como o encenador de um espetáculo teatral a partir das matrizes políticas e cômicas deste transformismo – corroboraram minhas intenções de promover esta pesquisa. Desde que as encontrei e percebi o eco significativo de sua existência no cotidiano cultural de Natal, estou aficionado para entendê-las e para dialogar, crítica e criativamente, com sua expressão.

Maria Goreti sem concerto foi um espetáculo que estreou no teatro de maior tradição na cidade, o Alberto Maranhão, construído no início do século XX, no padrão das casas de ópera européias, com mais de 600 lugares, entre a platéia, os camarotes e os balcões. Nesta temporada, a platéia inferior esteve com sua lotação completa. O público demonstrava atenção e interesse, reagindo com muito riso. Os comentários eram muito positivos e toda a equipe parecia divertir-se e satisfazer-se plenamente com o trabalho. O espetáculo lidava com o transformismo sem tentar naturalizá-lo, à medida que assumia a condição homossexual da personagem. Abordava criticamente questões sociais das lutas dos movimentos dos sem-teto, dos negros, dos homossexuais. E, se se pode chamar de “movimentos sociais” as causas pessoais que motivavam a personagem, o espetáculo ainda defendia o movimento dos feios, o movimento dos sem-dentes, o movimento dos gordos e dos pobres, o dos que “apanham dos bofes”.

O resultado atingido com o espetáculo foi satisfatório. Mas, eu sentia que não tinha atingido plenamente meus objetivos em relação à exploração dessa temática, especialmente, que não tinha conseguido dialogar com profundidade com as principais questões que parecem motivar a existência das kengas: o carnaval, o prazer, a ironia, a irrisão, o preconceito. A suspeita de que o grande poder das kengas é a sua porção de realidade, não de representação, levou-me a buscar novas maneiras de investigar por que a cena que elas constroem é

carregada de ativismo, por que é performática e não teatral.



Figura 2: O decorador Jerônimo Alves em performance de **Maria Goreti**. Foto: Lenice Lins.

Só a partir de 2001, quando entrei em contato com a etnocenologia, foi que vislumbrei uma possibilidade concreta de estudos da cena viva das kengas. Optei, como *corpus* deste estudo, pelo desfile, como espetáculo, e pela performance das kengas, como política de diversidade sexual e crítica de gênero. Como recorte deste *corpus*, interessei-me por reforçar o que há de mais exuberante e espetaculoso nesta cena viva das kengas, propondo uma análise transversal dos elementos coletivos que constituem esta cena e uma reflexão criativa acerca das performances individuais de alguns desses sujeitos transformistas, os mais representativos dentro da abordagem escolhida.

Devido ao conflito em que me colocava: entre a necessidade de aprofundar estudos do

teatro de formato europeu, muitas vezes eurocêntrico, como tem sido a preocupação de muitos pesquisadores da minha geração; e o estudo de espetáculos de outras origens menos estruturais, da dimensão do cotidiano, ou de qualquer dimensão mais próxima dos estudos culturais, como as manifestações festivas populares, as danças dramáticas nordestinas, as festas coletivas urbanas (ambiências espetaculares que me interessam), descobri-me fragmentário, disciplinar, reduzido a uma idéia de repetidor de velhos conhecimentos, reduzindo tudo a um formato conformista, assertivo, não questionador, não crítico.

No sentido de me superar, a primeira providência que tomei foi esboçar um plano de estudo que pudesse configurar, em uma possibilidade unificadora, conhecimentos que despertam o meu interesse: teatro, teoria, identidade popular nordestina, espetáculos, festas de rua, estudos femininos, arte popular, estudos culturais, minha própria prática artística e pedagógica e os estudos do corpo e da mimese corporal que desenvolvia na UFRN.

O primeiro formato do projeto desta pesquisa ficou pronto ao final de 2002, quase um ano depois da aprovação, pela Capes, do PQI-Artes (UFRN)⁷. Esse projeto revelava um profundo interesse em identificar os valores teatrais da cena das kengas e desconfiava da presença da homossexualidade e da inversão parodística da idéia de beleza feminina como estratégias do grotesco, como aquelas das preocupações dos dramaturgos europeus do século XVIII⁸. Eu ainda estava em Natal, não tinha orientador, e não havia me apercebido da aplicação prática das questões críticas dos estudos pós-estruturalistas, que já me atormentavam.

⁷ Plano de Qualificação Institucional. Estratégia de fomento e desenvolvimento de linhas de pesquisa nas universidades federais brasileiras. Em 2002, devido ao esforço dos professores de teatro da UFRN, conseguimos aprovar na CAPES este plano, que possibilitou um trânsito entre pesquisadores das universidades: UFRN, Universidade de São Paulo (USP) e UFBA, e que possibilitou a minha vinda, como professor e bolsista, para Salvador. No início desse ano, tivemos, em meu departamento na UFRN, a visita do professor Dr. Sérgio Farias, deste PPGAC/UFBA, em missão de trabalho, quando pude discutir, junto aos colegas e ao professor Sérgio, questões acerca da etnocenologia e dos estudos que o PPGAC desenvolvia em Salvador. Com sua colaboração, dei um prumo mais objetivo ao meu primeiro plano de pesquisa e assumi as kengas como objeto de estudos.

⁸ Cf. HUGO, s/d.

Em 2004, quando iniciei os estudos em Salvador, concentrei esforços na construção de uma base teórica para a pesquisa ⁹. A etnocologia tornou-se a referência maior neste trabalho, como estratégia metodológica interdisciplinar e como aparato de orientação política para o trabalho de enfrentamento do fenômeno espetacular das kengas a partir de uma noção de pertencimento, de trânsito na fronteira, qualificando-me como pesquisador a partir de minha qualidade de ator, dramaturgo, encenador, diretor, cenógrafo, crítico e professor de teatro.

Problemática da pesquisa

As questões que norteiam a problematização desta pesquisa concentram-se na relação dialógica da etnocologia com os estudos da performance e a problemática do transformismo. Neste caso, o que se compreende como específico na possibilidade do uso da etnocologia em uma abordagem do espetáculo das kengas objetiva-se na investigação desta espetacularidade e da transculturalidade que constitui este objeto cênico popular. Neste estudo etnocológico, torna-se relevante um destaque à sintonia e à diferença do formato instituído na cena das kengas em relação ao tradicional teatro europeu.

Nesta problemática, as questões que se alinham com os estudos da performance se dedicam à abordagem das atitudes das kengas como atitudes de sujeitos subalternos em condição de reflexividade antagônica aos discursos da histórica dominação masculina. Neste sentido, o transformismo caracteriza-se como a experiência de representação social fundada

⁹ Estes acontecimentos se deram sob a orientação da professora Dr^a. Suzana Maria Coelho Martins, que muito colaborou no início da formatação desta pesquisa, especialmente com a coleta de dados. A partir de junho de 2004, a professora Suzana precisou desenvolver estudos na Holanda e viajou, passando para o professor Dr. Armindo Jorge de Carvalho Bião a orientação deste trabalho, ao final do período de organização e análise dos dados. Naquele momento, além da qualificada orientação do professor Bião, contei com a colaboração do professor Dr. Fernando Passos (com quem desenvolvo estudos da Teoria Crítica e da Teoria *Queer*), especialmente na formatação de uma escrita crítica, de uma etnografia auto-reflexiva, à linhagem de James Clifford.

na oposição ao modelo da hegemonia dos padrões da economia heteronormativa, a partir de questões formuladas pelo pensamento pós-estruturalista, pela teoria crítica e pela teoria *queer*. Desta forma, são as seguintes as questões levantadas na formulação do problema da presente pesquisa: 1) O que caracteriza o fenômeno espetacular nas kengas e o que me interessa neste fenômeno? 2) Que urdidura performática constitui este fenômeno espetacular? 3) Como devem ser consideradas as atitudes de transgressão na formulação das performances de gênero desenvolvidas pelas kengas? 4) Que metodologia de abordagem deve-se usar para reconhecer as marcas do discurso hegemônico da dominação masculina transgredido no transformismo das kengas? 5) O que abordar como contextualização do espetáculo das kengas no fenômeno do Carnaval? 6) O que destacar (no espetáculo das kengas) da sua proposição de diversidade de gênero? 7) O que pode ser aproveitado dessa pesquisa na formação em teatro, especialmente na arte de ator? 8) Além da performance das kengas, que outros elementos ou que outras áreas do evento poderão ser abordadas? 9) Os espectadores poderão ser abordados como espetáculo? 10) Até onde o pesquisador é espectador e até onde ele está distanciado do espetáculo a que assiste? 11) O que sente o pesquisador é importante para ser registrado na pesquisa?

Os caminhos da pesquisa

Na urgência de garantir especificidades e localidades para o meu discurso, concentro-me para não me flagrar também contribuindo com a manutenção da crença que se ancora no entendimento corrente de que há um valor de exótico na “viadagem”¹⁰, em sua vertente associada ao transformismo. Mas não é nada fácil livrar-se das molduras que as pretensas “neutralidades” sociais, históricas, acadêmicas e até sexuais, terminam por instituir nas

¹⁰ Cf. Glossário.

relações de comportamentos entre sujeitos e, muito especialmente, entre o pesquisador e as práticas de coleta de dados da pesquisa.

Frente às kengas, é no complexo lugar cultural que me preocupo em estar. Busco um lugar que, em vigília constante, combata esta exotização do universo homoerótico, da “montagem”¹¹ transformista, do “falso” feminino. Para isso, também sou um transformista, um mutante. Há um momento em que sou o espectador que as acompanha por alguns anos; em outro momento, sou o professor de teatro que lhes diz coisas estimulantes; há situações em que sou um chato investigador, querendo esmiuçar coisas que elas não sabem bem se sabem; mas sempre, em todos estes momentos, sou mais uma “*bicha*” que se configura como alguém deste lugar de difícil transitoriedade, que lida com o seu espetáculo, com arte, teatro, criação e outras “estranhezas”.

O fenômeno das kengas, que me destinei a utilizar como objeto de estudos, ocorreu em 22 de fevereiro de 2004. A situação de coleta de dados válidos para este trabalho tornou-se complexa, devido ao fato de que estive comprometido com o registro e observação participante e qualificada desde a chegada dos primeiros foliões, por volta das 15 horas, até o final do cortejo do Bloco das Kengas, por volta das 23 horas.¹²

Outro fator que tornou complexa a coleta de dados válidos para a pesquisa decorre do fato de que as kengas são um acontecimento social que possui características de limites abrangentes, como o lugar onde se manifesta (espaço público de seis ruas e um largo), o período (domingo de Carnaval), a quantidade de foliões e espectadores (cinco mil pessoas, por média dos últimos anos), acontecimento em simultaneidade das performances individuais das kengas, em vários lugares da festa, o desfile ocorre com uma velocidade grande, com um

¹¹ Cf. Glossário.

¹² O percurso espacial do fenômeno observado compreende o trecho que vai da Avenida Rio Branco (no cruzamento com a Av. João Pessoa, em frente ao Cine Nordeste), descendo a rua Coronel Cascudo, até chegar ao centro espetacular do festejo (o cruzamento das ruas Ulisses Caldas com Vigário Bartolomeu), no Centro antigo de Natal, acrescido do cortejo do Bloco, que desce do Centro até o Largo da Rua Chile, no bairro da Ribeira.

tempo aproximado entre oito e doze segundos para cada candidata na passarela; um formato sem muitos protocolos, de minha parte, uma urgência em coletar o maior número de dados, em tempo reduzido, com método e possibilidade de registro de qualidade, para posterior classificação e análise.

Tal fenômeno foi compreendido a partir de um recorte temporal a ele constitutivo, do **antes**, do **durante** e do **depois** do desfile das Kengas. O que compreendo como o ANTES é a preparação do Desfile no Bloco das Kengas como espetáculo e festejo carnavalesco, fenômeno passível de registro etnográfico, potencializado através da ocupação do espaço público: A) através da construção de uma “área cênica” para o espetáculo: 1) montagem cenotécnica do palco/passarela; 2) determinação da área destinada à platéia; 3) montagem do sistema de iluminação; 4) montagem do sistema de som; 5) montagem da área destinada aos jurados; 6) montagem do sistema de segurança e transporte público; 7) montagem do sistema de divulgação e mídia do evento; e B) através da ocupação das ruas pelas kengas, circulando espetaculares e espetaculosas, e pelos espectadores, à espera da hora do desfile.

Como o DURANTE compreendo o desfile em si, através de suas múltiplas ações, sincrônicas e complementares, que o caracterizam como: 1) espetáculo cênico, performático e competitivo; 2) festejo popular carnavalesco; 3) manifestação popular, com diversas matrizes, de diversas ordens (estéticas, políticas, antropológicas, sociológicas, psicológicas, enfim multiculturais); 4) evento de identificação estética e social com as necessidades culturais e urbanas de Natal; 5) atualização de ritos carnavalescos espetaculares tradicionalmente aceitos e instituídos nas sociedades modernas nordestinas; 6) manifestação performática (estética e política) dos transformistas; 7) espetáculo vivo, cênico e tradicional, graças à sua constituição e à assistência da platéia.

Como o DEPOIS compreendo o que ocorre na atitude corporal das kengas, momentos depois do fim do desfile, como resposta sensorial, sentimental e emocional aos resultados do

desfile. Também compreendo o Bloco das Kengas, cortejo que sucede o desfile e o concurso da rainha das kengas, nosso objeto de estudo em específico. O cortejo carnavalesco deste bloco pode ser considerado como momentos de espontânea carnavalização, que categorizam as Kengas em sua “existência fenomenológica”, isto é, em diálogo espontâneo com o lugar, com os sujeitos presentes, com a cidade, com a cultura, com a história e, em se tratando da pesquisa científica, com sua etnografia.

Sendo assim, a estratégia central para superar problemas complexos na abordagem do fenômeno e na coleta de dados foi a montagem de uma equipe de observadores assistentes, o que se deu em dois grupos de coleta de dados, caracterizados de modo espontâneo, “festivo”, contendo dois participantes em cada grupo: um **observador** – pesquisador com a incumbência do controle operacional da coleta de dados, responsável pelo registro escrito, pela coleta de áudio e pela condução mais subjetiva do “olhar”, e um **assistente** – pesquisador incumbido da documentação em vídeo ou fotografia, com um “olhar” mais técnico e objetivo.

Estas equipes foram formadas a partir do Grupo de Estudos Neodisciplinares de Teatro e Espetacularidade – G.E.N.T.E./UFRN, composto por alunos do Curso de Licenciatura em Educação Artística, habilitação em Artes Cênicas, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, alunos voluntários do Projeto de Pesquisa “Espetacularidade e Representação no contemporâneo, em uma abordagem etnocenológica”, que desenvolvo na Base de Pesquisa: Artes Visuais, Cultura e Representações da UFRN. São eles: Allan Kardec Bezerra, Maria Conceição Lira, Frank Rodrix Gomes (Tchesco) e Weid Souza. Ainda na equipe de coleta de dados, contei com a presença do fotógrafo e publicitário paraibano, Flávio Jatobá, que manipulou uma câmera de MINI-DV (digital). Sob minha manipulação esteve uma câmera VHSC (analógica).

Na pesquisa, além da contribuição inestimável de Lula Belmont, o grande organizador e mantenedor das kengas, que disponibilizou parte dos seus arquivos pessoais e dos demais

entrevistados, que foram recuperados e digitalizados, e utilizados como informações contextuais à pesquisa, coletei, entre 2002 e 2004, entrevistas, cartazes de festejos das kengas de anos anteriores, matérias de jornais e fotografias. Para tanto, contei com outra equipe de colaboradores, ex-alunas de projetos de extensão universitária que realizei na UFRN. São elas: Patrícia Cordeiro de Paula, Elisa Paiva (que cursam Comunicação: Jornalismo e Radiojornalismo na UFRN) e Lenice Lins Goulart (que faz Mestrado em Ciências Sociais na UFRN).

Na fase da coleta de material desta pesquisa, levando em consideração a necessidade de organização dos dados documentais, procedeu-se à seguinte categorização: 1) informações de divulgação do evento de 2004 (cópias de matérias de divulgação em jornais, televisões e circulação); 2) informações acerca dos anos anteriores deste evento (cópias de matérias de jornais, panfletos, cartazes, audiovisuais e fotografias); 3) depoimentos de fundadores (entrevistas); 4) depoimentos de profissionais que, de certo modo, já estiveram envolvidos com o evento (jornalistas que cobriram o evento, historiadores que trataram do evento, antropólogos que têm alguma aproximação com o evento, sociólogos, outros pesquisadores); 5) depoimentos de pessoas que acompanharam o desfile e que reconhecem/não reconhecem sua importância; 6) depoimentos de pessoas que nunca acompanharam o desfile, mas que reconhecem/não reconhecem sua importância; 7) depoimentos de autoridades públicas acerca do evento; 8) dados estatísticos oficiais sobre o evento ocorrido em 2004 e em anos anteriores.

Importante salientar que, em 2004, é a sexta vez que participo do evento das kengas, como já mencionei. Faço um destaque aqui para dizer que busquei utilizar a memória que tenho do que vivi em outros carnavais das kengas, em comparação com este de 2004, para auxiliar na leitura deste “manuscrito estranho” (GEERTZ, 1989, p. 20) e na constituição etnocenológica do fenômeno das kengas. Neste sentido, a memória tem duas funções: 1)

servir como elemento contextualizante para os dados válidos coletados do desfile das kengas, enquanto registros vivos, experienciados na pesquisa; 2) servir de campo narrativo poetizado, ou seja, um recurso de escrita etnográfica, do que senti e vivi de forma participativa, no festejo de 2004, no meio da multidão, assistindo ao espetáculo vivo das kengas e convivendo com elas.

Seguindo esta mesma função metodológica, a memória dos participantes da equipe de coleta de dados também serviu como recurso estético, auxiliar no tratamento do material recolhido, apoiando os registros imagéticos, dando contornos de afetividade e de percepção ativa do que fora o espetáculo para cada um.

Para suavizar estranhamentos que os transformistas potiguares pudessem sentir ao se defrontar com o “olhar” observador dos pesquisadores que os investigava, procurei tornar miscigenados os nossos olhares – da equipe de pesquisadores com os demais “olhares” observadores da festa –, uma vez que é próprio ao espetáculo das kengas a presença de espectadores e, entre eles, alguns registradores de imagens, documentaristas das mais variadas origens (da imprensa, da família dos participantes, de turistas etc.). Esta foi mais uma das estratégias etnográficas que utilizei em sintonia com os preceitos da etnocenologia.¹³

A etnocenologia tem, ainda, função metafórica, simbólica, de ser “um caminho” compreensivo que leva à abordagem das kengas, isto é, tem função de ser um espaço significativo e uma força motivadora, engenho teórico da descrição etnográfica, como um rio que é, ao mesmo tempo, o lugar e o movimento fluídico em atitude de força da água. É, portanto, a partir de bases espetaculares que apresento as categorias de análise do fenômeno das kengas, isto é, seu cenário, seu figurino, sua caracterização, sua temática, seus actantes,

¹³ O trabalho de coordenar a observação e a operação de coleta de dados ficou sob minha responsabilidade. A equipe de coleta de dados trabalhou a partir de orientação que desenvolvi com os alunos bolsistas entre os dias 19 e 21 de fevereiro de 2004, no Departamento de Artes da UFRN, dedicando especial cuidado ao treinamento dos mecanismos de observação (métodos de encaminhamento e técnicas de abordagem) e de captação e registro (suporte fotográfico, de vídeo, de áudio, de gravação digital, de percepção e anotações), para a cobertura atuante do fenômeno das kengas, em seu percurso.

sua música, suas circunstâncias, sua ambiência carnavalesca e seu corpo. Assim, percebo e descrevo a festa das kengas como uma ação fenomenológica e reflexiva, que se produz quando me possibilito a experiência do fenômeno espetacular deste transformismo.

A performance foi outra proposição deste estudo, também compreendida em sua dimensão teórica, na medida em que são construídos significados a partir do sentido que percebemos do mundo, que a construção do conhecimento é uma performance de contextualização e descontextualização destes significados, em enunciados que carregam em suas situações de vocalidades os atos que pretendem realizar (AUSTIN, 1990).

A performance aparece aqui em sentido diferente de *Performance Art*, (GLUSBERG, 2003; COHEN, 2004a e 2004b) como acontecimento teórico-crítico, de composição de alternâncias do discurso filosófico e científico a partir da reflexividade que estes discursos são capazes de providenciar (AUSTIN, 1990; BUTLER, 1995; MUÑOZ, 1999), no sentido de ação criticante e reflexiva das teorias organizadas e da escrita produzida nesta dissertação e, ainda, como o reconhecimento de sentidos de alteridade no trânsito entre o objeto e o sujeito deste estudo. É também de se considerar que não haja, neste trabalho, o uso da expressão performance no sentido como ficou tácito no Brasil, ou seja, como desempenho.

Além do meu interesse pelo espetáculo das kengas, não nego que este espetáculo reflita, em suas performances, as presenças desses sujeitos transformistas e, assim, reconheça a complexa rede que os constitui social, cultural, histórica, geográfica, psicológica, estética e politicamente. No sentido de manter uma coerência intelectual e ética neste trabalho, não aprofundo questões nas especificidades pessoais constitutivas das kengas. Refiro-me a estas especificidades enquanto estratégias de transversalidades para a análise das performances especialmente cênicas de cada kenga e do espetáculo como um todo. Acerca das transversalidades como metodologia de análise, tratarei com mais profundidade em momentos futuros deste texto.

Durante a análise dos dados, sempre que estive comprometido com as formas de ordenação, senti-me acorrentado ao fato de que estas categorias e suas categorizações podem privilegiar o exame da “cultura”, do fato cultural, associando-a a um processo de dominação, que reforça e diz respeito à dependência cultural, seja lá de que ordem for. Esta preocupação me leva a desconfiar que o meu texto pode se tornar uma cópia mal feita do discurso exotizante do qual os homossexuais, inclusive eu, temos sido vítimas, no trânsito de adequação das nossas experiências vividas como experiências etnografáveis nos discursos que vêm nos abordando, em diversos campos, ditos acadêmicos, sobretudo o da ciência médica e da psicologia, do início do século XX.

Uma ordem no discurso

Definindo uma ordem para o discurso desta escritura, informo que os resultados da pesquisa apresentam-se em: 1) uma **Introdução**, que apresenta a proposição do estudo e orienta a sua leitura; 2) um primeiro capítulo, em que **O Espetáculo** das kengas é apresentado, destacando-se a sua condição de objeto de estudo e a sua contextualização histórico-soiocultural; 3) um segundo capítulo, em que **Etnocenologia, Performance e Transformismo** são discutidos como fundamentos teórico-metodológicos da pesquisa; 4) um terceiro capítulo, **“Todo coco um dia vira kenga”**, em que é feita, de modo mais explícito, uma análise reflexiva da performance das kengas; 5) uma quinta parte, dedicada à **Conclusão** da pesquisa; 6) uma sexta parte, em que se apresentam as **Referências**. Há ainda uma sétima parte dedicada ao **Glossário** e outra, como **Apêndices**, que compreende a descrição do desfile das kengas de 2004 (Apêndice I), e que apresenta um poema de cordel sobre a etnocenologia (Apêndice II).

A organização do Glossário, sucinto e específico, obedece ao universo contextual do objeto de estudo. É uma tentativa de minimizar o estrago que esta grafologia investigativa e

dissertativa possa fazer sobre os sentidos da existência viva da fala das kengas. Os verbetes cadastrados neste Glossário foram recolhidos nas falas destes transformistas, de modo a vir a ser um útil objeto de consulta e tradução, coerente, em semântica e sintaxe, com sua ambiência cultural, regional. Portanto, devo esclarecer que algumas significações e grafias de determinadas expressões que tomaram assento neste pequeno léxico, não correspondem ao valor e forma que por ventura possam ter na norma culta da língua portuguesa do Brasil, muito menos na prosódia de grupos GLS¹⁴ de lugares diferentes de Natal, e aparecerão, nesta dissertação, entre aspas, salvaguardando a grafia em itálico para as expressões em língua estrangeira.¹⁵

Acrescento que em muitas vezes, neste trabalho, no uso gramatical dos pronomes, das adjetivações e substantivações, quando me refiro às kengas, obedeço a princípios epistêmicos do campo conceitual escolhido na fundamentação desta análise e dos fundamentos próprios deste fenômeno, isto é, dos homens que se “transformam” em “fêmeas”. Estes princípios buscam uma sintonia com a afirmação que as kengas fazem de si e de seus valores na tão almejada autonomia de gênero, respeito à diferença em sua totalidade. Neste sentido, será muito freqüente ocorrer de eu me referir a estes sujeitos como “elas” ou “ela”, bem como utilizar expressões como “bicha”, “biba”, “mulher”, entre outras, que descontextualizadas podem soar preconceituosas, machistas, etnocêntricas.

¹⁴ Gays, Lésbicas e Simpatizantes.

¹⁵ Tendo optado pela utilização de entrevistas (fonte secundária) para esclarecimento de dados colhidos na pesquisa de campo (fonte primária), opto também por um modelo de análise das falas dos entrevistados, considerando-as a partir de sua enunciação performativa. De modo que não faço nenhuma ressalva à grafia dos trechos destas entrevistas, citados no corpo da dissertação. Tais citações aparecem como um registro o mais literal possível, inclusive com os equívocos de forma e conteúdo, que estas vocalidades podem providenciar. Pela necessidade de esclarecimento que certas enunciações dos entrevistados possam apresentar, ofereço um recurso de complementaridade textual por vezes em forma de descrições de gestos e circunstâncias das entrevistas, grafadas entre colchetes. Desta maneira, acredito que as falas colhidas serão respeitadas em suas materialidades, devido ao fato de que foram, em sua grande maioria, produzidas no calor do festejo carnavalesco, a partir de certa alteração de consciência, quando os entrevistados já apresentavam profunda dilatação de seus corpos, quer seja pelo teor intrínseco do lúdico do Carnaval ou pelo evento espetacular, pela afirmação específica de cada performance, ou mesmo pelo uso de alguma substância alucinógena, como o álcool ou qualquer outra menos corriqueira.

Cabe esclarecer que esta aproximação lingüística dá-se em campo possível, devido às origens epistemológicas, aos interesses objetivados e aos campos de atuação destes dois ramos de conhecimento, que organizo em forma de uma “escrita performativa”, ou seja, considerando, grosso modo, que escrever este texto é uma performance. A escrita performativa tem origem nos desdobramentos dos estudos da performance (PHELAN, 1993, pp. 167-198). O outro canal pelo qual esta aproximação lingüística citada tem assento nesta dissertação deve-se à etnocenologia, que é uma etnociência. Daí a aproximação da etnocenologia com os estudos das manifestações tradicionais, dos festejos populares, na medida em que há um olhar/sujeito (dentro e fora) nos processos em estudo, que percebe e traduz, culturalmente, o que sente e vive e registra como discurso próprio dos sujeitos estudados, para um outro campo, o do discurso acadêmico, para uma ‘quase eternidade’ de espaço e tempo, também, como uma escrita performativa.

A temática de interesse central neste trabalho é, portanto, o **transformismo** – homens que se constroem corpos com imagens “de mulher”, marcando presença de alteridade no imaginário social a que pertencem –, como forma espetacular, como atitude de diversidade de gênero, como performance de sociedade e como vínculo social criado a partir da imagem, da locação pública de valores da “estranheza”, da diferença, da negação do formato hegemônico ocidental de uma sociedade predominantemente heterossexual, normativa e produtivista.

O trânsito acadêmico produtivo que se pretende com a aproximação da etnocenologia com os estudos da performance tem por objetivo último uma abordagem crítica do transformismo das kengas, que denuncia, na espetacularidade desse fenômeno, a intencionalidade de uma semântica recorrente que aponta para o “transformar-se”, o “alterar-se”, o “adulterar-se”. Compreendo, portanto, o transformismo das kengas como um movimento de produção de sentido que emerge em tudo desse carnaval, como no slogan do bloco: “Todo coco um dia vida kenga”, que utilizo como título desta dissertação de mestrado,

destacando o valor do verbo “virar”, no sentido de “transformar”.

As kengas, como etnocenologia, performance e transformismo, estão em pauta, nelas ancoo as seguintes preocupações: qual o valor do seu espetáculo? O que esses foliões promovem a partir da situação polêmica que criam em torno da diversidade de gênero? As kengas são uma diversidade de gênero ou só “fazem gênero”? Preocupo-me, ainda, para além destas questões centrais de uma ontologia das kengas, se esta pesquisa tem valia para as artes cênicas, especialmente para os estudiosos que fazem teatro, com todas as dificuldades possíveis, em Natal.

É espetáculo, é tradição. Eu vejo todo esse ângulo, porque é tradição sim. Porque, primeiro, o Carnaval de Natal se resume nas kengas. Se chegar o dia das kengas acabar, no domingo, vão sentir muita falta.

Jarita Night and Day (Rainha das kengas de 1987)

2 – O ESPETÁCULO

2.1 “ENTRADAS E BANDEIRAS”

A TARDE AINDA ARDE LUMINOSA, por volta das quinze horas, em um especial domingo, nas ruas do centro antigo de Natal, a capital do Rio Grande do Norte, fértil espaço público de diversas colonizações, de diversas gentes: holandesas, francesas, portuguesas, potiguares, “gaulesas”, “tigresas”. Enfim, terras de “entradas e bandeiras”¹⁶. Brinco de parafrasear as marcas históricas do passado brasileiro para não deixar esquecer que, como ontem, vivemos, hoje, outro muito mais cruel estado de submissão e colonialismo, político, cultural, econômico.

Rotineiramente, aos domingos, devido ao descanso semanal dos hábitos econômicos, dos repousos dos comércios, dos negócios, o velho centro comercial da capital potiguar fica vazio. Nos domingos e feriados, no centro antigo da cidade, outras mercadorias se vendem, outros escravos se constituem, outros senhores se arvoram nas práticas da prostituição.

¹⁶ Segundo QUEIROZ (1999, p. 68), o Carnaval tem origem em Portugal como a festa de celebração da entrada da Primavera, daí o nome “Entrudo”, que vem a ser “Entrada”. Aqui, para tornar alegórico o início da descrição do espetáculo das kengas, combino “Entrada”, de “Entrudo”, com “Bandeira”, expressão utilizada por seu caráter ambíguo, que tanto pode ser uma referência às Bandeiras dos desbravadores do Período Colonial brasileiro, como no sentido que lhe é dado por alguns sujeitos minoritários, para significar “dar na vista”, “expor o secreto”, “deixar que todos saibam de...” Cf. Glossário.

Hoje, o centro da cidade está diferente de um domingo cotidiano. Está cheio de gente passando, de música no ar, de expectativa. Está espetacular, está carnavalesco. É Carnaval, ainda que neste domingo de 22 de fevereiro de 2004 não se tenha uma grande programação momesca na cidade dos Reis Magos. É incontestável, é Carnaval, diz-nos o calendário, obriga-nos o hábito, manda-nos a tradição e o pulsante desejo de quase todos os viventes brasileiros. É Carnaval.

Estou exatamente no cruzamento das avenidas Rio Branco e João Pessoa. Caminho em direção à Praça Padre João Maria e posso enxergar o fluxo e o movimento preocupado de alguns curiosos, pelo visor minúsculo da câmera de vídeo (VHSC). Sigo pela avenida João Pessoa, gravando imagens de gente que vai correndo, apressando o passo ou, simplesmente, parando às calçadas, para ver melhor o espetáculo dos transformistas: homens vestidos de mulher, criativamente produzidos, “montados”¹⁷, como se diz no dialeto do gueto, ou seja, vestidos para a festa carnavalesca do desfile do Bloco das Kengas, que ocorrerá logo mais, por volta das 18h, em uma passarela, similar àquelas dos desfiles das misses, dos desfiles de moda da alta costura, que se assiste pela televisão.

Hoje, o cruzamento das ruas Ulisses Caldas e Vigário Bartolomeu servirá de palco para o concurso que elege, ano após ano, a Rainha das Kengas de Natal, aquela que representará, por todo o restante do ano, a irreverência e a singularidade e, especialmente, a presença dos homossexuais na luta pela ocupação de um espaço de direito e sociabilidade (AMARAL, 2003). Como eu, nos últimos 21 anos, muitos esperaram o ano inteiro para viver esta festa das kengas e, pelo que falam, o único evento verdadeiramente carnavalesco de Natal.

Em frente ao antigo Cine Nordeste – um dos últimos cinemas do centro da cidade a ser desativado por falta de platéias –, sinto-me diferente. Chego a perceber vivas as lembranças

¹⁷ Cf. Glossário.

de outros domingos, como esse, em que fui arrebatado pelas kengas, por sua força espetacular e sua capacidade de comunicação. Sinto isso pelo cheiro, pelos mesmos sons, pelas imagens guardadas. Por um instante, afasto a câmera do rosto, desloco e desdobro o meu olhar e deixo que a máquina continue gravando. Olho ao meu redor e tenho a impressão de que o domingo das kengas eterniza-se em um Carnaval para sempre, como se, nesse instante, todos os seis desfiles das kengas a que assisti se agrupassem, se sobrepussem, numa colagem, construindo uma compreensão atemporal de cada momento vivido, repetindo e renovando imagens, símbolos, sinais.

Por alguns instantes, mesmo estando atento ao processo de administração do trabalho de pesquisa e do tempo de observação dos dados, mergulho nas lembranças, especialmente naquelas que me motivaram a estar aqui, agora, estudando este fenômeno. Neste instante de torpor, minha respiração é curta, estou suando muito, não quero falar, as palavras estão escassas, meus alunos/pesquisadores afastam-se, cada um tomando o rumo planejado. Flávio Jatobá, companheiro de muitas aventuras teatrais, hoje publicitário na Paraíba, veio a Natal para me auxiliar na coleta de dados e manipula a outra câmera. Parece mais objetivo. Que bom! Assim, posso me permitir ficar mais subjetivo. E aí me lembro do tempo em que eu não tinha preocupação em registrar nada, apenas de fruir, curtir, rir, brincar com as kengas, sem esta pretensão de enquadrar o festejo em formato etnográfico.

Retorno deste mergulho epifânico e me concentro no trabalho, na pesquisa de campo, retomo a obediência aos princípios da pesquisa social, da coleta de dados relevantes, do planejamento que realizei com a professora Suzana Martins (quando ainda era minha orientadora). De volta à observação da rua, tenho um encontro mais direto com algumas kengas do desfile de 2004, são duas “princesas”, meio “noivas”, meio “**bunitas**”.¹⁸

¹⁸ A grafia incomum desta expressão – *bunita* – trocando o “o”, do original da norma culta da Língua Portuguesa, pelo “u”, da prosódia, é uma sugestão de algumas kengas que entrevistei. “Fica mais erótico!”;

Continuo o caminho até o lugar que será centro da folia das kengas. Sigo com passos rápidos as duas “**bunitas**” que encontro no Cine Nordeste. Fecho a captação de imagens da câmera em close no rosto de uma delas, para guardar bem o tom de ansiedade que surpreendo em seu olhar e, em resposta, ela me manda um beijinho, pisca um olho e sorri, deixando entrever que lhe falta um dente na frente, desmascarando a sua pretensa perfeição de beleza, de “**buniteza**”. É, sem dúvidas, uma kenga.

Este primeiro encontro é divertido, denota a diversão implícita no festejo, acalma-me. Eu também estou ansioso. Dirijo-me apressado ao lugar do desfile, o palanque onde será realizado o ponto alto do espetáculo. Dobro à esquina da Avenida João Pessoa, na Praça Padre João Maria, que tem prolongamento com a Rua Coronel Cascudo, passo ao lado do Banco do Nordeste, e, ainda do alto da rua, na esquina, vejo a grande massa de gente que se aglomera na rua, seguindo festiva em direção à passarela, aglomerando-se em pequenos grupos, em turmas; de longe já se vê um número considerável de espectadores cercado o palco.



Figura 3: Visão geral da Rua Coronel Cascudo, em Natal, em 22 de fevereiro de 2004.

“Pra bicha ter que fazer bico, *buniiiiiiiiita!*”, gritava um pequeno grupo de *drags*, depois do desfile, no Largo da Rua Chile (22/02/2004), tentando uma sensualidade espalhafatosa.

Sigo a multidão, acelerando cada vez mais o passo, acompanhando o público e paro em frente ao Vice-Versa, um misto de boteco e bar, que se encontra em plena agitação. Este bar é o grande reduto da organização do evento, desde a sua origem, quando aqui ainda era a Boate Broadway, nascedouro do Bloco das Kengas.

Na porta do Vice-Versa, fico impressionado com a rua que, a cada minuto que se aproxima do instante do desfile, está ficando mais cheia. O número de espectadores é grande, com perfis muito variados: do turista estrangeiro (em número bem reduzido) aos moradores da favela do Passo da Pátria (em grande número), que se localiza na área oeste do centro de Natal. Neste início do evento, quando os vendedores ambulantes ainda estão se organizando, os turistas ainda procuram um lugar de boa visibilidade e as mais diversas kengas, que circulam pelo trajeto, ainda não aparecem em número significativo. Um casal chama minha atenção, entre os espectadores, por seu interesse na cena transformista. Uma senhora, que aparenta ter uns sessenta anos, usa os cabelos tingidos, em tom castanho escuro. Veste uma roupa “de sair”, ou seja, uma roupa domingueira, com blusa estampada em cores que variam do marrom mais escuro ao bege mais claro, combinada com uma saia semi-justa, de linho, em um tom de marrom claro; usa óculos escuros e muita bijuteria, que imita ouro. Mas a senhora não está espalhafatosa, está na conveniência; com sandálias de salto, baixinho, marrom, combinando com a cor da bolsa de mão. A seu lado, um senhor de idade semelhante, sentado no degrau de porta da loja. Ele, um pouco mais desleixado, tem cabelos muito grisalhos; veste uma camisa de torcedor do Santa Cruz (time de futebol pernambucano), uma bermuda jeans, velha; e calça sandálias “japonesas”. Parece não ter todos os dentes e concorda, balançando a cabeça, com as colocações da sua companheira de conversa. Estão sentados à calçada da loja vizinha ao Vice-Versa e parecem compreender, naturalmente, o fenômeno que ocorre, trocam informações e opiniões, enquanto observam, atentos, duas kengas **caricatas** que dançam, espetaculosas, em frente ao bar.

Junto ao casal, percebo um pequeno pirata que referenda o complexo conjunto heterogêneo que forma a platéia e que demonstra profundo interesse pelas kengas. Trata-se de um garoto, de aproximadamente cinco anos, que está de pé, na porta do bar, cabelo castanho razoavelmente comprido, escorrido, emoldurando o rosto. Veste-se com um colete bege, sem mangas, aberto à frente, fechado com botões; usa um lenço vermelho amarrado à cintura, com tiras soltas, como uma cinta; calça preta, com pernas esfarrapadas, de náufrago; nos pés, tênis preto.

Figura 4:
Caricatas dançando em frente ao Vice-Versa, sob a admiração do 'pequeno pirata', na porta do bar, ao fundo. Fotograma: Flávio Jatobá.



O pequeno mantém, fixo, um olhar profundo, parado, compenetrado, na direção das kengas, que dançam à sua frente, na calçada do bar. Uma delas, a de menor estatura e sem peruca, muito maquiada, usa uma blusa preta de alças finas; uma coleira ao pescoço, com tiras esfarrapadas que descem até a altura do joelho; nos braços, um adorno similar ao do pescoço, com tiras também; na blusa, os seios postiços são destacados por sianinhas e lantejoulas douradas; usa uma bermuda também preta, de brim; e uma cinta negra, com tiras pretas, como os adornos do pescoço e dos braços, um pouco mais largas, que imitam uma saia; calça um tamanco de madeira, com tira de couro preto sobre os dedos. A outra kenga não está vestida de mulher, apenas usa uma bermuda jeans, uma camisa de malha branca, de publicidade de

cerveja, uma fita presa à cabeça, calça um tênis esportivo com meias brancas e dança com afetação.

As duas **caricatas** dançando em frente ao garoto, sua espetacularidade, delas e dele, são uma síntese do fenômeno do transformismo transgressivo do carnaval das kengas. É pensando nisto que passo a pensar em etnocenologia. Frente ao olhar embevecido do garoto, atraído pelas imagens das **caricatas**, mantenho minha atenção voltada para as dobras referenciais deste fenômeno, como um exercício etnocenológico, aproximando, em fenomenologia, minhas percepções às noções e preceitos que a etnocenologia pleiteia para o estudo do fenômeno espetacular. A partir de então, a observação, na coleta de dados da pesquisa, fica mais atraente, deixa de ser uma atividade fria, para ser uma “brincadeira” de colar peças, juntar fragmentos, fazer conexões e compor, criativamente e na prática, o objeto de estudo.

Continuo meu trajeto pela rua Coronel Cascudo. A noite ainda não chegou e a tarde morre lenta, renunciando o calor e a brisa fresca que nos salva. O espetáculo das kengas já começou. O espetáculo é tudo, não apenas o desfile e o concurso da rainha, mas todo o trânsito, a ocupação da rua, a chegada de cada candidata, de cada folião transformista, de cada espectador. E a tarde segue com sua atmosfera úmida, muito embora o sol já esteja quase morto e, com isso, o centro da cidade há de ficar um pouco mais fresco. É quando começam a surgir as kengas mais bem produzidas, com mais maquiagem, com figurinos mais elaborados. Surgem também as *drags*. Os travestis estão no percurso desde cedo. São criaturas da rua, não estão em transformação, já são a transformação e já vivem a produção visual no cotidiano, o que facilita o seu aparecimento. A abordagem do “antes”, na pesquisa, começa a ter o seu fim. De agora em diante, o tempo da narrativa etnográfica será o do “durante”, com a descrição do espetáculo carnavalesco das kengas.

2.2 UM ESPETÁCULO PELO CARNAVAL

AS KENGAS SÓ ACONTECEM NO CARNAVAL. O carnaval brasileiro, portanto, tem profunda importância na abordagem das kengas, por se tratar da ambiência sociocultural que urde este festejo, sendo seu leitmotiv¹⁹ e sua expressão. O dia das kengas é um dia de espetáculo. Muitos espectadores compreendem assim esse acontecimento e saem de suas casas e vão ao centro da cidade para ver “as meninas”, com a alegria de quem vai ao circo, ao teatro.

O carnaval das kengas é dividido em dois momentos: no primeiro ocorre o desfile das kengas, quando alguns foliões desfilam em uma passarela no meio da rua, grotescos, espetaculosos e performáticos, em culto a uma beleza feminina às avessas, sob o olhar atento de um corpo de jurados, satirizando a imagem mulher, enquanto competem pelo título de rainha das kengas; no segundo momento ocorre o cortejo carnavalesco do bloco das kengas, que segue um trajeto do Centro Antigo da cidade até o bairro da Ribeira, celebrando a rainha das kengas recém-coroadas, as competidoras e o público, enfim.²⁰

As kengas são o carnaval irreverente que ocupa as ruas em um desfile satírico, promovendo festa e espetáculo, com exuberância estética e furor político marcantes. Mas as kengas não escondem que querem desorganizar duas grandes idéias de sociedade: 1ª) a da **beleza**, que se agrupa à figura da mulher e aos ritos femininos, para propor a “beleza do grotesco”, a “sensualidade do fenômeno estranho”, o “prazer da diferença”; 2ª) a das crenças culturais da **ordem bipolar** (masculino e feminino) dos comportamentos e papéis sociais de

¹⁹ **Leitmotiv** - [Al., 'motivo condutor']. S. m. 1. *Mús.* Tema associado, no decurso de todo o drama musical, a uma personagem, uma situação, um sentimento, ou um objeto. 2. *Liter.* Repetição, no decurso de uma obra literária, de determinado tema, a qual envolve uma significação especial. 3. *P. ext.* Tema ou idéia sobre a qual se insiste com frequência. **Novo Dicionário Aurélio Eletrônico séc. XXI, da Língua Portuguesa** (2002).

²⁰ Neste percurso, uma charanga formada por oito músicos, contanto com o regente, conduz o bloco das kengas, são quatro instrumentos de sopro: dois trombones (um deles, inclusive, é o maestro) e dois trompetes, uma caixa, um tarol, um tambor e um surdo. No cortejo, a charanga toca músicas carnavalescas de todos os tempos, de todos os tipos, para impingir um ritmo alegre ao trajeto. É neste momento que todos os envolvidos no desfile das kengas e o público, em geral, parecem reproduzir mais tradicionalmente o sentido de corso que tem a festa, das kengas e que ressalta, com maior nitidez, o estilo popular e a matriz estética do seu carnaval.

gênero.

Estas idéias de desordem, que se realizam pelo Carnaval, são a sua razão de ser. BAKHTIN (1996) acredita que a festa carnavalesca medieval se constitui sobre uma idéia do exagero, da hipérbole como sinônimo de fartura, tendo a alimentação como o principal aspecto desta festa, e que se organizou através da multiplicidade de falas, do choque social de interesse, tendo a idéia de comicidade e de grotesco como seu principal aspecto.

É o Carnaval, sem dúvidas, o finito território do avesso, da premiação do estranho, do esdrúxulo, onde a abundância é a perspectiva objetivada de um rito de passagem, de um acontecimento de exuberância, do grotesco e da desordem, mas que chega ao fim. O tempo ritual das festas, nos espetáculos populares (BURKE, 1989), institui novas rotinas, suspendendo o entendimento da ordem cotidiana, subvertendo valores, crenças e hábitos (BAKHTIN, 1993). É neste período que se vem a conhecer com mais colorido e riqueza de detalhes as necessidades inter-relacionais dos indivíduos; mas a lucidez dessa necessidade não elimina a fruição, o mergulho onírico a que se propõem os grupos libertários no festejo.

A caracterização inicial desse festejo, com a qual me oriento para abordar as kengas, dá-se pela utilização de formas especiais do vocabulário e pela eliminação das distâncias que usualmente separam os sonhos da realidade, a escassez da fartura, o lixo do luxo, como sintetiza MEYER:

O carnaval, enfim, tem que ver com comida farta, sonhos, filhoses e ritos de abundância, [...] o momento dos contrastes absolutos, o sério e o cômico, o louvor e a injúria, afirmações e negações, galhofa e religiosidade, rito e contra-rito, pseudo-seriedade e paródia. Amplo, desdobrável, desenfreadamente livre, mas preso a regras escritas, solto e obrigatoriamente limitado pelo provisório, que é a marcha; materializada em cortejos, carros alegóricos, fantasias luxuosas e grotescas, homens fantasiados de mulher ou de gigantescos bebês, desfile de animais, bois e cavalos de saias, grandes comilanças, casamentos burlescos, concursos, competições acirradas que permitem ao mesmo tempo sublimar a violência e a sexualidade exacerbada [...]. E entre tantas abordagens com que Bakhtin o vai cercando [...]: “O carnaval é a segunda vida do povo, baseada sobre o princípio do riso (...). A festa (...) é a forma que revestia a segunda vida do povo que penetrava temporariamente no reino utópico da universalidade, da liberdade, da igualdade e da abundância” (MEYER, 1993, p. 178).

Sendo assim, compreendo também que o Carnaval é um desdobramento do efeito de avaliação transgressiva da sociedade que ocorre no teatro. Ambos descendem da mesma origem mítica, da mesma geratriz de espetacularidade, e se organizaram em vertentes similares e paralelas na civilização ocidental. O prazer extraordinário que suplanta a dor do dia-a-dia e motiva a ação teatral também motiva o festejo momesco; um prazer sensorial, filosófico, físico, corporal, cultural, essencial, existencial, material, fenomenal. E é nos festejos populares, especialmente os que ocorrem em espaços públicos, que se dá com frequência a atualização de ritos, a reordenação da tradição, por força da própria condição de agrupamento coletivo, de drama humano ou pela irreverência, própria da dinâmica cultural (BURKE, 1992; BAKHTIN, 1993).

O Bloco das Kengas é um espaço societal, construído em torno da existência de sua imagem como vínculo social (MAFFESOLI, 1996, pp. 7-14), em que o riso é provocado por diversas possibilidades, tendo na transfiguração das imagens dos gêneros nos corpos – o masculino pelo feminino – uma situação de transgressão que favorece uma tensão na leitura desses corpos, que estimula uma descarga de riso, pela aceitação compreensiva, por parte do conglomerado social que ali se forma. Neste câmbio, a imagem de mulher que se vê é uma construção espetacular, uma alegoria e uma performance de feminino, construída sobre a figura tradicional do homem. É o transformismo.

Esses transformistas, como os atores do teatro, por mais que agreguem elementos cênicos – figurinos, maquiagem etc. – realizam as imagens das “mulheres” em si com sua própria energia, constroem a fêmea em seus corpos. Acrescem, nesta investida expressiva, a sua própria vida, seu desejo, seus valores sociais. A dissimulação de femininos a que estão dispostos é, portanto, um fato singularmente teatral, que mexe com a imaginação e o humor de quem assiste, ao mesmo tempo em que faz pensar.

Para situar as kengas em uma territorialidade própria, que só se realiza no período

momesco, gostaria de deslocar a percepção do Carnaval do ambiente universalizado, tradicionalmente aceito, que tende a considerá-lo em seus primeiros eventos fundantes, ainda no mundo agrário da Antigüidade, fantasiando a desordem e a transgressão sociais, que aparece em bipolaridades, como: 1) A transformação dos dias sagrados do calendário em folia profana; 2) A desregra da substituição dos gostos alimentícios comedidos pela gula e pelo desperdício; 3) A subversão dos comportamentos controlados dos bons costumes pela quebra da moral em algazarra bacanais; 4) As transformações individuais das figuras sociais: a) Os velhos que se “transformam” em bebês; b) Os humanos, em bichos; c) Os homens, em mulheres. E, assim, por diante.

As kengas são um carnaval brasileiro de rua, urdido pela crença nas idéias carnavalescas tradicionais de inversão, transgressão, sátira, improvisação e irrisão. Filiam-se às práticas de redemocratização da cultura brasileira, que passaram a acontecer a partir dos anos 1980, do século XX, com os movimentos de resistência popular que buscaram revitalizar as antigas tradições civis de diversão e sociabilidade.

Para entender esse carnaval, estou profundamente interessado em promover um diálogo complexo entre os pensamentos de DA MATTA (1983), QUEIROZ (1999) e BRUHNS (2000), como visões de especialistas brasileiros, para o entendimento do carnaval no Brasil.

Para início desta discussão, utilizo um recorte pontual da obra do antropólogo Roberto DA MATTA (1983), em **Carnavais, malandros e heróis**, mais especificamente o capítulo II, **Carnaval em múltiplos planos**, em que o pesquisador considera que é a lógica social da “inversão” que dá sustentação à existência do “festejo” de Momo no Brasil, diferentemente da idéia corrente de que a festividade e a alegria é que são a “sociológica” deste fenômeno. Com isso, DA MATTA está mais preocupado em revelar que tipos de inversões podem ocorrer no carnaval brasileiro.

[...] Assim, se a inversão enquanto princípio sociológico é o ponto central para qual tende o universo carnavalesco, não se pode deixar de realizar o esforço de juntar a forma (a lógica e o mecanismo) com o conteúdo, fazendo a pergunta crítica, qual seja: mas o que é invertido no Carnaval brasileiro? (DA MATTA, 1983, p. 67).

Nesta discussão, as kengas poderiam ocupar um lugar central, especialmente no modo como (DA MATTA, 1983, pp. 67-118) procede para estruturar seu estudo do carnaval brasileiro, em planos de realização, e não tenta aceitar a visão da existência de vários carnavais nesse carnaval. Desta forma, a inversão, nas kengas, é a transgressão única possível no carnaval brasileiro, em que se reconheça a diversidade desse fenômeno e a estratégia dialética de reconhecimento das diversas construções de contradições e conflitos. DA MATTA, seguindo este fluxo de raciocínio, acentua ainda que o carnaval brasileiro se institui como uma festa de contrários, “um comentário complicado sobre o mundo social brasileiro, e não um reflexo direto de sua estrutura social” (DA MATTA, 1983, p. 68).

Este antropólogo utiliza um modelo sociológico comparativo aberto para considerar o carnaval brasileiro a partir de sua lógica intrínseca, que seja: da inversão à loucura. Para tanto, atribui ao carnaval brasileiro o valor de reflexo complexo da sociedade brasileira, dramatizante, assim como outras ações sociais do brasileiro, “o teatro, o futebol, o jogo e as situações fechadas em geral” (DA MATTA, 1983, p. 68).

Nos planos pensados por DA MATTA, que categoriza o entendimento do carnaval brasileiro a partir de enquadramento comparativo: o primeiro diz respeito ao seu lugar cultural. Neste sentido, para este antropólogo, estar no carnaval brasileiro significa transitar entre o lugar da “casa”, individual e privado, e o lugar da “rua”, coletivizado e público. Deste trânsito originam-se grandes sentidos de identidade dos sujeitos sociais da festa: a “rua” é o lugar de fora, onde o indivíduo pode cultivar um comportamento expansivo, e sambar, diluindo-se na turba indiferenciada que trafega na folia; a “casa” é o lugar da postura essencial ou substancial que deriva “culturalmente” da afirmação do modelo patriarcal, arbitrário,

violento, preconceituoso. Em síntese: a “rua” é o lugar do descontrole, da massificação; a “casa” é o lugar do controle, do autoritarismo.

Em sobreposição ao carnaval brasileiro, DA MATTA aplica esta dialética casa/rua como força simbolizadora e processo ritualizante. Para ele, é deste conflito fundante que provêm os papéis sociais afirmados no cotidiano, reafirmados pela força da inversão do carnaval, com prazo de validade limitado pelo calendário. Nesta dialética carnalizada, o que não falta é o espaço para o deslocamento de símbolos tradicionais, como presença de novas significações para a casa e para a rua, voltadas para a garantia dos bons costumes do cotidiano. E este deslocamento é como um rito cultural de identificação, com a inversão de valores e, *a posteriori*, com a re-instituição da ordem.

Desta forma, de acordo com DA MATTA, o carnaval brasileiro seria uma invenção social específica e, para garantir o entendimento de sua percepção, utiliza-se do **desfile de rua** como ápice de sua realização. DA MATTA assim o considera em forte oposição aos ritos que ocorrem em espaço fechado, como o carnaval de clube. No clube, diz ele, reproduz-se o ambiente social caseiro, com palco para orquestra e pista e mesa para os foliões; na rua, contrariamente, há a quebra exteriorizante em que se percebem a miscigenação e a diluição igualitária dos foliões, e mesmo que na rua ainda se possa identificar o camarote como uma ambiência que reproduz a casa, com uma carga significativa do comportamento fechado, a passarela, por onde passa a folia, promove a grande vitrine por onde o sujeito se expande e se localiza na sensação de liberdade e festa.

O simbolismo do rito carnalizado da passarela, segundo DA MATTA, está na composição que organiza os elementos do desfile. Seguindo uma categorização hierárquica, no carnaval da passarela se pode identificar:

- a) **um espaço especial**, que é preparado para atender à festividade do festejo;
- b) **um espaço múltiplo**, em que ocorre uma multiplicidade de eventos, com

multiplicidades de funções simbólicas e de papéis sociais justapostos, onde os “atores” e os “espectadores” se organizam em um mesmo nível de representação, como nos exemplos das presenças femininas, que personificam figuras maternas,

[...] como a dona-de-casa exemplar (que cuida do marido e dos filhos e à noite assiste à novela de televisão), da própria mulher vista como categoria genérica e, na cultura brasileira, poderosamente associada (paradoxal e simultaneamente) ao mundo do pecado (por meio da prostituta) e da pureza (por meio da Virgem Maria). Todas estas personagens colocadas em cena por homens (homossexuais ou não) vestidos como mulheres. Assim travestidos, eles despertam a inveja e a condescendência (DA MATTA, 1983, p. 90).

c) **um rito sem dono**, entre os ritos coletivos de marcha: as procissões (que cultivam o santo como patrono da festa), as paradas militares (que enaltecem história dos heróis), o desfile de carnaval (que cultiva a irrisão, a inversão) promove a quebra proposital do lugar do dono da festa como o centro propulsor do evento, promove a celebração da margem, onde os dominados do cotidiano projetam-se em festividade que congrega suas verdadeiras posses: seu corpo, sua utopia e seu prazer;

d) **os grupos do carnaval**: reiterando a condição de ordem social, o carnaval brasileiro possui uma organização civil significativa – grupos, escolas, trupes, clubes, blocos, cordões, que mesmo apresentando regras mínimas, definem a “inversão organizatória” para “brincar”. Cada ordem dessa, para realizar-se no carnaval, executa um complexo fenômeno de metodologia e classificação, como nos desfiles das escolas de samba, que apresentam um escalamento de eventos internos, ao se desenvolver na avenida, que chegam a ter valor qualificável na avaliação que lhe premia ou lhe desqualifica.

Em sua conclusão, DA MATTA constrói um arrazoado sintetizante das idéias que haja apresentado e aponta **as dramatizações do carnaval**, que considera a qualificação da **inversão** e sua regra, em que se reconheça (1) a oposição categórica entre **rua** e **casa** como ponto focal para o entendimento do sistema social brasileiro, que se emoldura em torno desta dicotomia complexa e significativa, (2) de onde conclui, ainda, sua interpretação do **carnaval**

brasileiro como rito social, (3) que tem no **drama** o lugar memorável de realização, (4) pela efetivação de uma **confusão das regras de hierarquias**, (5) quando este **rito torna-se a estrutura** contrária ao cotidiano (6) e, carnavalizando, institui que o que importa na fundação do carnaval brasileiro como rito social, é o meio, o modo, o trajeto do festejo, a viagem; não é a “racionalidade”, nem o “conhecimento” ou mesmo o “fundo moral”.

Mas, enfim, o que é dramatizado no carnaval brasileiro?

DA MATTA responde a esta questão categorizando os elementos dramatizáveis desse carnaval, em que se reconheça: 1) a exibição em oposição à modéstia e ao recato; 2) a mulher como virgem e como puta; 3) os gestos, músicas e harmonias e, por fim, 4) o equilíbrio social entre o hierárquico e o igualitário.

Em uma publicação mais recente de escritos seus sobre o Brasil, produzidos em 1984, no artigo: **O carnaval, ou mundo do teatro e do prazer**, o antropólogo acrescenta uma problematização acerca da existência do roteiro intencional que faz do carnaval os dias finitos de um extraordinário. Para ele, no Brasil, o “extra-ordinário” do carnaval pode ser compreendido como uma catástrofe, no sentido de reviravolta programada (DA MATTA, 1989, pp. 65-78). Esta catástrofe guardaria heranças de todos os carnavais, mas também, no Brasil, devido ao sentimento latente local de profunda desigualdade e exclusão social, instituiria uma sensação de “igualdade”, “liberdade” e de “permissão que vem do exterior”, que faz do povo um personagem forte e decisivo (para a visão dos de dentro), exuberante e significativo (para a visão dos de fora), pelo menos até a Quarta-feira de Cinzas. Esse sentido de reviravolta apóia-se na efemeridade do período; de outro modo, diz DA MATTA, não seria possível. Pode ser exatamente essa a licença com a qual as kengas se nutrem para promover o seu carnaval.

Neste momento, encaminho o primeiro diálogo entre DA MATTA e BRUHNS, que acredita no Carnaval, na tradição brasileira, como o principal espaço de jogo, de ludicidade,

de subversão da realidade (BRUHNS, 2000, p. 91). Em certa medida, BRUHNS e DA MATTA têm idéias aparentadas, como na compreensão do carnaval como **inversão**, neste, e como **subversão**, naquela.

BRUHNS acredita que o carnaval brasileiro, por sua gama significativa de manifestações, possibilita oportunidade estimulante para que ocorram as mudanças de hábitos, as práticas de estranhamentos de tudo o que não é usual à maioria dos dias do calendário. Em seu entendimento universalizado do carnaval brasileiro, acredita na polifonia de manifestações sincréticas que o constituem como riqueza de festejos populares, marcando o calendário com hábitos culturais de subversão, que cingem o período entre os festejos de Reis (por volta dos primeiros dias do ano) até a quaresma (depois da Quarta-feira de Cinzas) de muitos eventos religiosos (sagrados) e profanos, oriundos de ritos e costumes pagãos. Minha intenção é, agora, favorecer um segundo diálogo, entre DA MATTA, BRUHNS e a pesquisadora Maria Isaura Pereira de QUEIROZ.

QUEIROZ (1999), ao estudar o carnaval brasileiro (o vivido e o mito), indica sua genealogia como sendo portuguesa, advinda do Entrudo. Também indica uma neogenealogia para o carnaval no Brasil, reconhecendo-a, em suas principais manifestações, como a “loucura carnavalesca”, tendo esta festa ultrapassado o sentido e a dimensão da festa portuguesa (Entrudo, Grande Carnaval e Carnaval popular).

Se para reconhecer a lógica social do carnaval brasileiro DA MATTA atribui sentido à **inversão** e BRUHNS à **subversão**, QUEIROZ o considera como **loucura**, e diz que mesmo tendo mantido a essência da festa de Portugal, o carnaval se tornou a mais significativa manifestação popular brasileira, no que concorda com os dois outros pesquisadores cotejados.

A loucura é este elemento que, seguindo QUEIROZ, determina que “no carnaval tudo é permitido”²¹. A autora menciona, ainda, o Carnaval como espaço da crítica e da

²¹ Frase atribuída ao folclorista Arnold van Gennep. (QUEIROZ, 1999, p. 208).

permissividade, e diz que esta característica não é nova na tradição europeia, mas que, no Brasil, a permissividade assume o caráter de licenciosidade dos antigos festejos europeus. Este senso de brasilidade, capaz de dar ao festejo uma identidade popular, também transfere para o riso que traz esta festa, um sentido menos de divertimento e mais de crítica.

Partindo dessa constatação da apropriação do Carnaval pelo povo brasileiro, ocorre um depoimento do jornalista e historiador José Ramos TINHORÃO²², em entrevista à Revista Nossa História²³. Nesta entrevista, diz TINHORÃO que é o Carnaval:

[...] Fundamentalmente a resposta a uma necessidade de lazer das camadas populares urbanas. A melhor definição foi feita por Goethe, quando foi a uma festa muito diferente de tudo o que havia na Alemanha. Ele disse: “O Carnaval não é uma festa que alguém ofereça; é uma festa que o povo oferece a si mesmo”. Quem inventou o carnaval? Ninguém (TINHORÃO, 2005, p. 40).

Nesta entrevista, TINHORÃO revela identificar conflitos de classe no carnaval brasileiro, que em muitos momentos de sua história foi motivo de conflitos entre a classe média e o “povão”, sempre em ações arbitrárias de dominação e preconceito daquela sobre este. TINHORÃO atenta para o fato de que o carnaval brasileiro é uma apropriação das camadas mais pobres da sociedade, devido ao fato de que “o Brasil foi, até o fim do século XIX, um país de escravos. Só havia dois tipos de festas públicas: as patrocinadas pela Igreja e as do Estado. O entrudo, durante o Carnaval, era uma coisa de escravos.” (TINHORÃO, 2005, p. 40).

Deste início de século XXI, quando alguns festejos do carnaval brasileiro aglomeram multidões e a mídia se esmera em afirmar o seu valor democrático, TINHORÃO denuncia que “Numa sociedade de classes a cultura também é de classes. A aparência de grande homogeneidade do Carnaval é só aparência mesmo. A sociedade de classes está ali

²² José Ramos Tinhorão é considerado um dos maiores acervos mundiais acerca do carnaval, com documentos de toda ordem. Tinhorão é uma autoridade respeitada nos ambientes culturais e acadêmicos, sobre movimentos populares brasileiros, especialmente ligados à música, à imprensa e ao carnaval.

²³ TINHORÃO, Revista **Nossa História**. Rio de Janeiro: Editada pelo Conselho de Pesquisa da Biblioteca Nacional. Ano 2 / n.º 16 – Fevereiro de 2005, pp. 40-43.

demarcada. A moça boazuda sai na frente da bateria porque está protegida” (TINHORÃO, 2005, p. 41). Assim, pode-se perceber que o que se vive do carnaval e o que se fala sobre ele podem ter sentidos contrários.

STAM (1989), fazendo um triplo paralelo entre o pensamento de Bakhtin, a crítica cultural e o cinema, analisa a literatura e o fenômeno carnavalesco, especificamente na intenção de destacar o sentido que há nos prazeres subversivos que o **carnaval** e a **fala** acerca do carnaval, provinda de dentro do ambiente popular carnavalesco, propiciam. Segundo STAM,

As idéias do Bakhtin sobre o Carnaval estão intimamente ligadas às idéias lingüísticas, desenvolvidas no livro **O Marxismo e a filosofia da linguagem**. Sem dúvida, eu argumentaria que é importante ver o carnaval dentro de um contexto translingüístico mais amplo, se se quer evitar sua assimilação a outras categorias, em última análise, menos subversivas, tais como “comédia” e “brincadeira”. No caso da “translingüística”, como é o caso da teoria do carnaval, encontramos um senso comum de fronteiras transgredidas; em ambos os exemplos, Bakhtin joga as energias descentralizantes (fala, carnaval) contra um projeto hegemônico de centralização (oficialidade, o sistema da língua). Em ambos os casos, o que era pensado como marginal (festividades populares, fala vulgar²⁴) é trazido para o centro da discussão. A valorização de Bakhtin da vitalidade da *parole* (palavra) que produz anarquia, contra as rigidezes ossificadas da *langue* (língua), neste sentido, é isomórfica com sua predileção pela força subversiva do carnaval em oposição ao decoro sufocante da vida e estilo oficiais. (STAM, 1989, p. 85).²⁵

As idéias translingüísticas de descrição e compreensão do reinado de Momo, propostas por BAKHTIN, oferecem uma possibilidade não sufocante ou estetizante ao sentido de carnaval, que tende a ocorrer quando o viés de percepção é a espetacularidade que este fenômeno promove.

Sendo assim, é possível se chegar à conclusão de que é sempre um risco tentar compreender o Carnaval dando-lhe um formato de fenômeno exótico, a partir da percepção de um olhar muito distanciado, como o que se promove quando nos dedicamos a “falar” da cena que se efetiva neste festejo pela idéia de irreverência, de paródia, de subversão ou de qualquer outra palavra-chave que enuncie suavemente o que, de fato, é choque, conflito, disputa,

²⁴ Tabuísmo; “Palavrões”.

²⁵ As traduções do texto do STAM são de Fernando Passos.

negação, irrisão e transgressão.

É neste território de contrários, de contradição e de afirmação (inversão, subversão, loucura, transgressão) que as kengas se localizam justapondo significados do cotidiano em confusão hierárquica, simbolizando uma nova ordem para a imagem do masculino e do feminino no cotidiano.

Bem ao modo analógico do que afirma STAM, sobre o carnaval em Bakhtin:

Carnaval para Bakhtin se refere às brincadeiras antes da Quaresma, cujas origens são localizadas nas festividades dionisíacas dos Gregos e nas orgias saturnais dos Romanos, mas que atingiu o seu apogeu, tanto de observância quanto de significação simbólica, na Alta Idade Média. Naquele período, aponta Bakhtin, o carnaval cumpria um papel central na vida da comunidade, muito mais do que a mera suspensão do trabalho produtivo, o carnaval apresentava uma cosmovisão alternativa caracterizada pela subversão lúdica de todas as normas. O princípio carnavalesco abole hierarquias, nivela classes sociais e cria uma outra vida, livre das regras e restrições convencionais. No carnaval, tudo o que é marginalizado e excluído – os loucos, os escandalosos, os aleatórios – tomam o poder central numa explosão libertária de alteridade. O princípio do corpo material – fome, sede, defecação, copulação – torna-se uma força positivamente corrosiva e a gargalhada festiva se diverte com sua vitória sobre a morte e sobre tudo que é considerado sagrado, sobre tudo oprime e restringe (STAM, 1989, p. 86).

BURKE (1989) também aponta a importância dos estudos de Bakhtin, naquela que pode ser considerada a principal obra de referência das abordagens do contexto de François Rabelais²⁶, que absolve os cômicos, de todos os tempos e origens, das pesadas penas conceituais que as teorias críticas do mundo medieval engendraram, na intenção de reforçar o idealismo cristão e que o mundo renascentista referendou, na busca de um classicismo retardado e uma idéia de pureza, “harmonia”, para a arte e a literatura.

O destaque dado por ele [Bakhtin] à importância da “transgressão” dos limites é aqui obviamente relevante. Sua definição de Carnaval e carnavalesco pela oposição não às elites, mas à cultura oficial, assinala uma mudança de ênfase que chega quase a redefinir o popular como o rebelde que existe em nós, e não como a propriedade de algum grupo social (BURKE, 1989, p. 17).

Como passo a compreender, depois das reflexões sobre o Carnaval, especialmente o brasileiro, e, muito pontualmente, o das kengas, a festa é apenas uma moldura em que se pode

²⁶ Fenomenal artista francês, renascentista, que recolheu das manifestações populares medievais os principais elementos que caracterizariam o ‘cômico’ e criou importantíssima obra de referência.

reconhecer, como nas reflexões de DA MATTA, uma organização de um lugar de sociedade. Para os transformistas de Natal e seu desfile, a inversão organiza um conjunto de presenças femininas, da própria mulher vista como categoria espetacular, em um momento carnavalizado.

Como grupo de carnaval, as kengas reiteram a ordem social democrática, possivelmente em atendimento ao modo participativo e inclusivo de como surgem, o que possibilita certa flexibilização dos padrões de transformismo, onde a inversão, como a define DA MATTA, ou a subversão, como quer BRUHNS (2000) ou a loucura, como pensa QUEIROZ (1999), são as ordens/desordens sociais.

Acatando tipos de femininos diversos e garantindo procedimentos mínimos do rito de “brincar” este carnaval, as kengas se constituem como um valor considerável nesta ordem social, que sonham em viver fora do período de carnaval, em que se percebe a kenga da “rua” como uma negação do homem da “casa”, o desaparecimento de um padrão masculino, para fundar um feminino. Com a negação da modéstia e do recato, as kengas assumem uma espécie de transitoriedade da figura da mulher, em suas mais inusitadas possibilidades simbólicas, respaldadas pelo fenômeno do Carnaval, com a instituição de gestos próprios, sob a marca fundamental de sua música, de sua ordem harmônica, tornando-se um profundo confronto de desequilíbrio social entre o tradicional (o hierárquico patriarcal) e o igualitário (a diversidade de gênero).

2.2.1 Organização e origens

Nas manifestações carnavalescas brasileiras as coisas acontecem pervertidamente, em sentido literal, por outra via, por outra ordem, por uma verdadeira quebra com o sentido cotidiano da acomodação às regras, aos mandamentos. E este é um dos sinais de que o

carnaval brasileiro é um espaço de extrema felicidade para a população foliona, mesmo que isso não signifique um cartaz de uma sociedade democrática e feliz ou, muito menos, justa.

No reinado de Momo no Brasil, excetuando-se os eventos consagrados, como o Carnaval das Escolas de Samba do Rio de Janeiro/RJ ou nos grandes blocos de rua, como o Galo da Madrugada, no Recife/PE, nos Blocos de Trios Elétricos, de Salvador/BA, e congêneres, os festejos e brincadeiras surgem a partir das mais diversas fontes, sem muito planejamento, sempre a partir de uma música alegre, muitas vezes só o batuque (muitíssimas vezes em uma lata velha), um grupo de pessoas entusiasmadas, uma bebida para alterar os ânimos, e a ilusão, muita ilusão para criar fantasias, engenhos, alegorias.

O espetáculo carnavalesco das kengas é produzido pelo conhecimento acumulado nos anos de sua realização, como uma espécie de treinamento empírico, jogo de tentativa e erro que fez tradição. As kengas são, claramente, uma re/descoberta anual das maneiras de brincar, em uma constante re/invenção dos traquejos, dos truques.

Quanto à participação de foliões na festa das kengas, reconheço que a principal característica deste carnaval, segundo alguns de seus foliões, é o comprometimento participativo de todos que ali circulam e o livre acesso, em todas as formas de acontecimentos, a estes participantes.

Segundo o principal organizador do Bloco das Kengas, o produtor cultural lula Belmont, no desfile e no Bloco,

[...] não tem divisão social. O Carnaval é uma festa popular, uma festa prá todo mundo, não é? Não é que eu seja contra a corda, eu acho que as pessoas, até pela questão do país ser capitalista, muita gente entra nessa divisão social, não é? Se você pode ir para seu camarote, vá para seu camarote, né? Mas assim... Essa corda, ela é para isso mesmo. Ela foi criada para fazer essa... Eu acho muito parecido com coisa da Parada de Sete de Setembro, certo? Aquela coisa militar, aquela coisa da igualdade, né? Todo mundo é igualzinho ali, tem que ficar todo mundo parecido.²⁷

²⁷ Entrevista em Natal/RN, em 25 de julho de 2004.

Estas são indicações de que nas kengas não há exclusão de participantes por diferença, ou seja, pela negação da “ordem”. Para mim, está claro que neste carnaval ocorre a maior aceção do que é Carnaval, uma festa que o povo oferece a si próprio (TINHORÃO, 2005, pp. 40-43), isto é, em “desordem”, nutrindo as necessidades a partir da motivação da alegria, do festejo, do prazer onírico, da coletivização, da satisfação e do gozo. Nas kengas, como elas querem crer, não há uma ordem muito determinada, ou quase isso, uma vez que, para existir, a festa das kengas, especialmente a cena que se constitui no desfile, exige-se uma organização e ordem mínima, com procedimentos breves, claros e tradicionalmente firmados, que implicam:

1) Montagem da equipe de colaboradores que trabalharam junto a Belmont Produções, na criação, organização, divulgação e realização do evento, de modo improvisado e sobre estrutura baseada em afinidade eletiva, simpatia e conhecimento prévio das relações pessoais. Neste primeiro momento, são feitos os cartazes, as filipetas, os panfletos e os contatos com músicos, administração pública, imprensa, organismo de segurança pública, meios de comunicação;

2) Captação de patrocínios, apoios, colaborações junto ao capital público e privado, inclusive para o prêmio que será dado à vencedora do concurso;²⁸

3) Divulgação do evento no período próximo ao Carnaval, informando-se o dia, a hora de início, o lugar, a temática do ano, nos principais pontos de convergência de GLS (boates, bares, parques, cinemas, ruas, praças);

4) Escolha das apresentadoras/animadoras e contato/convite, com definição de cachê e outros acertos;

5) Montagem, na manhã do dia do desfile, de infra-estrutura: palco, passarela, iluminação e sonoplastia;

²⁸ Em 2004, não houve divulgação de qual seria o prêmio destinado à vencedora do concurso da rainha das kengas. Mas isto não inviabilizou o concurso, nem a euforia das candidatas.

6) Montagem, nesta mesma manhã, da decoração e da composição cenográfica da área do desfile (aproximadamente quatro ruas), com motivos carnavalescos tradicionais ou imagens relativas à temática definida para o ano, que é espelhada nos postes, no palco, na passarela e seu entorno.

Os preparativos para a realização do desfile implicam, ainda, outros procedimentos:

1) Preparar, com antecedência, as inscrições para o desfile, que compreende: a ficha de inscrição das candidatas, suas placas numeradas, que, pela tradição, são confeccionadas aproveitando-se os abanos (em forma de leques de papelão), distribuídos por alguma marca de cerveja, nos quais é pintado, em um dos seus lados, um fundo escuro e, sobre ele, o número da candidata na ordem de inscrição e, conseqüentemente, do desfile ²⁹;

2) Preparar a faixa da rainha das kengas do ano, que será colocada na vencedora;

3) Definir a equipe de apoio para o dia do desfile: um colaborador para ficar na escadaria do fundo do palco, duas ou três horas antes do desfile, recebendo as inscrições das candidatas; um apoio de palco, que arruma as cadeiras para os jurados, controla a presença dos convidados, dá assistência à imprensa e às autoridades que chegam ao local e, ainda, dá os informes necessários às apresentadoras para que os divulguem para o público; um administrador que, na hora do evento, lida com os técnicos da Prefeitura e da ordem pública, com as empresas que prestam serviço (energia elétrica, iluminação, sonoplastia etc.) e que, ainda, administra os seguranças, os cordeiros (em número indefinido, superior a 100) e os músicos da charanga (Cf. Nota na folha 37); as apresentadoras que, por sua vez, fazendo uso do sistema de sonorização e, entre uma piada ou outra, uma brincadeira ou outra, passam informes para a platéia, que vão desde as tradicionais campanhas contra a AIDS, até convites às kengas para que se inscrevam para o desfile ou agradecimentos a patrocinadores e apoios.

²⁹ É tradição, nas kengas, disponibilizar 60 vagas para o desfile das candidatas. Em 2004, apenas 47 kengas se inscreveram, e somente 44 desfilaram.

As apresentadoras ainda convidam os moradores das redondezas para assistirem à festa, e entrevistam kengas e espectadores presentes;

4) Compor a comissão julgadora, próximo ao início do desfile, obedecendo-se a um critério que, para as kengas, é tradicional, democrático e criativo, ou seja, entre os espectadores presentes, daqueles que sejam reconhecidos como artistas, arquitetos, poetas, gente ligada ao mundo do espetáculo, à moda, ou à comunicação, alguns são convidados a subir ao palco (tradicionalmente em número ímpar igual ou superior a sete convidados), julgar as candidatas e apresentar uma vencedora, a partir de seu desempenho e aceitação do público, sem que deixem de cumprir os critérios de participação.

A escolha da kenga vencedora, que se dá através da escolha livre e soberana do júri, obedece a critérios simples, tradicionais no evento, difundidos todos os anos pelas apresentadoras. Com eles, torna-se explícito o julgamento. O primeiro deles diz respeito ao fato de que precisará ser uma **caricata** a kenga escolhida; outros critérios, mais políticos, dizem respeito ao fato de que é proibido às candidatas fazer uso do espaço do desfile para exposição de quaisquer formas de preconceitos (gênero, classe, credo, etnia) e/ou de realização de atitudes de exclusão (social, econômica, estética). Na prática, kengas, jurados e público esperam o culto à caricatura, uma possibilidade subjetivada de respeito às diferenças, ao exagero. Neste jogo, a presença cênica de elementos significativos da caricatura constitui-se como principal e determinante fator da empatia da vencedora com o público.

Os procedimentos utilizados pelas kengas são parâmetros de realização do desfile, definidos desde a fundação do bloco e guardados na sua tradição, mantidos pela organização do evento, para garantir lisura na escolha da rainha e responsabilidade social à festa. Desta forma, instituíram-se seguintes critérios de participação no desfile:

a) pode participar, como concorrente ao título de rainha das kengas, qualquer pessoa que se transforme, pelo uso de indumentária feminina e se considere kenga;

b) não será aceita nenhuma forma de preconceito e nenhuma prática de exclusão, inclusive pela falta ou excesso de qualidade na performance.

Transformar-se chega a ser a única regra para definir a presença de uma kenga na passarela ou mesmo no bloco. Vestir-se de mulher é a condição do “ser” das kengas.

Vestir-se de mulher no Carnaval é uma prática antiga no Ocidente (BRISTOL, 1985). E no carnaval brasileiro, desde muito tempo, com maior incidência, depois de 1938, quando Carmen Miranda estreou o filme **Banana da terra**,

[...] como uma baiana que cantava e dançava com uma pequena cesta de frutas presa de forma precária à sua cabeça [...] depois, durante os quatro dias de festas do carnaval, centenas de homens tomaram as ruas do Rio de Janeiro. Vestidos com saias brancas rodadas e turbantes limpos e reluzentes, como faziam as famosas mulheres da Bahia, esses homens excederam a própria paródia da baiana encenada por Carmen Miranda. (GREEN, 2000, p. 21).

Ao lado destas corriqueiras práticas do transformismo pelo período carnavalesco, no Brasil do século XX, homens se vestem de mulher, mesmo nos dias “sérios”, para os mais diferenciados propósitos, motivados pelas mais distintas idéias, como afirma (GREEN, 2000, p. 21), em estudo que pode ser considerado uma primeira e ampla história cultural e social da homossexualidade masculina no Brasil, que destrói os mitos exóticos da figura do brasileiro “tolerante” pelo Carnaval, e os substitui por um quadro complexo dos obstáculos sociais que se interpõem à vida desses homossexuais, **Além do carnaval**.

Entre as constatações do brasilianista, destaca-se a proliferação de bailes, depois do final da Segunda Grande Guerra Mundial, com concursos de beleza para a escolha de “rainhas”, entre os transformistas, como os concursos de “Fantasias no baile do Teatro João Caetano”, no Rio de Janeiro, que recebia verbas do governo, destinadas às festividades carnavalescas, devido ao fato de o evento atrair a audiência nacional, à medida que homens de todo o país iam à capital para participar do baile. Em 1951, em um desses bailes espetaculares, segundo GREEN, o prêmio de segundo lugar foi dado a um “rapaz que viajara do Rio Grande do Norte e gastara mais de 70 mil cruzeiros para fazer a fantasia, uma pequena

fortuna para a época” (GREEN, 2000, p. 346), o que pode ser um marco significativo para os transformistas do Rio Grande do Norte.

O Carnaval em Natal começou no centro da cidade, na antiga rua da Palha, hoje chamada Vigário Bartolomeu, segundo CASCUDO (1947, pp. 261-262). Essa primeira manifestação carnavalesca foi até os anos 20 do século passado. Já na década de 30, surgiu outro tipo de carnaval, mudando-se até o endereço da festa, que passou a ser realizada na Rua Ulisses Caldas. Nos anos 60, a festa de Momo ocupou a principal avenida da cidade, a Rio Branco, contando com uma adesão popular relativamente maior. Já na década de 70, a festa mudaria de novo seu endereço, seguindo o caminho das avenidas Deodoro da Fonseca e Prudente de Moraes, sendo realizada também no bairro do Alecrim.

Na capital potiguar, ainda nas décadas de 30 e 40 existiam blocos que desfilavam pelas ruas em cima de caminhões. Nestes carnavais é que se encontram notas sobre a primeira aparição de um transformista no carnaval de Natal. Tratava-se de Raimundo Amaral, um funcionário público que em 1940 resolveu desfilar pelas avenidas vestido de Carmen Miranda, um choque para a sociedade provinciana.³⁰

Em 2004, 21 anos depois de fundado, “as kengas” é um bloco de Carnaval que herda da tradição brasileira a idéia de um concurso de rainha, como nos antigos bailes cariocas. Esta condensação de matrizes carnavalescas, de subversão, de crítica de costumes, é também, no carnaval das kengas, um espaço para a construção de um vínculo social marcante, entre o prazer da irreverência (o entrudo) e a afirmação da diversidade de sexualidades, um espaço de tolerância e festa para os homossexuais e seus simpatizantes.

Tudo começou, segundo Lula Belmont, um de seus fundadores e seu principal articulador e mantenedor, quando um grupo de foliões irreverentemente cômicos da cidade do Natal, composto por artistas, intelectuais e outros viventes da cultura e da folia, resolveu criar

³⁰ Informações colhidas no Caderno **Viver**, do jornal potiguar **Tribuna do Norte**, de 27 de fevereiro de 2003, no artigo **Carnaval já foi forte na Cidade Alta e na Ribeira**.

um bloco carnavalesco para atravessar o reinado de Momo na capital potiguar, curtindo todas as maravilhas das festividades carnavalescas, não tendo que obedecer à migração quase obrigatória para carnavais mais badalados, como Olinda e Recife (Pernambuco), Salvador (Bahia) e Rio (Rio de Janeiro), uma prática muito comum entre os foliões do Nordeste brasileiro da época.

Belmont afirma que a idéia de se criar um festejo para o Carnaval foi engendrada na Boate Broadway, casa noturna que pertencia ao próprio Belmont, ponto de encontro de gays, lésbicas e simpatizantes, bem como de boêmios, poetas, “loucos” e outros “bichos grilos”, remanescentes dos movimentos emblemáticos da juventude dos anos setenta. Esta boate era um espaço de manifestação de uma geração que, na fala de Belmont, pode ser considerada uma geração inquieta, com ânsia de contestação cultural e estética. Entre os participantes do grupo de fundadores havia “[...] muita gente de teatro, também [...] assim no início, [...] tinha muito, assim, aquela coisa mesmo do teatro, de viver [...] dando cara aos personagens, criando uns personagens, umas coisas, pelo grupo mesmo, que era de dentro mesmo”.³¹

A idéia inicial era reviver um grande Carnaval de rua que em Natal, segundo Belmont,

Começou como bloco carnavalesco mesmo [...] em oitenta e pouco surgiu a Banda Gália [...] daí a gente queria que [...] o Carnaval ressurgisse [...] Porque o Carnaval de Natal foi considerado o terceiro melhor Carnaval do Brasil, isso nos anos setenta [...] Depois do Rio e Salvador, era Natal. Nem Recife tava na onda. E depois, aí houve uma queda grande no Carnaval [...] isso nos anos sessenta [...] quando nos anos setenta [...] surgiu Recife, num sei o quê, aquela coisa toda, até o frevo...³²

Acerca da afirmação de Belmont, quanto ao Carnaval de Natal ter sido o terceiro melhor, em categoria, entre todos os carnavais das capitais dos estados brasileiros, não foi possível obter confirmação dessa avaliação de nenhum outro pesquisador, nem foi encontrado nenhum registro documental nos arquivos da imprensa desses anos ou em outros arquivos igualmente pesquisados, que corrobore tal afirmação.

³¹ Entrevista com Lula Belmont, concedida em agosto de 2003, que registra a confusão da memória do entrevistado quanto a datas.

³² Mesma entrevista com Lula Belmont.

Em Natal, durante o Carnaval, a grande maioria da população aproveita o feriado para migrar para as casas de veraneio, que se situam nas praias fora da cidade, ainda na região metropolitana, no círculo litorâneo da Grande Natal, que tem como característica fundamental as festas de improviso, organizadas nos terraços das casas, nas praias e praças. Outra parte da população viaja para os grandes carnavais do Estado, como o da cidade de Macau, no litoral norte, e de Mossoró, de onde se migra para a praia de Aracati, no litoral sul cearense, que tem tradição de carnaval de praia. Os poucos que resistem e ficam em Natal assistem a flashes de carnaval brasileiro e aos desfiles das escolas de samba do Rio e de São Paulo pela TV, e circulam pelos poucos espaços de folia que a Prefeitura organiza.

Entre os que viajavam no período momesco, estavam Lula Belmont e seus amigos da Boate Broadway. De modo que uma das matrizes estético-comportamental-carnavalescas está ancorada nos festejos transformistas soteropolitanos, como conta Belmont:

[...] sempre passava Carnaval em Salvador, né? E lá a gente conheceu as Mariposas, viu a lavagem da escadaria da praça Castro Alves [...] de repente [...] a gente resolveu, surgiu, teve um movimento, nos anos 80, aqui, que começou [...] resolvemos, nos anos 80, ficar em Natal. Aí foi quando surgiu a Banda Gália e após a Banda Gália, surgiu as Kengas, no ano seguinte, fundou as Kengas, que era uma banda que [...] saía no Carnaval, no domingo de Carnaval, e daí que surgiu a idéia das Kengas, e ficou saindo desde 83 [...] que é uma festa, hoje [...] no domingo de Carnaval.³³

No contexto sociocultural do final da década de setenta, outro grupo de foliões, provindos de outra manifestação de carnaval de rua, a Banda Gália, compunha com a turma da Boate Broadway e movimentava a cidade para dar força ao movimento das kengas.

Segundo Belmont:

As Kengas é uma seqüência da Gália, né? [...] A Banda Gália, ela foi precursora desse movimento, dessa volta que o Carnaval dá... Das pessoas ficarem na cidade. Porque quando foi nos anos 76, década de 80, as pessoas começaram a sair para Olinda, Salvador, até as pessoas que movimentavam a cidade culturalmente, né? [...] no fundo, eram pessoas de se formar opinião [...] então esvaziava. E o pessoal da Gália, um grupo de amigos que formaram a Gália, que saiu [...] num Sábado de Aleluia. [...] Isso foi 80, 79 para 80, né? [...] Foi sucesso a apresentação deles no Sábado de Aleluia. E a pretensão deles era sair só [...] no Sábado de Aleluia. Aí depois não. Passaram a sair no *réveillon*. Aí estourou, o *réveillon* foi sucesso. Assim,

³³ Entrevista com Lula Belmont, em Natal, em 25 de julho de 2004.

era Petrópolis³⁴ estourado. O que é o “Muitos Carnavais”³⁵ hoje em Petrópolis, já era dessa época. [...] Tinha um grupo... eram os gauleses, eles se chamavam... de vários segmentos: tinham médicos, advogados, artistas. Eram um grupo grande que fazia a Gália. Mas como também era aberto [...] eles vendiam camisetas, mas vendiam em termo de divulgar o nome. Fazia uma festa fechada, para poder bancar a saída da banda na rua, mas era aberta ao público, era uma coisa geral. [...] É o mesmo esquema das Kengas, hoje.³⁶

Para o vereador Hugo Manso, a Banda Gália foi banda carnavalesca e movimento cultural de resistência.

Fui participante de seus desfiles, nas festas de passagem de final de ano. Trata-se de uma iniciativa de resistência: nós, os natalenses, seríamos os Gauleses, ou resistentes, os contra a ordem estabelecida pelos romanos [...] blocos de elite, que saíam em alegorias pelos anos 70, na cidade.³⁷

Alguns depoimentos apontam que a Banda Gália foi um movimento carnavalesco que reunia alguns dos intelectuais de vanguarda da época e que ocorreu até 1984, quando um ônibus vitimou quase duas dezenas de pessoas, durante o cortejo desta banda. É forte a crença de que o Bloco das Kengas é uma espécie de continuação, em desdobramento, do carnaval da Banda Gália, uma atualização daquela manifestação impossibilitada de continuar, concentrando pessoas, comportamentos, e mantendo viva a idéia de um ‘carnaval de rua’, na capital potiguar.

2.2.2 Música e circunstâncias

No ar, na festa das kengas, há sempre músicas ferventes. A princípio, no percurso que realizo até o palco/passarela, ouço sambas baianos de duplo sentido, *hits* da *axé music*, músicas que utilizam expressões como: “pai”, “bundinha”, “garrafa”, “desejo”, “comer”, “mãe”, entre outros fetiches. Depois, já mais próximo do palco, ouço sambas de enredo de

³⁴ Tradicional bairro de Natal, localizado próximo ao centro.

³⁵ Festejo organizado na atualidade pela Prefeitura Municipal do Natal, nas prévias carnavalescas.

³⁶ Entrevista com Lula Belmont, em Natal, em 25 de julho de 2004.

³⁷ Entrevista no meio da folia, no domingo do Carnaval das kengas, em 22 de fevereiro de 2004, no palco do desfile, em Natal/RN.

escolas de samba cariocas, enaltecendo acontecimentos nacionais, a beleza de lugares pátrios e a riqueza de nossa cultura. Por fim, na passarela, ouço um frevo que incita e estimula o surgimento de mais kengas, com seu refrão satírico “todo coco um dia vira kenga”.

“Todo coco um dia vira kenga!” Que *slogan* mais provocativo! Não posso deixar de confessar que este slogan me pegou de jeito, desde a primeira vez que o ouvi, ainda em 1994. Sempre o reconheci como uma marca de muita eficácia das kengas: 1) por sua composição precisa e poética (“Todo coco” significando “todo homem”, “todo bofe”; “um dia” significando “pelo menos uma vez na vida” ou “inevitavelmente”; “vira” significando “transforma-se, transfigura-se, metamorfoseia-se”; e “kenga!” significando “caco de gente”, e também, “rapariga” ou, no mínimo, “a caricatura de algo que já foi muito bom, mas não é mais, e nem por isso deixa de ser feliz e de rir de si mesmo”); 2) por seu valor cômico; e 3) por instituir que cada cidadão de bem terá, no carnaval das kengas, a possibilidade de libertar-se dos padrões, sejam eles quais forem, e cair na folia.

Lembro-me que, a esse respeito, Lula Belmont tem uma opinião que, sob certos aspectos, desfaz a expectativa da eficácia da ação política da performance de gênero das kengas e a coloca no cabedal “folclórico” de evento carnavalesco, irreverente e sazonal. Em entrevista que realizei em 2002, na fase preparatória desta pesquisa, perguntei-lhe, brincando, se o grande slogan das kengas, **Todo coco um dia vira kenga**, era uma espécie de praga, de maldição ou ameaça homossexual, que se afirma na resistência contra a homofobia, como que dizendo: “todo macho um dia vira bicha” e ele, sorrindo, acendeu um cigarro, bafou para o lado, para baixo, e respondeu: “Não! É aquela coisa do escracho mesmo, contra a coisa certinha, pra fazer escracho... tudo que tá em cima cai, tudo que é coco vira kenga”. Todavia, as kengas de rua têm outra visão deste slogan. Elas acreditam que o slogan casa bem com a irreverência dos participantes do bloco, mas têm mais a ver com o fato de que ser kenga é

assumir sua sexualidade, como diz a transformista Allícia Silvesrtone, “Quem é kenga, assume, meu bem!”.

O slogan das kengas sempre foi utilizado, desde a sua origem, mas foi bem explorado mesmo em 1998, em uma música com forte apelo comunicacional, que se tornou tema deste bloco, na gravação do CD **15 Anos de Kengas**, de produção independente de Lula Belmont, no décimo quinto ano de saída do Bloco das Kengas. Um frevo cantado calorosamente pela cantora potiguar Cida Lobo, que diz:

Se correr a bicha pega / Se ficar não se espante / O tempo vai mostrar / Que eu não estou enganado / Falo com toda certeza / Não se pode controlar / Nossa mãe natureza / Quando quer desabrochar // Por isso, digo / Todo coco um dia vira kenga / Por isso, eu digo / Todo coco um dia vira kenga.

Os compositores Fábio Fernandes e Galvão Filho compuseram, na década de 1980, o frevo **Kengas**, para homenagear os transformistas de Natal, que diz que a cidade de Natal, tradicionalmente turística, tem, para além das belas praias e do verão o ano inteiro, o Bloco das Kengas como outro cartão postal. Esta música descreve o que é ser kenga, conclama a todos para que o sejam e detalha bem como devem agir, estas figuras, quando é Carnaval.

Vou cafungar / Eu vou loloriar / Necas de repressão / É anarquia, sutileza e folia / No meio da multidão / Abra o olho / Vem, não marque touca / Solta essa franga / E vem kengariar / Meu bem, meu bem / Hoje vou sair de catemba / Eu viro kenga / Se é Carnaval / Eu viro kenga / Nesse Carnaval / Eu quero ver o coro comendo nas ruas / Pra alegria acordar Natal / Kenga é frescura / Kenga é sensual / Kenga é cartão postal.³⁸

A música mais tocada em 2004, repetida incessantemente por mais de três horas, ou seja, durante o tempo que durou o desfile, foi **Sou mais que uma mulher (As Kengas)**, de Pedro Mendes, Bethoven e Jubileu Filho, grande sucesso na voz da cantora potiguar Lane Cardoso, cuja melodia, uma marcha/frevo, emoldura com eficácia os versos:

No dia a dia / Contando as horas pra fevereiro / Passo o ano inteiro nessa agonia / Sorria, chegou o dia / Boto uma calcinha vermelha / Um par de meias descendo a ladeira / Vou pra Ribeira / Tô de bobeira / E você não quer me namorar / / Me chama de bicha, / Kenga, / Fale o que quiser / Eu não tô nem aí / Sou mais que uma

³⁸ FERNADES, Fábio; FILHO, Galvão. **Kengas**. Editora EMI – 65751868.

mulher... / Bicha, Kenga, fale o que quiser / Eu não tô nem aí / Sou mais que uma mulher.³⁹

E assim, a kenga se sente pronta para atacar os espectadores, em busca de afirmação, satisfação e prazer, seguindo a idéia de que é “mais que uma mulher”, embalada na música carnavalesca e estimulada pelo conjunto circunstancial do festejo (público, roupas, sapatos, maquiagens, o período permissivo do Carnaval).

À medida que o calor é aplainado pela brisa noturna, especialmente foliona, o que resta de vazio nas ruas é muito pouco. As ruas do cruzamento da festa já estão cobertas de gente. São foliões (gente que veio brincar, se esbaldar, cair na gandaia) e espectadores (gente que só veio ver, curiosos, o público). Há também a gente que veio faturar (vendedores ambulantes) e a gente que veio dar uma “ordem” ou divulgar o evento (a polícia e a imprensa); também os essenciais (taxistas, enfermeiros, documentaristas, estudiosos). Mas quem está na festa mesmo são as kengas, que vieram para fazer o espetáculo, para brincar de seduzir, de enlouquecer, de divertir e de se afirmar com suas performances.

As ruas estão lotadas de transformistas e uma atmosfera de muita irreverência e sedução pode ser percebida por entre os foliões. A irreverência é notória e a sedução é identificável como uma sensação de liberdade cúmplice, de flerte, entre algumas kengas e alguns espectadores. O ritual de paquera é bordado a partir de sorrisos leves (retribuídos), de olhares maliciosos (que se acentuam com os cílios alongados e lânguidos), de trejeitos sinuosos (em coreografias *quentes*), em toques e brincados de pegar, que ocasionalmente podem tornar-se algo mais sério.

Todos os contatos sensuais que ocorrem na festa das kengas são firmados a partir da corrente crença no poder de materialização de figuras femininas que têm estes transformistas e no jogo da dissimulação, da sedução, do culto à imagem de mulher fatal, da fêmea poderosa

³⁹ MENDES, Pedrinho; BETHOVEN; FILHO, Jubileu. **Sou mais que uma mulher – As Kengas**. Lane Cardoso.

que não tem limites e que satisfaz a todos. Os gestos de insinuações desses corpos *calientes* são acentuados pelas roupas coloridas, pela maquiagem extravagante e, especialmente, pela atitude corporal de erotismo. As kengas estão, como se diz na gíria, “vestidas para matar”.

Por outro lado, devido ao comportamento curioso dos espectadores, percebe-se que em vários momentos do festejo, em todos os lugares, as kengas são abordadas por pessoas da platéia, especialmente por participantes homens, que, fazendo uso da licença transgressora do Carnaval, chamam-nas pelos nomes, pedem beijos, abraços, e nestas intimidades ocorrem toques furtivos em meio à multidão, beliscões, alisados mais ousados, carícias explícitas, e, com elas, juras de amor fingidas e permissividades sem limites, nos momentos que antecedem e sucedem o desfile, pois, neste momento, as kengas assumem uma postura artística, por excelência, ocupando seus lugares de estrelas do evento.

2.2.3 Figurino e caracterização

Na análise dos espetáculos, abordar o figurino em separado do conjunto da encenação é, segundo PAVIS (2003), uma operação delicada. “Não é tão fácil dizer onde começa a roupa, e tampouco é simples distinguir o figurino de conjuntos mais localizados como as máscaras, as perucas, os postiços, as jóias, os acessórios ou a maquiagem.” (PAVIS, 2003, p. 163). Neste recorte específico para tratar genericamente da indumentária no espetáculo das kengas de 2004, recorro a uma subclassificação em que considero **figurino** a construção plástica sobreposta ao corpo do transformista, que é a roupa, os postiços (seios etc.), os sapatos, e **caracterização** como sendo a construção mais delicada da performance: as perucas, a maquilagem e os adereços (bolsas, bijuterias, sombrinhas, echarpes, leques etc.).

Em situação de diferença, em relação ao ator de teatro, que produz personagens a partir de influências e idéias de outros agentes, como o dramaturgo, o encenador, o diretor

etc., o *performer* conta, antes de tudo, com sua atitude performática, aquilo que o faz fazer sua performance, ou seja, sua motivação e sentido para sua apresentação.

O figurino do *performer*, neste sentido, não obedece a corroborações de figurinistas, diretores de arte ou mesmo de encenadores. Ele é a soma estético-política do conjunto de atitudes que o fazem *performer*, e a sua performance acontece como a ação de sua vontade, sua cultura, suas sensações, seus sentimentos, sua condição social e histórica, de sua objetivação frente ao público, sua percepção do espaço social e público a ser ocupado. Muitas vezes, o figurino do *performer* não pode ser considerado figura, mas ação, parte essencial da performance.

As kengas comportam *performers* transformistas de todas as ordens, desde a *caricata*, o tradicional folião que se veste com restos de roupas femininas, complementando-as com elementos diversos: da construção civil, da decoração de ambientes, da papelaria, entre outras, até as *drag queens*, figuras que vestem figurinos complexos, criados a partir de temáticas das comunicações de massas, muitas vezes confeccionados por elas próprias para produzir o efeito – cênico – desejado. Os figurinos das *drag queens* destacam-se pelo exagero parodístico e cômico da figura da mulher, por uma aproximação nítida com a estética industrial ou pós-industrial, com a *pop art*, com os movimentos urbanos, com a comunicação de massa, especialmente com o universo da moda.

Confeccionar a indumentária que utiliza no desfile é uma prática composicional do transformismo, que ocorre com muita frequência no desfile das kengas. Com esta atitude, o *performer-kenga* alia estratégias de superação das dificuldades materiais à necessidade estética de construção da figura que esteja compondo e, assim, faz valer a idéia do figurino, sua temática, seu apelo espetacular, sua adequação ao clima (por exemplo: o sol da tarde, a possível chuva tropical, o calor do dia e o sereno frio da noite) e ao espaço público, especialmente no festejo carnavalesco, que comporta uma multidão de foliões em um espaço

pouco confortável, com calçamento irregular, ruas estreitas, falta de cobertura nos principais lugares da concentração, antes do desfile. Sem contar que alguns destes sujeitos são ainda obrigados a manter uma preocupação especial, em casos específicos, com a exposição pública de figurinos de temática sexual explícita, ou de diversidade sexual ou de sexualidade, o que implica escolha do lugar para vestir-se, maquiar-se, “montar-se”, próximo ao palco do desfile, ou o planejamento cuidadoso do traslado, do lugar onde se apronta até o lugar do desfile e, depois, quando acaba a festa, no retorno para casa.

Também é comum, entre as kengas, o hábito de colaborar na confecção das roupas dos outros transformistas, o que propicia verdadeiros grupos organizados, principalmente entre as categorias, ditas, de gênero: os travestis sempre se organizam em pequenos grupos; as *drag queens* em outros, as caricatas também e assim por diante. Raros são os foliões que se produzem sozinhos (montam-se, vestem-se, arrumam-se, caracterizam-se) e se dirigem também sozinhos ao lugar do evento.

Vestir-se (montar-se) de kenga é uma estratégia que requer: 1) A síntese da idéia de uma imagem feminina, que possa ser construída corporalmente e simbolizada junto ao espectador; esta idéia deve estar ligada a uma temática específica (do cotidiano, da mitologia ou da indústria cultural, por exemplo), ou ligada à temática geral do desfile das kengas, como, em 2004, à famosa frase musical “Yes, nós temos banana!”; 2) O domínio do processo de composição visual desta idéia: a) escolha do modelito (vestido, saia, blusa, calça, por exemplo); b) escolha dos acessórios (botas, sapatos, sandálias, bolsas, cintos, perucas, por exemplo); c) A escolha da caracterização (modelo de maquiagem, bijuterias, por exemplo); 3) O domínio da composição corporal da idéia construída visual e plasticamente, através de gestos, movimentos, atitudes corporais, expressões vocais e posturas cênicas referentes à temática e ao personagem-tipo escolhido; 4) A experimentação dialógica junto aos

espectadores, nas ruas do entorno e na passarela do desfile, como parte da composição do personagem-tipo; e 5) O desfile na passarela, competindo ao título de Rainha das Kengas.

2.2.4 Temática e personagens

As kengas são transformistas, de um modo geral. Construí, a partir da pesquisa de campo e de vivências junto ao universo do bloco, uma classificação desse transformismo, que apresentarei em momento posterior. A rigor, as kengas não se consideram *drag queens*, travestis, *cross-dressers*, nem transformistas *stricto-sensu*, que são compreendidos os que se apresentam em shows. Elas, além disso, se compreendem em grupo e são uma categoria própria e carnavalesca de transformismo potiguar. A este respeito, cumpre-me acatar a taxonomia do transformismo das kengas, proposta por Shakira Kiloshana, uma famosa *drag queen* de Natal, e uma das apresentadoras do desfile das kengas desde 1998.



Na verdade é assim, não existe diferença. [...] O padrão que elas [as kengas] elegem é assim [...] Transformista é uma coisa que já vem de muito tempo, já do Teatro de Revista, e *drag [queen]* é uma coisa assim, todo mundo que é *drag* é mais voltado para o mundo da moda, é sempre esse pessoal bem mais novo. Tá entendendo? Mas não deixa de ser transformista também, mas muda a vertente, os interesses são diferenciados. Porque transformista gosta daquelas músicas clássicas [Faz pose usando os braços como moldura do rosto, com um leque na mão direita e olha para cima] as *drags* gostam mais das coisas assim [Faz uma cara de força, de atuação concreta no real e aponta com os olhos e os braços para o chão]. Eu digo que sou transformista, porque sendo transformista você pode até ser *drag*, e sendo *drag*, às vezes, você não pode ser transformista [...] E ninguém acredita, mas esse bode vira cabrita. E como é que pode, depois essa cabrita virar bode? ⁴⁰

Na composição das existências espetaculares das kengas de 2004, as temáticas mais recorrentes são as tradicionais: “carnaval”, “beleza”, “sexo” e “crônica política nacional e local”; mas também temáticas novas: “figuras noturnas das baladas”, “o mundo das

⁴⁰ Entrevista no Bar das Bandeiras, em Natal, em 22 de fevereiro de 2004, depois do desfile e do cortejo do Bloco das Kengas, por volta das 23h. Shakira Kiloshana (**Figura 5**).

celebridades” este possivelmente devido ao grande número de *drag queens* que desfilam nesse ano.

De modo específico as kengas constroem, no transcurso da existência do bloco, categorias de **personagens-tipo** no entorno de duas áreas de constituição:

1) **as figuras caricatas** – homens que se vestem de mulher, que representam o *imaginal* feminino, mas que cultuam “o grotesco” da irreverência carnavalesca e mantêm características marcantes de atitudes masculinas;

2) **as figuras “bunitas”** – homens que se vestem de mulher, cultuam “o sublime” da beleza da fêmea fatal, da mulher inatingível, pelo transformismo, e representam o *imaginal* feminino com qualidade cênica; entre estes, destacam-se as **transformistas** *stricto-sensu*, que herdam do Teatro de Revista e de outras manifestações representacionais, como os shows de dublagens em casas noturnas, a prática da utilização da troca de figurino em transgressão de gênero, para manifestar-se estético e politicamente. Destacam-se também as *drag queens*, como alegorias estilísticas da figura da mulher e os **travestis** e **transexuais**, como construção corporal, cultural e mimética do corpo da mulher.

Para a compreensão das composições de **personagens-tipo** nas kengas, deve-se partir de sua circunstancialidade temática e de sua materialidade plástica. De outro modo, poderia haver sempre o risco de análises estanques, que tentariam reconhecer a **personagem-tipo**, descrever o **figurino**, demarcar a **caracterização** e sua **maquiagem**, identificar a **temática** ou delinear a marca da **subjetividade** estético/política do sujeito/kenga, sem buscar compreender o fenômeno em sua completude.

O **tipo** é uma personagem que age em cena com caracteres reconhecíveis pelo público, como diz PAVIS (1999), na maioria das vezes, de caráter cômico, e com apelo espetacular de fácil aceitação. “O espectador não tem a menor dificuldade em identificar o *tipo* em questão de acordo com um traço psicológico, um meio social ou uma atividade.” (PAVIS, 1999, p.

410). As kengas, para além de uma “representação” de **tipos**, dançam, dialogam (em improvisação) com os espectadores, cantam, afirmam-se em performances, identificando-se com o conceito de *performer*.

Performer, segundo PAVIS (1999), também é utilizada para definir o ator, em sentido mais específico, que

[...] fala e age em seu próprio nome (enquanto artista e pessoa) e como tal se dirige ao público, ao passo que o ator representa sua personagem e finge não saber que é apenas um ator de teatro. O *performer* realiza uma encenação do seu próprio eu, e o ator faz o papel de outro (PAVIS, 1999, p. 284).

Esta expressão inglesa, ainda segundo PAVIS, tenta condensar em única sintaxe, diversas semânticas de atividades artísticas que envolvem o trabalho corporal, como qualidades de quem, por exemplo, representa, canta e dança em um mesmo espetáculo.

COHEN (2004), aprofundando a noção de *performer*, em contraposição ao que pensa PAVIS, considera que

O *performer*, enquanto atua, se polariza entre os papéis de ator e a “máscara” da personagem. A questão é que o papel do ator também é uma máscara. E é importante clarificar-se essa noção; quando um *performer* está em cena, ele está compondo algo, ele está trabalhando sobre sua “máscara ritual” que é diferente de sua pessoa do dia-a-dia. Neste sentido, não é lícito falar que o *performer* é aquele que “faz a si mesmo” em detrimento do representar a personagem. De fato, existe uma ruptura com a representação, [...] mas este “fazer a si mesmo” poderia ser melhor [sic] conceituado por representar algo (a nível de simbolizar) [sic] em cima de si mesmo. Os americanos denominam esta auto-representação de *self as context*. [...] Esse processo de atuação seria semelhante ao dos índios que se “pintam” para ir à guerra, ou às cerimônias religiosas (COHEN, 2004, p. 58).

Considero que as compreensões de PAVIS e de COHEN, em torno da idéia de *performer*, transitam em sentido específico da performance como *Performance Art*. Neste trabalho sobre as kengas, estou interessado em re-significar este conceito de *performer* muito mais para dentro da idéia de “sujeito disponível para a ação”, “agente de atitude”, “corpo/cena/vivo”. E mesmo que se aceite que cada figura que as kengas manipulam em cena sejam **tipos**, personagens femininas construídas sobre corpos masculinos, não será possível desconsiderar que o sujeito que realiza a kenga é um *performer*, não um ator. E o *performer* é

um sujeito que age em cena com sua existência viva, não representando uma personagem, mas simbolizando “coisas” sobre si mesmo.

Não se deve esquecer de que as kengas repetem suas performances em vários anos, em vários desfiles, na maioria das vezes mantendo a mesma “máscara ritual” e o nome: Jarita Night and Day, Joy Maravilha, Shakira Kiloshana, Allícia, por exemplo, e, a cada ano, a cada novo concurso de rainha das kengas, concorrem com tipos diferentes, máscaras distintas: a “Vera Fischer”, a “Bonequeira”, a “Mulher-Maravilha”, a “Mortícia”, por exemplo. Tudo dependendo do conjunto circunstancial e temático que a motive, enquanto *performer*, a cada Carnaval, a cada desfile, a cada concurso da rainha das kengas.

O carnaval das kengas conta ainda com a presença muito especial de transformistas que apresentam o desfile das kengas. Por tradição, uma dupla realiza a animação e o “controle” da competição. Esta dupla deve, em sua caracterização, atender às principais categorias concorrentes: um para representar as “**bunitas**” e outra para as **caricatas**.

Em 2004, as kengas contam com Shakira e Joe, respectivamente uma “**bunita**” e uma **caricata**, na apresentação e animação do evento. Shakira veste um modelito de sua própria criação e confecção, que compreende: botas confeccionadas em couro preto, com salto alto e detalhes em pelica preta, no forro exposto e correntes prateadas, que adornam, em três tiras semicirculares, as laterais de cada perna; por dentro da bota, subindo até a cintura; calça colada, muito colada, “incorporada”, cor pink, quase vermelho, de microfibra plástica; à cintura, um cinturão preto, em couro falso, recoberto de rebites de ilhoses cromados, pendentes sobre os glúteos e cobrindo o púbis, como um medalhão, um cesto; subindo pela frente do corpo, até se cruzar por trás do pescoço, o que era calça torna-se uma blusa (uma peça única), também colada, na mesma cor pink, do mesmo tecido sintético, com um grande “S” aplicado, por rebites cromados, sobre o peito, como um símbolo de uma super-heroína; sobre a blusa, um corpete preto, plástico, fazendo a moldura dos seios e fechando atrás, em

tiras trançadas; ao pescoço, bizarra, uma gargantilha feita de um pedaço do cinturão rebitado; à cabeça, uma tiara cor pink, do mesmo material da roupa, que circula o crânio por sobre uma volumosa e imensa peruca lilás, quase roxa, de onde se projeta, por sobre o centro da cabeça, na direção testa-nuca, uma tira da tiara, que segura duas bases circulares que prendem os cabelos da *drag*, como duas presilhas, dividindo as madeixas em duas grandes partes, que se alongam para o alto da cabeça e se atiram para trás, ficando soltas, como dois longos ‘rabos-de-cavalo’, duas cachoeiras de pêlos lilases.

Importante mencionar que a “**bunita**” usa um bracelete, no pulso esquerdo, e que tem, no ombro direito, a tatuagem da figura de uma deusa, de onde se espalham estrelas coloridas, pentagramas de todos os tamanhos, que se distribuem dos ombros aos pulsos, nos dois braços. Sua maquiagem é marcante, com uma base clara, destacando a textura uniforme da pele do rosto; um batom exagerado, vermelho, e delineador circundando a boca pelo lado externo, dando mais volume aos lábios e expressividade ao sorriso e à articulação labial; nos olhos, uma sombra que, no contorno das pálpebras, é branca, mas vai se transformando em azul, lilás e vermelho, quando já ultrapassou o lugar das sobrancelhas, que estão recobertas pela base e desapareceram para dar espaço à composição da graduação de sombras, até o meio da testa, onde se encontram pintados dois traços pretos, formando o que, agora, são as suas sobrancelhas.



Figura 6: Shakira apresentando o Desfile das Kengas de 2004.

Como adereços de maquiagem, Shakira usa cílios postiços pretos, longos; nas orelhas, duas argolas grandes e, no nariz, um *piercing*, em forma de meia argola, cromado; e, ainda, um sinal preto, pintado, sobre um de carne, real, que se assenta sobre o lábio superior direito, o que lhe dá um ar de sedução, como quebra do conjunto da obra, que forma uma figura andrógina, com uma energia cênica situada entre a força e o embelezamento.

Joe Maravilha, uma **caricata**, tendo sido a primeira rainha das kengas, é muito considerada no grupo que produz o evento, principalmente entre a velha-guarda. Joe usa um “modelito” kenga tradicional, com temática ligada à cultura popular. Vestido curto reto, azul celeste, com detalhes na composição dos seios, que se alongam pelas alças até as costas, seminuas. Usa seu próprio cabelo, longo e natural, escovado para a ocasião, em castanho escuro, com poucos fios brancos, dando um charme dos anos. Usa sandálias de cor clara, abertas, de bico, tipo boneca, com laços do mesmo tecido do vestido, e meias três - quartos, douradas, com detalhes nas bordas. Muitos colares, pulseiras, balangandãs, uma bolsa grande, de senhora, um anel na mão direita, que é uma flor vermelho-alaranjada, de, aproximadamente, sete centímetros de diâmetro e brincos exuberantes, confeccionados com grandes bruxinhas, bonecas de pano que, aproximadamente, medem vinte centímetros.



Figura 7: Joe Maravilha no Desfile das Kengas de 2004.

Para compor o visual de lady, Joe ainda usa óculos de grau, meia-taça, em armação metálica escura, que são verdadeiramente úteis. Sua maquiagem é exageradamente carregada,

principalmente nos olhos, onde aplica uma sombra azul, com detalhes em marrom, um batom vermelho, básico, um blush vermelho absoluto e os cílios, que são um patrimônio da sua caracterização, feitos com papel laminado metálico, azul turquesa, e que produzem um espetacular efeito de glamour e comicidade.

Para passar o tempo, Shakira inicia uma performance irreverente, que Jarita, talvez a mais famosa das kengas, sempre fazia nos desfiles. Trata-se de uma estratégia de diálogo com a platéia, que resulta na coleta de alguns trocados pela apresentadora que diz: “Esta é uma campanha para retirar os garotos de programa das ruas. Por favor, me ajudem a tirar os garotos de programa da rua”. É óbvio que ninguém leva isso a sério, mas muitos contribuem, para fazer graça e tornar crível a suposição de que a apresentadora vai “tirar” um garoto de programa da rua.

Todos riem muito e ela se sente correspondida, sem contar que ainda ganha alguns trocados para brincar o Carnaval. Essa estratégia serve para atingir a realização de dois objetivos claros: (1) coloca o público em diálogo direto com a apresentadora, garantindo a “administração” eficaz do espetáculo, situando a apresentadora dentro do “clima” da platéia; (2) provoca um sentimento de cumplicidade entre a apresentadora e a platéia, a partir de uma subalterna condição de classe, o que é essencial nos espetáculos populares, tanto para se conseguir o riso e a comoção, nos momentos em que o “enredo” solicitar, quanto para dirimir distâncias, criar uma sensação de pertencimento da apresentadora no universo do público.

Essa brincadeira faz aparecer, de modo sutil, na praça pública e no meio do coletivo familiar que ali se instaura, a existência da prostituição masculina, do mundo dos michês (prostitutos). Ao traçar uma fala ambígua entre a caridade cristã (para tirar os garotos da rua) e a caçada gay (para tirar, da rua, os garotos de um programa) Shakira denuncia, rápida e ironicamente, o que os discursos moralistas não consideraram: o submundo da cultura gay, que é, de fato e por contradição, a grande temática das kengas.

2.2.5 Um lugar cênico no meio da rua

O palco/passarela das kengas é uma estrutura montada no meio da rua, na encruzilhada interdita pela Secretaria de Obras da Prefeitura e pela Companhia de Policiamento de Trânsito da Capital potiguar, no cruzamento das ruas Vigário Bartolomeu e Tavares da Lira, uma espécie de palco à italiana, ou o que se pode identificar de uma estrutura similar a um palco à italiana, com uma caixa de urdimento, feita de estrutura metálica, coberta com uma lona, que se amplia para uma proteção das laterais. O fundo do palco é vazado e, por ele, se pode ver a continuidade da rua e uma pequena escada, por onde sobem os jurados, as apresentadoras, as concorrentes e os convidados. Sobre este palco, na lateral da direita, encontra-se uma mesa de operação de aparelhagem de som e de luz, as caixas de som ladeiam a boca de cena, bem na frente do palco. Despontando a partir do que pode ser um proscênio; ao seu nível, estende-se uma parte que adentra a rua, como um palco italiano do qual uma porção central se estende em passarela no meio do público, que já comporta um vendaval de foliões, afinal de contas, é Carnaval.



Figura 8: Recorte do mapa de Natal/RN, onde se vê parte do Centro da cidade. (Folha de São Paulo – Mapa n.º 7252 - <<http://mapas.folha.com.br>> Visitado em 12 de abril de 2005, às 23h37min12seg.).

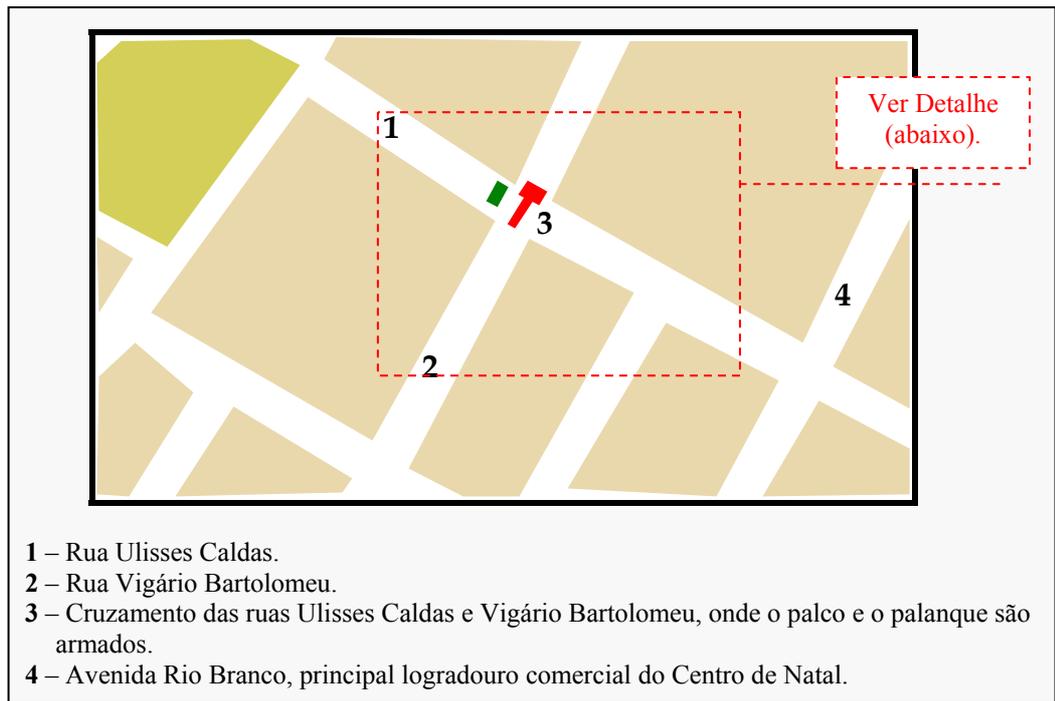


Figura 9: Detalhe recortado do mapa do Centro de Natal, no cruzamento das ruas onde ocorre o evento.



Figura 10: Recorte ampliado do mapa da ocupação do Centro de Natal pelos foliões, no evento.



Figura 11:
Palco/passarela,
lugar cênico do
Desfile das
Kengas.

Nesse ano de 2004, o palco esteve decorado de maneira humilde, pobre mesmo, com dois enfeites (um de cada lado da *boca de cena*) formados por guarda-chuvas, tingidos em círculos com as cores do arco-íris, de onde se dependurava um cacho comprido de bexigas cheias de ar, em tons verde, amarelo, azul e branco. E só. No outro lado da encruzilhada da rua, à direita do palco principal que tem a passarela, encontra-se um outro palco, com cobertura e proteção traseira, lateral e frontal, na forma de um parapeito. Nele, os enfeites são os mesmos do palco principal. Na verdade este não é palco, é um palanque, na mesma altura do palco principal, onde se alojam as autoridades públicas presentes. Este segundo palco finda servindo para proteger e dar visibilidade ao prefeito da cidade e seu séquito.

Os preparativos do festejo iniciam-se por volta das quatorze horas do dia do desfile, quando o policiamento é organizado nos entroncamentos das ruas que dão acesso à área preparada para a festa. A seguir, estando o palco pronto, a companhia de eletricidade da cidade apronta as fontes de força para alimentar a sonorização e a iluminação, são os conectores de energia elétrica, puxados dos postes, ancorados no palco em tomadas tripolares.

Em 2004, a empresa responsável pela criação e operação da iluminação cênica do desfile das kengas foi Castelo Casado Iluminação, que não montou torres de refletores, utilizou os postes da iluminação pública, dos quais direcionou os jatos de luz sobre a passarela e sobre o pequeno palco ao fundo. Este ano, diferentemente de outros anos, não houve luzes coloridas sobre as candidatas; apenas uma luz branca, geral e fixa, sobre a passarela, achatando as concorrentes e matando o clima carnavalesco da festa.

Na maioria das vezes, a mesma empresa que é responsável pela iluminação também se ocupa da sonorização. Nesse ano, o equipamento era uma mesa de som de 24 canais (bastante usada), um *rack* com oito saídas de força (tendo sido em uma delas que conectei minha câmera, depois que a bateria esgotou a carga), um equalizador de som, um *cd-player*, uma mesa de captação de sinal de microfone sem fio, um pedestal para microfone, com um microfone de fio e um microfone sem fio, que Shakira manipulava.

A cena principal do espetáculo é o desfile das **candidatas** que concorrem ao título de rainha. O clímax desse desfile não é o momento da escolha e, conseqüentemente, a coroação e a passagem da faixa pela rainha do ano anterior, mas a celebração da própria presença de cada kenga na passarela, muito embora, no momento da coroação, apareçam em cena, ao vivo, as figuras de destaque do Carnaval de cada ano, como a Rainha do Carnaval e o Rei Momo, a Rainha do Baile das Kengas e outras “celebridades”.

A importância da relação cenográfica palco/platéia é muito forte no desfile das kengas, como é nos desfiles de misses, nas procissões religiosas, nos desfiles de escolas de samba, enfim, como em todos os espetáculos populares de rua. Neste sentido, estar em cena, nas kengas, é uma expressão complexa. Pode-se estar em cena desfilando, competindo, ou apresentando o desfile e fazendo graça com os espectadores, ou como jurado do concurso, ou, ainda, como espectadores, muito semelhantemente aos torcedores das partidas de futebol, que são um tipo especial de artistas em cena desses espetáculos.

Chegou a hora /
 Desta gente bronzada /
 Mostrar seu valor //
 [...] /
 Brasil, esquentai vossos pandeiros /
 Iluminai os terreiros /
 Que nós queremos sambar...

Assis Valente (Brasil pandeiro) ⁴¹

2.3 O DESFILE DA RAINHA DAS KENGAS



SÃO 18H E 49MIN e ainda não teve início o desfile das candidatas ao título de rainha das kengas de 2004. Em meio a muita expectativa e certo mal-estar, uma inquietação é reconhecível na platéia e, principalmente, nas candidatas, que se encontram em grande número, em fila, no fundo do palco

principal.

Shakira Kiloshana continua fazendo brincadeiras e passando algumas informações acerca do desfile, do Carnaval, das kengas e do transformismo, para as candidatas e para a platéia. Na verdade, a principal apresentadora está administrando a demora do início do desfile. O motivo é sempre o mesmo, na resposta que os organizadores dão quando perguntados: “É Carnaval!” Mas não é bem esse o motivo da demora do início do desfile. A verdade é que os organizadores esperam a chegada do prefeito de Natal e sua comitiva para dar início à festa.

⁴¹ Nos Apêndices deste trabalho, encontra-se uma descrição completa do Desfile das Kengas. **Figura 12:** Shakira, comendo banana.

Depois de inúmeras brincadeiras, sobretudo diálogos ambíguos ou anedóticos, que as apresentadoras dirigem à platéia e às kengas, fazendo graça, “tirando onda”, o prefeito de Natal chega. Então o locutor oficial da Prefeitura faz o anúncio das autoridades presentes ao festejo e, como num episódio medieval, começa o “torneio”.

Figura 13: Lula Belmont, fundador e produtor das kengas, abre oficialmente o desfile, montado de **Abundância Brasileira**, a kenga matriarca.



As kengas concorrentes, em sua grande maioria perfiladas ao fundo do palco, esperam impacientes, abanam seus leques de papelão, reclamam e suam. Lula Belmont, principal articulador das kengas de Natal, deu boas-vindas aos foliões há cerca de trinta minutos, mas o desfile das kengas de 2004 demora a começar.



Figura 14: Shakira anuncia a primeira concorrente e dá início ao desfile das kengas de 2004. Fotograma: Flávio Jatobá.

Então, de repente, surpreendendo a maioria dos presentes, depois da longa espera, a apresentadora Shakira anuncia a primeira concorrente. Na passarela, com a rapidez própria da

cena cômica, um ritmo que não compromete e faz o espetáculo andar, as kengas, de diferentes tipos, desfilam, algumas comovidas, com graça, prazer e orgulho, animando e fazendo rir as pessoas da rua.

A ordem da festa é precisa, foi construída na prática de vinte e um anos de existência deste desfile e não precisa de muito desdobramento, sendo a seguinte:

1) **As kengas invadem as ruas**, no domingo de Carnaval, carregam motivos pessoais, mas congregam os mesmos comportamentos coletivos de transformismo, irreverência, afirmação de sexualidades, sublimação ou transgressão da beleza feminina, mimese imaginal dos desfiles de miss e de moda, simbolização do mito da mulher inatingível e sátira do cotidiano da mulher;

2) **Os espectadores enchem as ruas** onde ocorre o festejo para ver as kengas e formam uma grande platéia;

3) **As apresentadoras animam esta platéia** até o momento do desfile, ao mesmo tempo em que convidam as kengas a se inscrever para desfilar;

4) **As kengas se inscrevem** junto aos organizadores, minutos antes do início do desfile;

5) **As apresentadoras montam o corpo de jurados**, acomodando-o ao fundo do palco, que é formado por pessoas das Artes, das Comunicações e da Cultura, presentes na platéia;

6) **As autoridades tomam lugar** na festa, em um palanque especial, armado ao lado do palco das kengas;

7) **Lula Belmont dá boas-vindas às kengas e ao público** e abre o espetáculo, na condição de fundador do Bloco das Kengas, promotor do evento e principal responsável por sua realização;

8) **As apresentadoras convidam as kengas** a se organizarem em fila, por ordem de inscrição, ao fundo do palco, e anunciam a primeira candidata, a segunda, a terceira e assim por diante;

9) **As kengas desfilam** e concorrem ao título de Rainha das Kengas;

10) **Os jurados, depois do desfile das candidatas, fazem a escolha de algumas finalistas** (em número entre cinco a dez), influenciados pelo apreço ou rejeição do público a cada kenga;

11) **As apresentadoras anunciam as concorrentes finalistas** e as convidam ao palco para um desfile decisivo;

12) **As kengas finalistas desfilam** e a platéia manifesta-se, com aplausos e vaias, indicando sua preferência;

13) **O Rei Momo e a Rainha do Carnaval de Natal entram em cena**, saúdam os foliões e a platéia presentes e dançam com as finalistas, enquanto esperam o resultado final;

14) **Os jurados definem a vencedora** e informam sua decisão às apresentadoras;

15) **As apresentadoras anunciam a vencedora** e a convidam a receber a faixa de Rainha das Kengas do Carnaval desse ano (2004) das mãos da Rainha das Kengas do Carnaval do ano passado (2003);

16) **Lula Belmont convida a todos, kengas e espectadores, para o cortejo do Bloco das Kengas**, que desce pelas ruas do Centro, em direção ao bairro da Ribeira, até o Largo da Rua Chile, onde ocorre a grande celebração do carnaval das kengas.

As kengas estão em cena e cintilam seus sapatos sobre o piso fosco da passarela. No desfile, usam um leque de papelão, que em uma de suas faces traz a publicidade de uma marca de cerveja e, na outra, sobre um fundo escuro, um número branco que define o lugar de cada uma delas na ordem das candidatas.

Os figurinos, os adereços, as perucas, tudo, nas kengas, conduz a uma alegria colorida, uma felicidade brincante, um espírito extrovertido de festa que tenta esconder, na maioria dos casos, a pobreza com que estas criaturas se produzem. A “criatividade”, estratégia fácil de conviver com a miséria e transformá-la em cena, é total. Todas as candidatas se produzem por sua própria conta, com materiais e técnicas que conseguem e inventam, enunciando, nas temáticas de sua preferência, as falhas de composição, de desenvolvimento de suas fantasias. Em suas performances no palco, no entanto, acreditam ser eficazes na direção da alegria e da alegoria do feminino, acreditam estar “lindas”, “espetaculares”.

Aos poucos, logo que o desfile começa, a platéia vai esquecendo a demora para o seu início e vai obedecendo à tradição, caindo na folia, divertindo-se com cada candidata e com as brincadeiras das apresentadoras. Nas ruas que formam a encruzilhada onde ocorre o desfile, pode-se sentir uma atmosfera de liberdade, de tolerância e diversão, tão bem conduzida no comportamento irreverente das apresentadoras.

O corpo de jurados deve ser formado, como sempre, por figuras públicas ligadas à cultura ou às artes. Especialmente em 2004, na comemoração dos 21 anos das kengas, os jurados foram amigos que as acompanham em seus carnavais: **Geraldo Pinheiro**, jornalista e escritor; **José Dantas**, presidente do *Grupo Habeas Corpus Potiguar*, entidade de representação de gays, lésbicas e travestis do Rio Grande do Norte; **Gera Cyber**, *performer* punk-transformista recifense; **Rony Fischer**, ator e diretor de teatro potiguar; **Maria Dália Fonseca**, Assessora Especial para Assuntos Internacionais do Gabinete Civil do Governo do Estado do Rio Grande do Norte; **Maria Nóbrega**, médica geriatra; **Nestor Madêncio**, artista plástico; **Verônica Pinheiro**, psicóloga; e **Maria D’Agua**, uma comerciante, também

fundadora do bloco e que, em 1990 foi a primeira e única mulher a vencer o concurso das kengas.⁴²

Depois da formação do corpo de jurados é que o desfile acontece. A marcação do movimento cênico das candidatas na passarela e os procedimentos de participação no desfile são simples: primeiro, o nome da kenga é enunciado pelas apresentadoras; depois, a candidata entra e desfila na passarela; enquanto caminha e se oferece ao prazer espetacular (seu e do público), as apresentadoras comentam, como nos desfiles de moda, suas roupas, seus adereços, sua maquiagem e sua performance, dando dicas verossímeis e inverossímeis de sua origem, de sua carreira, de sua existência (“matando”⁴³, mesmo, as “bichas”); então, os jurados observam, atentos, a candidata e a resposta que ela recebe do público e, ainda, deixam-se levar pelos comentários das apresentadoras. Assim, fazem suas anotações.

Ao final de sua participação, a candidata sai, na maioria das vezes, agradecendo ao público. Outra candidata é anunciada e o desfile segue. Algumas vezes, as apresentadoras convidam uma ou outra kenga a repetir sua performance; para isso não há critérios, apenas o próprio prazer que sente a apresentadora em ver a kenga de novo na passarela, ou algo que a reação do público ressalta da espetacularidade da candidata. Em outros momentos, o desfile é interrompido para que as apresentadoras anunciem os patrocinadores do evento.

Nos últimos anos, o desfile também é interrompido para que o locutor oficial da Prefeitura Municipal de Natal anuncie a presença das autoridades ao evento. Em 2004, o prefeito Carlos Eduardo assistiu ao desfile das kengas de um palanque, acompanhado pela primeira dama, alguns secretários municipais, vereadores, assessores, amigos e pelos seguranças. Houve um tempo em que o desfile das kengas era realizado nas escadarias do

⁴² O fato de uma mulher ter ganhado o concurso da rainha das kengas merece destaque, nesta pesquisa, por sua relevante significação na compreensão da questão de gênero que emoldura a problemática investigada na cena espetacular das kengas. Mas, por uma obediência ao delineamento do objeto de estudo dessa pesquisa de mestrado, este fato não foi abordado com profundidade, o que não deve configurar-se como um impedimento para futuras abordagens das kengas.

⁴³ Cf. Glossário.

Centro de Turismo, no bairro de Petrópolis, quando ainda não tinha o *status* que tem hoje, e nenhuma autoridade ali aparecia, a não ser a polícia, assim se sentindo, pondo ordem na “viadagem das bichas”. O interesse pode se caracterizar como político-eleitoreiro, mas, nas entrelinhas, devo reconhecer que as kengas são fortes na atração dos poderosos.

Desconfio que a presença dos governantes na festa dos transformistas é a ampliação da área de influência das kengas, é ampliação de seu prestígio, é ganho de *status* social, desejado e perseguido, mas, é também irrisão, isto é, uma maneira que se cristaliza no carnaval deste governante transgredir sem correr risco, onde o Poder pode “assistir” ao “circo dos horrores” da “viadagem”, e se comprazer com a caricatura dos homossexuais, heranças simbólicas do preconceito arraigado culturalmente, sem a preocupação de estar sendo politicamente incorreto.

Os nomes das candidatas anunciados pelas apresentadoras são um show à parte, que faz rir aos espectadores, a exemplo dos nomes das próprias apresentadoras Joe Maravilha (a negação corporal absoluta da beleza) e Shakira Kiloshana (uma deusa pagã, “fabricada” no Morro de Mãe Luiza). Entre eles, destaco:

1) Nomes de celebridades - Rita Cadillac (explícita homenagem à chacrete requebrante e erótica), Maria Bethânia (citação fanática e recorrente no universo transformista), Bruxa Keka (alegoria da infância e citação parodística do personagem homônimo do programa da Xuxa, Mundo da Imaginação, da Rede Globo de Televisão), “Madonna - a rainha/dama da noite”, ou simplesmente Aniceli (homenagem à *pop star* do hit internacional, simplificado num prenome incomum), Darlene F. C. (citação do personagem da novela Celebidades, da Rede Globo – 2004, acrescida das consoantes "F" e "C", como sobrenome, que não significam Futebol Clube, como na prosódia esportista, nem Fernando Cardoso, do antigo presidente tucano, mas sim, Felipe Camarão, do bairro popular de onde a kenga é oriunda);

2) **Nomes de sonoridade composta** - Aline Animada (ambigüidade com o sentido de festa e dos desenhos animados), Amanda Brasil (sonoridade do afeto ufanista, recheado de ironia), Gegê Áquila, Daise Desiré, Glenda Koslovski, Glória Glamour, Amanda Ritchelle, Glícia Amanda, Gardênia Lúcia, Cláudia Renoir, Paloma Kimberly, Luma Paloca, Joyce Kelly, Aruska Vanderfield, Meggy de Sonson, Carla Monique, Lady Jade (sonoridades glamourosas e afetadas); Camila Sá Leitão, Ingrid de La Costa (sonoridade pomposa e tradicional das *socialites*);

3) **Nomes com composição cômica** - Gildete Blá Blá Blá (de pura falação), Dayane Santa Catarina (tendo o sobrenome provindo do bairro periférico de Santa Catarina, no subúrbio pobre, a Zona Norte, de Natal), Dominique Popô (do popô? do bumbum?), François Si Ferrane (se ferrando?), Arrastão Maria Batalhão (de capacidade de arregimentação sexual invejável);

4) **Nomes simbólicos** - Ceiça Pandora (colagem paradoxal: da mãe de Deus, a Virgem da Conceição, “Ceiça”, concebida sem pecado, com a mulher com que Zeus presenteou aos mortais, que desceu do Olimpo e semeou todos os males sobre a Terra, retendo em sua boceta, apenas a esperança, a que morre por derradeiro), Bárbara Negra (bárbara e negra), Dona Banana (exótica, culinária e tropical), Enfermeira Louca (um contra-senso que desarticula a sensação de segurança e proteção e institui o caos), Savanna Parabéns (direto do universo selvagem para celebrar com você e com todos), Sara Cibernética (tecnológica), Roxelle Dama Negra (misteriosa);

5) **Nomes íntimos/célebres** – Nicole (Kidman, a famosa atriz), Allícia (Silverstone, a modelo), Nahomi (Campbell, a modelo), Bárbara (Strasseng, a cantora) e Claudinha (várias: Shiffer, a modelo; Cardinale, a atriz; Leite, a cantora) nomes fortes, íntimos, carinhosos e sonoros.

Depois da passagem da trigésima candidata, por volta das 21 horas, quando a platéia já reconhece o ritmo da cena das kengas e já tem certa visão do desfile, os ânimos se agitam em alguns espectadores que estão situados à esquerda do palco, próximo ao fundo, no local de onde saem as candidatas para a passarela.



Figuras 15, 16, 17, 18, 19 e 20: Jarita Night and Day em performance no Desfile das Kengas 2004.

O que os excita? É Jarita Night and Day que sobe ao palco para uma breve aparição, para manter um diálogo com seu público. Shakira, a apresentadora, interrompe a outra apresentadora, Joe, no meio de sua fala, quando esta já anunciava a trigésima primeira kenga, interrompe também a seqüência de desfile de candidatas e sem muitas explicações anuncia:

“Agora, com vocês, ela, a *pop star* de Natal, que não está concorrendo, Jarita Night and Day!”.

Jarita fica parada, na saída do palco para a passarela, sorridente com sua prótese nova, cheia de dentes grandes, à espera do momento e da emoção certos, e entra ativa, majestosa, senhora do seu destino. Veste um vestido, tipo tubinho, de lantejoulas grandes, prateadas, luvas sem dedos, longas, até os ombros, vermelho carne, muitas bijuterias: anéis, colares, pulseiras, miçangas, balangandãs, peruca castanho-caju, desgrenhada, meia de arrastão, preta, de malha grande, com um furo de aproximadamente 2cm de diâmetro na parte posterior da coxa direita; ainda calça um escarpam de salto 10cm, transparente, com tiras prateadas cruzadas na frente. Na mão esquerda, ostenta uma latinha de cerveja e desfila, inicialmente com passos suaves, porém, à medida que anda, vai abrindo os braços, ampliando o sorriso e tornando mais forte sua presença, até chegar à frente da passarela, onde pára, coloca a mão direita no quadril direito, faz pose, como um manequim.

A música, trilha do desfile, sobe de volume e dá à cena um tom apoteótico. Gritando: “Sou mais que uma mulher!” Jarita ginga seu corpo, imitando, parodiando e, ao mesmo tempo, parecendo sentir-se um manequim profissional da alta costura. Dá uma meia-volta, fica de frente para o palco, imediatamente dá outra meia-volta e fica de novo de frente para a multidão, que a aplaude efusivamente. Em seguida, vira-se para a esquerda, faz uma deferência ao público, como um ator clássico; repete o gesto para o outro lado, depois pára, levanta a mão direita, enquanto olha a multidão que lhe ovaciona levantando os braços, agitando leques, copos, tiras e outros adereços carnavalescos. Jarita gira o corpo, duas vezes, sobre o seu próprio eixo, abre os braços e festeja, ginguando os quadris para um lado e para o outro, alongando uma perna a cada vez, ginguando, sambando em câmera lenta. A seguir, repete o gesto da manequim, com a mão no quadril direito, virando-se em várias direções, como se estivesse sendo fotografada nos vários ângulos para os quais dirige seu corpo e sua

atenção, como quem recebe as luzes imaginárias dos flashes. A sensação que se tem é de que aquele é o seu lugar. Enquanto isso, Shakira grita, anunciando o seu nome, “Jarita! Jarita Night and Day! A *pop star* de Natal!”

Ao final de sua performance, Jarita sai de cena com a platéia ainda muito entusiasmada; carrega um sorriso largo, forçado, e um olhar tristonho. A festa continua. Shakira cuida de anunciar a próxima concorrente.

Foram poucos segundos de sua presença no palco, trinta, para ser exato, mas Jarita consegue deixar sua marca no desfile das kengas de 2004, deixa a imagem de celebridade local, kenga *pop star*, “*bicha*” *caricata* que se impõe em performance de glamour/humor na passarela, uma ilusão de beleza/feiúra, uma atitude de diversidade de gênero incontestável, mas que também se impõe por sua atuação no cotidiano, mantendo acesa a chama das kengas.



Figura 21: Jarita Night and Day, “a *pop star* de Natal”.

Em 2004, como em todos os 21 anos do desfile das kengas, foram disponibilizados 60 leques para inscrições de candidatas, dos quais 47 tornaram-se inscrições. Três kengas inscritas não apareceram para desfilar, treze não se inscreveram, um total de 16 candidatas não subiu ao palco desse desfile das kengas. A cada ano que passa, o número de kengas que não desfila é maior; em compensação, também é maior o número de homens que se transforma em kengas e ficam apenas circulando nas ruas, curtindo a festa.

O desfile continua até a quadragésima sétima candidata apresentar-se. A última kenga a desfilar realiza uma performance desconcertante. Com o leque na mão direita, anunciando o

número 47, e na esquerda uma pena branca, um resto de fantasia, a kenga desfila sem muito ritmo, mas com muita emoção, quase em pequenos saltos. Trata-se de um senhor de aproximadamente sessenta anos, mal caracterizado em sua fantasia de mulher. Calça um mocassim bege, surrado. Veste calça preta e a frente de um vestido, um trapo, um resto de fantasia de lantejoulas douradas, que se prende a seu pescoço e desce até a altura dos joelhos. Seu nome, Claudinha, doce e infantil, contrasta com a imagem decadente de um idoso de dorso nu, denotando idade. Sem maquiagem, a kenga chora e ri, num misto de alegria e dor, como quem vive um êxtase, um transe de Carnaval.



Figuras 22 e 23: Claudinha. Fotogramas: Flávio Jatobá.

As apresentadoras não demonstram ter noção do sentido da festa para aquela kenga e tentam fazer graça com piadas bobas e sem poder de riso, tipo “ela veio da Itália”, ou “é o clone e dubla Luiz Gonzaga”. A performance de Claudinha se prolonga. A kenga é só satisfação e fica muito tempo na passarela. Shakira resolve ir até ela, para conduzi-la à saída. Ela, num gesto de carinho, agarra-se ao pescoço da *drag queen* e lhe dá um beijo no rosto, sorrindo/chorando. A apresentadora lhe conduz até os organizadores. Claudinha sai e a festa continua. As apresentadoras ficam “comendo tempo”, como dizem, esperando os nomes das indicadas que os jurados preparam. Na passagem de Claudinha, estou no meio do público, sinto sua euforia e surpresa frente à candidata. Enquanto esperamos os resultados, o corneteiro da Prefeitura de Natal anuncia, em toque de clarim, a presença do Rei Momo e da Rainha do Carnaval de Natal, que entram na passarela e, a convite das kengas, caem no frevo.

No meio de muita algazarra e des/organização espetacular, Shakira anuncia, aceleradamente, o nome das candidatas indicadas ao título de rainha das kengas de 2004, relacionadas na lista que os jurados lhe entregam. A cada nome anunciado, Shakira faz a candidata se acotovelar na passarela com todas as outras escolhidas, para o desfile decisivo. São elas: Dona Banana, Bruxa Keka, Enfermeira louca, Lula Palocci, Darlene F. C., Claudia Renoir, Aruska Wanderfield e Claudinha que, mais uma vez, quase não sai de cena.



Figuras 24 e 25: finalistas do concurso das kengas 2004.

Fotogramas: Flávio Jatobá.



O ritual de escolha da rainha das kengas não tem um cerimonial muito claro: os jurados entregam o nome da candidata vitoriosa à apresentadora, que a anuncia publicamente. A rainha das kengas do ano anterior vem ao palco e faz a passagem da faixa.

Cumprindo o cerimonial, o corpo de jurados de 2004 encaminha a Shakira o nome da vencedora e esta anuncia, apoteótica: “**Darlene F. C.**”. A transformista do bairro Felipe Camarão é a nova rainha das kengas. Instantaneamente, Shakira convida **Japecanga**, a Rainha de 2003, para realizar a passagem da faixa de Rainha para a vencedora de 2004. A coroação é sem coroa e sem pompa. Também não há cetro. Não há discurso, nem glamour. Cumpre-se um rito mínimo, creio que para dar satisfação à platéia e às kengas. Por fim, Shakira convida também as duas rainhas das kengas, a de 2003 e a de 2004, a Rainha do Baile das Kengas de 2004, a Rainha e o Rei Momo do Carnaval de Natal de 2004, uma corte poderosa para posarem para a fotografia oficial do Carnaval, e se encerra o desfile das kengas de 2004. Ao final, Lula Belmont convida a todos para seguirem o cortejo do Bloco das Kengas até o “bairro boêmio” da Ribeira. E todos se vão.

3 - ETNOCENOLOGIA, PERFORMANCE E TRANSFORMISMO



44

O ESPETÁCULO DAS KENGAS foi construído, como objeto desta pesquisa, a partir da possibilidade de se reconhecerem os traços de teatralidade que esta cena contém, exatamente pelo fato de que suas protagonistas e antagonistas (as kengas que competem ao prêmio de rainha e as que assistem), e até mesmo as tritagonistas (que contracenam com elas, como as apresentadoras e as rainhas do carnaval, por exemplo), demonstrarem ter alguma consciência do olhar do outro, do espectador que lhes assiste, e por demonstrarem, ainda, características de organização de idéias de valor teatral em sua ação cênica. Neste trabalho, entendo **teatralidade** como conceito de complexa abrangência, constituído por diversificado campo de significações das ações que circundam e constituem as manifestações do teatro ocidental, especificado na essência, na materialidade e na manifestação do que é “teatral” (PAVIS, 1999) e que se põe em cena nesse espetáculo.

⁴⁴ **Figura 26:** “Kenga das antigas”. Arquivo pessoal de Lula Belmont.

O pesquisador Patrice PAVIS transita entre literatura, semiologia e semiótica para dizer que este conceito resume a problemática mesma do teatro europeu dos últimos séculos. Teatralidade, nesta síntese, seria a qualidade própria dos fenômenos que ocorrem no teatro e que não são o texto. A teatralidade é, neste sentido, a espessura dos signos da cena, a materialidade do teatro e, muito mais, as maneiras como se fazem essas materialidades, como elas se organizam em poéticas e estéticas e, principalmente, consubstanciam o diálogo entre os sujeitos que “fazem” e os que “assistem” à peça dramática. Isso é teatralidade, segundo PAVIS (1999, pp. 371-374). Gosto muito deste trânsito da cena pelos caminhos que não estão absolutamente aprisionados na palavra ou nas organizações dramatúrgicas.

As kengas, neste mesmo trânsito, prescindem de uma ordem textual dramatúrgica, o que lhes obriga uma teatralidade valente, construída na repetição de atos, movimentos de contracena, de diálogos diretos com o público e muita improvisação, urdida a partir dos repertórios próprios dos embates da afirmação da condição de diferença de gênero, no cotidiano homofóbico, preconceituoso.

Creio que a **espetacularidade** é este território mesmo da fronteira entre o espetáculo e o cotidiano. Assim como a teatralidade é a materialidade do teatro, a espetacularidade é a materialidade do que se apresenta, no geral, do que se coloca para ser visto, vivenciado, assistido ⁴⁵. Meu interesse, neste trabalho, é garantir o sentido de espetacular, quando o espetáculo é um fenômeno comunicacional que se instaura entre campos complementares de percepção: o de quem se mostra e o de quem assiste.

PAVIS (1999), em verbete do seu **Dicionário de Teatro**, aponta nesta direção. Para ele, **espetacular**, entre outras coisas, “é tudo que é visto como fazendo parte de um conjunto posto à vista de um público” (PAVIS, 1999, p. 141). Portanto, nas kengas, tudo é espetacular,

⁴⁵ O professor Armindo Bião, nos ensaios **Le jouir du jouer** (1990) e **A metáfora teatral e a arte de viver em sociedade** (1991), ambos citados na Bibliografia desta dissertação, define Teatralidade e Espetacularidade, no âmbito da epistemologia sociológica. **Teatralidade** seria o substrato de toda e qualquer interação humana rotineira e ordinária. **Espectacularidade** seria a forma extraordinária dessas interações.

até o modo como o clima se apresenta na tarde. O que torna complexa a abordagem da cena desses transformistas.

A etnocenologia é uma disciplina científica contemporânea que aborda os comportamentos cotidianos organizados em espetacularidade e os fenômenos espetaculares em geral, conforme propõe o seu Manifesto, publicado em 1995, em Paris, com a participação de vários estudiosos de áreas de conhecimento ligadas às artes cênicas, como à antropologia cultural e à sociologia compreensiva e afins, sob a organização de Jean-Marie PRADIER.

Nesta pesquisa, a etnocenologia é compreendida a partir de sua vertente baiana, que se caracteriza pela influência do pensamento crítico-criativo dos atores, encenadores, dramaturgos, cenógrafos, dançarinos, coreógrafos, músicos dramáticos, produtores, entre outros das artes cênicas, ou seja, dos “fazedores” de cena, na formulação de pesquisas que produzam conhecimentos sobre os fenômenos espetaculares em geral, mas que se aproximem da formação profissional dos artistas da cena.

Tal vertente consubstancia-se na produção acadêmica do pesquisador Dr. Armindo Jorge de Carvalho BIÃO, que também é ator, professor de teatro e gestor de cultura, e tem sido apresentada nos estudos sobre etnocenologia de outro pesquisador baiano, Adailton Silva DOS SANTOS (1998; 2004).

Na festa carnavalesca das kengas, busca-se reconhecer a sua espetacularidade, aqui compreendida como performance cultural ligada à idéia de matrizes culturais e de transculturação, de indivíduos ou de grupos, que utiliza o fenômeno dialógico da comunicação interpessoal, em espaço público ou reservado, em situação de cotidianidade – quando das práticas do comportamento comum, que não manipulam nenhuma alteração de energia – ou de extracotidianidade – quando das situações especialmente construídas para romper com o comportamento comum, manipulando energias especiais, próprias das ações

cênicas que se desenrolam – ⁴⁶, para a manifestação viva – **em vivo/ao vivo** –, festiva, comunitária, coletiva, societal, artística: dramática, musical, literária, coreográfica, plástica, ou seja, estética e política, em estados de consciência alterados ou não, em estados de corpo com “consciência clara, reflexiva, do olhar do outro e de seu próprio olhar alerta para apreciar a alteridade” (BIÃO, 2002) ⁴⁷.

⁴⁶ Esta discussão sobre cotidianidade e extracotidianidade é objeto de estudo fundamental da Antropologia Teatral (Cf. BARBA, 1994, pp. 7-23), sendo inclusive um dos seus **princípios que retornam**.

⁴⁷ Trecho escolhido de fala do Prof. Dr. Armindo BIÃO, em aula no PPGAC/UFBA, no primeiro semestre de 2002, quando do delineamento dos pilares epistemológicos da Etnocenologia.

Doutores da freguesia
 A real definição
 No radical, no bordão
 “Etnocenologia”
 Mostra bem a serventia
 Da *mistura* e da *razão*
 Eis a matriz, o brasão:
 Se é ciência, é *Logia*!
 Se vem do povo, *Etnia*!
Ceno é arte, corpo, ação!

M. M. Barbosa⁴⁸

3.1 A ETNOCENOLOGIA

ABORDAR A PARTIR DA ETNOCENOLOGIA o fenômeno de transformismo que ocorre no desfile das kengas implica compreendê-lo. Não basta descrevê-lo densamente, analisá-lo em procedimento paralelo ao processo descritivo e em harmonia com outros dados que compõem o corpus desta pesquisa – dados documentais, fala dos participantes e entendidos neste assunto, reflexões teóricas, faz-se necessário pertencer, qualificar-se como um “ser deste espetáculo”, conter e constar em sua cena. Neste sentido, compreender (como convém ao léxico) é abranger, incorporar, englobar, incluir, alcançar com a inteligência. Em um só gesto de compreensão, pode-se estar em estado de “atinar com” para buscar entender. Mas compreender é mais do que perceber. É ser e perceber-se nas intenções ou no sentido daquilo que se é. É entender e aceitar e dar-se conta de ver e ouvir estando incluído, contido dentro do fenômeno entendido. É, portanto, conter em si, em sua natureza, o que se destina a perceber. É estar ou ficar incluído, abrangendo-se e estendendo-se em ação para apreender intelectual e totalmente, utilizando a capacidade de compreensão, de entendimento, de fazer para si uma concepção ideal e pessoal do que se está vivendo.

⁴⁸ Cf. Apêndice II.

As bases da Sociologia Compreensiva, como pensou Max WEBER (1991), distinguem, na análise do fato social, quatro tipos de ação que orientam o sujeito na pesquisa:

- 1) **A ação racional com relação a um objetivo** (*Zweckrational*) – em que a racionalidade é medida pelos conhecimentos técnicos dos indivíduos, visando alcançar uma meta concreta;
- 2) **A ação racional com relação a um valor** (*Wertrational*) – em que o que se busca não é um resultado externo ao sujeito, mas a fidelidade a uma convicção;
- 3) **A ação afetiva** – que é aquela definida pela reação emocional do sujeito quando submetido a determinadas circunstâncias;
- 4) **A ação tradicional** – que é motivada pelos costumes, tradições, hábitos, crenças, quando o indivíduo age movido pela obediência a hábitos fortemente enraizados em sua vida (WEBER, 1991, pp. 15-16).

A etnocenologia, como estratégia próxima ao pensamento compreensivo (ação racional com relação ao objeto, ação racional com relação a um valor, ação afetiva e ação tradicional), propõe o reconhecimento de seus objetos de estudo em sua conjuntura específica, sem etnocentrismos, mantendo entre o sujeito pesquisador e a pesquisa, uma relação de pertencimento. Deste modo, funciona como possibilidade interdisciplinar de abordagem dos fenômenos espetaculares, com bases nesta noção de pertencimento e no caráter étnico que constitui esses fenômenos. Os aspectos étnicos (*o etno*) da abordagem etnocenológica são o capital simbólico condicionante da prática investigativa. A compreensão não etnocêntrica do estudo e a valorização das matrizes culturais que constituem as diversas cenas do senso comum são as bases absolutamente necessárias do exercício de reflexividade do sujeito no objeto e da tradição na contemporaneidade.

Por isso, é a etnocenologia a proposição fundamental para este estudo, para a abordagem multirreferencial e fenomenológica do desfile das kengas, o lugar teórico que, no rescaldo da interdisciplinaridade, possibilitou-me uma postura fenomenológica, isto é, estar dentro do desfile das kengas, sendo possuído pela imanência de sua espetacularidade, ao

mesmo tempo em que mantinha um olhar crítico e distanciado, uma transcendência estratégica. E é ainda compreendida, neste estudo, como uma etnografia não pastoral, ou seja, uma análise descritiva ou uma descrição analítica, efetivada de dentro do evento, por um olhar e um discurso pertencentes ao espetáculo (CLIFFORD, 2002, pp. 63-131).

A etnocenologia das kengas é, portanto, a descrição e a análise da performance dos transformistas no Carnaval de Natal, a partir desses dados constitutivos e do contexto histórico-sociocultural circundante.

Nas kengas, investigo o espetacular como conjunto vivo de ações culturais, estéticas e políticas, que se materializam nos desdobramentos do Carnaval desses transformistas. Nas kengas, suspeito, inicialmente, que esta cena é uma ação de afirmação da diversidade de gênero. Assim, busco concentrar-me nos aspectos performáticos e performativos que compõem o referido fenômeno, buscando analisá-los em processo, fazendo o melhor uso possível da minha experiência de quase trinta anos como ator, diretor e professor de teatro para estar dentro desta cena.

O resultado que apresento é uma etnografia compreensiva, alegórica e criativa. Os fundamentos teóricos, com os quais monto a minha argumentação, estão assentados em abordagem interdisciplinar, multirreferencial, possibilitada pela etnocenologia e comportam: 1) a **abordagem, o registro e a análise** do fenômeno do transformismo como afirmação de subjetividades e construção de um corpo cultural; 2) a **compreensão** do Carnaval como jogo coletivo e tradicional, elemento sociocultural de grande valor para o grupo social estudado e do transformismo como uma performance de diversidade de gênero; 3) a **investigação** do espetáculo carnavalesco dos transformistas de Natal como **performance**; 4) a **análise poética/política** de elementos constitutivos da **performance** de gênero das kengas.

3.1.1 Um espectador qualificado

O Carnaval, como ambiência em que se dá o festejo das kengas, desperta muita preocupação metodológica. Como garantir objetividade na coleta de dados quando o objeto de estudo é um espetáculo público, que ocorre na rua, envolvendo a presença de milhares de pessoas? Na mesma perspectiva, como proceder para validar os dados no momento em que são coletados em ambiência de fácil dispersão, oriundos de diversas e polifônicas fontes?

A possibilidade instrumental que se estruturou na realização desta pesquisa na coleta de dados no campo foi a opção pelas estratégias do “espectador qualificado”, pensado nos moldes da observação participante, exatamente como VIANNA (2003) desenvolve no livro **Pesquisa em educação**: a observação, ou seja, obedecendo à uma sistemática de procedimentos metodológicos que, como postura e resultado da pesquisa, tornam válidos e verificáveis os dados colhidos. Ao mesmo tempo, em aproximação com a observação participante, optou-se pelo reconhecimento do valor de pertencimento do sujeito pesquisador no objeto pesquisado, obedecendo às bases epistemológicas da etnocologia, na forma como elas têm sido defendidas pelo professor Armino BIÃO, em sua obra e carreira docente.

Tal pensamento compreende que na pesquisa qualificada em artes cênicas, de um modo geral, e na pesquisa qualificada do fenômeno espetacular, *stricto-sensu*, cabe ao sujeito pesquisador construir o objeto de estudo no delineamento de sua abordagem, obedecendo tanto às bases clássicas destas abordagens – etnologia/antropologia cultural/antropologia social – (BIÃO, 1996, p. 18), quando ao trânsito interdisciplinar que a ciência contemporânea possibilitou à etnocologia (KUHN, 1975; SANTOS, 2000; ZAMBONI, 1993 e 1998), que acata diálogos produtivos entre as interfaces subjetivas do pesquisador (sua herança histórico-cultural) e o universo contextual do objeto pesquisado, de modo que a qualificação do “olhar” do sujeito já é um trajeto em direção ao seu objeto, muito antes mesmo deste objeto ser delineado e construído no processo da pesquisa.

A partir desta qualificação específica da pesquisa compreensiva, que a etnocenologia praticada pelo professor Bião propicia, penso que a percepção qualificada que possuem os agentes cênicos é parte substancial da própria observação que fazem dos seus objetos de pesquisa, devido ao fato de que são sujeitos construídos, desde sempre, no trajeto em direção à cena, em processos múltiplos de múltiplas experiências com o sentir/olhar (olhar/sentir) o corpo, o espaço, o tempo e a ação da cena. Este trajeto é, portanto, condição qualificável da percepção que estes sujeitos podem realizar dos fenômenos espetaculares que destinam pesquisar os comportamentos espetaculares dos fenômenos ao vivo.

Neste sentido, é cabível o entendimento da “observação” como forma de efetivação do pensamento compreensivo, a partir da noção de pertencimento do sujeito observador ao objeto observado, bem como o acatamento da imagem como vínculo social no *estar junto*, como ressalta da obra **O conhecimento comum** – compêndio de sociologia compreensiva, de Michel MAFFESOLI (1988).

Assim, etnocenologia, como suporte metodológico, possibilita aos atores, encenadores, diretores teatrais e outros agentes da cena, um trânsito qualitativo em fenômenos espetaculares (de qualquer ordem), devido ao conhecimento que possuem acerca do “fazer” (da poética) e do “refletir” (da estética) de fenômenos cênicos. Neste sentido, um sujeito praticante de encenações pode ser considerado pela etnocenologia, na abordagem dos fenômenos espetaculares, como um “espectador qualificado”. Assim, a “observação participante” aqui utilizada deve ser compreendida como registro referente para o que se convencionou chamar, nesta pesquisa, de “espectador qualificado”; uma estratégia que se funda na capacidade que têm os encenadores de transcender, distanciar-se o suficiente do objeto espetacular com o qual trabalham para ascender à compreensão mais ampla possível desta cena.

Neste trabalho, a estratégia de “observação” é reconhecidamente mais um esforço etnográfico em favor da etnocenologia. A etnografia, como foi desenvolvida para abordar as kengas, pode ser entendida, em seu aspecto prático, como procedimento de registro das minhas percepções (de ator, dramaturgo, cenógrafo, diretor e encenador), que se deram em formato de anotações, realizadas na fase preparatória da coleta de dados e da equipe de apoio (também agentes teatrais), como também nas horas que antecedem o início da festa das kengas, já no local do desfile e seu entorno.

Os registros de entrevistas e comentários que efetuei em gravação de áudio no percurso da percepção do fenômeno das kengas, no exato instante de sua ocorrência, também são aceitos como etnografia, pois carregam um valor de edição seletiva, que se dá nas escolhas que tive que efetuar, durante o trabalho de campo, no momento em que aconteceram sobreposições de interesses de registros, como, por exemplo, as perguntas que as ambiências e as situações ao vivo despertaram no meu modo de organizar os dados e as escolhas de entrevistados, pela suposição que tive de que iriam contribuir com o enquadramento que dei a esta pesquisa.

O resultado da pesquisa, no formato da escrita final, também é a etnografia a que me propus. Busquei, por acreditar no sentido de pertencimento próprio da pesquisa etnocenológica, problematizar minha escrita, para dar voz aos sujeitos pesquisados, exatamente nas falhas de minha fala. Estas são proposições reflexivas que o historiador James CLIFFORD (2002; 1986; 1988; 1997) faz, preocupado em garantir coerência crítica ao trabalho de campo, em pesquisa nas ciências humanas.

Na efetivação da estratégia de “espectador qualificado” que utilizei para com as kengas, busquei sempre me manter em estado de percepção crítica e, especialmente, em problematizar minha escrita no momento de registrar os dados. Para tanto, organizei a **observação** a partir das seguintes questões: 1) como me localizar frente às kengas, nesta fase

pós-coleta de dados? 2) Como compreender as manifestações complexas das kengas, em suas ambiências culturais específicas, nos resultados que computei na análise dos dados? 3) Como constituir formas de categorização destes dados tendo partido de uma noção de pertencimento e, ao mesmo tempo, de distanciamento das kengas? 4) Como dialogar com minhas subjetividades, enquanto pesquisador, na busca da validação destes dados coletados, tão imbricados com minha própria condição afetiva?

Logicamente, não procurei atender a estas questões, mas mantê-las ativas em minha ação, como norteadoras de minha etnografia. Tenho consciência de que, se em muitos momentos deste trabalho continuo prisioneiro de uma escrita generalista, universalista, em outros, me assumo alegórico, surreal, sintonizado com James CLIFFORD, especialmente em relação a uma etnografia crítica.

Na construção de minha prática etnográfica, além das contribuições de CLIFFORD, gosto de considerar as proposições que me chegaram, quase ao final deste mestrado, por influência do professor Dr. Fernando Passos, e que se casaram muito bem com minha intuição. Isso porque estive preocupado em promover o mínimo possível de estragos na presença das kengas no universo do texto e da discussão acadêmica.

Seguindo essas inspirações do professor Passos, busco problematizar, na abordagem das kengas, especialmente a noção de representação etnográfica deste fenômeno e de neutralidade na análise dos discursos destes sujeitos. A etnografia que pretendo busca reconhecer o valor dos discursos enunciados pelas kengas (suas falas, mas também suas cenas), na forma como foram pensados e articulados no dia 22 de fevereiro de 2004, sem acreditar na totalidade cultural em que elas se localizam, que pudessem ser análogas a outros fenômenos congêneres, nem tentando perceber uma realidade homogênea, universalista, em sua cena.

É certo que na análise final que faço do espetáculo das kengas, considero que o entendimento de sua complexidade cultural surge a partir de fragmentos, de brechas, de rupturas de seus discursos, em diálogo com minhas percepções subjetivizadas. Posso compreender os diferentes discursos individuais destes sujeitos, suas condutas e costumes, como cargas de valores com os quais me reconheço.

Assim, preocupo-me em delinear a ambiência cultural das kengas como o lugar do diálogo de suas falas com a minha fala de espectador (aquele que assiste ao espetáculo das kengas) e de “espectador qualificado” (aquele que assiste, analisa, registra e critica o espetáculo das kengas). Isso para considerar a cultura das kengas como sinônimo de contextos e culturas, evidentemente no plural, pois são muitos, forjados em diversos espaços e tempos que regulam a existência espetacular e social destes sujeitos.

3.1.2 Espetacularidade

Tratar do espetáculo das kengas é viver este espetáculo na intensidade do jogo e, ao mesmo tempo, analisá-lo em processo, como cena, “festa”, cultura. Para tanto, faz-se necessário um profundo nível de pertencimento a este espetáculo; de outro modo, poder-se-ia, facilmente, cometer o abuso etnocêntrico, o moralismo preconceituoso, a fascinação exótica, a mitificação esotérica ou um superficial passeio historiográfico para com a sua existência singular.

As fronteiras são os discursos, são os pormenores, as classificações que se instauram nas linguagens, na fecundação dos elementos de compreensão, dos “dados históricos”, das “provas”. E, no sentido de ultrapassar estas fronteiras, BHABHA analisa criticamente a idéia de uma “razão científica universal”, para tentar entender nesta “idéia” os conceitos de “minorias” e “comunidades”, pelo menos nos modos como se afirmam nos tempos pós-coloniais, isto é, como a presença singular da experiência de vida, a negação do centro de

dominação em uma invasão cultural às avessas. Senão no trajeto das ciências, pelo menos no espaço dos discursos e da linguagem.

Para pensar uma abordagem de um fenômeno complexo e fronteiroço como o desfile das kengas – a performance das kengas –, não basta a consciência do pressuposto; isto é, aceitar que as kengas, sua experiência e sua expressão, tenham um lugar na cultura; assim como, também, não basta ter o domínio da técnica e ter método apurado para treinar e preparar o olhar pesquisador. Para vê-las, para compreender o que ocorre em sua espetacularidade, é necessário buscar, o máximo possível, transitar nas bordas dos mais distintos registros e significados que elas possuem, e das mais plurais formas de manifestações de sua presença, na direção de efetivar uma compreensão possível deste espetáculo, como penso ter realizado a partir da etnocenologia.

Quando me refiro à etnocenologia, estou considerando os apontamentos de DOS SANTOS, que miram estratégias e preceitos teórico-metodológicos a partir da vertente baiana, contribuição do professor Armindo Bião, em sintonia com o professor Nelson de Araújo e com idiosincrasias culturais brasileiras, não generalistas mesmo, com que muitos pesquisadores do/no Brasil têm conduzido seus trabalhos. Não se trata, no entanto, de uma apropriação pedante ou excludente que pode advir da etnocenologia feita no resto do mundo, nem de se estar celebrando, pretensiosamente, um volume significativo de produções e reflexões científicas no entorno desta disciplina. Muito ao contrário, trata-se de um exercício de fidelidade e obediência a um dos seus princípios: o respeito à identidade enunciativa, ao lugar cultural de onde se fala, como estratégia de pertencimento e mecanismo de pesquisa intercultural.⁴⁹

Ao estudar o que chamou de **O espetáculo da baianidade**, a partir de algumas de suas matrizes estéticas, BIÃO (2000) assume como pressuposto fundamental a idéia de que é

⁴⁹ Cf. PAVIS (1995). *Análise do espetáculo intercultural*. In: BIÃO; GREINER, 1999, pp. 147-156.

possível definir uma origem social comum para tais matrizes, que atuam, segundo este pesquisador, como “formas culturais aparentadas [...] identificadas por suas características sensoriais e artísticas” (BIÃO, 2000, p. 15). A função primordial de tais matrizes é, portanto, possibilitar o reconhecimento de identificações substantivas da presença viva de um corpo espetacular vivo, na percepção do olhar do “outro”.

Compreende-se aqui **corpo espetacular** como a organicidade de forças e matérias expressivas e de conteúdos (matrizes culturais, estéticas, sociais, políticas, imaginárias), de tradição e/ou contemporaneidade, efetivada em prática poética/política, por indivíduos e/ou grupos de indivíduos, pertencentes/sujeitos da construção de fenômenos ao **vivo**, como as marcas adjetivas desta ação de perceber, de compreender a existência, a materialidade e que possibilita o conhecimento desse modo de ser espetacular (BIÃO, 2004) ⁵⁰.

A etnocenologia, segundo DOS SANTOS (1998, p.7), assume a postura de uma urdidura das matrizes culturais e estéticas como fios, ligames, vínculos determinantes dos modos de ser e de perceber, organizada sob uma determinada “forma”, o “espetáculo”. Este autor categoriza em três níveis as possibilidades de objetos de estudo da etnocenologia:

[...] 1) A espetacularidade, como categoria filosófica, constituindo-se em objeto de elucubração eminentemente teórica. Nesse sentido, dialoga com a proposição de Jean-Marie Pradier, apesar de diferenciar sutilmente o conceito de “Espetacular” do de “Espetacularidade”; 2) Toma as práticas espetaculares, o caráter espetacular das práticas sociais, como o segundo objeto possível. E é nesse sentido que todas as práticas cotidianas, dos grandes eventos esportivos aos programas de propaganda política, passando por toda espécie de ritual mágico e/ou religioso até chegar aos artificios utilizados pelos atores sociais no dia-a-dia, podem ser estudados pela Etnocenologia, colocando-se em posição diametralmente oposta à assumida por Chérif Khaznadar; e, 3) Os espetáculos propriamente ditos. Definido plasticamente em seu espaço, seu cenário, sua linguagem formalmente estabelecida como teatro, dança, música etc. Aqui, o autor se reaproxima da visão defendida por Khaznadar, ainda que apenas pontualmente, quando coloca ênfase dos estudos neste terceiro objeto.

⁵⁰ Síntese de apontamentos recolhidos na aula inaugural da disciplina Etnocenologia, no semestre letivo 2003.2, da Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, ministrada pelo professor Dr. Armindo Jorge de Carvalho Bião, em 14 de janeiro de 2004, na Sala de Reunião da Diretoria da Fundação Cultural do Estado da Bahia, em Salvador/BA.

DOS SANTOS propõe uma análise da etnocenologia como fenômeno epistemológico, internacional, interdisciplinar e étnico, jovem e em processo de constituição de suas bases científico-metodológicas. Nesta proposta destacam-se: (1) as próprias preocupações do pesquisador com a formulação de possibilidades concretas para a etnocenologia enquanto disciplina científica; (2) a percepção que tem o pesquisador de certa “falta de estruturação em relação aos modelos clássicos” de uma conduta metodológica; (3) os “motivos genéricos” da etnocenologia: (a) surgir no meio de uma crise generalizada dos saberes; (b) trazer em si uma indicação de necessidade de uma nova postura ante a construção do saber científico; (c) abrir possibilidades abrangentes em torno de um epifenômeno como é o da cena. (DOS SANTOS, 1998, pp. 64-68).

Estes destaques que fazem BIÃO e DOS SANTOS são, de fato, relevantes e propiciaram um aprofundamento na discussão em torno da etnocenologia e alertam para a necessidade de gestação de novos procedimentos de reflexão e realidade para uma condição epistemológica desta disciplina, como horizonte científico que tem por campo de estudo fundamental o *skeno* – “corpo/cena” – as práticas e comportamentos humanos espetaculares organizados, como define o **Manifesto de Etnocenologia**, de 1995.

DOS SANTOS aborda as linhas evolutivas da etnocenologia, que se traduzem nas contradições e similaridades do trabalho de **Jean-Marie Pradier**, **Chérif Khaznadar** e **Armindo Bião**, sendo que, deste último, por diversos motivos, entre eles a aproximação cultural/profissional, DOS SANTOS compila e confirma o que considera a vertente baiana da etnocenologia que, em síntese, consiste: (1) na espetacularidade como categoria filosófica, objeto de elucubração eminentemente teórica; (2) em aceitar as Práticas Espetaculares ou o caráter espetacular das práticas sociais, como objeto possível; e (3) na aceitação dos Espetáculos, definidos como tais, como instrumental etnocenológico.

No ensaio, ainda inédito, **A Etnocenologia e o seu Método**, de maio de 2004, DOS SANTOS aprofunda os estudos da etnocenologia a partir de reflexão sobre os referenciais científicos do Ocidente e suas crises. Para isso, costura um perfil metodológico pertinente à vertente baiana da etnocenologia, em que se pode reconhecer: (1)

[...] a linha etnocenológica baiana, em consonância com o texto do Manifesto da Etnocenologia, propõe a troca dos Conceitos por Noções; a troca de Princípios por Preceitos, a substituição de uma postura metodológica una em si mesma e comprometida com um lastro teórico previamente definido, capaz de irradiar linhas teóricas coerentes para várias trajetórias em potencial, por uma postura metodológica múltipla adequada à polissemia própria da linguagem em suas complexas relações com a polimatia dos aspectos das coisas. (DOS SANTOS, 2004, p. 16).⁵¹

Creio que é exatamente nesta perspectiva que anda o presente trabalho. Inclusive, tendo o objeto de estudo contribuído decisivamente, em diversos momentos da pesquisa, para a afirmação de referenciais múltiplos de análise e suas prerrogativas apontando direções na escritura do presente texto.

Outro ponto acordado por DOS SANTOS é (2)

A Etnocenologia aqui destacada quer pensar o fenômeno do espetáculo vivo e, a partir do discurso resultante desse seu pensamento, fundamentar a autonomia dos artistas cênicos como produtores de conhecimentos, para pensarem seus objetos e processos artísticos. E neste sentido, podemos dizer que são artistas tentando construir um discurso sobre os produtos e processos artísticos. Um discurso de feição e índole epistemológica, capaz de expressar o resultado das especulações próprias ao seu fazer, impelidos por necessidades sociais a lutar pelo respeito e pela manutenção da credibilidade da sua área de atuação. E também pelas contingências de sustentação do seu *status quo*, o que no caso é o status de um conhecimento acadêmico dentre outros conhecimentos em pé de igualdade. Pois só mesmo contemporaneamente, e dentro da academia, as artes como um todo, e não um ou outro de seus expoentes, têm possibilidades reais de respeitabilidade social.

Por uma percepção específica de “espectador qualificado”, para as kengas, por sentir-me em estado de pertencimento, pude viver uma abordagem das kengas em que minha presença não diferiu da dos demais no evento, dado que sou corpo do espetáculo, tanto quanto os outros, os que se travestem, ou os que assistem, ou todos os “outros”, que entendem.

⁵¹ O número de página deste ensaio de DOS SANTOS que disponibilizo para cada trecho citado é provisório. Por tratar-se de um texto em vias de publicação, a paginação poderá sofrer alteração na impressão definitiva.

Acompanho a performance de algumas dessas kengas, fora do período do Carnaval, quando são apenas transformistas que animam festas nas boates GLS, nos bares gays, na parada gay e em convivência social, em Natal.

Em outra contribuição, DOS SANTOS trata do que se depreende da postura da etnocenologia baiana (3)

[...] nos últimos cinco anos, podemos identificar, como marcos nos desígnios metodológicos desta perspectiva teórica, os seguintes traços:

- a) Trata-se primeiramente de uma espécie de descrição/narração e não de análise conceitual. Tal descrição comporta, como traço inerente da postura metodológica do etnocenólogo, o processo de desvelamento do caráter idiossincrático das maneiras de encarar do sujeito cognoscente, aqui identificadas como máscaras, pois não se trata só do olhar, mas também dos outros sentidos;
- b) A ampliação da atenção para todos os canais sensíveis envolvidos no estudo de cada objeto pesquisado, descentralizando a primazia do sentido da visão;
- c) A cuidadosa distinção das máscaras sensíveis e categoriais, pelo uso equilibrado de categorias clássicas e contemporâneas;
- d) A caracterização minuciosa da máscara do sujeito pela explicitação dos âmbitos de interação socioculturais do qual ele emerge; suas reações e escolhas existenciais; sua formação acadêmica; seus desígnios artísticos e a índole de sua produção intelectual. Tudo isso tentando deixar claro que máscara concebe, como esta máscara concebe e o que ela concebe, no processo de pesquisa e comunicação dos seus resultados.

Estas características apontam para outras reflexões críticas, como reconhecer o valor analítico da descrição e considerar a reflexão do agente cênico como metodologia. Os ganhos dessas considerações de DOS SANTOS, muito embora ainda esbarrem em postulados generalistas, apontam para resultados promissores, na medida mesma em que reconheçamos que estamos produzindo métodos e bases epistemológicas para a pesquisa em Artes Cênicas, a partir de olhares de pertencimentos, crítica processual e análise de espetáculos, o que, na atualidade do PPGAC/UFBA, tem sido uma prática efervescente.

Nesta perspectiva, tento defender uma etnografia densa para o desfile das kengas, que é uma composição suscetível de interpretação, mas que é, também, uma composição poética. Esta prerrogativa atenta para a ampliação da percepção fenomenológica, da abordagem sensível e para a garantia do valor de reconhecimento dos corpos distintos, presentes no

universo pesquisado, obrigatoriedade da “caracterização minuciosa” de suas presenças. Tento manter um estado constante de problematização de cada informação, de cada dado coletado, de cada sensação vivida e de cada linha que escrevo, de modo a não deixar me contaminar (e não contaminar esta etnografia) pelas heranças colonialistas que carrego comigo.

Creio que a pertinência da abordagem que caracteriza o método da etnocologia deve vir do fato de que esta ciência coloca o corpo/cena vivo no epicentro do enredo social. Muito semelhantemente como os estudiosos da performance o consideram. Desta maneira, o que deve constituir a etnocologia é o seu papel de ação cultural e política complexa, fenômeno teórico-filosófico de amparo e entendimento do **espetacular**.

Na contemporaneidade, nos tempos do “pós-colonial”, os estudos e as práticas discursivas em torno dos fenômenos culturais não devem fazer uma distinção entre o **objetivado** e o **percebido** (o pressuposto e o vivível). Não se pode mais aceitar sem intervenção crítica o modo como se pensava no período do Iluminismo, destacando o “homem” de seu mundo, instituindo uma postura asséptica para com sua existência, regulando os seus modos de contato, a partir de “leis” científicas e “etiquetas” comportamentais. GEERTZ (1989, p. 63), interpretando culturas, lembra-nos que este é o equívoco estruturado na Antropologia clássica, ao tratar “o homem” distintamente das “humanidades”, na tentativa de propor uma exposição sistemática dos acontecimentos que se têm a respeito de homens e mulheres.

Sendo assim, o que compreendo como enquadramento etnocológico das kengas é um não distanciamento entre mim e elas, entre minha percepção crítica que analisa enquanto se diverte. O valor de **pertencimento** que me categoriza como um sujeito comum ao espetáculo destes transformistas torna-se orgânico na minha relação de vida com este espetáculo, já que me identifico, me imagino e me materializo em sua ambiência social. Esta é uma organicidade epistemológica própria da etnocologia, que se caracteriza pelo valor ético

desta escrita crítica, centrada na existência de sujeitos espetaculares, percebendo-os em fenomenologia harmoniosa e honesta (BIÃO, 1996, p. 17).

Este caráter qualitativo da abordagem que se opera através dos preceitos da etnocenologia pode ser identificado com uma analogia do caráter da abordagem fenomenológica, no sentido em que aponta uma superação da simples descrição dos fenômenos, atentando para uma consciência intencional destes fenômenos e desta abordagem. Tal caráter está em sintonia com os resultados fundamentais a que chegou HUSSERL, nas investigações acerca da Fenomenologia. E podem ser resumidos da seguinte forma:

1) O reconhecimento do caráter intencional da consciência, em virtude do qual a consciência é um movimento de transcendência em direção ao objeto e o objeto se dá ou se apresenta à consciência em “carne e osso”, ou “pessoalmente”;

2) Evidência da visão (intuição) do objeto devido à presença efetiva do objeto;

3) Generalização da noção do objeto, que compreende não somente as coisas materiais, mas também as formas de categorias, as essências e os “objetos ideais” em geral;

4) O caráter privilegiado da “percepção imanente”, ou seja, da consciência que o eu tem das suas próprias experiências; portanto, nessa percepção aparecer e ser coincidem perfeitamente, ao passo que não coincidem na intimidade do objeto externo, que nunca se identifica com suas aparições à consciência, mas permanece além delas. (ABBAGANAMO, 1999, p. 438).

Neste sentido, a opção de reconhecimento das kengas, em seu caráter qualitativo, pode ser verificada em três aspectos fundantes desta percepção:

1) **atitude** – opção pelo transformismo, pelo feminino, pela publicação através da performance de seu desejo, de sua sexualidade, de sua subjetividade, como política de grupo, como espetáculo e reivindicação;

2) **denúncia** – carregando em sua imanência os significados de uma tradição (seu masculino) e de uma des/construção desta tradição (seu feminino), em discussão pública da diversidade e da autonomia de gênero;

3) **performatividade** – com consciência ampliada da noção de territorialidade e de linguagem, a kenga atua nas entrelinhas do discurso dominante, de festa, de competição, de produtividade, de gênero, de espetáculo, de feminino, escrevendo a cena de uma nova tradição.

Como performance, a kenga efetiva seu discurso cultural para garantir materialidade à sua subjetividade. A construção cultural da kenga se efetiva obedecendo ao complexo turbilhão de entroncamento de feixes constitutivos do existir destas performances, formando uma rede de significados, em que se compreende:

1) os sentidos do discurso da kenga a partir de sua condição viva (sua subjetividade, seu desejo, sua sexualidade, seu nascedouro, seu território estético, suas emoções, seu transe – alucinógeno ou ritual – sua consciência espacial e racional);

2) os sentidos do discurso da kenga a partir de suas intencionalidades (teatralidade), dos elementos que manipula nesta intencionalidade (roupa, adereços, maquilagem, espaço cênico), das atitudes que se afloram desta manipulação e do contato com estes elementos (postura corporal, coreografias, interatividades) e dos rituais consagrados pela tradição, em aspecto geral (o espetacular) e em aspeto específico (o Carnaval, o transformismo, os procedimentos do festejo, as marcações coreográficas, as etapas dos acontecimentos que fazem o desfile, os critérios de participação, as improvisações).

A percepção etnocenológica desta performance – sua ação política, sua teatralidade e sua espetacularidade – se dá pela manifestação presencial destas kengas e dos pesquisadores, a efemeridade deste ato – **o dia do desfile e seu momento** – e desta presença – **o lugar de kenga e de espectador** – é o território onde se instaura a rede de significações. Para que se

reconheça na etnocologia um campo eficaz para a percepção fenomenológica deste fenômeno, ocorre a necessidade de se reconhecer também:

1) **o sujeito investigador como uma unidade perceptiva** – frente aos diversos apelos sensíveis, este sujeito deverá ser capaz de abordar o corpo espetacular, em vivo, sua conexão com o fenômeno cênico, os limites da territorialidade deste corpo em performance em relação à performance (até onde há crença na atitude do feminino e até onde isso é uma caricatura, por exemplo), as poéticas possíveis para uma etnografia e suas marcas textuais registráveis, as tecnologias de registro;

2) **a unidade não fracionária do fenômeno** - o evento espetacular é uma unidade, todas as manifestações em ocorrência compõem seu corpo, desde o espaço físico, o objeto central (o desfile) até as sensações deles advindas; todos os elementos que o compõem contribuem para significar (corpo, movimento, espaço, atmosfera);

3) **a kenga é multirreferencial/multisensorial** – a constituição de conhecimentos, comuns à kenga e ao seu entorno, é também a constituição das kengas (por exemplo, os tipos que elas reproduzem: a personagem da telenovela, a fêmea fatal, a deusa do cinema; bem como os conflitos que manipulam: o desejo oculto que é exposto, a competição pelo título de rainha, a necessidade de ser alguém em seu grupo social, a condição de gênero na sociedade preconceituosa).

Assim, o que proponho como uma metodologia etnocológica é uma forma de semiologia compreensiva, isto é, uma abordagem dos elementos que compõem os corpos espetaculares a partir da geração de uma grade de significados, intrínseca a cada evento espetacular em especial, que atenda às suas especificidades enquanto fenômenos:

- a) **mutáveis** – pela condição própria de cada espetáculo,
- b) **efêmeros** – por seu caráter de transitividade, frente à sua percepção,

c) **alegóricos** – por significar, fazer sentido, nas entrelinhas de cada discurso, nas brechas dentre o conjunto de elementos que o constituem.

Os preceitos desta abordagem compreensiva devem estar em conjunção com a atitude de abordagem qualitativa, ou seja, a possibilidade de percepção, registro e análise dos corpos espetaculares a partir de uma reflexão/auto-reflexão do pesquisador envolvido, na **imanência** de sua capacidade de percepção (seus referenciais de trabalho e conhecimentos tácitos), assim como da **transcendência** desta percepção na direção de uma poética (sua capacidade perceptiva/poética), conforme descreve DARTIGUES (2002, pp. 138-142).

Portanto, a etnocenologia da espetacularidade performática dos transformistas nas kengas é referencial, relativista, etnográfica, analítica e poética, uma análise do espetáculo do feminino das kengas, que se dá em sua descrição, em seu relato comentado, do modo como define PAVIS,

Mais que uma descrição de um objeto estático, podemos conceber a análise de um espetáculo como um *relato*, uma maneira de falar de um acontecimento passado que não tem mais a autoridade de um texto escrito, mas constitui uma documentação mais geral sobre o que se passou [...] (PAVIS, 2003, p. 29).

Esta proposição etnográfica para as kengas tem caráter alegórico, ou seja, tenta permitir em seu relato, sua escrita (em seu processo e resultado), modos alternados de textualidades e narratividades como, por exemplo, o registro da memória como evidência do que foi percebido, o registro das coisas que permanecem depois da performance das kengas, como uma construção criativa.

Esta etnografia alegórica consubstancia-se no efêmero do evento espetacular e tem interesse em seguir rastros, borrões, manchas, vislumbres, resíduos e a poeira das coisas, ou seja, a simples evidência. É importante registrar que a efemeridade é um modo de apresentar provas e de produzir argumentos freqüentemente trabalhados pelos construtores de cultura e crítica do corpo/vida de sujeitos minoritários (excluídos, estranhos, diferentes).

Estes modos de uma etnografia do efêmero, do alegórico, condizem com as proposições de MUÑOZ (1996, pp. 10-12), que indica para a prática do pesquisador/escritor as forças que se encontram no caminho do sujeito minoritário (como as kengas) quando ela/ele tenta encenar uma oposição à ordem pública, isto é, quando se torna espetáculo através de modos alternativos de fazer cultura e de trabalho intelectual.

Essa espetacularidade do sujeito minoritário, em especial, que em outros tempos já foi compreendida como Folclore (CASCUDO, 1988; ORTIZ, 1993; BURKE, 1989), é uma incorporação de ações simbólicas na vida cotidiana destes sujeitos para explicar os suportes ideológicos de discursos de dominação, seja qual for a sua origem ou filiação aos quais estejam submetidos. O formato desta incorporação se dá pela presença marcante da idéia de *rigor* (na aceitação da “verdade” dos fatos do “real”) e de *evidência* (marcas expressivas que esta “verdade” “naturalmente” propicia aos fatos). Tal formato ainda evidencia a marca e o discurso do subalterno nesta incorporação para que estes sujeitos minoritários possam reconhecer os papéis que são obrigados a desenvolver na manutenção de certos protocolos e convenções destas ideologias dominantes.

No caso das kengas, que se espetacularizam através de uma performance de diversidade de gênero, esta incorporação do simbólico é transgressora, propõe um novo formato de aceitação de suas presenças no em seu grupo social. Mas não o será para sempre. É possível que no futuro estas posturas “revolucionárias” das kengas de hoje sejam os protocolos de novos rituais, aceitos e garantidos. Há, inclusive, no atual contexto das kengas, um fato demarcador de alguma mudança na tradição deste evento, que é a presença das *drag queens*, que, para muitos dos jovens participantes, é uma tradição, e para outros, o pessoal da velha guarda, é uma miscigenação, uma alteração da idéia original da kenga. A respeito da diferença entre o passado e presente das kengas, Belmont diz:

[...] a diferença é que hoje, por exemplo, existem as *drags*, uma coisa bem americana [...] Mas só que a gente [...] da velha guarda, a gente manteve a questão

teatral dessa coisa, que a *drag* também não deixa de ser um grande teatro, né? [...] É uma questão de uso, de visual, de palavra, né? Mas não faz diferença nenhuma, apenas o formato é o mesmo, né? Apenas a questão de ter entrado as *drags*, a coisa americana na jogada, né? Assim a coisa da figura. Eu acho a *drag* muito, muito mundial, uma coisa muito assim, a *drag* americana, da *drag* brasileira, da *drag* australiana, é um só, né?⁵²

Esta visão de identificação não é uma tentativa de fazer com que o sujeito minoritário esteja acorrentado a algum tipo de definição de sua existência primária ou primitiva, de forma alguma. A efemeridade, a memória, a performatividade e a identificação autobiográfica são recursos para garantir esta mutabilidade dos sujeitos, de suas práticas e do entendimento que os observadores externos possam ter disto. A eficácia da encenação de si (performance) para a ocupação política do espaço social é, para o sujeito minoritário, uma estratégia de vida, muito mais que uma estratégia de sobrevivência. Os corpos da performance só existem na performance (PHELAN, 1998).

Ainda segundo MUÑOZ (1996, p. 12), aqueles que ordenam o “rigor” e certificam a “evidência”, a concretude imutável dos fatos, que aprisionam, ou tentam aprisionar os episódios espetaculares em formatos meramente descritivos, ou interpretativos, têm interesse em manter o rigor pelo rigor, seus protocolos não são críticos.

Espero que esta escrita que realizo sobre as kengas seja aceita pelo rigor com que foi produzida e corresponda, em teor crítico, ao exercício de uma etnografia densa e poética, a que me submeti. Mas espero também que este trabalho sirva como objeto de deciframento, isto é, uma oposição à idéia etnocêntrica de interpretação do “jogo” dos “significados” e “significações” que uma análise acadêmica possa produzir sobre uma performance.

⁵² Entrevista com Lula Belmont, em Natal/RN, em 25 de julho de 2004.



53

[...]
 Minha mãe não entendeu o subtexto
 Da arte desmaterializada no presente contexto
 Reciclando o lixo lá do cesto
 Chego a um resultado estético bacana
 Com a graça de Deus e Basquiat
 Nova Iorque me espere que eu vou já
 Picharei com dendê de vatapá
 Uma psicodélica baiana
 [...]
 Desmaterializando a matéria
 Com a arte pulsando na artéria
 Boto fogo no gelo da Sibéria
 Faço até cair neve em Teresina
 Com o clarão do raio da silibrina
 Desintegro o poder da bactéria.

Zeca Baleiro (Bienal)

3.2 A PERFORMANCE

ESTA IMAGEM DA TRAVESTI-KENGA Glícia Amanda em primeiro plano, uma outra moça (meio moça, meio kenga) em plano posterior e uma menininha vestida de cor-de-rosa, ao fundo, sintoniza-se bem com o modo como entendo a denúncia que faz Zeca Baleiro, na canção **Bienal** (utilizada, acima, como epígrafe), quando diz: “[...] da arte desmaterializada no presente contexto [...]”. Uma menininha bem lá no fundo, vestidinha de cor-de-rosa, é um bom território simbólico para se pensar o transformismo das kengas. Baleiro aponta, com esta ironia fina, própria da colagem surrealista que faz nesta canção, para uma contingência danosa que nos permitimos, em artes, ao aceitarmos a “matéria simbólica” daquilo que vivemos, como “lixo” agregado, sem nos darmos conta do que esse lixo possa significar.

Entendendo lixo, aqui, como rescaldo significativo desconsiderado, mas, também, matéria-prima da criação. Não quero tratar de reciclar lixo, mesmo. Não suporto as metamorfoses da miséria. Mas é possível que alguns de nós, fazedores de arte, na ânsia de

⁵³ **Figura 27:** A travesti-kenga Glícia Amanda.

construir representações do mundo, não nos apercebamos de que estamos vivendo, ao vivo, este mundo. Ou, o que é pior, que, de alguma forma, não o estejamos vivendo com criticidade.

É desmaterializando a matéria que me preocupo com o “vivo“ da performance das kengas. É desmaterializando o lixo simbólico masculino agregado em sua performance que a kenga produz cena e corpo, sentido e política. As kengas são uma crítica viva à materialidade simbólica da dominação, exclusão e colonização que lhes reprimem; e ao controle hegemônico e etnocêntrico que lhes oprime e lhes situa em um lugar de submissão ao mundo heterossexual.

Por isso, compreendo, na “obra de arte” das kengas, a urgência de diálogos entre a etnocenologia e os estudos da performance, especialmente ao compreendê-las como cena contemporânea e como sujeitos políticos vivos. Assim, sob os auspícios interdisciplinares da etnocenologia, em que a performance aparece como a rede reflexiva em que conceitos e experiências de diversos territórios investigativos e analíticos serão friccionados, apresento o horizonte teórico que formulei para esta pesquisa.

3.2.1 Os Estudos da Performance

No tocante a um sentido léxico para performance, todos os estudiosos que com ela se envolvem estão de acordo em, pelo menos, um ponto: o conceito a que esta palavra se refere é tão abrangente quanto complexo, inviabilizando qualquer ambição de homogeneidade lexical. Faz-se necessário como ponto inicial desta análise, uma explicitação do que entendo como performance e de como aplico este entendimento na abordagem das kengas.

Em sentido amplo e corriqueiro em português, LOPES (2003) aponta o termo performance como “desempenho”, que nas áreas artísticas, passou a ser considerado “um ato

mais ou menos teatral, com certo grau de improvisação.” (LOPES, 2003, p. 5). Segundo o historiador, nos Estados Unidos, o termo passou a constituir estudos acadêmicos. Seguindo os avanços do uso do termo performance em nosso idioma, LOPES chega à conclusão de que performance é um campo referencial ligado às artes, especialmente aos processos de desempenho público, mas é ainda uma possibilidade multirreferencial de estudo acadêmico de ritos, rituais, acontecimentos cotidianos, práticas antropológicas aproximadas às artes. LOPES ainda aponta a dimensão lingüística do termo e dos sentidos que adquiriu na filosofia da linguagem, em que se destacam as idéias de J. L. Austin, que é o pioneiro a apontar o poder performático da palavra, na materialização de atos, na realização de fatos. (LOPES, 2003, p. 5-8).

Os estudos da performance como área de atuação acadêmica, ainda segundo LOPES, são possibilidades interdisciplinares de estudos, em que se ressalta a importância do uso das estruturas dramáticas com perspectiva de diálogo com teorias diversas, como: marxismo, feminismo, pós-estruturalismo, neo-historicismo etc., além das áreas tradicionais como a história, a crítica das artes, a lingüística, a psicanálise, a semiótica etc., sem contar com sua aproximação intrínseca com os estudos culturais e as práticas do multiculturalismo.

TAYLOR (2003, pp. 17-24) retoma a questão lingüística para apontar os diversos sentidos do termo. Nesta reflexão, para além do que LOPES já havia apresentado, ocorre um aprofundamento da idéia de performance como atos vitais (em vivo) de saber social, memória, transmissão de saberes, discurso, níveis de manifestação da ação de sujeitos em afirmação ontológica. Em síntese, significa o conjunto de atividades que o sujeito opera para afirmar sua presença, compreendida naquilo que lhe é real, pertinente, o “ser” como “ente”, a presença performática como o “ser”, como o “ser” que se apresenta em vivo; não a idéia pressuposta de sua existência, nem sua classificação ulterior, por qualquer sistema de generalização, de classe, etnia, gênero etc.

Outra concepção apresentada por TAYLOR é a de performance como lente metodológica que possibilita a análise de eventos e condutas de desobediência civil, resistência, cidadania, de gênero, etnicidade e identidade sexual, em sentido de prática in/corporada de sujeitos minoritários em oposição a discursos e ações de dominação. Assim, a performance pode ser re/conhecida como epistemologia. Mas é o acoplamento, a unificação dos discursos ontológicos e epistemológicos que define, segundo TAYLOR (2003, p. 23), performance em seu sentido mais profundo.

SCHECHNER (2003), de maneira objetiva, pontua performance em categorias e define áreas de atuação para este termo, esta prática acadêmica. Para ele, “performance é um ato que pode também ser entendido em relação a: *Ser, Fazer, Mostrar-se fazendo, Explicar ações demonstradas*” (SCHECHNER, 2003 pp. 25-26) e, nesta perspectiva, cataloga oito tipos de situações, distintas ou sobrepostas, em que ocorre performance: “1. *na vida diária, cozinhando, socializando-se, apenas vivendo* 2. *nas artes* 3. *nos esportes e outros entretenimentos populares* 4. *nos negócios* 5. *na tecnologia* 6. *no sexo* 7. *nos rituais – sagrados e seculares* 8. *na brincadeira*”.

No entendimento dos atos da performance e na definição de cada uma das situações em que se dá, SCHECHNER tece rica teia de relacionamentos entre a performance e a comunicação de massas, a música e a indústria fonográfica, os esportes, os negócios, as tradições e a filosofia, e neste tópico, em especial, discute o conceito do “ser”, para reconhecer uma diferença fundamental entre *ser performance* e *como se fosse performance*. Mesmo que, por sua proposição teórica, qualquer coisa seja performance, o professor SCHECHNER atenta para os perigos das generalizações e define *ser performance*, em sintonia com os Estudos Culturais, como uma identificação do sujeito, que considera o caráter local da ação da performance, seu alcance, seu campo de circunstâncias de ocorrência e as

situações, como marcas essenciais, à medida que o *como se fosse performance* é definido como qualquer evento ou acontecimento que possa ser estudado como performance.

SCHECHNER aponta uma síntese de sete funções da performance, juntando idéias obtidas de diversas fontes, que são: “entreter; fazer alguma coisa que é bela; marcar ou mudar a identidade; fazer ou estimular uma comunidade; curar; ensinar, persuadir ou convencer; lidar com o sagrado e com o demoníaco” (SCHECHNER, 2003 p. 45). E conclui anunciando que o campo variado de entendimento da performance, de seu conceito polissêmico, é vantajoso.

Podemos considerar as coisas interinamente, em processo, conforme elas mudam através do tempo. Em cada atividade humana há, normalmente, muitos jogadores cujos pontos de vista, objetivos e sentimentos são diferentes e, às vezes, opostos entre si. Utilizando a ferramenta conceitual do **como se fosse performance** [Grifo meu], podemos examinar coisas que, de outro modo, estariam fechadas à investigação. (SCHECHNER, 2003 p. 48).

Neste sentido, a compreensão de performance apontada por LOPES, complementada pela atribuição de valores de ontologia e epistemologia, feita por TAYLOR e pela definição destes campos conceituais de entendimento e classificação, propostos por SCHECHNER, corrobora, em profunda aproximação, com os preceitos da etnocologia, especialmente a partir da vertente baiana desta ciência. (Cf. DOS SANTOS, 2004, p 12).

Concentro-me nestes três pensamentos para apontar os dois principais referenciais que utilizo na análise das kengas: performance e performatividade. Sintetizo, em uma reflexão introdutória, entendendo **performance** como uma zona de fronteira, itinerante e flexível, existente entre a presença espetacular, de qualquer ordem (papel social, cidadania, identidade, máscara, personagem, caráter etc.) e a prática intencional de uma interferência do sujeito, no sentido de afirmar-se como um discurso do impossível (a imagem do corpo em transe), da ruptura com a inércia de qualquer padrão sógnico de conformidade com o cotidiano (a produção de novas formas de expressão das experiências de vida – Cf. BIAO, 1995, p.14), isto é, uma postura sensorial que busca alterar as regras do jogo de convivência, ou de

percepção, de modo a des/instituir as imagens que formulam o vínculo de manutenção das práticas de criação artística e ordenação de valores da vida.

3.2.2 Performance ou *Performance Art* ?

No Brasil, até bem pouco tempo, performance era um campo conceitual compreendido a partir de dois referentes muito influentes, mas nem sempre corretos: no primeiro, performance era um termo aceito no sentido mecanicista-industrial, como o resultado da ação de uma máquina, um funcionário, uma estrutura, facilmente aplicado ao sentido de ‘bem feito/mal feito’, como uma jogada de futebol, ou a habilidade de um piloto de automobilismo; no segundo, a partir da livre tradução do termo *performance*, ou do aportuguesamento pelo senso comum, foi aceito como algo do universo espetacular/artístico, que foge ao significado da cena tradicional de teatro ou de dança, pois não parece ter sido preparado, ou bem preparado, para tal, nem tão pouco é um livre improviso, um acontecimento espontâneo, pois foi organizado a partir de certos princípios, de alguns valores estéticos, e ainda não está bem localizado nas artes visuais, visto que há pessoas agindo, o que parece desobedecer a simples noção de imagem plástica.

Esta última compreensão do termo possui um tom pejorativo que incita visões preconceituosas e tem marcado profundamente essa expressão, de modo a não ser possível, no Brasil de algum tempo atrás, aceitá-la nos contextos cênicos, como gênero ou linguagem sem ressalvas, aspas, senões. Para dar fim a este estigma, vale ressaltar a contribuição do saudoso artista e professor Renato Cohen, do Programa de Comunicação e Semiótica da PUC-SP e do Departamento de Artes Cênicas da Unicamp, com pesquisas radicais em dança e teatro, que transitaram da Antropologia ao universo das hipermídias, agindo no combate ao preconceito,

institucionalizando a performance como prática e referencial corrente nos universos acadêmicos brasileiros.

A abordagem de acontecimentos históricos, ou de festejos tradicionais, como performance, é também um fato significativo que corrobora a afirmação da epistemologia da **performance** (LOPES, 2003, pp. 5-16; PASSOS, 2001, pp. 07-09), metodologia que permite ao universo acadêmico analisar fenômenos sociais, eventos culturais, condutas de sujeição e desobediência civil, resistência, cidadania, gênero, etnicidade, identidade sexual, entre outros. Mas há ainda um campo da **performance** que se destina a uma afirmação ontológica, isto é, a ação e natureza do próprio evento performativo em acontecimento público, com início e fim, espaço e ocupação, motivo, consequência e eficácia política.

A professora Bárbara BROWNING, do Departamento de Performance Studies de Nova York, em sua fala na abertura da Mesa Redonda **O futuro da Performance**, parte do evento *Ação: Performance Art*, no Instituto Goethe, em Salvador/BA, em julho de 2000, publicada no número 5 da revista Repertório – Teatro & Dança, do PPGAC/UFBA, em 2001, trata do sentido de “desorientação” a que está fadada qualquer tentativa de ordenação de entendimento acerca da *Performance Art*, fazendo, assim, um valoroso apanhado do significado de performance. A primeira questão abordada por BROWNING é a qualificação do discurso na conceituação do termo performance, que, dependendo da tradução para o português, adquirira variações lingüísticas contributivas, como o verbo “performatizar”, o adjetivo “performativo” etc.

BROWNING destaca a trajetória dos estudos acadêmicos da **performance** levando em consideração uma divisão entre sua prática e os múltiplos caminhos a que se tem destinado a sua teoria. Para ela, é a crença e o interesse de Richard Schechner no “interculturalismo”, nos anos setenta, que deflagra o grande campo de convergência dos estudos da performance, na busca do uso de técnicas não-ocidentais para o teatro

experimental. A professora destaca ainda a contribuição do antropólogo Victor Turner, que possibilitou estratégias metodológicas para a pesquisa neste campo recente de investigação.

Segundo BROWNING (2001), “Turner impulsionava seus alunos a verem a observação-participante através da lente da teatralidade. Essa troca de perspectiva foi elaborada de forma mais completa por Schechner em seu livro **Between Theatre and Anthropology**, publicado em 1985” (BROWNING, 2001, p. 05). Mas a apropriação das culturas não-ocidentais por artistas e intelectuais, na busca pelo interculturalismo, tem sido, na percepção de BROWNING, uma crescente preocupação política entre os estudiosos da **performance**, especialmente a partir de reflexões de alguns pensadores do pós-colonialismo. E destas preocupações e das tensões que aí subjazem, surge, segundo a pesquisadora, um novo grupo de estudiosos, não mais tão profundamente preocupados com o interculturalismo, mas com “o potencial político da performance com fins de combater uma noção fixa da identidade do ‘outro’ seja esse um outro racial, sexual, étnico, ou de classe”. (BROWNING, 2001, p. 05).

BROWNING destaca, entre estes estudiosos, Judith BUTLER, autora dos livros **Gender Trouble**, de 1990, e **Bodies That Matter**, de 1993, que se dedica com profundidade aos estudos da performance de gênero, referencial para a análise dos sujeitos, de corpo e das performances das kengas, uma vez que o travestismo, particularmente a presença da *drag queen* no contemporâneo, como ressignificação do feminino, é a imagem preferencial nas reflexões desta autora. Para BUTLER, há muito de teatralidade em certos fenômenos culturais, exatamente no entroncamento de episódios de sociabilidade. Para ela, a eficácia política da ação da **performance**, no caso, de gênero, pode ser ancorada na teoria lingüística de performatividade.

O termo performatividade, segundo BROWNING, foi cunhado pelo pensador americano J. L. Austin, no livro **How To Do Things With Words**⁵⁴, dos anos 60, e significa locução performática, isto é, uma qualidade própria dos sujeitos, que se efetiva a partir da crença no uso da linguagem, ao enunciar realidades e construí-las, com o uso da palavra. AUSTIN atribui a esta força de significação no coletivo o valor de instituição. Para ele, dizer “eu te proíbo”, por exemplo, já é uma proibição; “eu prometo” já é a efetivação do enunciado; “eu te amo”, já é a realização do amor, ou seja, uma performatividade.

Outros teóricos do pós-estruturalismo, como Jacques Derrida, também trataram dos termos performatividade e performativo, dando-lhes significados mais políticos. DERRIDA, por exemplo, subtrai a importância da noção de citabilidade, de referencialidade e interatividade, da função performativa da fala. Para ele, o que institui valor de realidade à performatividade é o efeito de repetição, a performance da repetição da palavra, sua prática usual, que torna real o seu valor pelo caminho da codificação.

No universo das kengas, é demasiado significativa a presença da locução performática, especialmente a repetição de certos códigos, como qualidade de enunciação destes sujeitos. Parte da transformação de gênero das kengas se instaura a partir do uso pronominal que propicia o desaparecimento do masculino, na forma verbal de tratamento, instituindo uma materialidade discursiva de autonomia de gênero, em que a função conotativa da fala, por exemplo, no uso pronominal do “ela”, para substituir “ele”, institui, em performatividade, o feminino, como quando Darlene F. C., a rainha das kengas de 2004, se refere a Jarita Night and Day: “**Ela** é a única kenga de Natal [Grifo meu]”.

DERRIDA (2004) afirma que “a performatividade pura implica a presença de um vivente, e de um vivente que fale uma única vez, em seu nome, na primeira pessoa. De maneira ao mesmo tempo espontânea, intencional, livre e insubstituível.” (DERRIDA, 2004,

⁵⁴ Cf. AUSTIN, 1990. Traduzido para o português com o título: **Quando dizer é fazer**, pela Editora Artes Médicas Sul Ltda, de Porto Alegre.

p. 38). Desta forma, ao assumir verbalmente a condição do feminino, as kengas, “senhoras” de sua performance de gênero, assumem também a prática de um discurso político de afirmação, de revolta, de reivindicação e luta. E produzem uma contradição em relação à condição de sua performance gênero e de sua cotidianidade, como é o caso do ator Bira Santos (que se transforma em Jarita Night and Day), que quando elabora o seu discurso, como Jarita em relação a Bira e como Bira em relação a Jarita, apresenta grande dificuldade de se posicionar no masculino ou no feminino, optando por uma performatividade da borda, da fronteira, do não-lugar do universo bipolar, mas autônoma na condição de um gênero diferente.

Vestiu uma camisa listrada e saiu por aí
 [...]

Levou meu saco de água quente pra fazer chupeta

Tirou minha cortina de veludo pra fazer uma saia

Abriu meu guarda-roupa e apanhou minha combinação

E até do cabo de vassoura ele fez um estandarte para o seu cordão

Agora que a batucada já vai começando

Não quero e não consinto o meu querido debochar de mim

Porque se ele pega minhas coisas vai dar o que falar

Se fantasia de Antonieta e vai dançar no Bola Preta até o sol raiar.

Assis Valente (Camisa Listrada)

3.3 O TRANSFORMISMO

PARA UMA DEFINIÇÃO meramente discursiva, neste trabalho, todos esses que se vestem a partir de uma variação de experiências com a imagem do sexo oposto, em contexto performativo, sem associação necessária com gratificação sexual e sem que o sujeito pretenda abdicar, em definitivo, de seu sexo, serão reconhecidos pela qualidade classificatória de **transformistas**. Digo “meramente discursiva” em obediência às reflexões etnográficas a que me filio, como demonstrei no capítulo anterior. De outro modo, estaria incorrendo em uma prática categorizante etnocêntrica e inconsistente.

Tais categorizações e suas implicações tornam-se inócuas em uma abordagem aprofundada na ação material concreta da cena e da vida das kengas, pois decorrem de entendimentos moralizantes ou estetizantes ou exotizantes do “ser em si” destes transformistas. Um entendimento um pouco mais compreensivo, não classificatório, deve considerar a complexa discussão que acontece a partir dos movimentos de afirmação de minorias étnicas, culturais, de gênero, etc., que se deu em países democráticos a partir da segunda metade do século XX, como o movimento feminista, os movimentos pós-

estruturalistas, pós-colonialistas, em torno dos quais circundam entendimentos do que é **gênero, identidade** e do que são **minorias**.

Essas discussões, em sua dimensão mais profunda e pelo volume de falas com que se apresentam, não cabem neste trabalho. No entanto, algumas das bases destes pensamentos podem ajudar a melhor entender as kengas, fora do alcance do preconceito produtivista e da festividade carnavalizada, muito embora alegria seja, sim, parte de tudo.

3.3.1 Vestir-se de alegria/alegoria

Alegria é uma palavra mágica. É qualidade, estado, condição, sentimento de quem está alegre, feliz, satisfeito. Conduz à sensação de júbilo, divertimento, prazer, exultação, distração. Ao ser pronunciada, todo o mundo que esteja sensível a esta gramatologia parece ascender a um estado de cores, uma textura de animação, um ritmo de juventude, uma poética da vida. **Alegria**, segundo o **Novo Dicionário Eletrônico Aurélio Século XXI**, da Língua Portuguesa (2002), tem origem na palavra latina *alacrimonia*, derivada de *alacre*, que significa vivo, cheio de entusiasmo ou ardor, animado, esperto, risonho, pronto, bem disposto, saudável. Em síntese, alegria é ação, vida, festa e, se ampliarmos este entendimento na direção das kengas, carnaval, “viadagem”, transformismo.

Vestir-se é uma atitude de construção cultural. Muito mais que uma idéia de proteção do corpo, a utilização da roupa é um construto de identidade de indivíduos, de formação de grupos sociais, de adequação ambiental. Vestir-se, até onde me interessa para esta pesquisa, é uma atitude espetacular, um comportamento organizado na direção da significação, é um gesto de comunicação.

Renata PITOMBO (2000) ressalta a contribuição do pensador Marshall McLuhan no entendimento da vestimenta, no sentido de incorporação ao corpo, como uma segunda pele,

ou, até mesmo, como instrumento de transformação das relações de interatividade entre as pessoas e, destas com o meio ambiente. Segundo PITOMBO, “o vestuário enquanto mídia possui um potencial configurador e definidor das possibilidades sensório-motores”. (PITOMBO, 2000, p. 283). A autora destaca também a contribuição do sociólogo Georg Simmel para este assunto; segundo ela, Simmel atribui à roupa o *status* de “vetor de sentido e, enquanto tal, um meio de comunicação”. (PITOMBO, 2000, p. 283). Simmel, através da observação da roupa usada em comparação com a roupa nova, compreendeu a incorporação da indumentária ao corpo, considerando que todo o gestual da vestimenta significa uma simbiose com o gestual corporal. Na mesma direção, PITOMBO ainda aborda a vestimenta como *máscara* e atribui valores simbólicos à indumentária, como propiciadora da construção de personagens. Assim, a vestimenta é uma máscara, ou mídia, da invenção de alteridades, de outros personagens, de outras pessoas, em nós mesmos.

Estas formulações propostas por PITOMBO estão em sintonia com alguns dos pilares epistêmicos da etnocenologia, como tem ocorrido nos estudos realizados na Bahia (Brasil), uma vez que se vestir é um comportamento organizado na apresentação de um estado de corpo que reflete, representa e simboliza e também da origem e forma a um estado de consciência. Vestir é ainda uma atitude de **teatralidade**⁵⁵ – pois nem sempre o sujeito que se veste tem plena consciência do sentido de sua presença na interação para com os outros sujeitos –, quando não, de espetacularidade – visto que, muitas vezes, nos vestimos para algo, com a intenção consciente e clara de atingir um objetivo frente à percepção dos outros, e até de nós mesmos.

A forma com a qual a roupa nos representa no cotidiano é essencialmente reveladora dos sentidos culturais do corpo, como uma etnografia viva, ambiente, de nós, do que cremos, do que pensamos, de como sentimos e agimos. Vestir-se é, neste sentido, uma escrita e uma

⁵⁵ Aqui, o significado de **Teatralidade** aproxima-se definitivamente do modo como se encontra nos artigos do professor Armindo BIÃO (1990; 1991), anteriormente mencionados.

construção de nós através de gestos de desaparecimento. A indumentária, para além do seu sentido de hábito cultural, é linguagem e construção de um discurso trans-corporal.

A ação que desenvolvemos ao nos adaptar a uma vestimenta também é uma ação coreográfica de **transformismo**, um esforço de significação em movimento, em performance, no sentido estrito do termo “travestismo”, ou seja, mudança de hábito, alteração do sentido de gênero pelo uso da vestimenta.

Neuza Maria de OLIVEIRA (1994), no livro **Damas de paus** – o jogo aberto dos travestis no espelho da mulher, que estuda a presença de uma discussão de gênero na prática homoerótica dos travestis do Pelourinho (Região do Centro Histórico da cidade de Salvador/BA), no início da década de 1980, compreende que vestir é tornar-se. Busco sentido na idéia de roupa como mídia (PITOMBO, 2000, p. 283) e como transformismo (OLIVEIRA, 1994, p. 24), para entender a vestimenta como um espetáculo do sujeito e, neste sentido, o ato de vestir-se como atitude de afirmação de subjetividades.

OLIVEIRA (1994), ao abordar a inversão masculina através da construção de um corpo pela vestimenta, pela máscara da maquilagem, especialmente no território da fronteira de gênero, afirma que a troca de papéis sexuais é recorrente, é um traço cultural presente em diversas sociedades, desde as mais antigas até as mais contemporâneas.

Os estereótipos culturais ou as categorias mentais da sociedade constituem as representações ideológicas dos vários tipos, estilos de vida e concepção de existência. Estes elementos, internalizados socialmente, permitem a convivência entre os diferentes indivíduos e segmentos sociais. Nesta medida, os “estereótipos” sexuais expressam o consenso generalizado a respeito das imagens atribuídas ao homem e a mulher. Cada cultura delimita um sistema de signos simbólicos que vão, desde a roupa, gestos, atributos, atividades, adereços, até os nomes de gêneros gramaticais. Este sistema é diverso para cada tipo de sociedade e acompanha os processos histórico-culturais de mudança sociais. Assim, até mesmo qualquer gesto é culturalmente determinado. A gramática erótica ordena o corpo social, põe suas vestes diáfanas sobre o sexo, dando-lhes caracteres simbólicos exteriores à diferença anatômica. A indumentária cai sobre o indivíduo, falando por ele, dando-lhe a sua definição. (OLIVEIRA, 1994, p. 25).

Nesta direção é que compreendo o **Neutro** de Roland BARTHES, que em uma de suas aulas no Colégio de França, trata da formação, através do uso da roupa, suas cores e formatos dos cortes, de um ideal neutro de significação, como se pode ver:

[...] no Ocidente capitalista burguês (século XIX), a divisão dos papéis indumentários obedecia a injunções ideológico-econômicas: o homem usa roupa austera, indiferenciada, esmaecida, copiada por anglomania do modelo *quaker* (nós nos vestimos como *quakers*): com essa roupa, por um lado, ele significa o valor trabalho (o homem trabalha e veste roupa de trabalho): simples (sem enfeites, que atrapalhariam os movimentos), pouco sujáveis (pois não se vêem manchas no Neutro – mas o Neutro, como viram, pode manchar).⁵⁶

Outras bases de compreensão que aponto neste estudo provêm da teoria *queer*⁵⁷, que surge no campo de ação de pesquisa como esta, a partir do impacto dos movimentos sociais dos anos 1960, quando o movimento negro, o movimento feminista e o movimento de libertação gay e lésbica desenvolveram políticas de identidade, transitando questões comuns e diversidades em políticas que vieram a provocar a crítica do final dos anos 1980, buscando romper com as oposições “simplistas” como branco/negro, homem/mulher, heterossexual/homossexual, que apareciam como naturalizantes e essencialistas, descaracterizadas de suas angústias fundantes.

3.3.2 A Teoria *Queer*

A teoria *queer* é resultado destes trânsitos, como uma resposta direta às emergentes e urgentes questões políticas e culturais para dar novo encaminhamento a estas angústias. No final dos anos 80, esta teoria ocupa o centro das principais discussões sobre as identidades sexuais, como nova leitura das diferenças. Para isso, considera os efeitos da performance do

⁵⁶ BARTHES, 2003, pp. 129-132.

⁵⁷ Segundo o Dicionário Multimídia Michaelis – *Queer* - *adj* 1 esquisito, ridículo, fantástico, estranho. 2 adoentado. 3 *Gír.* veado, bicha louca, homossexual. // *vt* 1 estragar, arruinar. 2 embaraçar, desconcertar. 3 colocar-se em posição embaraçosa. // *queerly adv* de modo singular, esquisitamente. *he is in queer street* ele está com dívidas até o pescoço. *queer fish* pessoa estranha. A este respeito, conferir a tese de doutoramento de Fernando PASSOS, *What a drag*: etnografia, performance e transformismo, pelo PPGAC/UFBA, Salvador/BA, 2004. Bem como, Denilson LOPES, 2002.

gênero e das suas aparências como estratégicas, substituindo a questão da identidade pela questão da significação e da ressignificação, através de operações performativas⁵⁸, insistindo na necessidade e inevitabilidade de uma re-tradução constante dos significados dos gêneros e de suas presenças. Esta ressignificação é considerada, na teoria *queer*, como espaço de contestação política, possível através da criação de descontinuidades no seio de uma linguagem dada.

A expressão “*queer*” é urdida por Judith BUTLER (1995), em seus estudos sobre performances e performativos, como uma ação de resistência às obrigatoriedades que (em sistemas complexos e múltiplos como a língua, os mecanismos de justiça e as práticas sociais mais corriqueiras) buscam anular, abolir as formas de existência “não-normais”, diferentes, na tentativa de substituir, com preceitos legais ou hábitos tradicionalmente aceitos, a condição da diferença, revogando parcialmente as pulsões de desejo ou a condição simbólica de “ser”, de indivíduos ou grupos de indivíduos, em favor de uma alteração de suas constituições mais íntimas e mais políticas para adaptação aos processos normativos de produção e reprodução.

A proposição de BUTLER (1995) assenta-se em uma necessidade concreta de conter disposições contrárias a alguma forma de ser e de praticar atos de quebra, infração ou detrimento do mundo reprodutivista em uso. A expressão “*queer*”, que em português se poderá traduzir como anormal, estranho, bizarro, mas também como “bicha”, maricas, é usada por BUTLER para produzir um efeito de re-tradução também deste sentido, uma re/construção, como força de pressão, do lugar de poder político dos sujeitos subjugados, de

⁵⁸ Estas considerações foram possíveis graças aos escritos pós-estruturalistas de Michel Foucault e Jacques Derrida, especialmente na revisão do entendimento de feminino a partir da crítica teórica. No entendimento das kengas neste trânsito pós-feminista, minha preocupação busca alguma reflexividade nestes escritos, nesta teoria *queer*, circulando pela leitura crítica que Judith Butler faz de Julia Kristeva, em sua preocupação com a conexão entre a linguagem e sua importância na formação do sujeito, a partir dos estudos psicanalíticos de Jacques Lacan. Neste sentido, muito útil tem sido a contribuição de Jean Baudrillard. As fontes de minha pesquisa para este entendimento situam-se nos estudos culturais, nestas re-traduições que estudiosos americanos, nos anos 1990 do século passado e na teoria crítica, especialmente pós-marxista, pós-Escola de Frankfurt, atualizando-se na crítica ao modernismo, nos universalismos estruturantes, escriturada em Walter Benjamin e Friedrich Nietzsche. (Cf. BUTLER, 1995).

modo derrotista, pelas políticas que excluem todos os atos que não se submetem à economia da heteronormatividade reprodutiva. Ser *queer* é não encontrar lugar neste fluxo e, por isso, ressignificar-se. A estratégia radical é perceber positivamente a locução “*queer*”, reapropriada pelos próprios sujeitos injuriados, como ação performativa de negação do isolamento abjeto, para o qual ela tenha sido enunciada.

Assim, a teoria *queer* instala-se nos lugares das especificidades identitárias silenciadas nos discursos gay e lésbico (mais tarde também dos transgêneros), ditas especificidades dos gays e lésbicas não-brancos, não-pobres, não-latinos. As kengas têm acento legítimo nesta crítica *queer*. Fazem-se, por si sós, desde a expressão que as enuncia (kenga, puta suja e baixa), descontextualizando a abordagem opressiva de que são vítimas, contextual e continuamente, em seu ambiente cultural e político, e contextualizando-a em nova ressignificação, como política de identidade.⁵⁹

É neste sentido que funciona a política espetacular das kengas. E é em BUTLER (1998) que reconheço a principal contribuição para este entendimento das kengas. Apoiando-se em Foucault, BUTLER conclui que as tradições discursivas médicas e psicológicas levaram a que a identidade sexual fosse compreendida como a representação natural do sexo biológico. Neste quadro desejo e identificação excluem-se mutuamente e a homossexualidade é vista como a inversão de uma relação natural entre sexo e identidade sexual. Intuindo esta crítica teórica e este contexto, as kengas, desde 1983, promovem uma revisão, em espetáculo, destas dicotomizações: sexo x gênero; desejo x homossexualidade; natural x cultural, sendo uma proposição surpreendentemente *queer*.

⁵⁹ É Teresa DE LAURETIS (1991) que chama atenção para a forma como o *queer* coloca em causa as habituais políticas da representação. *Queer* não é a dissolução das identidades, mas sim a crítica possível a todas as identidades hegemônicas e monolíticas, essencialistas ou naturalizantes. DE LAURETIS aproxima-se assim de Eve Kosofsky SEDGWICK (1990) ao demonstrar que a desconstrução *queer* nos liberta do peso das disciplinas ou das visibilidades impostas a partir das dialéticas ignorâncias/saberes, discurso/silêncio.

Tomando o exemplo da *drag queen* e usando o conceito antropológico de Esther Newton de “*female impersonator*”, BUTLER afirma que imitar um gênero é revelar a estrutura imitativa do gênero em geral (o gênero é uma imitação sem origem), assim como a sua contingência. É a desnaturalização do laço entre sexo e gênero e a exposição dos mecanismos culturais que produzem a coerência da identidade heterossexual. Para BUTLER, não há identidade de gênero sob as expressões, construções, performances do gênero, não há uma ontologia do gênero e o que é a heterossexualidade é apenas uma das paródias do gênero, com as suas posições compulsivas e repetidas da masculinidade e feminilidade dominantes. Este tem sido, de modo intuitivo e culturalmente produzido, o principal entendimento que os homossexuais que se transformam em kengas, em Natal, têm de sua presença na cena de rua e se enunciam, espetaculosos, nesta performatividade.

A performatividade pode ser compreendida como os “atos de linguagem”⁶⁰, ou seja, as pretensões conceituais a que cada ação pode estar ligada, não em sua delimitação física espaço-temporal, mas nas circunstâncias de sua enunciação como discursos/attitudes e, por conseguinte, nas suas realizações a partir da fala dita. A fala “mágica” dos sujeitos em performance, a palavra que se faz real, a intenção que se torna ação pelo discurso, a sobreposição da crença do conceito na materialidade do acontecimento performático, isto é performatividade.

Entretanto, performatividade não é mera performance. O ato performativo, como pensa AUSTIN (1990), é um ato de linguagem que produz o acontecimento ao qual se refere na enunciação desta linguagem, sendo que não é verdadeiro ou falso, mas bem ou malsucedido. Segundo AUSTIN, a performatividade é promovida em formas de palavras de autoridade, formas em que o poder opera através do discurso. Um dos entendimentos básicos deste funcionamento, como pretende AUSTIN, tornam-se evidente na análise dos atos

⁶⁰ Teoria Pragmática da Linguagem (AUSTIN, 1990).

malsucedidos, falhados, os “atos parasitas” (AUSTIN, 1990, p. 121) da linguagem. São, por exemplo, como as brechas, as elucubrações generalistas que meu texto, absolutamente impregnado por minha formação jornalística, esteticista, dominadora, apresenta, tentando esclarecer no nível de um distanciamento quase heterossexual, as polêmicas homossexuais da minha fala e das falas das kengas.

Reconheço que em alguns momentos, nas brechas desta minha escritura, em alguns momentos “parasitários”, reproduzo, quase sem notar, o domínio exotizante, negativista e preconceituoso sobre a exuberante performance das kengas. Estas estratégias performativas são o que AUSTIN denuncia como contradições da linguagem, naquilo que tenta contaminar-se do efeito performativo do ato proposto pela fala, em contexto legítimo, mas que não o consegue. Deste modo, o que varia entre o sucesso e o insucesso da performatividade é a situação discursiva. Desta maneira, em uma situação de observação, optei por investigar “de fora”, em distanciamento, o espetáculo das kengas, como uma situação discursiva não eficaz, ao mesmo tempo em que, fora deste espetáculo, nos atos de performance que elas realizam, antes, durante e depois do desfile, pude fazer uma etnografia complexa de situações discursivas da performatividade das kengas.

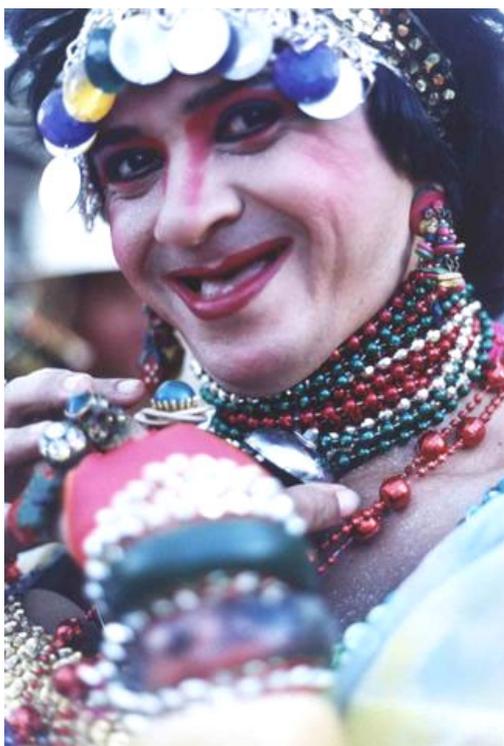
Os estudos da teoria *queer* consideram também a possibilidade de ressignificação das posições derrotistas das falas autorizadas da ação discursiva da heterossexualidade para os discursos universitários e acadêmicos. A teoria *queer* denuncia criticamente que as disciplinas são performativas, no sentido em que constroem o objeto que pretendem descrever. E essa construção utiliza freqüentemente o regime epistêmico heterossexual e que exclui os sujeitos e temas *queer* do campo universitário e do saber em geral.

Assim, o transformismo como uma performance de gênero é uma atitude performativa e uma performatividade de sujeitos minoritários, em condições de subordinação à economia da bipolaridade de sexo (homem x mulher), que produzem um lugar no espaço do discurso e

da linguagem para a afirmação da diferença. O choque produzido por este procedimento é outra escritura, outro texto produzido a partir da mesma linguagem, o que se define como uma alteração na ordem simbólica, uma resignificação da semelhança pela diferença e da diferença pelo estranhamento. É mesmo assim que compreendo o transformismo das kengas.

4 - “TODO COCO UM DIA VIRA KENGA”

4.1 CORPO E CENA



FENOMENAL É A EXISTÊNCIA simbólica das kengas, que provém de matrizes diversas, diversamente ricas. Mas como se dá a transformação do folião em kenga? Tentando uma compreensão disso, quero lidar com a metáfora do “coco que vira kenga”, uma especial aceitação da kenga como metáfora, seguindo, em justaposição, o mesmo fio condutor que elas utilizam para manifestar suas performances, na mesma perspectiva alegórica do seu carnaval.

61

O coco verde (imaturo), mesmo que viçoso, cheio de água doce, com carne macia e pele reluzente é um estado de natureza óbvio e tacitamente aceito, graças à crença na “normalidade”. Mas a ação da vida é transformadora, exige desdobramentos, construções, desconstruções, reconstruções. “Ser kenga” é um

⁶¹ **Figura 28:** Jarita Night and Day. Fotograma do arquivo pessoal de Lula Belmont.

acontecimento que sucede “ser coco”, portanto, uma construção no tempo, no contexto, que absorve as lições do viver, do amadurecer, do acomodar-se às circunstâncias de impossibilidade, ao mesmo tempo em que se luta, de modo vivo, irreverente e sedutor, para torná-las possíveis. O existir kenga é, portanto, ter a certeza de que, na pior das paráfrases, “todo corpo um dia vira cena” e na melhor, “todo homem um dia vira mulher” ou “todo bofe um dia vira bicha”.

4.1.1 Corpo, sexo, gênero e transformismo

Os atributos genéticos, gonodais, hormonais e anatômicos que determinam as diferenças biológicas entre machos e fêmeas são, grosso modo, o que subsidia a categoria sexo. A categoria “orientação sexual” em nenhum momento deve ser confundida com sexo ou gênero. Gênero, no entanto, é uma categoria que diz respeito às formas como cada agrupamento social constrói os atributos culturais definidores dos sexos masculino e feminino: “O corpo, então, se transforma em texto e seus atributos anatômicos em significantes, na passagem da natureza à cultura” (SEGATO, 1993, p. 03).

Para muitos psicanalistas, a identidade de gênero, ou seja, a forma como cada sujeito individual percebe-se pertencendo ao universo dos homens (masculino) ou das mulheres (feminino), consolida-se antes dos dois anos de idade, via de regra persistindo inalterável. Neste sentido,

[...] o termo ‘gênero’ torna-se uma forma de indicar construções culturais - a criação inteiramente social de idéias sobre os papéis adequados aos homens e às mulheres. Trata-se de uma forma de se referir às origens exclusivamente sociais das identidades subjetivas de homens e de mulheres. (SCOTT, 1995, p. 75).

O conceito **gênero** tem a função de romper com os reducionismos biológicos, composto advindo da visão naturalista, de **ser homem** e **ser mulher**, em que se compreenda que a condição masculina e/ou feminina define-se em uma perspectiva relacional,

contextual/situacional e histórica (CORRÊA, 1996, pp. 37-42). Os processos de construção de gênero não herdam valores de uma essência biológica, mas dos compostos de socialização, que são distintos de uma tradição cultural para outra. Gênero é, portanto, a organização social da diferença sexual.

Provavelmente, as modernas sociedades ocidentais são as que abrigam representações menos contrastadas dos gêneros, havendo uma expressiva semelhança entre homens e mulheres, ainda que as categorias sexo e gênero ocupem um lugar central no imaginário dominante, sendo “a categorização de feminino ou masculino talvez o julgamento mais comum e o componente central da percepção do outro”, conforme pensa PRADO (1997, pp. 127-128).

O conceito de gênero ocorre, neste trabalho, como uma categoria analítica fundamental, buscando garantir para os transformistas do universo espetacular das kengas a possibilidade de questionamento tanto da dicotomia: *natureza x cultura*, quanto *mulher x homem*, bem como para garantir a afirmação de uma autonomia de constituição dos sujeitos a partir da negação, ou quebra, da pretensa universalidade da dimensão de hierarquia nas relações entre o feminino e o masculino. Como se, na metáfora do coco, o fruto inteiro (homem/masculino) aqui se quebra e dá lugar à sua metade, a kenga (transformista/feminina).

Ao aceitarmos que sexo/gênero é instância classificadora, elementar e universal, que os seres humanos utilizam como principal esquema cognitivo para compreender seu ambiente, classificando pessoas, objetos e vocábulos, masculinos ou femininos, muitas vezes masculinidade e heterossexualidade, por um lado, e feminilidade e heterossexualidade, por outro, são tomadas como categorias intercambiáveis, sendo o sexo e o gênero definidos pela orientação sexual. E é nesta perspectiva que ALMEIDA NETO afirma que, neste senso simplista, reducionista,

[...] ser homem ou ser mulher significaria, antes de tudo, não ser gay ou lésbica, respectivamente, o que tem como consequência a consagração da homofobia -

especialmente no caso dos homens - como parte integrante das identidades masculinas e femininas, de maneira a reforçar uma frágil heterossexualidade [...]. Romper com essas oposições homem x gay e mulher x lésbica parece ser, como já dito anteriormente, um dos objetivos principais da nova política identitária homossexual. (ALMEIDA NETO, 1999, p. 55).

A presença performativa das kengas no Carnaval de Natal e depois, no cotidiano, pela persistência da lembrança deste Carnaval, pode ser encarada como uma estratégia de superação da assimetria que vem marcando as vivências e os discursos acerca da sexualidade e das relações sociais em geral, em que, apesar da identidade anatômica dos sujeitos, verifica-se a existência de uma estrutura hierarquizada de gênero, com os valores do masculino predominando sobre os do feminino (SEGATO, 1997), e deste campo de bipolarização heteroprodutivista, sobre os valores homossexuais (BUTLER, 1993).

4.1.2 Cena, jogo, riso e atitude

As kengas querem festa. Foi assim desde a sua origem. É assim, todo ano, em cada momento de realização do festejo ou na sua preparação. Não é sem motivo que, em vez de instituírem uma passeata política de afirmação da atitude de autonomia de gênero, como as paradas gays que acontecem em diversos pontos do planeta, as kengas fundaram um bloco de Carnaval, que tem como atração principal um desfile e um concurso de beleza, beleza que se traduz muito mais em feiúra, e, desde aí, a sátira, a irreverência, a criatividade e o jogo.

As kengas são um “bloco de sujos”, uma sociedade carnavalesca livre, organizada para a folia carnavalesca, mas não instituída oficialmente como empresa ou grêmio. Possuem uma administração, mas não têm sócios cativos (por direito ou adesão), sem organização estrutural (como os blocos empresariais, com roupa padronizada, cordão de isolamento). Neste sentido, gênero, comédia, espetáculo, desejo, beleza, fama, paródia e alegoria, são elementos

imbricados na constituição deste fenômeno, aglomerando foliões, marcando semelhanças e diferenças, com outros carnavais congêneres.

A expressão *kenga*, que nomeia o bloco, segundo o **Novo Dicionário Aurélio Eletrônico séc. XXI**, da Língua Portuguesa (2002), é uma corruptela de *quenga*, descende de *kienga*, no idioma africano *Quimbundo*, e quer dizer “tacho”. No Brasil, especialmente na Bahia, o termo foi cunhado em uma variação que vem significar um “Guisado de galinha com quiabos”. Nos demais estados do Nordeste, o termo transformou-se no substantivo feminino *quenga*, que pode significar (1) Vasilha feita de metade do endocarpo de um coco; (2) O conteúdo dela; quengo; e, ainda, no linguajar chulo, (3) Meretriz - mulher que pratica o ato sexual por dinheiro. Acrescenta o **Dicionário Eletrônico Houaiss**, da Língua Portuguesa (2004), além das significações anteriores, que *quenga* ainda pode ser “algo imprestável, inútil”.

De acordo com alguns foliões do Bloco das Kengas, a significação do termo *quenga* pelo uso neste sentido específico, ao lado de outras variações, como puta, prostituta, piranha, rapariga, deve-se a uma classificação cultural, na prosódia popular, como a pior entre as meretrizes, a mais chula, mais suja, menos respeitável, e a troca do “qu” pelo “k”, dá-se exatamente para provocar uma sensação de ironia, de brincadeira com a “americanização” do termo, “para ficar mais chique, mais internacional”, como dizem.

O concurso da rainha das kengas é uma motivação. Estimula a participação de foliões, cria uma tradição que fomenta expectativas e ocorre, na formatação deste festejo, como um jogo. Reconheço em HUIZINGA (2001), sua abordagem do jogo como elemento da cultura, em **Homo Ludens**, contribuições relevantes para o entendimento do que ocorre no espetáculo do concurso da Rainha das Kengas, no Carnaval de Natal/RN. Segundo ele, no esclarecimento

do sentido do “jogo”⁶², como um fenômeno cultural de importância fundacional para a existência de humanos e animais, em que confluem aspectos que caracterizam o “jogo” como uma função *significante*, que, mesmo em suas formas mais simples, ao nível animal, é mais que um fenômeno fisiológico ou um reflexo psicológico e ultrapassa os limites físicos ou biológicos, isto é, sendo *significante*, encerra um determinado sentido.

[...] É-nos possível afirmar com segurança que a civilização humana não acrescentou característica essencial à idéia geral de jogo. Os animais brincam tal como os homens. Bastará que observemos os cachorrinhos para constatar que, em suas alegres evoluções, encontram-se presentes todos os elementos essenciais do jogo humano. (HUIZINGA, 2001, p. 3).

HUIZINGA atribui sentido aos enredos forjados a partir dos relacionamentos sociais como atração e ordenação que tem como fundo um objetivo concreto a ser alcançado, como no caso das kengas, que concorrem a um título imperativo, um status de reconhecimento, um lugar social.

[...] No jogo existe alguma coisa ‘em jogo’ que transcende as necessidades imediatas da vida e confere um sentido à ação. Todo jogo significa alguma coisa. [...] Teorias há, ainda, que o consideram uma ‘ab-reação’, um escape para impulsos prejudiciais, um restaurador da energia dispendida por uma atividade unilateral, ou ‘realização do desejo’, ou uma ficção destinada a preservar o sentimento do valor pessoal etc. (HUIZINGA, 2001, p. 4).

Jogo é uma expressão proveniente do latim *jocu*, que significa gracejo, zombaria e que, tardiamente, tomou o lugar de *ludus*. Podemos compreender o jogo, em seu sentido mais usual nas organizações sociais em que se conhece a competição, como a atividade, fenomenologicamente corporal, organizada por um sistema de regras que definem a perda ou o ganho de um preceito de valor em disputa, mas, também, brinquedo, passatempo, divertimento, como nas organizações sociais em que seus membros não buscam competir. Na medida em que não se institui produtivo, o jogo pode ser entendido como um passatempo, ou, na medida em que pressupõe sorte, escolha aleatória, como loteria, devido ao fato de estar

⁶² Importante destacar a diferença dos significados da expressão “jogo” (substantivo), “jogar” (verbo), que, entre as principais línguas européias, nos verbos *spielen* (no Alemão), *to play* (no Inglês), *jouer* (no Francês), *jugar* (no Espanhol) transitam em ambivalência de “brincar” e “jogar”, e no idioma português, em cujo uso sempre terá que se optar por um ou outro significado.

sujeito a regras e no qual, às vezes, arrisca-se dinheiro. Mas o jogo também é as próprias regras que devem ser observadas quando se joga, ou a maneira de jogar, ou a série de coisas que forma um todo ou uma coleção, uma conjugação harmoniosa de peças que, ao fim de um período, significam o próprio mecanismo de direção de um veículo. Como informa o **Novo Dicionário Aurélio Eletrônico séc. XXI**, da Língua Portuguesa (2002).

O espetáculo das kengas, a festa de transformismo pelo carnaval potiguar, o seu concurso para a escolha da rainha, o cortejo, por fim, transporta o bloco do centro da cidade até a Rua Chile, compreendem o sentido de jogo dramático, como define PAVIS (1999), ou seja, uma “prática coletiva que reúne um grupo de ‘jogadores’ (e não de atores) que improvisam coletivamente de acordo com um tema anteriormente estabelecido escolhido e /ou precisado pela situação”.⁶³ Neste sentido, as kengas, como **jogadores**, caracterizam-se por improvisar, brincar, envolver os espectadores, aproveitar situações de contato no festejo coletivo: com o público, entre as próprias kengas, sem preparação prévia, sem ensaio, para produzir o riso, a emoção, a carnavalização e a irreverência a partir do tema do transformismo.

Assim, para as kengas, brincar é também comunicar, coletivizar e envolver um grande grupo de espectadores na discussão subjetiva, implícita no jogo, de questões de gênero, de autonomia de gênero, de sexualidade e de política de convivência com as diferenças. Brincar ou jogar é, no desfile das kengas, uma atitude política de ocupação de espaços sociais e simbólicos, em que está “em jogo” a transformação de conceitos e de entendimentos acerca da existência de uma multiplicidade de figuras que representam as diferenças de gênero no contexto da sociedade, redefinindo formas de diálogos, no contexto histórico, construindo um vínculo social a partir de uma imagem positiva do transformista.

⁶³ PAVIS, 1999, p. 222.

Para as kengas, brincar ou jogar é uma atividade de irreverência, de comicidade, de riso. Todavia, pressupõe seriedade. É um jogo de representação que tem regras de realização, procedimentos de participação e objetivos a serem alcançados com o **jogar**. Considero, a partir de um cotejamento entre HUIZINGA (2001) e DA MATTA (1983), que esta característica intrínseca define o jogo das kengas como divertimento, também o define como atividade política do rito social.

No Brasil, muitas manifestações carnavalescas tratam de invocar a sexualidade transgressiva como tema, especialmente o transformismo, quando não a inversão de papéis sexuais, seja em festas privadas, nos clubes, em grandes bailes, nos blocos organizados, como, as “virgens”, reconhecidos blocos de sujos, em que os homens se vestem de mulheres, que ocorrem com frequência em diversas cidades do Brasil, ou nas brincadeiras de rua em que este comportamento aparece, sem com isso se estar assistindo a uma atitude propositiva em favor de homossexuais.



Figura 29: Foliões na Praia de Pirangi, em 22/02/2004. Fotografia: Alexandre Gurgel.

Neste sentido, as kengas agregam valores de atitude sociopolítica ao Carnaval, ao contrário de outros blocos de sujos, como, por exemplo, As Virgens de Pirangi, um

tradicional bloco de rua de Pirangi⁶⁴, praia de veraneio do litoral sul do Rio Grande do Norte, que também ocorre no domingo de Carnaval; sai, desde a manhã cedo, até o anoitecer, fazendo a alegria dos veranistas, que se disfarçam de mulheres e ocupam praias e ruas em um divertido mela-mela.

Brincar com a sexualidade nesses festejos carnavalescos é, ao mesmo tempo, excitante-transgressivo no tocante à afirmação pública dos desejos e das práticas sexuais insinuadas no jogo (BIÃO, 1998, pp. 23-26), como se vê na Figura 30 (abaixo), e conservador-repressivo, visto que, neste tipo de jogo fantasioso, busca-se a sátira e o cômico, o riso do público pela crítica de costume, ou seja, pela crítica do diferente, do dessemelhante ao comum, ao “normal”.

Nesses acontecimentos, o riso é construído e provocado ao se inverter a noção de normalidade, tornando realidade e em destaque o que é diferente, tornando grotesco o que não se enquadra, desumanizando as formas de percepção e os sujeitos percebidos. Estas práticas são, na maioria das vezes, executadas sem que se possam medir as conseqüências da afirmação das ideologias e políticas de etnocentrismo, repressão e arbítrio.



Figura 30: Foliões na Praia de Pirangi, em 22/02/2004. Fotografia: Alexandre Gurgel.

⁶⁴ A praia de Pirangi é um distrito de Parnamirim, cidade metropolitana da Grande Natal.

No episódio de homens que fazem uso do feminino para fazer rir, há a agravante da repressão à diversidade de gênero, uma vez que na brincadeira de se vestir de mulher, a figura caricaturada é a da mulher. A do homem, por mais que esteja submersa sob a fantasia, mantém o ideário de perfeição e normalidade, tão logo acabe a festa, o Carnaval, ou mesmo quando se necessite de uma afirmação masculina, como na ocorrência de uma briga, de uma brincadeira mais libertina na direção da sexualidade ou do desejo.

Um tanto mais aprofundadamente, as kengas comportam-se fazendo rir do cômico da vida, não apenas esbaldando energia no grotesco exacerbante, transgressivo, em similaridade ao que pensa ALBERTI (1999), na análise de três artigos sobre o **riso** de Henri Bergson, publicados em Paris, em 1899, cancelados pela crítica literária europeia como grande estratégia do pensamento filosófico contemporâneo para a leitura e o entendimento do riso, que diz:

Bergson sempre utiliza a palavra cômico (*comique*) para designar aquilo de que se ri – por isso vamos preferi-la aqui a “risível”. Sua definição de cômico enquanto “mecânico aplicado sobre o vivo” [...] é bastante conhecida [...] o *leitmotiv* que ressalta de todos os “procedimentos de fabricação do cômico”. [...] O vivo (*vivant*) tem valor de fundamento em relação ao mundo, à sociedade e à conduta humana. Ele é a mudança constante, no tempo e no espaço, das coisas, dos acontecimentos e do homem. [...] A definição do cômico como “mecânico aplicado sobre o vivo” ganha sentido na medida em que o riso adquire uma função social: aquilo de que se ri é aquilo de que é preciso rir para estabelecer o vivo na sociedade. (ALBERTI, 1999, pp. 184-185).

No caso das kengas, portanto, a questão é mais complexa, por mais que elas façam uso do feminino e que façam caricaturas da figura da mulher, ao optarem por uma atitude de afirmação de gênero, por assumirem sua homossexualidade, as kengas estão afirmando uma outra diversidade de gênero, para além do masculino e do feminino, o que já se constitui como uma atitude política de afirmação. As imagens que criam com seus corpos masculinos, a partir de uma nova idéia de feminino, são caricaturas e não o são, devido ao polifônico universo destas performances (travestis, transformistas/kengas – *caricatas* e *bunitas* –, *drag*

queens) o que amplia a necessidade de reconhecimento da diversidade de gênero, ultrapassando em muitos aspectos a figura intocável do macho, do homem, do masculino.

Nas kengas, há ainda uma crítica à mulher submissa e/ou objeto de uso do homem. Esta crítica aparece sutil, no sentido da figura caricaturada da submissa, que se apresenta na fantasia grotesca ou da fêmea fatal, da mulher sedutora e inatingível, que serve ao masculino como objeto de utilidade doméstica, social, de prazer ou simples ideal feminino de desejo. Assim como há uma crítica ao homem que, propositadamente, afirma seu machismo disfarçando-se na postura do mal fantasiado, que não tem por hábito lidar com o universo feminino, os tecidos, os cortes das roupas, os comportamentos, a maquilagem, os penteados, os adereços e enfeites. Critica-se aí o homem que se faz distante da mulher no cotidiano, que, na regra social, longe do jogo do transformismo, é contra a diferença que se apresenta na mulher, no homossexual e em toda a diversidade de gênero.

As kengas são engraçadas, hilárias mesmo, mas as descobertas no caminho da pesquisa apontaram que a performance das kengas não é para rir, é para existir, não há a intenção deliberada para fazer o cômico, o cômico ocorre pela circunstância, pelos elementos, pelo jogo.

Vejamos. Nas kengas ri-se: 1) pelo sentido transgressor que o Carnaval propicia; 2) por ali se encontrarem homens que se vestem de mulher; 3) pelas pilhérias, chacotas, insinuações, piadas, anedotas que as kengas fazem acontecer com a platéia, com as mulheres da platéia, com as mulheres em geral, com as “bichas” que se vestem de mulher, com as “bichas” que não se vestem de mulher, com os homens, com os gays, as lésbicas, os simpatizantes, as autoridades, as cidades, as horas, os ritos e com elas próprias, enfim, 4) com tudo que lhes chega à percepção sensível e racional.

O riso tem, portanto, uma função decisiva na ordenação dos acontecimentos e da própria manutenção do fenômeno das kengas. Mas logo depois que se ultrapassa essa idéia

superficial de que a caricatura da mulher tem alguma graça surgem as contingências reais da vida cotidiana, marca indelével da comédia humana de cada kenga, nas metaforizações de desejo postas em cena para serem “**bunitas**”; **caricatas**. Todas as kengas são uma necessidade de existir forçando a cena, invadindo o espaço espetacular. As kengas são para se ver, como/ver, co/mover, comover.

O riso nas kengas não busca fazer sentido ou dar lições de moral, muito menos apaziguar o “mal-estar” da hegemonia, nem entorpecer o corpo tenso na luta cotidiana pela alienação risível, pelo distanciamento das situações de espanto ou de estranhamento. O riso das kengas é desobediente, inconseqüente, desordeiro, politicamente incorreto. Este riso das kengas remete à categoria criada por Baudelaire em seu ensaio fundamental sobre

[...] “a essência do riso”: o “cômico absoluto”, nascido do grotesco, “apanágio dos artistas superiores”, em oposição ao “cômico significativo”, com tendência moralizadora. “O grotesco cômico absoluto [...] o riso causado pelo grotesco tem em si algo de profundo, de axiomático e de primitivo, que se aproxima muito mais da vida inocente e da alegria absoluta que o riso causado pelo cômico de costumes”. (BAUDELAIRE apud MEYER, 1993, pp. 199-201).

É como demonstra Marlyse MEYER (1993), em brilhante ensaio sobre o Carnaval brasileiro, no livro **Caminhos do Imaginário no Brasil**, quando faz a mesma comparação do sentido do uso do riso em Baudelaire e na análise do Mateus, personagem grotesco absoluto e cômico do Bumba Meu Boi.

Segundo MEYER, é no sentido cruel que há por trás do riso do Mateus, de suas misérias e dores, que o *performer* do Boi submerge para retirar o material para sua comicidade. Da mesma forma, a kenga exulta, em sua espetacularidade, a contradição da existência de uma dor intrínseca que, generalizada, está em todas e em cada gesto de afirmação. É a dor de ser diferente, numa sociedade da homogeneidade; a dor de ser homossexual, numa cultura da heterossexualidade e da produtividade genealógica; é a dor de ser “feia”, numa sociedade em que “beleza é fundamental”; a dor de ser espetáculo, numa sociedade do trabalho sistêmico, cinza e neutro (BARTHES); a dor de ser pobre, numa

sociedade de consumo. Entre outras dores, menos genéricas, mais pontuais, como a de Jarita, que tem “loucura” pelo desfile das kengas, mas que foi impedida de apresentá-lo, quebrando uma tradição de 17 anos, por não poder receber um cachê que lhe fosse respeitável, conforme ela mesma diz.

O grotesco não é um homem vestindo-se de mulher, é a intolerância da sociedade que não percebe a dimensão estreita em que está mergulhada, no tocante à polifonia de gêneros e à riqueza cultural que isso encerra. Grotesco é o desejo reprimido, como se fosse uma escolha, classificado em duas únicas categorias (macho ou fêmea?). O palhaço que é a kenga é uma subversão do grotesco.

Segundo BOLOGNESI (2003, pp. 163-184), essencialmente, o grotesco torna-se elemento palpável no trabalho do palhaço, a partir de sua compósita burlesca, parodística. Assumir um transformismo carnavalesco já é um elemento burlesco, parodístico, por sua própria natureza. Mas aprofundar esta composição cênica na direção de reconstruir uma figura caricatural de enfermeira, santa, florista ou qualquer outra mulher, apoiando-se na moldura cômica de um palhaço, é uma estratégia de grande valor risível, ainda mais por garantir carisma e estranhamento em uma única imagem. O riso, a graça, segundo BOLOGNESI, o humor que cativa e garante o público é, no palhaço, construído passo-a-passo, elaborado a partir de pequenas idéias de paródia, que podem ser realizadas pelo exagero, pela escassez, pela desvalorização de crenças.

O riso da kenga é tradição e com/tradição. É a inscrição de sujeitos periféricos no centro da História, a partir de atitudes posturais: um complexo de gestos e determinações que as realizam. As kengas são um processo de atitude, um movimento constante. O mover-se em todas as direções (da história à cultura) é o cerne da interação de forças que constituem sua presença na praça e na cabeça de quem com elas dialoga.

No carnaval das kengas de 2004, no meio da rua, havia, aproximadamente, três mil pessoas, segundo suposições do vereador Hugo Manso, confirmadas por informações da Polícia Militar do RN. Deste número, difícil dizer quantos estavam vestidos de kengas; não menos que mil, na proporção de 1/3 (transformistas e espectadores), relativa ao total de participantes.

No desfile na passarela do concurso da rainha das kengas, inscreveram-se 47 candidatas, desfilaram 44, entre transformistas, transformistas ocasionais, *drag queens* e travestis. No concurso, é significativa a presença de homossexuais. A principal característica que dessa presença enuncia-se como o centro do discurso de afirmação da diversidade sexual, através da multiplicidade de expressões do corpo como cena, uma cena viva, e a defesa do direito à exibição e à manifestação pública do desejo sexual que estes sujeitos fazem ao “pulsar” seus corpos. Assim, kengas são um corpo vivo como arte, um corpo vivo como política. Ser kenga não é ser uma metáfora. Ser kenga é uma alegoria e uma atitude em performance.

4.1.3 Corpo/Cena: macho/fêmea

As kengas são uma performance, um corpo/cena. Sendo assim, considero relevante demonstrar, em campo genérico atribuído ao transformismo, a construção de sujeitos diferentes, mas que, em suas atitudes, apresentam formas de semelhanças na linguagem e nas situações de diferença com as quais se nutrem culturalmente. Esta demonstração só é possível na medida exata de como os encontro, de como eles se “dizem” e se “mostram”, isto é, se constroem, na prática de “la différence”.⁶⁵

⁶⁵ A grafia é assim mesmo, visto que é como grafa Derrida, para expressar que *différance*, em oposição à *difference*, é o lugar, no interior mesmo de uma suposta dialética de reconciliação, tão caro ao sistema hegeliano, de onde ele visa uma lógica binária a ser desconstruída pela sua oposição **diferenciando** e

A classificação que se segue corresponde às figuras transformistas de maior ocorrência em nosso cotidiano. No último item incluo a categoria **kengas**, como categoria especial, de abrangência local, exatamente como a compreende o universo GLS no carnaval natalense. A fonte inicial desta categorização é a taxonomia própria das kengas, enriquecida com a contribuição de AMARAL (2003), CATONNÉ (2001) e GREEN (2000), como se vê na classificação:

1. **Travestis** – [*Travecás*] homens que “constroem” sua aparência corporal a partir da mímica do corpo de mulheres, colocam seios e ancas (próteses, na maioria das vezes de silicone), fazem depilação em todas as partes do corpo em que as mulheres geralmente fazem, não fazem a cirurgia de mudança de sexo, vestem-se no esforço da busca pelo glamour, como musas da beleza feminina, pelo apelo sexual, como “objetos de prazer”, e, ainda, pelo apelo estético, como “objetos de arte”;
2. **Transexuais** - homens e mulheres que, por disfunção de gênero, como define a psicanálise, não se submetem psicologicamente ao seu sexo, ao seu formato anatômico, biológico, e, assim, procuram construir cirurgicamente uma mudança ou adequação ao sexo que sentem ter, que sentem ser, que vivem em suas sexualidades. Estes indivíduos têm direitos civis assegurados pela lei brasileira (AMARAL, 2003). Um exemplo clássico, no Brasil, é o de Roberta Close;
3. **Cross-dressers** - pessoas que, em ocasiões de erotismo, vestem-se como o sexo oposto para atingir resultados de excitação ou simplesmente aumentar a sensação de prazer, sua ou da sua companhia;

diferindo, no sentido indecível da *différance*: o **inteligível** e o **sensível**, o **conceitual** e o **metafórico**, a lei diurna da *polis* e a lei noturna do *oikos*, identidade e diferença (DERRIDA, 2002 – Advertência – páginas iniciais do livro **Gramatologia**).

4. **Drag-Queens** - transformistas que, por se apresentarem como figuras espalhafatosas, com uma maquiagem pesada e roupas multicoloridas, ganharam um especial destaque, que os aproxima da *pop art*, da estética *kitsch*, do universo da moda e da ambiência *queer*. Também fazem shows como dubladoras ou de humor (as chamadas caricatas). Um bom exemplo internacional são as personagens do filme **As aventuras de Priscila**, a Rainha do Deserto ⁶⁶ e, brasileiro, Nanny People, a *drag* que participa do programa da Hebe Camargo, como entrevistadora de TV;
5. **Transformistas** são quaisquer homens ou mulheres que se vistam de mulher ou homem, respectivamente. Comumente, são artistas que fazem shows com roupas do sexo oposto. No caso dos homens que se vestem de forma glamourosa e dublam cantoras clássicas e românticas como Maria Bethânia, Vanusa, Whitney Huston, Celine Dion, Cher ou Lana Turner, são chamados de transformistas artísticos;
6. **Kengas** - homens que se vestem como mulheres no carnaval potiguar, utilizam roupas e ornamentos do sexo oposto para a realização de performances, que pode ou não possuir uma conexão estreita com orientação sexual, podendo ocorrer entre homo, hetero ou bissexuais.

No desfile das kengas, há um valor criterioso que afirma que a mais feia é a mais bela.

Para participar, os transformistas das kengas circulam entre dois grandes campos estéticos: as **caricatas** e as **“bunitas”**. A este respeito, Shakira acrescenta:

As kengas de rua sempre teve [sic] este padrão, que á pra ganhar uma “caricata”. Há cinco anos atrás, eu inventei uma [competição] no baile. No baile também tem uma rainha. Só que a rainha do baile, geralmente é uma travesti, uma “bonita”. Por que, o que acontecia? As “bunitas” desfilavam na rua e nunca ganhavam, porque a idéia mesmo das kengas, a idéia pioneira, é de ser “caricata”, ser aquela coisa... E eu acho que não é nem a questão da estética, eu acho que é da luz. Tem gente que você vê

⁶⁶ *The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert* - Austrália, 1994. Com: Terence Stamp, Guy Pearce, Hugo Weaving. Direção: Stephan Elliot. Distribuição: Warner Bros.

que tem uma luz pra ganhar. Você vê aquela que ganhou, você não vê nada de mais, mas é a luz que cada um tem [...] é aquele momento que é seu.⁶⁷

No universo transformista das kengas, *Bunita* e *Caricata* são expressões utilizadas para fazer uma distinção entre elas, no tocante à beleza, à harmonia, à produção cosmética e à atitude mimética do comportamento feminino:

Caricatas – kengas satíricas, que imitam a mulher fazendo uso de princípios comportamentais sociais mais elementares da composição do gênero oposto, usam roupas femininas, maquiagem, sapatos altos, bijuterias etc., sempre de modo desajeitado, deselegante, “ridículo”;

“**Bunitas**” - kengas que usam os mesmos elementos das caricatas, com domínio técnico e estético de cada um deles, sempre sintonizadas com a moda, com a indústria dos cosméticos, com os estilos, buscam uma afirmação de sua condição sexual a partir da apresentação de um simulacro *mais-que-perfeito* da mulher, uma mulher inatingível, uma *superstar*, uma “bunita”. Normalmente, as *bunitas* são *drag queens*, *travestis*, *transexuais* ou *transformistas artistas*.

O que demonstra também que, nas kengas, a afirmação da **diversidade** de gênero acontece em uma prática política de superação de dificuldades de diversas ordens (pessoais e sociais). Quando o sujeito homossexual sofre os obstáculos decorrentes da tradição heterossexual e do preconceito e não consegue ultrapassá-los, é recorrente ceder a um estado de submissão às políticas de dominação heteronormativas, que se apresentam em múltiplas estratégias de desaparecimento e fuga, conhecidos como “epistemologia do armário”, na teorização de SEDGWICK (1990). Esta epistemologia tem sido um elemento que corrobora com a homofobia, com a intolerância, com a hipocrisia, como afirma o ator Bira Santos, que

⁶⁷ Entrevista no Bar das Bandeiras, em Natal, em 22 de fevereiro de 2004.

criou, e todos os anos leva ao desfile das kengas, a performance virulenta e satírica de Jarita Night and Day:

[...] Natal é uma cidade hipócrita, preconceituosa, o homossexual sabe que é, e não se assume. Olhe, eu vejo Natal bem aberta em relação a outras cidades do Nordeste. E outra, pra um adulto assumir-se é difícil, pra o adolescente é ainda pior, e principalmente quando ele não tem experiência [...] O preconceito existe até dentro do nosso ambiente de boate, que quando me encontra na rua não me cumprimenta, não, que quando é lá, na boate, e quando me vê diz: Jarita, linda! Que isso, que aquilo... Quando tá na festa. Passa na rua, parece que tenho uma doença contagiosa. Não fala. O preconceito existe porque se uma falar que não existe está mentindo.⁶⁸

Nesta pro/fusão de imagens e nas contradições de sua prática política, as kengas manipulam com seus corpos/carnavais o Carnaval como um efeito político e estético de peso. O carnaval das kengas inicia-se em seus corpos, como desejo de política, atravessa os mais variados campos de significação (festa, espetáculo, folguedo, performance) e encerra-se neles próprios, como política do desejo. O desejo continua como urdidura essencial do corpo/carnaval das kengas. Jarita conta que ser kenga é estar kenga por dentro, sentir-se com a auto-estima elevada e “brilhar” na rua.

Isso é que importa, pra mim! Eu acho que o que se resume em Kenga é isso, é você ter uma beleza interior, é você se achar, você se montar em casa, se achar linda e você vim na rua curtir o Carnaval e de falar: “eu sou Kenga, eu sou linda, eu sou maravilhosa!” Aí falo: porque beleza é uma questão de espírito. Eu saquei isso! Eu, como pessoa, como cidadão, eu fiquei deprimido vários anos em minha adolescência, por não ter beleza. Quando descobri a Jarita que existia dentro de mim, hoje em dia, eu sou um mito, ninguém dá pra mim, ninguém tem comigo! Eu não pago a ninguém. Eu transo de graça por ser Jarita eu dou prazer por ser Jarita. Entendeu? Aí eu digo: Sou putana, eu sou gostosa, eu sou Jarita e o resto não importa. O resto é o resto.⁶⁹

Reconheço nas entrelinhas da fala de Jarita a denúncia a alguns dos obstáculos da “epistemologia do armário” e as estratégias utilizadas por ela, com uma epistemologia de si, para superação e afirmação de sua subjetividade em seu grupo social. São elas:

⁶⁸ Entrevista em 25 de julho de 2004, na sede do Grupo Habeas Corpus de Apoio aos Homossexuais de Natal.

⁶⁹ Entrevista em 22/02/2004, por volta das 23h, depois do desfile das kengas, no Bar das Bandeiras, em Natal/RN.

1. **sentir-se** com uma “beleza interior” – assumir-se em subjetividade, com todas as dificuldades – sociais, individuais, geográficas, históricas, psicológicas –, que isso possa significar;
2. **construir-se** como a uma obra de arte viva e vir à tona, a público, como uma lagarta que vira borboleta (metamorfose/transformação), construção cultural (estético/política) do corpo; ser o que apresenta, vestir-se do seu desejo;
3. **tornar-se** aquilo que diz ser – “falar: eu sou Kenga, eu sou linda, eu sou maravilhosa!”⁷⁰, o ato performático realizado desde a performatividade da fala;
4. **assumir** sua condição de conflito – “eu fiquei deprimido vários anos em minha adolescência, por não ter beleza”. No caso de Jarita, este conflito se instaurou a partir de uma frustração estética, mas pode ser de qualquer ordem, como etnia, classe, sexualidade;
5. **agir** na sua performance, estar vivo, ao vivo – como Jarita, que depois que descobriu a força deste estado espetacular de seu corpo, passou a se sentir viva/vivo, ativo, com um lugar no mundo: “Aí eu digo: sou putana, eu sou gostosa, eu sou Jarita e o resto não importa. O resto é o resto.”⁷¹

A performatividade de Jarita é determinante do modo de viver e perceber as relações sociais da sua sociedade. Performatizar-se e se embelezar pelo avesso, estetizar-se pela ocupação política dos espaços de trânsito social, é uma ação facilmente identificável nas performances das kengas. O que considero o corpo/cena das kengas é um conjunto de incorporações não apenas de “obras de arte” percebíveis em seus universos, mas de outras “obras”, compreendendo obra, aqui, como toda forma de ação, de intervenção e de mídia, como as figuras simbólicas dos personagens carnavalescos, das telenovelas, as mulheres ídolos dos esportes, do cinema, da mitologia, dos quadrinhos, bem como as mulheres das

⁷⁰ Jarita Night and Day.

⁷¹ Idem.

relações domésticas ou as celebridades, como as misses e os manequins, enfim, todos os espetáculos que dialogam com o feminino. Mas é mesmo o caráter da ocupação de carnaval, por vias da imagem kenga, por uma diferença de masculino, um feminino espetacularizado, uma possibilidade de diversidade de gênero.

4.1.4 Uma leitura transversal

O entendimento que tenho deste corpo/cena e do feminino/masculino das kengas ocorre devido ao esforço de uma “leitura transversal” (DEMANCY, 1978) que me propus para “viver” o desfile das kengas, aquela em que o espectador-observador (observador qualificado) constrói sentidos, à medida que assiste ao espetáculo. Ler em transversalidade “consiste numa vontade de distinguir as diversas unidades significantes no espetáculo.” (DEMANCY, 1978, p. 24). Para tanto, elegi, como já disse, categorias gerais de descrição para o espetáculo das kengas, por cujo trajeto dar-se-á a análise proposta, devido ao fato de que há o reconhecimento do espetáculo das kengas como um acontecimento em vivo. São elas: a) **a ocupação do espaço** (palco/platéia); b) **a afirmação de ambiência cênica**; c) **a atualização da festa carnavalesca**; d) **a utilização de matrizes**; e) **a constituição de tipos cênicos**.

O uso da música no espetáculo não condiz com o slogan das kengas, que é arrebatador e convincente, quando diz que “Todo coco um dia vira kenga”. A música como elemento do espetáculo (trilha ou sonoplastia) é medíocre no desfile das kengas, desrespeitosa mesmo. Não que os dois frevos: **Kengas 15 Anos**, interpretado por Cida Lobo, e **Sou mais que uma Mulher – As Kengas**, interpretado por Lane Cardoso, que tocam nessa festa, sejam ruins. Ao contrário, são maravilhosos. Mas, excetuando os frevos, as demais músicas utilizadas são um completo desastre cênico, um barulho descontextualizado, ocasional, sem cuidado.

O fato de repetirem o mesmo frevo durante o desfile inteiro, sem um planejamento significativo do áudio da festa, é incompetente, pois invalida, aos nossos ouvidos, as nuances poéticas da canção. O desfile das kengas não é como um desfile da Escola de Samba, onde, a música pode ser repetida mais de oitenta vezes. Com a repetição, o samba vira uma espécie de mantra, mas são muitos eventos em um só desfile, com vários elementos cênicos com poder narrativo (bateria, porta-bandeira, carros alegóricos, alas diversificadas e temáticas, etc.) e também são muitas escolas numa mesma noite, e, assim, muitos sambas diferentes sendo executados. Nas kengas não. Apenas um frevo, tocado eletronicamente (pois no desfile das candidatas não há a presença de músicos), ocorre um desgaste sonoro e estético, que beira a falta de respeito aos espectadores e denuncia a falta de direção cênica do espetáculo.

As apresentadoras das kengas de 2004, em comparação com outros anos, não conseguiram manter um ritmo constante na condução da cena e no comando da platéia. É aviltante a falta que Jarita faz ao festejo. É um desrespeito ao público, à própria Jarita e às kengas em geral. Shakira, como apresentadora, fez uso de estratégias que desenvolveu como animadora de festas, em eventos das kengas e em outros, como a parada gay e a animação de casas noturnas, mas não se superou, tornou-se repetitiva. O fato mais problemático da apresentação do desfile, no entanto, é a presença de Joe Maravilha para substituir Jarita. Joe, mesmo esforçando-se e com muita boa vontade, esteve perdida, visivelmente descontextualizada, esteve “na fogueira”, em todos os momentos do desfile.

É, portanto, na organização deste carnaval, que a cena das kengas apresenta a sua maior falha, na falta de uma direção cênica para o conjunto geral do festejo, desde a escolha do tema, passando pela preparação técnica, até o encaminhamento dos procedimentos práticos. A crença na “natural” desordem do Carnaval, como princípio mágico de ordenação do festejo é um equívoco. Tal magia deve ter funcionado nos primeiros anos, quando ainda eram poucos participantes e muito menor o número de espectadores.

A falta de uma direção geral para o espetáculo das kengas é o grande problema. Dela decorre a falta de critérios estéticos, de planejamento, de execução e de sensibilidade para o encaminhamento da cena. Não estou tentando engessar o espetáculo do desfile, propondo a criação de procedimentos complicados, mecanismos arbitrários de condução da festa. Não se trata disso. Muito ao contrário, alerta para o fato de que se deve ter certos cuidados da ordem da “produção teatral” para a condução da cena das kengas, exatamente para o fenômeno do desfile, não para o bloco, nem para a festa carnavalesca da rua, pois estes não precisam de ordem. Digo que a mesma preocupação que hoje já se tem na preparação das inscrições das candidatas, na escolha dos jurados e na condução do desfile poderia se ter para os outros elementos desta cena.

No tocante à construção espetacular do espaço cênico: cenografia, iluminação, sonoplastia, preparação de palco para o desfile e espaço destinado à platéia, a situação das kengas, em 2004, chega a ser mesquinha. É perceptível o descaso da organização para com o palco/passarela, o lugar da festa que, praticamente, não teve decoração. A cena, no que se refere à qualidade técnica, esteve precária. A iluminação geral em luz branca, sem operador que conduzisse os climas da cena, denunciava a falta de planejamento e criação para esta iluminação. A encenação dos ritos do desfile, da escolha e da coroação da rainha, sequer teve um desenho de cena. A sonoplastia é rude. O “som” e o “texto” que sustentam o espetáculo é unicamente fruto da qualidade performática das apresentadoras. As kengas só existem e seu espetáculo se repete, há 21 anos, graças à crença inocente e redentora que os foliões e os espectadores depositam na “desorganização” do carnaval.

O figurino, em separado do conjunto da encenação, exatamente por que é uma produção independente, pessoal, fruto da performance de cada kenga, é outra coisa. Rico em detalhes, corroborado por outras estratégias de caracterização, como as perucas, a maquiagem e os adereços, faz a beleza plástica do espetáculo das kengas.

O figurino das kengas condiz com suas temáticas e com a construção de seus **personagens-tipo**. As temáticas do espetáculo das kengas, em verdade, giram em torno do transformismo, da exata construção de uma ação cênica que faça existir no palco a imagem da mulher que perdura na sociedade. O transformismo dos foliões gays vive em busca das imagens do feminino-ícone, como Carmen Miranda e Leila Diniz⁷².

A pequena notável, Carmen Miranda, depois de uma carreira musical de muito sucesso no Brasil, teve uma carreira cinematográfica internacional que a consagrou no passado e a notabiliza, na contemporaneidade, como um ícone *queer*. ROCHA (2005), analisando exatamente este aspecto através de um documentário sobre a vida da artista brasileira escreve:

No documentário **Carmen Miranda: Bananas Is My Business**, sobre a vida e a trajetória transcultural de Carmen Miranda, Helena Solberg⁷³ apresenta uma *drag queen* fazendo uma performance daquela que foi a “bomba brasileira”, a dama tutti-frutti e emergente estrela de Hollywood. Nada mais apropriado, uma representação poderosa, visto que Carmen Miranda foi personificada como um ícone *queer*. Com seu comportamento exagerado e exótico, Carmen Miranda aparece apropriadamente como uma imagem da contemporânea do *queer* e, conseqüentemente, da possibilidade de se pensar os problemas de gênero, pelas lentes da performatividade. (ROCHA, 2005, p. 59)⁷⁴.

Rita LEE (1997), no rock **Todas as mulheres do mundo**, afirma que “Toda mulher é meio Leila Diniz”, em uma homenagem à atriz carioca, por ter marcado, como Carmen Miranda, o imaginário do país, no seu tempo, ao reeditar a imagem da mulher. Leila destituiu

⁷² A atriz Leila Roque Diniz nasceu no Rio de Janeiro em 25/3/1945 e morreu em 14/7/1972, na queda do avião em que voltava ao Brasil, na Índia. Leila Diniz foi considerada uma mulher à frente de seu tempo e símbolo da liberação feminina dos anos 60 e 70 no Brasil. Em 1971, grávida de sete meses, Leila surpreendeu o público banhando-se de biquíni na praia de Ipanema. Seu comportamento foi considerado ousado para a época e ajudou a dessacralizar o corpo feminino grávido, apontando inúmeras visões sobre natividade e sensualidade, sobre beleza e fisiologia, sobre ser mãe e ser mulher, tendo influenciado figuras transformistas nos últimos anos no Brasil, inclusive as kengas.

⁷³ Cineasta e documentarista brasileira. Dirigiu os curtas-metragens **A Entrevista** (1966) e **Meio-Dia** (1969). Desenvolveu uma longa trajetória como documentarista nos Estados Unidos, sempre fascinada com olhar do estrangeiro sobre a cultura a questão da América Latina. Em 1995, dirigiu **Carmen Miranda: Banana is My Business**.

⁷⁴ In “*Bananas Is My Business*”, a documentary on Carmen Miranda’s life and her cross-cultural trajectory, Helena Solberg casts a drag-queen to perform the Brazilian bombshell, the lady in the tutti-frutti hat, the soon-to-be Hollywood star. Nothing more appropriate, one might think, since Carmen Miranda has presently become a queer icon. With her exaggerated, outlandish costumes, Carmen Miranda appears to be a very appropriate figure for the contemporary notion of queerness and, consequently, for the possibility of thinking gender through the lens of performativity. Tradução livre minha.

a figura feminina brasileira de padrões de submissão ao ter assumido publicamente posturas ditas “revolucionárias”, o que provocou polêmicas de grande repercussão, na mídia nacional, nas décadas de 1960 e 1970.

Creio que Rita LEE, ao celebrar Leila Diniz, reúne neste rock uma congregação simbólica de imagens femininas que, por analogia, pode ser representativa do conjunto de figuras que povoam o desfile das kengas e, ainda, do que querem estas “mulheres”, com este carnaval. As kengas são “meninas”, são Carmens, são Leilas, são “**Todas as mulheres do mundo**”, são:

Mães assassinas / Filhas de Maria / Polícias femininas / Nazijudias / Gatas gatunas / **Kengas** no cio [Grifo meu]⁷⁵ / Esposas drogadas / Tapinhas mal pagas // Toda mulher quer ser amada / Toda mulher quer ser feliz / Toda mulher se faz de coitada / Toda mulher é meio Leila Diniz! // Garotas de Ipanema / Minas de Minas / Loiras, morenas / Messalinas / Santas sinistras / Ministras malvadas / Imeldas, Evitas / Beneditas estupradas // Toda mulher quer ser amada / Toda mulher quer ser feliz / Toda mulher se faz de coitada / Toda mulher é meio Leila Diniz! // Paquitas de pacote / Xuxas em crise / Macacas de auditório / Velhas atrizes / Patroas babacas / Empregadas mandonas / Madonnas na cama / Dianas corneadas // Toda mulher [...] é meio Leila Diniz! // Socialaites plebéias / Rainhas decadentes / Manecas alceias / Enfermeiras doentes / Madrastas malditas / Superhomem sapatas / Irmãs La Dulce / Beaidetificadas // Toda mulher [...] é meio Leila Diniz!⁷⁶

As kengas são transformistas, e de um modo geral constroem seus **personagens-tipo** no entorno de duas áreas de constituição: **as figuras caricatas** – homens que se vestem de mulher, que representam o *imaginal* feminino, mas que cultuam “o grotesco” da irreverência carnavalesca e mantêm características marcantes de atitudes masculinas; **as figuras “bunitas”** – homens que se vestem de mulher, cultuam “o sublime” da beleza da fêmea fatal, da mulher inatingível, pelo transformismo, e representam o *imaginal* feminino com qualidade cênica; entre estes, destacam-se as **transformistas**, que herdaram do Teatro de Revista e de outras manifestações representacionais, como os shows de dublagens em casas noturnas, a prática da utilização da troca de figurino em transgressão de gênero, para manifestar-se

⁷⁵ Esta é a primeira vez que encontro a grafia da expressão *quenga*, como a utilizam as kengas potigües.

⁷⁶ Rita LEE. **Todas as mulheres do mundo**. In: Warner Campbell/Camerati. Coleção MPB Compositores – Nº 2. ABEM 342.9005. Rio de Janeiro: RGE / Editora Globo, 1997.

estética e politicamente. Destacam-se também as *drag queens*, como alegorias estilísticas da figura da mulher e os *travestis*, como construção corporal, cultural e mimética do corpo da mulher.

Em 2004, o tema das kengas é “Yes, nós temos banana!”, uma homenagem a Carmen Miranda, uma espécie de matriz simbólica de todas as kengas, de todos os transformistas (TREVISAN, 2000), e ao *bananismo* tropicalista (PASSOS, 2004), ponto de convergência de inúmeros ícones da cultura midiática brasileira, pelo menos deste último século. “Yes, nós temos banana!” é, também, uma brincadeira com a ambigüidade semântica do “temos banana”, que, aliado ao sentido de desaparecimento da masculinidade, sob a construção espetacular do feminino, gera uma piada sutil/grotesca, para entendidos: “sim, nós temos banana!”.

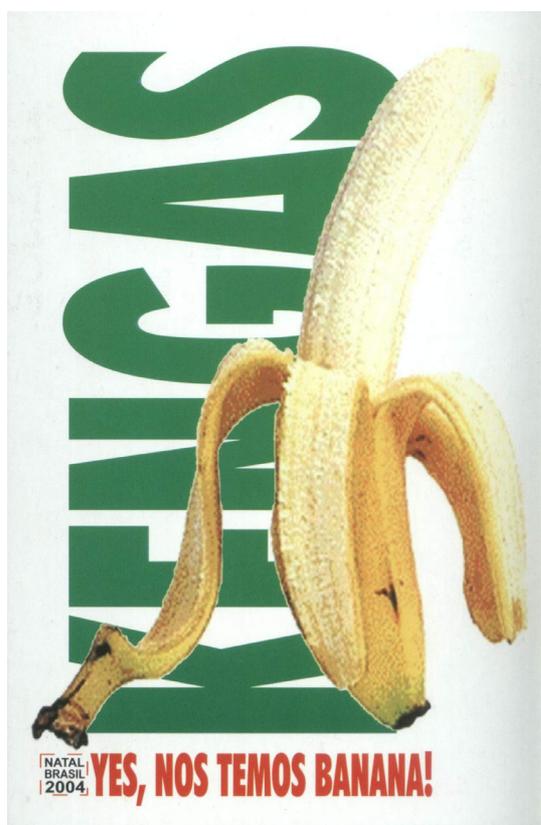


Figura 31: Logomarca do Desfile das Kengas de 2004 © Belmont Produções.

4.2 YES, NÓS TEMOS BANANA

NÃO É MENTIRA. AS KENGAS TÊM BANANAS. Pelo menos no tema do desfile de 2004. Posso destacar, nesta escolha temática que compõe a “festa” das kengas, duas marcas, importantes e recorrentes, de uma etnografia brasileira, tão bem representadas nas performances que presenciamos neste domingo, ou, de certo modo, em todos eles. A primeira diz respeito ao valor simbólico do nosso “canibalismo cultural”: quando os compositores João de Barro (o Braguinha) e Alberto Ribeiro compuseram a marchinha **Yes! Nós temos banana**, para o Carnaval de 1938, tinham clareza do poder parodístico, alegórico, burlesco, ambíguo, que sua música continha, de fato, tendo se tornado um estupendo sucesso na voz de Almirante, dizendo: “Yes, nós temos banana / banana pra dar e vender”, que “engorda e faz crescer”⁷⁷.

Esta música é símbolo de uma excitante comparação imaginária da “banana” (a fruta) com o “pau” (a genitália fecundante e prazerosa do macho brasileiro “ameaçador”). Afinal de contas, “banana engorda e faz crescer” e as moçoilas, do período, só podiam provar destas bananas depois de casadas, aí já não podiam mais brincar, só procriar. Que situação! Puro machismo, outra marca de nosso canibalismo.

A gravação original de **Yes, nós temos banana** é de 1937, pela Odeon, cantada por Almirante (Henrique Foreis Domingues), acompanhado pela orquestra da própria gravadora e lançada em discos 78rpm, como resposta ao fox americano **Yes, we have no bananas**. Reza a lenda que, ao ouvirem casualmente um grego, dono de uma quitanda, dizer para um freguês a frase absurda e gramaticalmente incorreta “Yes, we have no bananas”, os compositores Frank Silver e Irving Cohn tiveram a idéia de usá-la numa canção humorística, cheia de disparates: “Yes, we have no bananas / we have no bananas today / we've string beans / and onions,

⁷⁷ Informações colhidas na Internet, em 26 de maio de 2004, no site: <http://www.cifrantiga.hpg.ig.com.br/Letras35/yes_nos_temos_bananas.htm>

cabbages and scallions / and all kind of fruit..."⁷⁸ Lançada em 1923, a canção estourou na voz do comico Eddie Cantor, que a aproveitara na peça **Make it snappy**. Daí espalhou-se pelo mundo como um dos sucessos dos "loucos anos vinte", quando a música dos Estados Unidos assumiu a hegemonia do mercado internacional. A expressão "bananas" passou a ser usada pelos americanos em atitude de empáfia, para criticar o modo de vida das "banana republics", ou seja, os países da América Latina.

Quinze anos depois, partindo dos compassos iniciais de "Yes, we have no bananas", Braguinha e Alberto Ribeiro fariam a marchinha carnavalesca **Yes , nós temos bananas**, como uma crítica bem humorada ao etnocentrismo americano, que, na segunda parte de sua letra, depois de referir-se às nossas exportações de algodão e café, termina com um desaforado "pro mundo inteiro / homem ou mulher / bananas pra quem quiser...". Nós, os brasileiros latino-americanos, tendo sido chamados de naturais de uma "república das bananas" pelo ideário colonialista americano do norte, tínhamos agora uma canção que nos fazia assumir exatamente a nossa condição cultural: "Sim, nós temos banana", para dizer, em primeiro plano, ainda usando a ambigüidade fálica: "temos pau, somos machos"; em segundo plano, não menos importante: "somos tropicais, temos um produto maravilhoso que é a banana" e, por fim, "tome aqui, uma banana!", arremessando o antebraço com força ao ar, segurando o braço na altura do cotovelo pelo lado anterior e o punho fechado, numa clássica banana, um palavrão corporal, "mímica obscena" de herança portuguesa, como nos ensina CASCUDO (1987, p. 206), para quem nos diz asneiras e nos submete a qualquer humilhação, internacional ou rural.

Os compositores desta marchinha foram muito mais longe em sua forma ambígua, uma vez que usaram todo seu talento para dar uma resposta bem humorada ao sentimento de fracasso e submissão que a nação brasileira atravessava naqueles anos, em que nem o futebol

⁷⁸ "Sim, nós não temos bananas / não temos bananas hoje / nós temos vagens / e cebolas, repolho e alho poró/ e toda espécie de fruta...". Tradução livre minha.

era soberano. Um contexto nacional curioso, uma vez que sempre nos ressentimos da condição de colonizados e, naqueles tempos, nos esforçávamos para construir uma nova ordem social, que nos comporte livres e soberanos: **senhores**, não escravos; **metrópoles**, não colônias.

Talvez por essa razão a idéia de afirmação nacional tenha influenciado de forma tão contundente movimentos culturais contemporâneos, como o Tropicalismo e o teatro anárquico do Grupo Oficina de José Celso Martinez Correa. O sucesso carnavalesco de **Yes, nós temos bananas** antecipa um clima de motivação pela tropicalidade, pelo valor do “produto interno”, bruto ou não, que o Brasil passou a consumir neste último século. E as kengas são parte deste desfile, inspiradas, como tudo o mais, na figura exuberante das frutas na cabeça dançante de Carmen Miranda.



Figuras 32 e 33: Dona Banana, no desfile das kengas de 2004 e Carmen Miranda, a Pequena Notável. Fotografias: Flávio Jatobá e Cromo de divulgação da cantora, respectivamente.

A segunda marca que destaco no episódio das bananas das kengas é a fala de uma kenga pela qual passei, no início do desfile, a Dona Banana, que ao perceber minha alegria por sua fantasia me disse: “Carmen Miranda também era uma kenga!”. Ao mesmo tempo em que os carnavais brasileiros eram um espaço de profundas paródias do viver cotidiano, como **Yes, nós temos banana!**, e outras tantas, de tantos bons compositores, a estrela luso-brasileira Carmen Miranda, nossa Pequena Notável, tinha migrado para Hollywood, cumprindo uma sina de “ser colonizado”, que responde ao “chamado” da fama e do sucesso, e é escravizada

pelo turbilhão da indústria da imagem, do consumo. Nossa “baiana”, toda travestida em hortifrutigranjeiro (frutas, folhas e penas), de uma safra de profundo furor espetacular (cetins, paetês, lantejoulas e brilhos), adentrou o seleto rol das estrelas *roliudianas* para servir-se em uma bandeja de glamour tropical, com trejeitos corporais cômicos, hilários, clownescos mesmo, ao som de uma música exótica, da pátria latina, ladina (Samba? Rumba? Merengue?)

79 .

Ao final desta história, a glória cinematográfica brasileira, corporalizada na performance de Carmen Miranda, foi-se com a Segunda Grande Guerra. Depois, a estrela foi rejeitada pelos tupiniquins, como uma traidora da raça. Mas o que ela tinha na cabeça? Bananas? Sim. Ela tinha bananas! Como todas as kengas. Quase cinqüenta anos depois destes episódios lastimáveis, Carmen Miranda é considerada rainha *queer* da nação transformista do mundo inteiro (PASSOS, 2004), matriz do sonho espetacular de uma fantasia dançante de tropicalidade e prazer. As kengas, assim como a famosa Banda de Ipanema, são expressividades deste sonho pelo Carnaval. Todas estas criaturas parecem ter bananas na cabeça, como quem deseja o falo ou só mesmo como a Carmen, como quem apenas sonha com a glória de ser rainha, das kengas, do rádio, do baile do Teatro João Caetano (GREEN, 2000), ou de “fechar” na via pública, expondo suas sexualidades, seus desejos homoeróticos, antitéticos da repressiva ordem sexual.

Este aspecto de comunicação entre períodos históricos, símbolos culturais e práticas sociais espetaculares é essencial na construção das temáticas das kengas (em cada performance, em específico) e dos desfiles (nas temáticas de cada ano). Esta é outra similaridade que este evento guarda em relação ao teatro e à própria dimensão estética e comunicacional das artes cênicas, na profundidade de significantes amplos, cheios de significados distintos, heterodoxos e complexos. Assim como o olhar que Jarita me lançou no

⁷⁹ A este respeito, conferir MENDONÇA (1999) e TREVISAN (2000).

balcão do Bar das Bandeiras, depois do desfile das kengas de 2004, quando tentava me explicar o que é uma kenga, olhando o passado e o futuro, falando e gesticulando, com a graça de quem dança entre o sensual e o cômico. Mas isso eu conto mais para diante. Por ora, preciso falar de Jarita Night and Day.

4.2.1 Jarita Nigth and Day

Jarita Night and Day, desde quando foi rainha das kengas, “instituiu” o perfil da kenga “feia/glamourosa” para definir o valor caricatural das performances. De certo modo, esta é a matriz estética das kengas, uma antibeza, uma antiprodução, a espetacularização das mais ordinárias tensões entre o organizar-se para ser vista e enfeiar-se para ser melhor. Uma espécie de negação da negação. Ou a afirmação do desejo de beleza pela afirmação do poder da sexualidade. Jarita é o mais poderoso espetáculo das transformistas kengas, a condição mais eficaz da performance de gênero daquele carnaval.



Figuras 34 e 35: Bira Santos e Jarita Night and Day. Fotografias: Paulo Goulart e Flávio Jatobá, respectivamente.



De noite ou de dia (no baile das kengas⁸⁰ ou na festa de rua), Jarita Night and Day é um corpo/cena em denúncia, por sua história de excluída/o que se inclui a si própria/o, formulando um espaço social para si, através do Carnaval do Bloco das Kengas e das intervenções de humor e de sarcasmo, em boates, shows, teatros. Jarita pode dizer que é a transformadora do conceito de beleza no desfile das kengas. De 1983, quando surgiu o Bloco das Kengas, até 1988, quando Jarita foi vencedora, este era o critério estético do desfile das kengas, desprovido de qualquer teor político, de contestação e de autonomia de gênero. Neste período, muitos heterossexuais desfilavam no bloco, aproveitando o caráter “irreverente” do Carnaval.

Ocorre que até 1988, ano em que Jarita surgiu concorrendo ao título de rainha das kengas, e foi vencedora, o desfile das kengas comportava tipos diversos de participantes (mulheres, homossexuais, famílias). Tinha até uma subdivisão de categorias no concurso, que elegia a rainha das kengas (a kenga-mor), a kenga-família e a kenga-política⁸¹.

O concurso das kengas tornou-se forte na categoria que escolhe a rainha das kengas, por sintetizar a idéia de existência do concurso e do bloco. Nesta categoria que imita/parodia os desfiles de *miss*, os concursos de “a mais bela”, o critério fundamental de escolha da vencedora era, antes de Jarita, uma idéia de caricaturização da mulher, na direção do jocoso, do burlesco, do grotesco, do que ficou conhecido na comunicação de massa como “a estética do brega”⁸², ou seja, as mal-vestidas, as exageradas, as afetadas.

A partir de 1988, Jarita passou a apresentar o desfile e comandar o concurso com atitudes afirmativas, estimulando, em sua performatividade, o respeito aos homossexuais, aos

⁸⁰ O baile das kengas é um desdobramento da festa carnavalesca de rua do Bloco das Kengas e foi criado em 1989, segundo Lula Belmont, para cumprir dois objetivos: angariar fundos para suprir os custos de edição do Bloco das Kengas; e dar glamour às prévias carnavalescas de Natal, cumprindo um papel de “baile dos artistas”, como ocorre em muitas capitais brasileiras.

⁸¹ As categorias kenga-família e kenga-política foram extintas pela força da própria tradição, por desuso, no período em que Jarita teve ascensão, coincidindo com a ascensão do discurso em favor dos homossexuais assumidos e, por consecução, a ocupação do espaço do festejo pela atitude de afirmação de suas performances de diferença de sexualidades e das campanhas pelo respeito aos sujeitos minoritários.

⁸² A respeito do “Brega”, conferir: CHAUI, 1989; COELHO, 1995; LIMA, 2002; MENEZES, 1994.

travestis, às *drag queens*, aos transformistas, dando à festa das kengas um valor de política de grupo, de movimento social, próximo ao que ocorre com as paradas gays. Nesta sintonia, muitos homossexuais se sentiram acatados e aceitos nas kengas, passando a freqüentar este Carnaval, fazendo dali um espaço de comunidade. A população natalense, em geral, também se afinou com as perspectivas do desfile das kengas, muito por causa dos discursos de respeito aos direitos humanos e à diversidade que os instrumentos midiáticos e políticos da sociedade brasileira assumiam.

As kengas, ao assumirem verbalmente a condição do feminino, “senhoras” de sua performance de gênero, assumem também a prática de um discurso político de afirmação, de revolta, de reivindicação e luta. O ator Ubirajara Santos (Bira Santos), que se transforma em Jarita Night and Day, ao elaborar o seu discurso como Jarita, em relação a Bira, e como Bira, em relação a Jarita, apresenta grande dificuldade de se posicionar no masculino ou no feminino, optando por uma performatividade da borda, da fronteira, do não-lugar do universo bipolar, mas autônoma na condição de um gênero diferente.

Decorre desta dificuldade uma espécie de afirmação deste lugar *imaginal* que, muito ao contrário de estar assentado em territorialidades seguras (o masculino ou o feminino), está na borda, na fronteira (masculino/feminino). Esta é, portanto, a complexidade da performance das kengas.

Seguindo este entendimento, destaco nesta etnografia auto-reflexiva a performance de Jarita Night and Day, por ter a certeza de que ela irá traduzir o conceito encarnado de kenga, por todos os elementos de ruptura que esta performance carrega e por ter se tornado a grande revelação e surpresa do desfile de 2004. Começo, então, por denunciar minha excitação. E transponho o tempo de minha fala para o presente, como no momento em que se deu esta etnografia.

Se no início do desfile, optei por negociar uma analogia entre o domingo das kengas e as “Entradas e Bandeiras”, agora, morto de cansado, trôpego de tanto andar para um lado e para o outro, encontro forças na alegoria que, feito uma esfinge enunciadora do meu destino, exhibe-se à minha frente. Estou exatamente na calçada do Bar das Bandeiras, na Rua Chile, na Ribeira, no antigo “baixo meretrício” de Natal, penso que estar aqui é muita bandeira, “Babados e Bandeiras”.

Fim de noite. As luzes brancas, fluorescentes do Bar das Bandeiras dão conta de bem iluminar o aposento, um grande salão, comprido, com um balcão reservado à lateral direita, com bancos altos e, na parede, estantes cheias de garrafas de bebidas, copos e congêneres, enquanto no grande balcão de granito, em formato de “U” alongado, acompanhando a sala, encontra-se uma máquina de chope, bandejas, mais copos, mais garrafas e, debruçada, a figura simpática de uma jovem senhora, magra e sorridente, com cabelos escuros, curtos e lisos, que nos recebe com atenção. Sob o teto de todo o salão (escuras telhas de cerâmica), a cada viga de madeira aparente, estão penduradas bandeiras de várias nacionalidades, para dar coerência ao nome do bar, mas muito mais para universalizá-lo como um espaço transnacional, transcultural. As bandeiras estão lá, tremulando e lembrando histórias de marinheiros e viajantes. O Bar das Bandeiras existe há muito tempo na região portuária de Natal. Destacam-se, no colorido exuberante das flâmulas, os tons de verde, amarelo, vermelho e azul, recorrentes.

Sento-me ao balcão, acompanhado por minha equipe de pesquisa, enquanto observo que, no fundo do grande salão, no vão que se sucede ao balcão, um conjunto de mesas e cadeiras brancas de plástico está ocupado por um grupo de kengas e seus amigos (na verdade, um misto de pretendentes, michês, namorados, simples camaradas e curiosos). Elas demonstram cansaço, estão, em sua grande maioria, nitidamente embriagadas, “chapadas”,

demonstrando que não é fácil descer o cortejo no bloco das kengas, desde a Cidade Alta, no centro antigo, até a Ribeira, e que já não são tão jovens.

O interior do bar está quase vazio, o movimento maior ocorre do lado de fora. As poucas mesas ocupadas são as do fundo. E lá, o grupo de organizadores das kengas alojou-se, em parte pela tradicional acolhida que este bar dá às Kengas, em parte porque foi aqui que montei minha infra-estrutura para as entrevistas. É fácil notar o interesse de algumas delas, principalmente as que acompanham o bloco há muito tempo, em conversar sobre as kengas, contar suas histórias, lembrar do passado e, principalmente, “fechar”⁸³.

As kengas que estão sentadas em volta das mesas que se encontram ao fundo do bar estão com roupas amarrotadas e maquiagens borradas. Este momento de exaustão denuncia os “truques” de apagamento de suas masculinidades, deixa vir à tona a dimensão criativa da “montagem” de uma kenga, principalmente os efeitos “mágicos” que conseguem com um pincel de olho, um cílio postiço, uma boa base corretiva, um bom “reboco”, como elas dizem na “matação”⁸⁴, ou os efeitos de uma cinta ortopédica, de um peito postiço. Mas, enquanto isso, elas bebem, conversam, fazem grande alarido.

Alojei-me estrategicamente à esquina do balcão do bar, de costas para as duas portas grandes de entrada do salão. Preparei um lugar para a câmera ao meu lado esquerdo, de modo que Flávio, o *cameraman*, possa enquadrar e manipular, sobre meu ombro, os melhores *takes* das entrevistadas. À minha direita, coloquei um banquinho para sentá-las e, sobre ele, direcionei a luz oscilante do canhão multicolor (azul, vermelho, verde e amarelo) do bar. Minha esperança é que a cada mudança de cor, em ritmo irregular, a ambiência torne-se polivalente, em um efeito de transformação espacial do lugar em um misto de salão de baile de carnaval, com pista de dança de boate e palco de cabaré. A intenção é quebrar com a sensação de assepsia hospitalar, que a luz fluorescente branca produz no local.

⁸³ Cf. Glossário.

⁸⁴ Cf. Glossário.

Para tentar dar conta da diversidade de tipos de kengas, selecionei, previamente, doze delas para serem entrevistadas, sendo duas *drag queens* (uma cômica e outra mais sensual), duas **caricatas**, duas “**bunitas**”, dois travestis e as celebridades: Shakira (a apresentadora), Darlene F. C. (a Rainha das Kengas de 2004), Lula Belmont (o principal fundador e mantenedor do bloco) e Jarita Night and Day.

No calor da batalha, as entrevistadas foram, em seqüência rápida, Shakira, a apresentadora/animadora do desfile das kengas, que se enquadra na categoria das *drag queens* mais ligadas à moda, depois Aline Animada, outra *drag queen*, que se enquadra na categoria das cômicas. Aline é animada, exatamente porque se veste como um personagem de desenho animado da televisão. A seguir, foi a vez de DaGuia, a única mulher vencedora do desfile das kengas; depois entrevistei uma “anônima”, que se enquadrava na categoria transformista sensual, a Lady de Vermelho, “uma kenga feminina”, como ela quis se identificar, escondendo o nome verdadeiro.

Algumas kengas, muito bem produzidas, escondem sua “verdadeira identidade”, brincam, desfilam, namoram, sempre protegidas pelas “máscaras”, pelo uniforme transformista da “super-heroína”. Este comportamento de auto proteção justifica-se pela condição de distanciamento, no cotidiano, das posturas de identificação e, mesmo, aceitação de sua condição sexual. São as “bichas do armário”, como se fala no léxico homossexual.

Depois entrevistei Lula Belmont e outras kengas que se sentiram atraídas pela câmera, como mariposas pela luz, que muito contribuíram com toda sorte de assuntos que circundam o universo das kengas, que me deram condições de melhor compreendê-las. O resultado desta jornada foi de mais de quatro horas de gravações de depoimentos, ocorridos em um período que compreende, aproximadamente, das 22 horas, do domingo às 3 horas, da segunda-feira de carnaval, quando saímos do Bar das Bandeiras.

Estou preparado para entrevistar um outro transformista quando me interpela Glória Glamour, uma *drag queen* de aparência “fatal”, sensual, com seios exuberantemente destacados, minissaia e meias-arrastão, querendo ser entrevistada. Não estava em condições de negar nada a nenhuma daquelas kengas, por mais que não contribuíssem com minha pesquisa, mesmo que fosse apenas para compor mais um número no espetáculo de suas existências kengas. Topei entrevistá-la.

Durante a entrevista de Glória, ocorre muito rebuliço no bar. As entrevistas tornaram-se um espetáculo à parte; sempre que alguém era entrevistado, havia, nas portas e no fundo do bar, alguma manifestação de apreço ou “matação”. Enquanto Glória, driblando seu estado de embriaguez, tentava falar sério em protesto contra os produtores/organizadores da festa, lá do fundo do bar os amigos de Lula Belmont soltavam uma brincadeira, uma farpa, uma pilhéria, e o bar inteiro ria, desconcertando-lhe.

Lá fora, nas mesas dispostas na calçada, em frente ao bar e em toda a rua Chile, muitas kengas conversam. De repente ouve-se uma gritaria, exatamente no momento em que Glória encerrava sua entrevista. Chegou Jarita Night and Day, sempre muito divertida, satirizando com tudo e todos. Logo que Jarita aparece, algumas pessoas que estão no interior do bar se referem a ela como a melhor kenga de Natal, lembrando, inclusive, que este ano o desfile de rua ficou prejudicado, perdeu muito, sem sua presença no palco.

O motivo, segundo a maioria que estava assistindo às entrevistas no bar, foi uma discórdia no valor do cachê que deveria ser pago, pela organização do evento, a Jarita. Ao que parece, na negociação entre a empresa produtora do desfile das kengas, de Lula Belmont, e o artista Bira Santos (Jarita), não houve acordo, permanecendo uma diferença de cinquenta reais, que inviabilizou a participação de Jarita no evento.

Devo esclarecer que sou fã de Jarita e amigo de Bira Santos e, ainda, que sou amigo e admirador do esforço que faz Lula Belmont para manter este bloco saindo todos os anos. De

fato, somos amigos, depositamos a mesma fé na performance dos transformistas como um grande espetáculo para a cidade do Natal. Esclareço ainda que, até onde sei, cinquenta reais não é motivo para Jarita não participar das Kengas, ela que muitas vezes trabalhou de graça. Mas, agora, Jarita realiza fora do bar sua performance favorita, aquela que lhe deu fama e consagração, ou seja, interagir com a platéia, com os espectadores, com as pessoas nas mesas. Falar de si, de sua personalidade, contar feitos que realizou durante o desfile, “matar” as “bibas”, “bichas”, kengas com quem dialoga e, entre outras coisas, criticar Lula Belmont por não ter sido a apresentadora, irreverente animadora deste desfile de 2004.

Por dentro, à medida que me aproximo da porta do bar para observá-la, lamento muito tudo isto. Tenho convicção de que o desfile das kengas com Jarita no comando da animação, sem desmerecer a competência de Shakira, teria sido diferente, muito mais inclusivo, sarcástico, criativo. É o que penso, enquanto encosto-me à porta do bar.

Jarita usa um vestido chique, diferentemente de todos os outros dias, em que sobrevive com uma roupa velha, sempre improvisada, sempre hilária. Mas hoje usa um tubinho, todo em escamas prateadas, grandes lantejoulas de uns dois centímetros de diâmetro cada, de alças finas e um fecho eclair traseiro. O vestido é curto o suficiente para deixar entrever as coxas grossas, recobertas por uma meia calça preta, tipo arrastão, de malha, em tamanho médio. Como sempre, abusa das “jóias”. Ao pescoço destacam-se muitos colares, muitos, muitos, quero dizer muitos! Cerca de uns vinte ou trinta, de pedras variadas, de tipos diferentes, de uma estética que se aproxima tanto da guia-de-santo, quanto da corrente que se prende à coleira de cachorro, passando pela “gargantilha” tradicional e o pacato colar de pérolas. Todos, evidentemente, luminosos, brilhosos, coloridos.

Nesta composição para o colo, Jarita se superou, chegando ao “abuso” de dependurar, como pingente, um vidro de perfume, vazio, obviamente, já que a “bicha” é pobre, “não tem onde cair morta”. E também não é burra. Um frasco de perfume cheio seria mais pesado,

portanto, prejudicial à postura e ao bem-estar de sua coluna vertebral e, principalmente, talvez dispendioso, por ser um motivo para todas as kengas que estão se sentindo fedorentas virem lhe pedir um *help*, um cheirinho bom.

Como adorno de pescoço, ainda usa uma metade de presilha de cabelo, em formato de asa de borboleta, de plástico preto com detalhes dourados, bem presa por uma corrente dourada grossa e, ainda, uma gema grande, azulada, na parte pendente. Em correspondência à profusão de enfeites e adereços no pescoço, Jarita também abusa dos anéis, dez, ao todo, um para cada dedo, sensivelmente destacados pelo contraste reluzente da luva (sem dedos), vermelho carne. Na mão esquerda, os anéis são réplicas de flores feitas com pedras semipreciosas, réplicas exatas de flores feitas de prata; na mão direita, no dedo mindinho, uma bola de gude em resina multicolor; no dedo anular, um mostruário de relógio grande, dourado; no dedo médio, uma aranha caranguejeira de plástico escuro, em tamanho real (aproximadamente sete centímetros de diâmetros); no dedo indicador, um coração de baquelita translúcida, amarelo fluorescente. Suas luvas seguem das mãos até os ombros, deixando os dedos à mostra e cobrindo as palmas das mãos, os antebraços e parte dos braços, e são fixadas por uma larga liga elástica preta.

Jarita usa uma peruca, um tanto velha, em que se percebe o desgrenhar dos fios cacheados, tamanho médio, castanho escura, presa à testa por uma tiara de brocado de miçangas, com franja de “gotas de chuva”, espécie de balangandãs translúcidos, enfiados em cordão, cortado em tiras de aproximadamente cinco centímetros, presas ao brocado, caindo e escondendo toda a testa, emoldurando o rosto.

Jarita usa uma maquiagem que, comparada ao esplendor exuberantemente grotesco de seu figurino, é apenas “básica”, é simples: base clara, da mesma cor da sua pele, com destaque rubro para as maçãs do rosto, feito com um *blush* ou um simples esfumaçar do mesmo batom carmim, quase sangue, que emoldura os lábios finos. Usa ainda sombra

vermelha para alongar o nariz, passando por sobre os olhos e limitando-se sob as sobrancelhas, que estão escurecidas pelo delineador preto, da mesma maneira que os cílios naturais, com ajuda de um lápis preto forte, dando destaque ao formato redondo dos olhos, possibilitando um leve alongamento lateral, na direção das orelhas. Estas suportam dois brincos enormes, dourados, em formato de dobradiças, ou seja, duas partes em formato esférico, uma presa à orelha, a outra solta, balançando, interligada à da orelha por um suporte em formato de chapa, de listas em suave relevo.

Com toda esta exuberância, Jarita se move com profunda destreza, requebrando no alto de sua bota negra, de salto 12, de pelica, com ilhoses cromados aplicados nos canos médios, escolhendo no velho calçamento da Rua Chile, quase por magia, as pedras certas onde pisa. É uma “mulher” extravagante, dentro do vestido chique que não canso de admirar. Por alguns segundos, olha em minha direção e me percebe. Sorri, maldosa e cúmplice, como quem ancora em um porto seguro, depois de navegar em mar tempestuoso. Sabe que estou ali para lhe dar a atenção que merece, para entrevistá-la e promovê-la, por uns meros segundos, ao fantasioso lugar da fama e da utilidade pública, pois é mais ou menos esta a consciência que diz ter, em tom de profunda e ampla ironia e inclusive autonomia, da pesquisa acadêmica, como se meu trabalho pudesse redimir a “falta de importância” com que a tratam.

É obvio que não tenho tamanha pretensão, nem qualquer outra, maior ou menor! Sei exatamente que tentar compreender a sua performance e seu contexto é algo muito específico para o universo acadêmico, finda contribuindo muito mais com o meu próprio aprimoramento técnico-científico do que com qualquer respaldo que lhe possa ser oferecido, salvo o valor etnológico e historiográfico de meus relatos e minhas análises e do reconhecimento do valor simbólico de sua existência (BOURDIEU, 1989 e 1999).

Mas temos, eu e ela, a consciência um do outro. Olhamo-nos cheios de felicidade e percebo um brilho de vitória em seus olhos, quando ela sacode a cabeça para trás, balançando

o cabelo e abrindo a boca com vigor, em uma sonora e cortante gargalhada, como a dizer a todos “agora eu vou dar uma entrevista, porque eu posso, porque eu sou uma estrela”. Estas são reflexões pessoais, que me passam pela cabeça e talvez também correspondam aos seus pensamentos, pois ela sabe da sensibilidade e do carinho com que a trato. Mas nada garante isso.

Imagino que ela está feliz por ter “sua arte” estudada, já que sempre ouvi Bira reclamar dos outros artistas, dos intelectuais e dos professores de teatro de Natal, especialmente os da UFRN que, na simplicidade do seu entendimento, “isolam-se, afastam-se de manifestações populares”. Sinto que ela está feliz.

Ela sabe que sou seu fã. E vem em minha direção. Abraça-me, beija-me duas vezes, uma em cada lado do rosto, de modo lento e sensual, querendo arrancar o riso dos espectadores. O que, de fato, ocorre. Depois, entra no bar, com sua valise plástica em xadrez de duas cores (vermelho e branco), coloca-a sobre o balcão do bar, olha ao redor, encara a câmera, vira-se para mim, que venho seguindo-a e pergunta: “onde me sento?”.

Apono o banquinho dos entrevistados e lhe digo: “Por favor”, fazendo-lhe uma deferência gestual. Ela sorri com seus dentes grandes e olhar penetrante e pergunta, “com ou sem?” para fazer uma graça sexual, que pode sugerir “com ou sem preservativo”, ou aquela famosa piada da prostituta idosa que atende ao jovem rapaz e, regateando o valor do programa e elucidando a flacidez elástica dos mamilos, diz: “com ou sem peitos?”, jogando-os por sobre os ombros. Mas eu não compreendo a pergunta e ela ataca, elucidativa: “com ou sem dentes? Porque eu gosto mesmo é de ser Jarita ao natural, como nasceu, banguela e pobre...” Sorri e ajeita a saia curta, enquanto cruza as coxas grossas. Respondo “sem!”, também fazendo graça, como quem manda o parceiro tirar a roupa.

Ela apanha a valise, retira um lenço de seda, colorido com as cores da bandeira gay (um arco-íris), levanta-se e vira-se, vai em direção à entrada do bar. Enquanto isso, todos os

que estão na sala, a equipe de pesquisa, os curiosos e as outras kengas lá do fundo, aguardam em silêncio.



Jarita esconde-se atrás da porta, da direita, recua um pouco ali, retira a dentadura postiça e embrulha-a no lenço. Depois, volta, majestosa, senta-se de novo ao banquinho, torna a abrir a valise, guarda o embrulho, vira-se para a câmera e sorri, desdentada, ao mesmo tempo ousada e pateticamente. A audiência da sala entra em polvorosa, o riso vem à tona, de modo excepcionalmente espontâneo, depois do silêncio. Ofereço-lhe uma bebida, ela prefere água mineral. Peço à jovem senhora do balcão que a atenda. A moça serve-lhe uma garrafa de plástico gelada, cheia de água. Ela bebe um gole, direto ao gargalo, afastando um pouco a boca da garrafa, para não borrar o batom.



85

“Como é seu nome?” Pergunto.

“Jarita Night and Day”. Ela responde, mas alguém que está às minhas costas grita: “É a única kenga. Ela é a única kenga. As kengas sem ela não existe[sic]”.

⁸⁵ Figuras 36, 37, 38 e 39: Sequência com Jarita Night and Day. Fotogramas: Flávio Jatobá.

“Como é seu nome?” Repito. “Jarita Night and Day”. Ela repete, exagerando na articulação labial. Vou direto ao ponto que mais me interessa: “O que é ser Kenga?” Ela sorri, exagera um pouco no sorriso, quase uma gargalhada, enquanto ganha tempo para formular uma resposta de peso e diz:

Ser Kenga é uma... [bebe um gole de água, no gargalo da garrafa plástica] uma questão que acredito que o mais intelectual dos intelectuais não sabe explicar. Kenga é uma coisa íntima, uma coisa profunda, que vem do interior. Kenga pra mim é beleza, é glamour, uma beleza interior, poucos entendem isso, tipo uma coisa - o bloco das Kengas -, eu separo, do meu lado estrela, antes e depois de Jarita. Eu falo: “eu trouxe o lado feio/glamouroso pra as kengas, pra o bloco das kengas.” Antes de mim existia coisas bregas, depois de mim existe a feia/sexy/glamourosa - amor próprio. Então eu acho que kenga, pra mim, se resume em amor próprio. Irreverência sim, mas amor próprio. Eu posso tudo. Eu posso tudo. Eu posso falar que sou Vera Fisher, eu posso falar que sou a Débora Secco, porque eu sou, e sempre serei, Jarita Night and Day.

A platéia, às nossas costas, dana-se a rir, ela gosta e se sente estimulada, arruma-se sobre o banco do balcão do bar. O clima é de admiração de todos que estão próximos, mas no fundo do bar algumas pessoas e o próprio Lula Belmont fazem fofoca a partir das respostas de Jarita. Aproveito para instigá-la a falar de sua passagem pelo carnaval das kengas e pergunto: “há quanto anos você é Jarita?” Ela fica um pouco mais agressiva, sua voz fica mais aguda e ela responde “na lata”:

Há 17 anos. Financeiramente eu não tenho uma bicicleta por causa disso, mas, sexualmente, o que já gozei! Entendeu? Porque pra mim o que vale é o prazer. Claro que vale o financeiro. Adoro comer carne, não agüento mais comer ovo. O que já comi de ovo, na minha vida, era para mim tá piando. Acredite! Mas eu digo a você, é muito gostoso. Sou Jarita há 17 anos, sou rainha das kengas há 17 anos. Apesar que, este ano de 2004, com a morte de Lineu, eu e a Darlene fomos prejudicadas. A Darlene não saiu na Fama; eu, infelizmente, por causa de 50 reais, não fiz a apresentação ⁸⁶. Então, quer dizer, indiretamente, somos duas celebridades apagadas. Mas eu digo a você, é muito gostoso ser Jarita. Vou numa, numa sauna...

Um folião, uma “bicha pintosa” ⁸⁷, grita o nome de Jarita, exacerbadamente, chegando mesmo a ocupar o centro das atenções do bar. Jarita sorri e continua:

Vou numa sauna, o massagista cobra 30 [reais], porque sou Jarita ele faz por 10. Venho pras Kengas, entendeu? Ganho dinheiro de cerveja, não gasto um centavo,

⁸⁶ Refere-se a acontecimentos e personagens (Darlene e Lineu) da novela **Celebridades**, da Rede Globo, que no período do Carnaval de 2004 estava em alta na televisão brasileira.

⁸⁷ Cf. Glossário.

ainda chego em casa com dinheiro, pago meu táxi e ainda chego com dinheiro. Quer dizer, se Jarita é símbolo de pobreza, seja símbolo de que, isso não me interessa, eu sei que o público gosta, o público me dá dinheiro e eu gosto disso, porque eu vivo por dinheiro, entendeu? Eu trabalho, trabalho suado, porque ser Jarita é muito gostoso. Apesar que eu tenho uma síndrome de todo mundo querer que eu trabalhe de graça. Eu sou igual a uma peniqueira⁸⁸ que vive morrendo de fome no interior do agreste. O pessoal acha que eu trabalho pelo um prato de comida. Tão enganados! Jarita é um mito, querendo ou não querendo.

Sua fala é cômica, muito mais que arrogante ou pretensiosa. Tem o sabor do palco, ou deixa transparecer a necessidade que tem o comediante de fazer rir. Aproveito para adentrar no universo do transformismo que, de tão óbvio no desfile das kengas, chega a ficar oculto, e pergunto: “Jarita, como você começou a se vestir de mulher? O homem se vestir de mulher? Aliás, como é seu nome de homem?”.

Meu nome de homem, de registro, é Ubirajara [exagera na articulação vocal, provocando o riso dos presentes a partir da expressão cômica do som do seu próprio nome]. Profissionalmente eu uso Bira Santos, que é o nome do meu irmão mais velho. O meu nome, o meu nome, profissionalmente, pela minha questão, seria Jara Santos, que é como eu sou tratado em casa, Ubirajara é Jara, mas como ficava uma coisa muito parecida com Jarita, e afeminada, e artisticamente não iam aceitar, eu usei o Bira Santos. O meu irmão não gostou muito, o meu irmão mais velho, que é Ubiratam...

Mais uma vez ela é interrompida, desta feita por uma *drag queen*, que lhe fala algo aos ouvidos, ao que Jarita responde sem perder a concentração no que dizia: “tudo bem, amor? Com licença que eu estou dando uma matéria aqui”. A *drag queen* afasta-se, mas sai contrariada e grita: “olha a máfia!”, lá de fora do bar. Jarita não perde a pose e responde, fazendo humor: “é uma vez na vida, minha filha, eu posso morrer amanhã, que nem Lineu”. Depois sorri muito, quase se desconcertando.

Observo sua força, enquanto ela fala. Tento compreender seus motivos, mas quanto mais me aprofundo, mais longe fico. Ela diz a verdade. Não é fácil viver. Ter que se produzir em todos os sentidos, para todas as performances, para todos os sujeitos, ser carne e ser o abstrato da carne, o desejo que inflama e a razão que faz parar. Ser tudo e nada ser, é difícil, é

⁸⁸ Peniqueira - “Criada de servir”, segundo o Novo Dicionário Aurélio Eletrônico séc. XXI, mas Jarita faz aqui o uso da prosódia nordestina pejorativa que define as empregadas domésticas, porque lavam os penicos.

perigoso. E o caminho que Bira encontrou foi Jarita, uma fera, como toda fera, não ganha nada de mão beijada, tem que lutar, ferir.

Ela fala das kengas, diz que tem loucura “pelo domingo das kengas, é aqui que me sinto estrela”. Fala de outras kengas, fala de miséria e do quanto é gostoso ser Jarita. Faço conexões diretas de suas idéias com a poética de Jean Genet, Mishima, Paolo Pasolini, Oscarito, Pedro Almodóvar. Poderia desenrolar um novelo infindável de conexões de sua fala com o melhor da arte e da literatura contemporânea, mas sua presença “dramática” anula qualquer comparação e apenas entristeço, reconhecendo em sua fala “o lugar do sem-lugar”, uma felicidade infeliz de uma Jarita que existe na “morte” do Bira, mas, contraditoriamente, existe para que ela possa existir.

Neste instante, Darlene F. C., a vencedora do concurso da kengas de 2004, entra no bar e vai, sem cerimônias, sem limites, como uma rainha, direto a Jarita, interrompe a entrevista e se confraterniza. Jarita aproveita para tomar um gole d’água. Darlene vira-se para a câmera e tece elogios a Jarita. Em um deles, diz: “o Carnaval perdeu muito, hoje”. Faz menção à ausência de Jarita na passarela, como apresentadora. Nesta hora, o sentido de auto-preservação aguça a ferocidade de Jarita, que revida: “perdeu nada, bicha. Que eu não morri. Vai perder muito quando eu desencarnar. E eu te digo que vai demorar”. A outra tenta esclarecer, vira-se para Jarita e, com o mesmo furor, fala: “Digo assim, bicha, porque (vira-se para a câmera) não tem “bicha” que substitua essa kenga”.

Dá para sentir que está sendo sincera, que são amigas. Mas me chama a atenção a consciência que Darlene, a rainha das kengas, tem da câmera. Obviamente, ungida como está pelo apelo à celebridade que a elegeu (devido à estratégia do nome da personagem famosa da novela) e, agora, pelo título que carrega. Darlene parece operar como quem sabe o valor da comunicação pela imagem televisiva. Mas nada comparado ao porte nobre de Jarita, que desperta pensamentos de profundo valor estético e reconhecimento.

Conversando com Jarita, Darlene F. C. deixa transparecer a solidariedade e a cooperação que acontece entre elas, inclusive, por exemplo, que seus seios enormes, sua maquilagem e algumas dicas de como se comportar na passarela do concurso vieram da antiga apresentadora. Essa cooperação é própria das kengas. Assim como o vestido que a própria Jarita utiliza, doado por Nanny People a Shakira que, em continuidade, doou a Jarita. E não é só entre elas que a migração de elementos, materiais ou simbólicos, acontece, no universo das kengas e, por essência, no universo do transformismo. A própria escolha da temática dos desfiles e de cada kenga, em particular, que homenageiam e criticam inúmeras figuras: desde a mitologia antiga aos desenhos animados; do universo da moda aos problemas domésticos do cotidiano; dos astros do cinema e da TV às autoridades locais, à geografia e à política. Enfim, tudo e todos/todas!



89

⁸⁹ Figuras 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46 e 47: Seqüência de Jarita. Fotogramas: Flávio Jatobá.

4.2.2 O feminino em outra masculinidade

Jarita é *queer*. Não que precise ser, para ser Jarita, ou para estar na moda e ser estudada. Mas de fato, Jarita é *queer*, pois nada lhe falta das atitudes *queer*. Jarita é uma atitude de ser, não uma personagem. Quanto a Bira, o homem, seu nome é Ubirajara Batista dos Santos, tem 39 anos, nasceu e mora no Rio Grande do Norte, em Natal, e se diz ator.

Eu nasci aqui em Natal, no Hospital dos Pescadores, aqui nas Rocas, eu fui o oitavo, numa família de onze irmãos, uma ninhada enorme. E minha infância mesmo foi agradável, tendo um pai Lampião, pode-se botar isso. Até começar a ter mesmo noção de onde começou o meu conflito. Foi quando eu comecei a ver que eu era diferente dos meus irmãos, de 5 mulheres e 6 homens. Dos homens eu era aquele que quebrava o choro das bonecas, que na época, boneca de choro era chique, mal minha irmã ganhava uma boneca de choro, eu ia dar banho, eu ia fazer roupa, então eu era o costureiro das bonecas das minhas irmãs, e começou aí a diferença, começou a criar conflito porque eu era muito afetado mesmo, tinha muito trejeito, pegava aquela coisa. E mal saía de casa, era só pra ir pro colégio. Eu era o que ficava do lado de mamãe. Com oito anos eu já sabia cozinhar, já sabia arrumar a casa, se precisasse, que não fazia isso. Mas por estar tanto do lado da minha mãe, eu achava que era aquela proteção que dava.⁹⁰

A entrevista com Bira Santos, de onde saiu esta fala, foi feita em julho de 2004, portanto, muito tempo depois da performance de Jarita, que ocorreu no domingo de Carnaval. Na fala, para além de uma simples auto-apresentação, Bira já se afirma, já se constrói cômico, com a consciência do valor espetacular de sua história, utilizando a própria condição de sua sexualidade como fator de construção do sujeito cultural, hilário e performático. Nesta demonstração de consciência se podem perceber as marcas pessoais de uma atitude de diferença (DERRIDA, 2002), situando-se em um território desconhecido, existente entre o masculino e o feminino.

Retorno a Jarita no balcão do Bar das Bandeiras. Ofereço, novamente, uma bebida, ela ainda prefere água mineral. E bebe mais, no gargalo da garrafa. Olha para a câmera e inicia um jogo sensual, erótico mesmo, com a garrafa, simulando um ato de sexo oral, em que a garrafa representa o falo ausente. Tudo, a princípio, é muito sugerido. Sempre mantendo a

⁹⁰ Entrevista em 15 de julho de 2004, no Grupo Hábeas Corpus de Apoio aos Homossexuais, no centro da cidade do Natal/RN, onde Bira Santos tem atuação como voluntário.

distância entre a boca e o objeto. Mas sua língua, enorme e serpenteante, percorre o plástico frio: suas mãos, grandes e másculas, com unhas não pintadas, dedos cheios de anéis, bizarros, e uma meia-luva vermelha, emolduram um profundo movimento de prazer submerso, óbvio e oculto.



91



A platéia, que com tudo que ela faz sorri e se descabela, nesta hora silencia. A boca desdentada, traçada em fino batom carmim, quase sangue, recua, murchando para dentro da face, o que dá à língua uma projeção impressionante para fora da boca, fazendo-a maior. O que é quase uma hipérbole. Nenhuma língua pode ser maior que aquela. Penso. A garrafa, coitada, é uma pobre vítima do desejo simbólico.

⁹¹ Figuras 48, 49, 50, 51, 52 e 53 Jarita em seqüência libidinosa. Fotogramas: Flávio Jatobá.

O desejo pulsa no imaginário dos que estão assistindo a sua performance. Não apenas por sua grotesca e hábil forma manifesta, não apenas pelo vazio ordenado que se impõe pelo Carnaval, mas pelo objeto espetacular que ali se afirma. A cena lenta, compassada, promove uma abertura na imaginação, providenciando uma nova e forte evidência do mundo sexuado que sobrevive abaixo das fantasias dos transformistas.

A língua de Jarita, como uma serpente molhada percorrendo a garrafa, é algo muito cômico, muito mais do que uma evidência do efêmero desejo, que também é simbólico, evidente em todos os presentes. A língua é sua pátria. Performatividade em performance / performance em performatividade (o “dizer” e o “fazer”, e o contrário) o simbólico e significativo, ao mesmo tempo.

A performance de Jarita atua criticamente contra todas as falsas ilusões de um feminino glamouroso, da fêmea submissa. Na atitude de Jarita há uma outra masculinidade, há uma possibilidade concreta de diferença. Neste sentido, os conceitos pressupostos de “verdade” e “saber”, como economia do conhecimento, da cultura e do uso corriqueiro dos termos classificatórios “masculino e feminino” são revistos. E neste trajeto, provocado pelas lambidas de Jarita, compreendo que a masculinidade pode ser outro disfarce submerso na máscara, um novo truque da “montagem”. E a prática do transformismo uma atitude de poder que os transformistas do bloco das kengas manipulam para garantir espaço de existência em sua sociedade.

Esta economia de poder, verdade e saber, baseia-se nas formulações de Michel FOUCAULT, exatamente quando relaciona o saber com o uso cultural dos pressupostos instituídos, como maneira usual de naturalizar os conflitos, sejam eles de grupos ou individuais, de modo a perpetuar um ideal de sociedade que, nas entrelinhas dos discursos e das práticas cotidianas, é bastante equilibrado, faz sentido, ou seja, o saber como poder, isto é, a afirmação da produção social da verdade.

FOUCAULT (1979) categoriza a “economia política” da verdade, em nossa sociedade, como detentora de cinco categorias historicamente importantes, ou seja:

[...] a “verdade” é centrada na forma do discurso científico e nas instituições que o produzem; está submetida a uma constante incitação econômica e política (necessidade de verdade tanto na produção econômica, quanto para o poder político); é objeto, de várias formas, de uma imensa difusão e de um imenso consumo (circula nos aparelhos de educação ou de informação, cuja extensão no corpo social é relativamente grande, não obstante algumas limitações rigorosas); é produzida e transmitida sob o controle, não exclusivo, mas dominante, de alguns grandes aparelhos políticos ou econômicos (universidade, exército, escritura, meios de comunicação); enfim, é objeto de debate político e de confronto social (as lutas “ideológicas”). (FOUCAULT, 1979, p. 13).

Jarita tem o poder, assumiu sua sexualidade em uma dimensão surpreendentemente afirmativa, assumiu ser um ser sexuado e que faz do sexo a sua performance. Para FOUCAULT, sexo também é discurso. O discurso é o contrário de ideologia porque é aquilo que se diz realmente, enquanto que a ideologia é idealização, a explicação das coisas. O poder convida a enunciar a sexualidade, uma estratégia de controle do indivíduo e da população; não o erotismo total, mas o erotismo localizado.



92

⁹² Figuras 54, 55, 56 e 57: Bira Santos/Jarita Night and Day. Fotografias: Paulo Goulart e Flávio Jatobá, respectivamente.

5 - Conclusão

À GUIA DE CONCLUSÃO, destaco, inicialmente, a relevância que teve a opção por efetivar uma presença reflexiva no processo da pesquisa e, assim, poder me acolher nas entrelinhas silenciosas e nos escândalos espetaculares com que as kengas, esse magnífico objeto de estudo, se posicionaram, norteando, por conseguinte, as escolhas das minhas estratégias teórico-metodológicas. E foi dessa forma, com dignidade e justeza, que pude encontrar-me e me desencontrar no próprio ato de ler as kengas e de descrevê-las, escrevê-las, inscrevê-las no universo do discurso científico e do método.

Do ponto de vista da formulação do objeto de estudo e das opções metodológicas, considero as kengas em dois movimentos textuais contrários e complementares: um de viés ontológico, isto é, abordando as contribuições dos resultados dessa pesquisa, compreendidos como conhecimento produzido com referência direta às Artes Cênicas, muito especialmente ao Teatro; e outro, epistemologicamente falando, considerando as contribuições na reflexão sobre o próprio trabalho de pesquisa, na problematização de metodologias e teorias que possam dialogar com as Artes Cênicas, em posição de parceiras, diferindo das corriqueiras políticas de dominação, como aquela, da teoria sobre a prática. Esses movimentos textuais não foram apresentados aqui em situações estanques, um por vez, mas, ao contrário,

imbricados. Neste aspecto, problematizar os mecanismos de abordagem de espetáculos e da escrita sobre espetáculos foi um grande ganho.

Muito mais que um bloco de carnaval, as kengas são um fenômeno do transformismo, um evento para brincar, transgredir, parodiar a imagem do feminino e caricaturar os desfiles de beleza; as kengas são um fenômeno espetacular carnavalesco e uma performance de afirmação da diversidade de gênero.

Ocorreu, durante a pesquisa deste fenômeno, muito conflito em mim. Conflitos acerca do que dizer e onde dizer foram recorrentes, de modo que optei por destacar os pontos de vista que elas, as kengas, apresentavam de tudo o que fosse posto em pauta. Desta forma, em muitos momentos, optei também pelo “borrão”, por dizer repetidamente coisas que já havia dito antes, e em lugares diversos, numa escrita que, como as repetições exuberantes das kengas, também se repetia, barroca, figurativa, ilustrativa, “artística”.

Não é sem motivos que sou também do território dos fazeres espetaculares, sou ator, sou de teatro. Problematizei-me nesta direção, para realizar esta abordagem compreensiva, que compreenda em dois sentidos: 1) entenda-se dentro e tenta conglomerar ao máximo que pode as diversas formas de manifestação que o fenômeno estudado apresenta; 2) mas que também é referencial, isto é, obedece a suportes teórico-metodológicos externos.

Pensando as kengas como objeto de estudo, destaco seu valor social, antropológico e histórico. Sabemos que, nos dias de hoje, um fenômeno carnavalesco de sucesso, em uma cidade brasileira de médio porte, como Natal, parece estar sempre ligado a um grande grupo empresarial, a um clube respeitado, ou, como na grande maioria das vezes, subvencionado pelo poder público. Precisa ter dinheiro para ser uma grande produção, ter divulgação e circular entre as marcas que, econômica e culturalmente, faturam com a festa (música, bebida, infra-estrutura, mídia, essas coisas poderosas).

É um milagre como o sucesso do carnaval das kengas ocorre! O bloco das kengas,

com seu desfile e suas performances, não conta com nenhum aparato da grandeza empresarial, como na hipótese que acabei de mostrar. Não há clube algum por trás das kengas, não há uma grande divulgação, não há infra-estrutura. Há um grupo de “velhos foliões” apaixonados, “viados” e “não-viados” que precisam daquele carnaval. Há o esforço de Lula Belmont, um subsídio da prefeitura municipal (que não deve ser grande) e a força dos amigos, o respaldo das pessoas da cidade, dos “uns e outros” que divulgam no “boca-a-boca”, que fazem do “ir às kengas” um evento social imprescindível. Isto me surpreende e, além das outras motivações que me levaram a estudar este carnaval, não posso negar que o fato de ser este um sucesso, deixa-me absolutamente feliz; talvez por ser ator, por gostar de público, de “me amostrar”.

As kengas gostam mesmo é de “se amostrar” e, para isso, o esforço de Lula Belmont é mesmo grandioso. Quanto à sua presença neste trabalho, devo muito agradecer seu primordial apoio. Como meu principal informante, Belmont, desde 2002, colabora com minhas bases, tendo disponibilizado seus arquivos pessoais para fundamentar o contexto onde localizo o carnaval das kengas de 2004 e, com muita delicadeza, indicou-me pessoas de importância estrutural para este trabalho, particularmente, Arruda de Sales (Danuza Di Salles) e Bira Santos (Jarita Night and Day).

A perspectiva compreensiva da abordagem das kengas, pela qual me orientei, dialogando com a antropologia, a sociologia, os estudos da performance, os estudos de gênero, só foi possível pelos caminhos da etnocenologia. Neste sentido, o referencial interdisciplinar e a postura multirreferencial que a etnocenologia propicia é outro ganho considerável na pesquisa com as kengas.

A pesquisa mesma, a coleta de dados, ensinou-me muito, desde considerar informações que acumulei em seis anos de estudos cênicos do espetáculo desses transformistas até o fabuloso encontro com a observação qualificada e suas possibilidades de,

em um mesmo momento, estar em estado de envolvimento e de distanciamento em relação ao objeto de estudo; poder ir junto no mergulho espetacular, “curtindo“ o festejo, ao mesmo tempo em que anoto falando, avalio, critico. A própria estratégia de preparar uma equipe de colaboradores na coleta de dados, que auxiliou na coleta e na problematização do estudo, é algo que quero considerar como positivo nesta pesquisa, o que me fez repensar o valor do curso de graduação, especialmente na possibilidade de diálogo produtivo entre o ensino, a pesquisa e a pós-graduação.

O estudo das kengas a que me propus, em se tratando de uma etnografia complexa, fez-se pela prática, em uma abordagem com destaque especial para a tonalidade antropológica das narrativas de chegada, em um intenso *zoom in*, de dentro do espetáculo para dentro de mim, em complementaridade de um *zoom out*, de dentro de mim para fora do espetáculo. Neste sentido, o espetáculo das kengas, minha percepção dele e a escrita desta percepção são um só organismo fibroso, tecido em redes de significados, imanentes e transcendententes a esta escrita, a mim e ao espetáculo.

Gosto do trânsito que realizei com a antropologia visual, por conseqüência da estratégia de coleta de imagens e do uso delas como equipamento da análise do fenômeno, muito embora saiba que este trabalho não atende a questões primeiras da antropologia, nem visual nem filmica.

Confesso que não foi fácil lidar, no escasso período de tempo da preparação desta pesquisa, com uma demanda tão complicada: organizar uma equipe de filmagem, conseguir equipamento, discutir metodologias, problematizar os entendimentos iniciais e os preconceitos, acatar como metodológicas as idiossincrasias. Mas a possibilidade de ter imagens e sons das kengas, o mais próximo da cena viva que presenciei, valeu a pena. Com isso, pude trazer para Salvador um banco de dados de cerca de 13 horas de imagens, em

“apresentação continuada”⁹³ que me auxiliaram na descrição minuciosa do fenômeno, de onde retirei questões problematizadoras para posterior averiguação (feita através de entrevistas e coleta de dados documentais) e os fotogramas que servem como figuras ilustrativas do texto. Por vezes, neste trabalho, a descrição e a análise, bem como os comentários em “correlação morfológica”,⁹⁴ obedecem à percepção fílmica com que a câmera dialogou com o festejo performático das kengas.

Foi um grande desafio abordar o desfile das kengas através das imagens. Isso me fez re/visitar minha formação em comunicação e, especialmente, organizar outras estratégias, advindas de minha prática de encenador teatral (montar caderno de registro com seleção de imagem, categorizar as imagens pela dimensão dramática, buscar uma unidade semântica para certos dados de imagens etc.), para o sucesso do trabalho.

A etnocenologia e os estudos da performance me propiciariam, como agente teatral e homossexual, um trânsito fluente na etnografia das kengas. Assim, contextualizo meu olhar nos olhares que se fazem acontecer no espaço de realização do espetáculo das kengas, pois a sua ambiência, por ser um amplo “território de ver”, é rica em perceptividades. Considero a festa dos transformistas potiguares um grande “theatron”⁹⁵, que re/significa o espaço cênico tradicional, pois, sem divisões de lugares, todos estão comprometidos com o “ver” e o “ser visto”. E este é um dos ganhos etnocenológicos de minha mirada das kengas.

O carnaval das kengas, como não poderia ser diferente, é um fenômeno alegórico. Tratá-lo a partir de um referencial dito “duro”, com rigor pelo rigor, sem compreensão de suas contradições, de suas alegorias, de sua efemeridade e de seus aspectos abstratos, significaria uma violência intelectual com conseqüências desastrosas.

⁹³ Cf. FRANCE (2000), que trata do “filme etnográfico” e da “antropologia fílmica”, especialmente nos procedimentos metodológicos de descrição por imagens, nas páginas que vão da 26 a 35.

⁹⁴ Cf. DERRIDA (2002, pp. 30-31), especialmente ao tratar da escritura como justaposição à leitura, à linguagem.

⁹⁵ Palavra grega que designa o lugar de onde se vê o espetáculo, o espaço dos espectadores. Cf. PAVIS, 2001, p. 409.

Em uma escrita performativa, busquei revelar os dados recolhidos e, com poesia, analisá-los. E a análise que realizei buscou atender ao complexo emaranhado de vetores significantes da cena desses transformistas; por isso foram fundamentais a definição e a suspensão da categorização espaço-temporal do objeto através de uma estratégia de análise transversal. A análise descritiva (discursiva) a que me propus foi um reconhecimento do valor narrativo que o próprio desfile das kengas é capaz de promover. Trata-se, ainda, de um recurso estilístico de efetivação da transitoriedade dos elementos destacados (figurino, música, corpo etc.), uma vez que, na sua urdidura espetacular, estes elementos não são categorizados, vindo a ocorrer em conjunto composto, em territórios de transe e de trânsito. Daí a escolha da transversalidade como recurso técnico de abordagem e análise.

Em síntese, esta pesquisa consistiu em **observar**: para sentir e registrar; em **analisar**: para compreender e descrever; em **refletir**: para contextualizar sociocultural e historicamente; e **etnografar**: para discutir teórico e poeticamente, em ação auto-reflexiva.

Em Natal, alguns dos estudos teatrais, quando necessitam abordar o fenômeno da representação ou o elemento mágico da construção das energias que movem os atores em cena, os diálogos com o público, as temáticas que lhes são pertinentes, muito se têm voltado para os referenciais que circulam nos livros, em etnografias distantes, estrangeiradas que, muitas vezes, são ficções, não correspondem ao vivido; são notas frias, suposições, que têm valor, mas não substituem o impacto vivo, presentificado, caloroso, como o das kengas em ação. Elas devem ser uma importante matriz para o teatro potiguar e seus desdobramentos espetaculares e pedagógicos; também podem contribuir, muito decisivamente, como um patrimônio *imaginal* exuberantemente desconhecido ou pouco abordado. Por isso mesmo optei pela abordagem *queer* na análise da performance das kengas, para reafirmar sua espetacularidade e sua atitude.

Neste sentido, as kengas construíram-se, em seu espetáculo, como um lugar de manifestação de todos os meandros simbólicos que ressaltam a opressão, o preconceito e a dominação masculina a qual são subjugadas em suas vidas, compondo, a partir dessas situações de diferença, inclusive a partir dos afetos contrários, depreciativos, cada elemento que as fazem uma performance de sua sexualidade e uma atitude *queer*.

As kengas não são apenas imagens de seres pressupostos, de fantasias, são fantasias e a enunciações de seres. O homem submerso na “bicha” transformista é a moldura em que se realiza o “ser-kenga”, portanto, a matriz reprimida, a sexualidade sob controle, a ordem, a norma. A kenga em performance é a desordem, o corpo/cena, a espetacularidade louca, transgressora, subversiva, inversa, carnavalizante e carnavalizada, a revolta. A kenga é a vida, em exuberância espetacular, do desejo diferente.

A análise que faço dos homens transformistas “sob as kengas” leva-me a reconhecê-los como sujeitos em manifestação de desejos sexuais que promovem conflitos comportamentais e culturais. O “ser-kenga” é, portanto, produtor de história. E esta complexidade em movimento, a ação transformista do espetáculo e das performances das kengas, é também, para cada um dos sujeitos nela envolvidos (kengas e espectadores), uma hermenêutica de si, dos jogos de verdadeiro ou falso, os quais se constroem como experiência social, cultural, coletiva.

Assim, as kengas são a expressão da experiência, além de ser a experiência espetacular do existir, são a formulação de uma sabedoria advinda da sexualidade, que permeia a ligação desejo-verdade. Como se o motivo pelo quais esses foliões se colocam em um constante conflito de ter/ser, fosse o prazer/dor um movimento intrínseco do moto-contínuo “prazer \Leftrightarrow poder \Leftrightarrow saber”. Assim, descobrir no desejo homoafetivo a verdade de sua cena é, para si mesmo, a estratégia de existir, pois só com este desejo e sua força eles/elas

foram capazes de deslocar a atenção do mundo sobre si própria/próprio. E buscar a identidade diferente, *queer*, estranha, “viadal”⁹⁶, gera poder.

Como não há sujeito sem a noção de poder, como predizem as teorias pós-feministas da segunda metade do século XX, que iniciam uma revisão do conceito de gênero, afirmando-o, historicamente e questionando a existência da verdade e seu poder, as kengas são sujeitos que buscam poder, verdade e saber. E objetivam uma outra percepção de si, um outro saber, não mais obediente a um “olhar único”, que se institui no cotidiano, nas relações de sujeitos e grupos, mas que emerge no tecido social, fruto da experiência vivida, dos conflitos, inclusive. Para tanto, as kengas enveredam pela crítica ao essencialismo (ser homem ou ser mulher, em essência) e à constante e recorrente tentativa de uma percepção ampla, genérica, universalista, dos mecanismos de dominação que se ocultam na existência pseudo-natural dos papéis de gênero, travestida em verdade social.

A performance das kengas é uma manifestação que formula, em suas pequenas redes de conexões, um outro enfoque para a masculinidade, não apenas porque se materializa na construção de um feminino plástico, visual, perceptível, personagens “femininos” sobre corpos “masculinos”, mas porque buscam o atrito conceitual como forma de choques, dúvidas, rupturas. As kengas são um discurso de poder. Por isso sabem, desejam e apregoam que “todo coco um dia vira kenga”.

⁹⁶ Cf. Glossário.

REFERÊNCIAS

a) Bibliografia:

ABBAGANAMO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. Tradução Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ALBERTI, Verena. **O Riso e o Risível na história do pensamento**. Coleção Antropologia Social. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed./Fundação Getúlio Vargas, 1999.

ALMANAQUE BRASIL DE CULTURA POPULAR: Armazém da memória nacional. N.23, Ano 2. São Paulo: Estúdio Elifas Andreato/TAM – Linha Aéreas, Fevereiro de 2001.

ALMEIDA NETO, Luiz Mello de. **Família no Brasil dos anos 90**: um estudo sobre a construção social da conjugalidade homossexual. Tese de doutoramento. Orientação Prof. Dr. Brasilmar Ferreira Nunes. Brasília: Universidade de Brasília, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, 1999.

ALVAREZ, Sonia. Politizando as relações de gênero e engendrando a democracia. In: STEPAN, Alfred (org.). **Democratizando o Brasil**. Tradução de Ana Luísa Pinheiro. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

AMARAL, Sylvia Mendonça. **Manual prático dos Direitos dos Homossexuais e Transexuais**. São Paulo: Edições Inteligentes, 2003.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares**: Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Coleção Travessia do Século. Tradução Maria Lúcia Perreira. Campinas: Papyrus, 1994.

AUGUSTO, Paulo. **Falo**. 2ed. Natal: Sebo vermelho, 2003.

AUSTIN, John Langshaw. **Quando dizer é fazer**: palavra e ação. Tradução de Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Editora Artes Médicas Sul Ltda, 1990.

_____. **Sentido e percepção**. Tradução de Armando Manuel Mora de Oliveira. Coleção Tópicos. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

AZEVEDO, Sônia Machado de. **O papel do corpo no corpo do ator**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BAKTHIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento** – o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi. 3.ed. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da UNB, 1996.

_____. Rabelais e Gogol: arte do discurso e cultura cômica popular. In: BAKTHIN, Mikhail.

Questões de Literatura e Estética: a teoria do romance. Tradução de A. F. Bernardini, J. Pereira Jr., A. Góis Jr., H. S. Nazário, H. F. de Andrade. 3.ed. São Paulo: Editora da UNESP, 1993, pp. 429-439.

BALANDIER, Georges. **O poder em cena**. Teorias. Coleção Comunicação. Tradução de Ana Maria Lima. Coimbra/Pt: Minerva, 1999.

BARBA, Eugenio. **A canoa de papel** – Tratado de Antropologia Teatral. Tradução de Patrícia Alves. São Paulo: Hucitec, 1994.

BASTIDE, Roger. O homem disfarçado de mulher. In: BASTIDE, Roger. **Sociologia do folclore brasileiro**. São Paulo: Anhambi, 1959, pp. 61-65.

BARTHES, Roland. **O Neutro** – Anotações de aulas e seminários ministrados no Collège de France, 1977-1978. Texto estabelecido, anotado e apresentado por Thomas Clerc. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAUDILLARD, Jean. **A Arte da Desaparição**. Tradução A. Skinner. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ/N-Imagem, 1997.

- BAUMAN, Zygmund. **O mal-estar da pós-modernidade**. Tradução de Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Revisão técnica de Luís Carlos Fridman. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução de M. Ávila, E. L. de L. Reis e G. R. Gonçalves. 2.^a Reimpressão. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.
- BIÃO, Armindo; GREINER, Christine (orgs.) **Etnocnologia: textos selecionados**. São Paulo: Annablume, 1999.
- BIÃO, Armindo *et al.* (orgs.) **Temas em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade**. São Paulo: Annablume, 2000.
- BIÃO, Armindo. A Etnocnologia e as Artes Contemporâneas do Corpo na Bahia. In: **Revista do Mestrado em Antropologia**. Recife: UFPE, 1996.
- _____. Estética Performática e Cotidiano. In: TEIXEIRA, João Gabriel (org.) **Performance, Performáticos e Cotidiano**. Brasília: UNB/TRANSE, 1995.
- _____. Etnocnologia, uma introdução. In: BIÃO, Armindo; GREINER, Christine (orgs.) **Etnocnologia: textos selecionados**. São Paulo: Annablume, 1999.
- _____. **Fundamentos do Discurso da Cultura Brasileira**, palestra realizada em 27.09.2004, Série Brasil – Noites Brasileiras, projeto de extensão universitária da Escola de Música da UFBA, no ICBA – Instituto Cultural Brasil-Alemanha, em Salvador/Ba.
- _____. **O Cordel da Vida e Teatro**, palestra realizada em 16.10.2003, na Academia de Letras da Bahia.
- _____. **O Obsceno em Cena ou O Tcham na Boquinha da Garrafa**. In: REPERTÓRIO: Teatro & Dança. Salvador: PPGAC/UFBA, 1998, pp. 23-26.
- _____. **Lê jouir du jouer**. Corps-Sexualités – Corbin. Societes – Rêvue des Sciences Humaines et Sociales. N.º 27. Ano 1. Paris; Dunod, 1990, pp. 21-25.
- _____. **A metáfora teatral e a arte de viver em sociedade**. Caderno CRH – N.º 15. Jul/Dez. Salvador: Centro de Recursos Humanos da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFBA/ Editora FATOR, 1991, pp. 104-110.
- BOAS, Franz. **Antropologia cultural**. Textos selecionados, apresentados e tradução de Celso Castro. 2ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- BOLOGNESI, Mario Fernando. **Palhaços**. São Paulo: Editora da UNESP, 2003.
- BOURCIER, Marie-Hélène (Ed.). **Q comme Queer**. Lille: Cahiers Gai Kitsch Camp. N.º 42, 1999.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- _____. **A Economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- _____. **O Poder simbólico**. Lisboa: Difel, 1989.
- BRISTOL, Michael D. **Carnival and Theater – Plebeian culture and the structure of authority in Renaissance England**. New York and London: Routledge, 1985.
- BROWNING, Bárbara. **Desorientação**. Proscênio. REPERTÓRIO – Teatro & Dança. N.º 5, ano 4. Salvador/Ba: Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, 2001, pp. 05-06.
- BRUHNS, Heloisa Turini. **Futebol, carnaval e capoeira – entre as gingas do corpo brasileiro**. Campinas: Papirus, 2000.
- BURKE, Peter. **A Cultura Popular na Idade Moderna – Europa 1500 a 1800**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1989.
- BUTLER, Judith. **Bodies That Matter: On the discursive limits of “sex”**. New York & London: Routledge, 1993.

- _____. Burning Acts: Injurious Speech. In: PARKER, Andrew; SEDGWICK, Eve Kosofsky (Eds.). **Performativity and Performance**. New York & London: Routledge, 1995, pp. 62-187.
- _____. Subversive Bodily Acts. In: **Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity**. New York & London: Routledge, 1990.
- CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade**. Tradução de G. C. C. de Souza. São Paulo: Editora da UNESP, 1997.
- CASCUDO, Luis da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/EDUSP, 1988.
- _____. **História da cidade do Natal**. Natal/RN: Edição da Prefeitura do Município, 1947.
- _____. **História dos nossos gestos**. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/EDUSP, 1987.
- _____. **Tradição, ciência do povo – pesquisa na Cultura Popular do Brasil**. Coleção Debates. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- CATONNÉ, Jean-Philipp. **A sexualidade, ontem e hoje**. 2ed. Questões da nossa época – n.º 40. Tradução de Michèle Íris Koralek. São Paulo: Cortez, 2001.
- CAVALCANTI, Maria Laura V. de Castro. **A cidade e o samba**. Revista USP, nos números 90/101. Dez/fev. São Paulo: USP, 1996/97, pp. 23-29.
- CHAUÍ, Marilena. **Conformismo e Resistência - aspectos da cultura popular no Brasil**. São Paulo, Brasiliense: 1989.
- CHEVALIER, J. & GHEERBRANT. A. **Dicionário de Símbolos**. São Paulo: Edições Loyola, 1992.
- CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX**. Tradução de Patrícia Farias. Organização e revisão técnica de José Reginaldo Santos Gonçalves. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2002.
- COELHO, Teixeira. **Moderno - Pós Moderno**. São Paulo: Iluminaduras, 1995.
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- _____. **Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- CONTINENTINO, Ana Maria Amado. Derrida e a diferença sexual para além do masculino e Feminino. In: DUQUE-ESTRADA, Paulo César. **Às margens**. Rio de Janeiro: Ed. Loyola, 2002.
- CORRÊA, Sonia. Gênero e Sexualidade como Sistemas Autônomos: Idéias fora do Lugar? In: PARKER, Richard; BARBOSA, Regina Maria. **Sexualidades Brasileiras**. Rio de Janeiro: Relume Dumará/ABIA/IMS/UERJ, 1996, pp. 37-42.
- COULON, Alain. A reviravolta etnometodológica. In: **Etnologia e educação**. Tradução Guilherme João de Freitas Teixeira. Ciências Sociais da Educação. Petrópolis: Vozes, 1995. Cap I, pp.15-54.
- _____. Etnometodologia e multirreferencialidade. In: BARBOSA, Joaquim Gonçalves (Coord.). **Multirreferencialidade nas ciências e na educação**. São Carlos/RS: Editora UFSCar, 1998, pp.149-158.
- DA MATTA, Roberto. Carnavais em múltiplos planos. In: DA MATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis – para uma sociologia do dilema brasileiro**. 4ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983, pp. 67-118.
- _____. O carnaval, ou o mundo como teatro e prazer. In: DA MATTA, Roberto. **O que faz o Brasil ser o Brasil?** 9ed. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998, pp. 65-78.
- DEMANCY, Richard. A leitura Transversal. Tradução de J. T. Coelho Neto. In: GUINSBURG, J.; COELHO NETTO, J. Teixeira; CARDOSO, Reni Chaves (orgs.). **Semiologia do teatro**. São Paulo: Perspectiva/ Séc. da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978, pp. 23-38.
- DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva e outros. São Paulo: Perspectiva, 2002.

- _____. **Papel – Máquina**. Tradução de Evando Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.
- _____. A Estrutura, o Signo e o Jogo no Discurso das Ciências Humanas. In: COELHO, Eduardo Prado (org.). **Estruturalismo: antologia de textos teóricos**. São Paulo: Martins Fontes, s/d.
- DICIONÁRIO ELETRÔNICO HOUAISS DE LÍNGUA PORTUGUESA, 2004;
- DICIONÁRIO MULTIMÍDIA MICHAELIS, 2003.
- DOS SANTOS, Adailton Silva. **A Etnocenologia Baiana e o seu Método - O Desmascaramento Categorical do Sujeito**. Salvador: Mimeo, 2004.
- _____. **Nos pequenos mundos da Bahia**. Mestrado (dissertação) Salvador: Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, 1998.
- DURAND, Gilbert. **As Estruturas Antropológicas do Imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- _____. **O Imaginário** – ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Coleção Enfoques Filosofia. 2ed. Tradução de René Eve Lévié. Rio de Janeiro: Difel, 2001.
- FARIAS, Edson. **Ócio e negócio: festas populares e entretenimento - turismo no Brasil**. 511f. Tese (Doutorado em Ciência Sociais). Campinas: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - Unicamp, 2001.
- FAVARETTO, Celso. **Tropicália, alegoria alegria**. 3ed. São Paulo: Ateliê Editoria, 2000.
- FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas** – uma arqueologia das ciências humanas. Tradução de Salma Tannus Muchail. 8ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- _____. **História da Sexualidade 1: a vontade de Saber**. Tradução de M.^a T. da C. Albuquerque e J. A. G. Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.
- _____. **História da sexualidade 2: o uso dos prazeres**. Tradução de M.^a T. da C. Albuquerque e J. A. G. Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1984.
- _____. **Microfísica do poder**. Tradução, organização, introdução e revisão técnica de Roberto Machado. 19ed. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- FRANCE, Claudine de. **Cinema e antropologia**. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.
- _____. **Do filme etnográfico à antropologia fílmica**. Tradução Március Freire. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.
- FROMM, Erich. **A descoberta do inconsciente social: contribuição ao redirecionamento da Psicanálise**. Obras Póstumas – vol 3. Tradução de Lúcia Helena Siqueira Barbosa. São Paulo: Manole, 1992.
- FRY, Peter. **Para inglês ver: Identidade e Política na Cultura Brasileira**. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.
- GABEIRA, Fernando. **O crepúsculo do macho** – depoimento. Coleção Edições do Pasquim. 7.ed. Rio de Janeiro: Editora Codecri, 1980.
- GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.
- GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 3ed. São Paulo: Editora Atlas S.A., 1996.
- GILROY, Paul. Wearing Your Art on Your Sleeve: Notes Toward a Diáspora History of Black Ephemera. In: **Small Acts**. New York and London: Serpent's Tail, 1993, pp. 237-257.
- GLUSBERG, Jorge. **A Arte da Performance**. Coleção Debates. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- GÓES, Fred. Do *Body Building* ao *Body Modification* – paraíso ou perdição. In: VILLAÇA, N.; GÓES, F.; KOSOVSKI, E. **Que corpo é esse?** Novas Perspectivas. s/c: Mauad, s/d.
- GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Apresentação. In: CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX**. Tradução de Patrícia Farias. Organização e revisão técnica de José Reginaldo Santos Gonçalves. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2002, pp 7-16.

- GREEN, James Naylor. **Além do carnaval**. A homossexualidade masculina no Brasil do século XX. Tradução de Cristina Fino e Cássio Arantes Leite. São Paulo: Editora da UNESP, 2000.
- HABERT, Pierre; HABERT, Marie. **Dicionário da Sexualidade**. Tradução de M. A. J. Honkis, L. Vassalo e L. E. Vilanova. Rio de Janeiro: Editora Record, 1981.
- HANNA, Judith Lynne. **Dança, sexo e gênero**: signos de identidade, dominação, desíio e desejo. Tradução de Mauro Gama. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- HEERS, Jacques. **Festa de loucos e carnavais**. Tradução Carlos Porto. Lisboa/Portugal: Publicações Dom Quixote, 1987.
- HOLLIDAY, Oscar Jara. **Para sistematizar experiências**. Tradução Maria Viviana V. Rezende. João Pessoa: Editora da UFPb, 1995.
- HOPCKET, Robert H. **Jung, junguianos e a homossexualidade**. Tradução Cássia Rocha. São Paulo: Siciliano, 1993.
- HUGO, Victor. **Do Grotesco e do Sublime**: Tradução do “Prefácio de Cromwell”. Tradução e notas de Célia Berretini. Coleção Elos. São Paulo: Perspectiva, s/d.
- HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens – O jogo como elemento da cultura**. Tradução de João Paulo Monteiro. 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- KATZ, Helena; GREINER, Christine. A natureza cultural do corpo. In: **Lições de dança**. Nº 3. Rio de Janeiro: 2001, pp. 77-102.
- KOWZAN, Tadeusz. Os signos no teatro – Introdução à semiologia da arte do espetáculo. Tradução de Isa Kopelman. In: GUINSBURG, J.; COELHO NETTO, J. Teixeira; CARDOSO, Reni Chaves (orgs.). **Semiologia do teatro**. São Paulo: Perspectiva/ Séc. da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978, pp. 93 - 123.
- KUHN, Thomas S. **A estrutura das revoluções científicas**. 10 anos da Editora Perspectiva. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- LANGER, Susanne K. **Sentimento e forma – uma teoria da arte desenvolvida a partir de *Filosofia em Nova Chave***. Estudos. Tradução de Ana M. Goldberger e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- DE LAURETIS, Teresa. Eccentric Subjects: Feminist Theory and Historical Consciousness. In: **Feminist Studies**. 16 (1). Spring 1990, pp. 115-151.
- LEQUER, Thomas. **Making Sex – body and gender from the Greeks to Freud**. Cambridge, Massachusetts, and London, England: Harvard University Press, 1990.
- LERNER, Harriet Goldhor. **O jogo da dissimulação**. Tradução de Beatriz Raposo de Medeiros. São Paulo: Círculo do Livro/Editora Best Seller, 1993.
- LEVI-SRAUSS, Claude. **Saudades do Brasil**. Paris: Plon, 1994.
- LIMA, Eunice dos Santos. **Imaginário, cultura popular e multiculturalismo**. São Paulo: Eca/USP, 2002.
- LOPES, Antonio Herculano. **Performance e história** (ou como a onça, de um salto, foi ao Rio do princípio do século e ainda voltou para contar a história). O PERCEVEJO – Ano 11 – Nº 12 – Rio de Janeiro: Departamento de Teoria do Teatro/Programa de Pós-Graduação em Teatro da UNIRIO, 2003, pp. 5-16.
- LOPES, Denílson. **O homem que amava rapazes e Outros Ensaios**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- LUBISCO, Nídia; VIEIRA, Sônia. **Manual de Estilo Acadêmico**. 2ed. revisada e ampliada. Salvador: EDUFBA, 2003.
- LYOTARD, Jean-François. **Moralidades pós-modernas**. Tradução de Marina Appenzeller. Revisão técnica de Roberto Leal Ferreira. Coleção Travessia do século. Campinas: Papyrus, 1996.

- MACRAE, Edward. **A Construção da Igualdade: Identidade Sexual e Política no Brasil da Abertura**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.
- MAFFESOLI, Michel. **A contemplação do mundo**. Tradução de Francisco Franke Settineri. Porto Alegre/RS: Artes e Ofícios, 1995.
- _____. **Elogio da Razão Sensível**. Petrópolis: Vozes, 1998.
- _____. **Mediações simbólicas**: a imagem como vínculo social. Tradução Juremir Machado da Silva. Porto Alegre/RS: Revista FAMECOS N° 8, jul./1998 (Semestral), pp 7-14.
- _____. **No fundo das aparências**. Tradução Bertha Halpern Gurovitz. Petrópolis/RJ: Vozes, 1996.
- _____. **O conhecimento comum**: compêndio de sociologia compreensiva. Tradução Aluizio Ramos Trinta. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- _____. **O Paradigma Estético**. (A Sociologia como Arte). Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, N° 21/1986.
- MALINOWSKI, Bronislaw. **Les argonautes du Pacifique occidental**. Paris: Gallimard, 1989.
- MALUF, Sônia Weidner. **Corporalidade e desejo: Tudo sobre minha mãe e o gênero na margem**. Revista ESTUDOS FEMINISTAS, Ano 10, 1º Semestre, 2002, pp. 143-153.
- MARCONI, Mariana de Andrade; PRESOTTO, Zélia Maria Neves. **Antropologia – Uma introdução**. 5ed. São Paulo: Atlas, 2001.
- MAUSS, Marcel. **Sociologie et Anthropologie**. 1^{ère} éd. 1950, Paris: Presses Universitaires de France, 1968.
- MENDONÇA, Ana Rita. **Carmen Miranda foi a Washington**. Rio de Janeiro e São Paulo: Editora Record, 1999.
- MENEZES, Philadelpho. **A crise do passado: modernidade, vanguarda, metamodernidade**. São Paulo: Experimento, 1994.
- MEYER, Marlyse. A jangada e o elefante: crônica pré-carnavalesca. In: **Caminhos do Imaginário no Brasil**. São Paulo: EDUSP, 1993, pp. 171-174.
- _____. O carnaval nos folguedos populares brasileiros. In: **Caminhos do imaginário no Brasil**. Cap. 9. São Paulo: EDUSP, 1993, pp. 175-226.
- MOROZ, Melania; GIANFALDONI, Mônica Helena Tieppo Alves. **O processo de pesquisa: iniciação**. Brasília: Plano Editora, 2002.
- MUÑOZ, José Esteban. **Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.
- _____. Ephemera as Evidence: introductory Notes to Queer Acts. In: MUÑOZ, José Esteban; BARRETT, Amanda (Orgs.) **QUEER ACTS**. Women & Performance: a Journal of Feminist Theory. Vol. 8:2 - # 16. New York (USA): New York University / Department of Performance Studies, 1996, pp. 5-13.
- NOVO DICIONÁRIO AURÉLIO ELETRÔNICO – SÉCULO XXI – DA LÍNGUA PORTUGUESA, 2002.
- OLIVEIRA, Neuza Maria de. **Dama de paus: o jogo aberto dos travestis no espelho da mulher**. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1994.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos**. 4.ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997.
- _____. **Interpretação**; a autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico. Petrópolis: Vozes, 1996.
- ORTIZ, Renato. **Românticos e folcloristas**. São Paulo: Olho d'Água, 1993.
- PARKER, Andrew; SEDGWICK, Eve Kosofsky (Eds.). **Performativity and Performance**. New York & London: Routledge, 1995, pp. 9-16.

- PASSOS, Fernando. **E Maracatu é Performance Art?** REPERTÓRIO Teatro & Dança. Ano 4. n.º 5. Salvador, 2001, pp. 7-9.
- _____. **What a drag?** Etnografia, performance e transformismo. Doutorado (Tese). Salvador: Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, 2004.
- PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos.** São Paulo: Perspectiva, 2003.
- _____. **Dicionário de Teatro.** São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PELBART, Peter Pál. O corpo do informe. In: GREINER, Christine; AMORIM, Cláudia (orgs.) **Leituras do corpo.** São Paulo: Annablume, 2003, pp. 67-76.
- PEREIRA, Antonia. **A performance do espectador-ator:** graus de participação no Teatro do Oprimido e no happening. In: REPERTÓRIO Teatro & Dança. Nº 5 – ano 4 – Salvador/Ba: Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, 2001, pp. 24-29.
- PHELAN, Peggy. Introduction: The Ends of Performance. In: PHELAN, Peggy; LANE, Jill (Eds.). **The Ends of Performance.** New York & London: New York University Press, 1998, pp. 6-15.
- _____. **Unmarked:** The Politics of Performance. New York & London: Routledge, 1993.
- PHELAN, Shane (org.). **Queer Politics, Queer Theories.** New York & London: Routledge, 1997.
- PRADIER, Jean-Marie. **Os estudos teatrais ou o deserto científico.** In: REPERTÓRIO Teatro & Dança. Ano 3, n.º 4. Salvador: PPGAC/UFBA, 2000, pp. 38-55.
- PRADO, Maria do Carmo C. de A. Eusébio, uma espécie de masculino. In: BOECHAT, Walter (org.). **O masculino em questão.** Petrópolis: Vozes. 1997, pp. 127-128.
- PRIGOGINE, Ilya; STENGERS, Isabelle. **A Nova Aliança:** Metamorfose da ciência. Tradução de Miguel Faria e Maria Joaquina Trincheira. Revisão de João Pedro Mendes. 3ed. Brasília: Editora da UnB, 1997.
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **Carnaval brasileiro:** o vivido e o mito. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- ROCHA, Fernando de Sousa. “**Carmen Mirandaesqueness**”, Stylizing Gender/En-gendering Style. *Cercles* 14. Miami (USA): University of North Florida, 2005, pp. 59-72.
- ROMERO, Elaine (org.). **Corpo, mulher e sociedade.** Coleção corpo e motricidade. Campinas: Papyrus, 1995.
- ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral (1880-1980).** Rio de Janeiro: Zahar, 1982.
- _____. **Introdução às grandes teorias do Teatro.** Rio de Janeiro: Zahar, 2000.
- SANTAELLA, Lucia. **Culturas e artes do pós-humano:** da cultura das mídias à cibercultura. Coord. Valdir José de Castro. São Paulo: Paulus, 2003.
- SANTOS, Boaventura de Souza. **Introdução a uma ciência pós-moderna.** 3.ed. Rio de Janeiro: Graal, 2000.
- SARDUY, Severo. **Escrito sobre um corpo.** São Paulo: Perspectiva, 1979.
- SCHECHNER, Richard. **O que é Performance?** Tradução Dandara. In: O PERCEVEJO. Ano 11 – Nº 12. Rio de Janeiro, Departamento de Teoria do Teatro/ Programa de Pós-Graduação em Teatro da UNIRIO, 2003, pp. 25-50.
- _____. **Performance Theory.** New York & London: Routledge, 1988.
- _____. **Between Theater & Anthropology.** Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.
- _____. What is Performance Studies Anyway? In: PHELAN, Peggy; LANE, Jill (Eds.). **The Ends of Performance.** New York & London: New York University Press, 1998, pp. 15-46.
- SCOTT, Joan W. **Gender and the Politics of History.** New York: Columbia University Press, 1988.

- SCOTT, Joan W. Gênero: Uma Categoria Útil para Análise Histórica. In: **Educação & Realidade**. V. 20. Nº 2. Julho a dezembro. Porto Alegre: 1995, pp. 71-99.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky. **Epistemology of the Closet**. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1990.
- SEGATO, Rita Laura. **A Natureza do Gênero na Psicanálise e na Antropologia**. Antropológica Nº 146. Brasília: Departamento de Antropologia da UnB, 1993.
- _____. Os percursos do gênero na antropologia e para além dela. In: **Sociedade e Estado** (Feminismos e Gênero). V. XII, nº 2. Brasília: 1997.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present**. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1999.
- _____. Can the Subaltern Speak, in ASHCROFT, Bill, GRIFFITHS, Gareth, & TIFFIN, Helen (org.). **The Post-Colonial Studies Reader**. London & New York: Routledge, 1995.
- _____. **The Post-Colonial Critic: Interviews, Strategies, Dialogues**. (Ed. Sarah Harasym) New York & London: Routledge, 1990.
- STAM, Robert. Film, Literature and the Carnavalesque. In: STAM, Robert. **Subversive pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism, and Film**. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1989, pp. 85-121.
- TINHORÃO, José Ramos. (Entrevista). Revista **Nossa História**. Rio de Janeiro: Editada pelo Conselho de Pesquisa da Biblioteca Nacional. Ano 2 / n.º 16 – Fevereiro de 2005, pp. 40-43.
- _____. **A imprensa carnavalesca no Brasil – um panorama da linguagem cômica**. São Paulo: Hedra, 2000.
- TREVISAN, João Silvério. **Devassos no Paraíso: A Homossexualidade no Brasil, da Colônia à Atualidade**. Rio de Janeiro & São Paulo: Editora Record, 2000.
- TURNER, Victor. **O Processo Ritual**. Estrutura e Anti-Estrutura. Petrópolis: Vozes, 1974.
- VIANNA, Heraldo Marelím. **Pesquisa em educação: a observação**. Brasília: Plano Editora, 2003.
- WEBER, Max. **Economia e Sociedade**. Fundamentos da Sociologia Compreensiva. Vol. 1. Brasília: Editora da UnB, 1991.
- WYNTER, Sylvia. Rethinking “Aesthetics”: Notes Towards a deciphering Practice. In: CHAM, Mbye (Ed.). **Ex-Iles: Essays on Caribbean Cinema**. New Jersey: African World Press Inc., 1992, pp. 266-267.
- ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em arte**. Um paralelo entre ciência e arte. Polêmicas do nosso tempo. Campinas: Autores Associados, 1998.
- _____. O Paradigma em Arte e Ciência. In: **Pesquisa em Artes Plásticas**. Porto Alegre, Ed. da Universidade/UFRS, 1993.
- ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.

b) Fontes fonográficas e videográficas:

- CARDOSO, Lane. **Botando o bloco na rua**. Editora ZéDê Produções.
- CD **15 ANOS DAS KENGAS**. Editora Belmont Produções, 1998.
- PAIVA, Elisa; MORENO, Diogo e GOULART, Lenice Lins. **Espetaculares Kengas**. Produção Lenice Lins Goulart, Natal, 2005.
- FERNADES, Fábio; FILHO, Galvão. **Kengas**. Editora EMI – 65751868.

LEE, Rita. **Todas as mulheres do mundo**. In: Warner Campbell/Camerati. Coleção MPB Compositores – Nº 2. ABEM 342.9005. Rio de Janeiro: RGE / Editora Globo, 1997.

c) Endereços visitados na Internet:

<http://www.artnet.com.br/~marko/artigo.html>

(Visitado em 12/06/2004, por volta das 23h);

http://www.cifrantiga.hpg.ig.com.br/Letras_35/yes_nos_temos_bananas.htm.

(Visitado em 06/12/2004, por volta das 14h);

<http://www.kengas.hpg.ig.com.br>.

(Visitado em 21/04/2002, por volta das 15h);

<http://www.nuances.com.br/publicacoes/txt-bafaonabasenaval.htm>.

(Visitado em 12/02/2003, por volta das 20h);

<http://www.qualeonline.com.br/news/noticia.php?id=343>.

(Visitado em 30/04/2004, por volta das 12h)

<http://www.sbpccultural.ufba.br/identid/semana1/biao.html>.

(Visitado em 23/07/2004, por volta das 9h);

<http://anteriores.tribunadonorte.com.br/anteriores/2004/02/15/natal/natal12.html>

(Visitado em 25/10/2004, por volta das 20h);

<http://anteriores.tribunadonorte.com.br/anteriores/2004/02/25/natal/natal11.html>

(Visitado em 25/10/2004, por volta das 20h);

<http://anteriores.tribunadonorte.com.br/anteriores/2004/02/25/natal/natal10.html>

(Visitado em 25/10/2004, por volta das 20h);

<http://anteriores.tribunadonorte.com.br/anteriores/2004/02/25/natal/natal11.html>

(Visitado em 25/10/2004, por volta das 21h);

<http://anteriores.tribunadonorte.com.br/anteriores/2004/02/25/natal/natal7.html>

(Visitado em 25/10/2004, por volta das 21h);

<http://anteriores.tribunadonorte.com.br/anteriores/2004/02/25/natal/natal8.html>

(Visitado em 25/10/2004, por volta das 21h);

<http://anteriores.tribunadonorte.com.br/anteriores/2004/02/25/natal/natal6.html>

(Visitado em 25/10/2004, por volta das 22h);

<http://anteriores.tribunadonorte.com.br/anteriores/2004/02/25/natal/natal9.html>

(Visitado em 25/10/2004, por volta das 22h);

<http://mapas.folha.com.br>

(Visitado em 12 de abril de 2005, às 23h37min12seg).

GLOSSÁRIO

A

aqüendação – agir com determinação na direção de um objetivo;

arrasar – fazer algo bem-feito ou com graça;

assumido – pessoa que não esconde a sua homossexualidade;

ativo – homossexual masculino que, em relação sexual, entre outras formas de afirmação de sua condição masculina, realiza penetração anal em outro;

B

babado – 1. acontecimento qualquer, podendo tanto ser bom quanto ruim; 2. *basfond*; 3. caso amoroso e/ou sexual;

baitola - (pejorativo) gay; homossexual masculino; boiola;

baitolagem - (pejorativo) viadagem;

bandeira – dar pinta; dar bandeira significa 'deixar perceber';

bandeiroso - indivíduo ou comportamento que sinaliza homossexualidade;

biba – expressão carinhosa para tratar gays, homossexuais, bichas;

bicha – homossexual masculino; gay; homem efeminado;

bissexual – indivíduo que transa tanto com homens como com mulheres: gilete;

bofe – heterossexual ou homossexual ativo;

C

caçação - ato de caçar; aqüendação forte no sentido sexual; pegação;

caçar - ir atrás de alguém para fazer sexo;

cafuçu - (ne) 1. diz-se de quem tem um estilo de vida baranga (deselegante, sem valor), não importando raça, credo, classe social ou país de origem; 2. diabo; demônio; 3. roceiro asselvajado; peão; 4. indivíduo grosseiro; inábil; 5. bofe pobre, mal vestido, mas desejado;

caricata - *drag queen* engraçada, que não se importa muito com o “modelito” que veste, e sim com a piada que produz;

cross-dresser - aquele que se monta para se divertir;

cross-dressing – montagem; vestimentas de mulher usadas por homem para diversão;

D

dar pinta - fazer trejeitos efeminados, com propósito ou não; mostrar afetação;

drag king – mulher que se veste de homem;

E

enrustido – homossexual que não se revela, que não “saiu do armário”, não assumiu sua condição de gay;

entendido – 1. homossexual; 2. homossexual dos anos 70 que gosta de romance à la hétero;

estar fantasiado - estar bem vestido, embecado; montado (acepção 1);

exótica - pessoa ou situação estranha, esquisita; *queer*;

F

fechar – 1. dar muita pinta; 2. abalar;

fechação - ato de dar muita pinta;

fetiche – ter atração sexual particular por um objeto (botas, cuecas, etc.);

G

gay – homossexual masculino; outros termos usados, mas com alguma variação de sentido são: baitola, biba, bicha, biltra, boiola, cheine, culeiro, entendido, frango, fruta, homiceta, homigina, laleska, mona, mônica, paneleiro, poc-poc, quaquá, quatira, tata, vera-boiola, viado, xibungo; durante a inquisição, a igreja católica chamava qualquer biba de somitigo (com a variante somitigo), sodomita ou sodomítico;

gls – abreviação de “gays, lésbicas e simpatizantes”;

H

hermafrodita - aquele(a) que nasceu com dois aparelhos genitais: vagina e pênis;

homoerótico – 1. relativo ao, ou próprio do homoerotismo; 2. diz-se de indivíduo que tem inclinação homoerótica, que sente, dedica-se ou demonstrar ter desejo e/ou afetividades pelo mesmo sexo;

homofobia – aversão a homossexuais ou ao homossexualismo. medo e pavor irracional da homossexualidade;

homossexual - aquele(a) que pratica e/ou mantém afetividades com alguém do mesmo sexo; gay e lésbica;

L

lésbica – homossexual feminina; outros termos usados, mas com alguma variação de sentido são: bolacha, bomberita, *boot*, *bup*, camioneta, caminhoneira, chuia, chuteira, *cookie*, coronel, *di santini*, *dyke*, entendida, fada, fufa, lelé, machorra, melissinha, moçona, mulher-macho, mulher-pinto, mulheru, paraíba, patinha, sapatão;

M

matação - ato ou efeito de falar mal de alguém ou de alguma coisa;

matar – 1. falar mal de alguém ou algo; 2. acabar com alguma coisa; comer, beber ou fumar até o fim;

michê – 1. garoto de programa, prostituto; 2. dinheiro com que se paga (ou que se ganha), o ato da prostituição;

montação - o processo de vestir-se com roupas de mulher, geralmente com certo exagero;

montar - vestir-se, travestir-se, transformar-se;

montado – 1. bem vestido; 2. *cross-dressing* ou biba vestida de mulher;

P

passivo - homossexual que, em relação sexual, entre outras formas de afirmação de sua condição feminina, se deixa penetrar pelo parceiro;

perigosa - pessoa que gosta de fazer intrigas; pessoa falsa, maldita, nefasta;

pintosa - bicha afetada, que dá pinta;

S

sair do closet – sair do armário; assumir publicamente a sexualidade; *outing*; derrubar a porta do *closet*; chutar a porta do *closet*; assumir sua homossexualidade com estardalhaço;

simpatizante – heterossexual que frequenta lugares gays e tem um círculo amplo de amizade com pessoas do babado;

T

transformista - homem que se veste de mulher para fazer apresentações artísticas; não confundir com travesti nem com transexual;

travesti - homossexual que se veste e comporta como mulher; alguns travestis implantam silicone nos seios e outras partes do corpo, mas ainda possuem pênis; o travesti que passou por cirurgia para retirar o pênis passa a ser transexual;

V

viadagem – ação ou modos de efeminado; o mesmo que bichice;

viado - homossexual masculino; gay.

viadal - relativo a viado.

APÊNDICES

[...] Me chama de bicha, / Kenga, / Fale o que quiser /
Eu não tô nem aí / Sou mais que uma mulher...⁹⁷

APÊNDICE I – DESCRIÇÃO DO DESFILE DAS KENGAS DE 2004

DE REPENTE, sem muitos preparativos, Shakira anuncia a primeira concorrente, **Penélope**, uma “moça” serelepe, que desfila com um vestido rosa, colado até a cintura e rodado, dali para baixo. Além do rosa, seu modelito mantém alguns tons de bege, especialmente na meia-calça de arrastão. O vestido da concorrente é coberto por pedras cintilantes, principalmente nas mangas longas de fios brilhosos, dourados, e no rodado da cintura. Os sapatos também são brilhosos e a *charmosa*⁹⁸ ainda usa uma boina, que tem bordada uma borboleta sobre uma flor, usa também um leque, à mão direita, e um par de longos brincos, tudo em tons exagerados de cor rosa, fazendo ainda ressaltar, à altura do peito, uma estrela bordada, com os mesmos fios brilhosos das mangas. A primeira kenga é uma candidata bastante extrovertida, que rodopia na passarela e sai rápido.

Amapola, a segunda candidata, é anunciada. Desfila com vestido branco, com detalhes em azul claro e dourado, estilo princesa. Não usa meia-calça, deixando à mostra os pêlos masculinos de suas pernas, o que, segundo as apresentadoras, é uma meia, feita com pele de caranguejo. A candidata usa uma bolsa preta, tipo madame, e calça uma sandália de salto alto, cor bege. Na cabeça, carrega um grande chapéu branco, com um véu, também branco, caindo-lhe sobre o rosto e as costas. Desfila leve e extrovertida.

Aos poucos, a platéia vai esquecendo a demora para o início do desfile e vai obedecendo à tradição, caindo na folia, divertindo-se com cada candidata e com as brincadeiras de Shakira e Joe. Nas ruas que formam a encruzilhada onde ocorre o desfile, pode-se sentir uma sensação de liberdade, de tolerância e diversão.

E é quando entra a terceira candidata, **Amanda Brasil**, que usa uma minissaia feita com pequenas tiras pretas, um minúsculo sutiã de lantejoulas douradas e no pescoço uma gargantilha, também dourada, um tamanco preto de salto alto, uma tiara enfeitada com brilhantes e penas, estas nas cores lilás, preta e verde, e tem caneleiras enfeitadas nas cores preto e dourado, com penas em cima, cobrindo as pernas, do tornozelo ao joelho. A candidata está muito maquiada e lembra uma passista, uma pastora das antigas escolas de samba. Ao chegar ao fim da passarela, Amanda faz um movimento, rápido e rebolado, baixando a bunda até os calcanhares, como se tivesse dançando “na boquinha da garrafa”, tentando mostrar sensualidade, mas chega mesmo a ser erótica. A candidata tem um corpo e traços faciais bastante femininos, seus cabelos são próprios, meio longos, tornando-a mulheríssima, como se diz na gíria GLS. Depois da performance com a movimentação exagerada da pélvis, Amanda segue em direção à saída e sai sorrindo, demonstrando que falta um dente em sua arcada superior frontal.

Rita Cadillac é a quarta candidata, uma homenagem explícita à famosa chacrete. Desfila com vestido preto de veludo, com brocado em tiras douradas, combinando com um sapato fino, também preto. Carrega ao pescoço vários colares extravagantes, pretos, e um leque marrom; usa ainda uma tiara preta de algodão segurando uma peruca de cabelos lisos e volumosos, em tom acaju; usa pulseiras douradas no braço direito e brincos também dourados. A candidata é bastante alegre. O figurino e os adereços de Rita Cadillac dão às apresentadoras motivos para uma irônica análise: o vestido, segundo Joe, é *tchekolovasthenco*, que não sei o que significa, mas parece que a animadora refere-se a um vestido proveniente da antiga Checoslováquia. A piada, portanto, é dupla, na ironia que faz com o vestido e na falta de domínio da linguagem pela apresentadora; Shakira diz que suas meias são de pelúcia, referindo-se ao fato da candidata não usar meias, deixando à mostra as pernas peludas;

⁹⁷ Pedro MENDES, BETHOVEN & Jubileu FILHO (**Sou mais que uma mulher – As Kengas**).

⁹⁸ Expressão usada no universo gay para elogiar, com humor, uma “bicha” bem vestida.

Joe, fazendo sátira com a peruca improvisada, diz que a candidata trata seus cabelos com manteiga de Carité e xampu Gessy, marcas populares, praticadas por bichas negras pobres, para tentarem ter cabelos lisos. Esta piada, incontestavelmente, denuncia preconceito de classe, de gênero e de cor, mas também, devido ao efeito alegórico e parodista da ocasião, deixa entrever uma prática recorrente no universo GLS, a comicidade às custas da auto “matação”⁹⁹, o que funciona como uma estratégia de pertencimento, uma vez que só quem pode tirar este tipo de brincadeira são os “entendidos”¹⁰⁰ e, quando isso ocorre, é sempre entre pessoas que têm este tipo de acordo tácito, esta licença. Ao fazer a piada, a animadora está pressupondo e afirmando que todos ali presentes são GLS.

A quinta candidata entra em um certo clima de formalidade, seu nome é **Lulá Assunção**, que veste casaco largo, dourado, quase um *tailleur*, com blusa, também preta, por dentro, combinando com a minissaia preto em tecido plástica luminoso, com pontas recortadas no meio das coxas. Os seus sapatos e suas luvas sem dedos também são pretos, fazendo destacar-se mais o casaco dourado. Usa colar de brilhantes e uma peruca longa, com corte pigmaleão, em camadas de fios castanhos. Segundo as apresentadoras, ela é *socialite*, trabalha no Banco do Brasil e é encarregada pelas contas inativas. Na sua saída, Joe aproveita para agradecer Hiper da Construção, uma famosa loja de material de construção de Natal, que, segundo ela, é quem patrocina o “reboco”¹⁰¹ que ela usa no rosto. A candidata Lulá Assunção que fez uma performance bastante desenvolta sai, sorrindo muito.

Ivanilda, a sexta candidata a entrar na passarela, é uma kenga caricata e guarda feições das figuras tradicionais de homens que se vestem de mulher pelo Carnaval, não parece ser um homossexual. Quando aparece, a multidão, pela primeira vez, grita entusiasmada. A kenga na passarela usa uma pequena saia preta, tipo saída de praia, mais parecida com uma tanga indígena, aberta dos lados, com uma blusa também preta, de amarras trançadas nas costas, um xale de crochê rosa, envolto na cabeça e caindo pelas costas pelo lado esquerdo da cabeça, preso por uma rosa amarela, um detalhe, que lhe esconde completamente os cabelos. Usa uma bolsa bege e desfila descalça, sem meias. Segundo as apresentadoras, ela veio direto da Praia de Muriu¹⁰² e Joe ainda arrisca dizer que seu turbante foi baseado em Carmen Miranda. Comparada às outras candidatas, Ivanilda esteve tímida na passarela, fazendo movimentos desengonçados. Na verdade, sua performance foge ao padrão até então apresentado, aproximando-se, com mais propriedade, das kengas dos anos oitenta.

A sétima concorrente é a **Bruxa Keka**, uma paródia à personagem infantil desenvolvida pela famosa apresentadora de televisão, Xuxa. Obviamente caracterizada de bruxa, com todos os clichês que simbolizam esta figura mítica, usa um vestido em preto e verde, com uma teia de aranha prateada na parte da frente, carrega uma capa e um chapéu de ponta, ambos pretos, calça sandália preta, de tiras, e carrega uma colher de pau na mão direita. Sua peruca tem cabelos pretos e compridos, desgrehados, e usa uma maquiagem *trash* no rosto, com dentes manchados. A candidata contradiz a idéia da bruxa má e desfila bastante sorridente, livre, leve e solta.

⁹⁹ Cf. Glossário.

¹⁰⁰ Cf. Glossário.

¹⁰¹ Refere-se, jocosamente, à maquiagem exacerbada, especialmente a base e o panqueiques, que os transformistas usam para construir suas faces femininas.

¹⁰² Praia do litoral norte do Rio Grande do Norte, utilizada para veraneio, pelos potiguares e ponto de atração turística, localizada a aproximadamente 40km de Natal.



Figura 58: Aline Animada

Desanimada, **Aline Animada** é a oitava candidata e desfila com um vestido vermelho curto, do tipo baby-doll, com cortes irregulares nas pontas inferiores e abertura traseira, deixando aparecer as costas e a bunda, cobertos por uma blusa também vermelha, em tom mais claro. Usa uma bota, cano médio, preta, com salto fino, combinando com um leque, também preto. Usa pulseiras e gargantilha em tons de vermelho, de onde se precipitam, sobre o busto, estrelas, também vermelhas, de todas as formas e tamanhos. Carrega ainda uma faixa vermelha na testa, com uma grande estrela de várias pontas em destaque, que enfeita e segura a sua peruca de longos cabelos ondulados, em tom castanho escuro, quase preto.

No rosto, Aline usa uma maquiagem muito bem feita, ao estilo *bunita*. A candidata pode ser classificada entre as *drag queens*. Segundo Shakira, ela é modelo e manequim da Gás Butano, uma popular distribuidora de gás de cozinha em Natal. Refere-se ao corpo rechonchudo da candidata, diz ainda que ela colocou silicone no abdômen e que sua cara é de pau. A candidata desfila bastante confiante e destemida, porém, nada animada.

Gegê Áquila desfila com um vestido preto curto, colado ao corpo, com detalhes de flores extravagantes e coloridas por todo o comprimento do tubinho. É a nona candidata e carrega uma bolsa em amarelo e rosa, com uma grande flor colorida. No pescoço, um enfeite amarelo e preto, tipo colar, que sustenta, pelo lado de trás, uma outra grande flor, também colorida. Usa brincos grandes e muito enfeitados e sua cabeça é raspada. A candidata, bastante extrovertida, é sorridente ao desfilar. Shakira, irônica, menciona que não é preciso ter cabelo para mostrar beleza.



Figura 59: Gegê Áquila, na passarela das kengas 2004. Fotografia: Flávio Jatobá.

A décima candidata é **Daise Desiré**, tem atitude e desfila como *drag queen*, inclusive apresentando um modelito bem marcante, em tons de amarelo canário, com elementos de fantasia de escola de samba, tipo esplendores, sobre os ombros, com penas e fitas brilhosas, é uma *bunita*, obviamente não concorre ao título de rainha das kengas, desfila por prazer e para marcar presença no

evento. Sua roupa é composta por um colante amarelo, com detalhes bordados em pedras cintilantes coloridas, que se prolonga, com cavas, na perna e no braço esquerdos. Na cabeça, Daise usa uma coroa brilhosa, feita de arame dourado, o mesmo material de que são feitos os resplendores dos ombros. Da parte superior traseira desta coroa sobe e cai, assim como dos resplendores, um rabo de cavalo feito de finas tiras coloridas que reproduzem o arco-íris, símbolo da causa GLS. A *drag queen* usa ainda uma bota preta, de salto alto, que sobe até o joelho. Shakira, ao anunciá-la, diz que ela faz uma homenagem ao personagem Piu-Piu de Frajola, do desenho animado da TV, e ironiza a candidata e sua com a fantasia visivelmente cara, informando que sua roupa estaria avaliada em míseros trinta reais. A candidata, muito à vontade, faz uma breve passagem pela passarela e sai risonha, com as brincadeiras da amiga apresentadora.

A próxima candidata, a de número 11, é **Maria Bethânia**. Mesmo nada parecendo com a cantora baiana, a candidata desfila com um vestido de tecido sintético, que imita lantejoulas douradas, com franjas em amarelo ovo, nas mangas e na barra, combinando com uma corrente de várias voltas no pescoço. Seu cabelo (peruca) é curto, liso e cor de mel. Desfila descalça. Segundo Shakira, “usa uma meia de pelúcia, que está em alta, é modelo e foi patrocinada pela Loja das Festas”. Esta é uma ironia da apresentadora, que se refere ao uso desacertado do material brilhoso no vestido da candidata que, além de tudo, desfila sem charme, em uma coreografia sem ritmo, sem domínio da passarela. Maria Bethânia é uma *caricata*.



Figura 60: Maria Bethânia, uma kenga caricata.

Glenda Koslovski desfila com um maiô composto branco, meio transparente, deixando em evidência a calcinha e o sutiã (também brancos), e uma meia-calça de arrastão, branca. Estes acessórios combinam com um cinto largo na cintura e a bota branca de cano curto. Usa um colar de brilhantes e uma pulseira branca, além de um pingente preso no cabelo longo da peruca, liso e vermelho. No rosto, a décima segunda kenga usa maquiagem caprichosamente executada, com rigor estético. Segundo a apresentadora, ela faz ginástica olímpica desde os sete anos e é modelo. A candidata desfila à vontade pela passarela. É uma *drag queen* suave, feminina. Shakira, sua amiga, brinca dizendo que Glenda tem uma grife de roupas para anões, e lhe pergunta o nome, ela responde “Felicidade”, Shakira revida: “Seja pequena, mas seja feliz! Palmas pra essa menina linda”. Dá uma pequena pausa e continua, “por dentro!”, fazendo a platéia rir.

A décima terceira candidata, **Olívia**, se inscreveu e não apareceu no palco para desfilar. Shakira diz que “Popeye não deixou vir”, fazendo uma referência ao desenho animado da TV. A apresentadora depois brinca, dizendo que “ela está na balsa, ainda”. Esta última brincadeira faz menção ao sentimento de diferença de classe que existe entre os moradores de Natal, que tratam a Zona Norte da cidade como um lugar “menor”, por sua condição social e periférica. Entre Natal, “a cidade”, e a Zona Norte, existe o grande rio do norte, o Potengi. Para atravessá-lo os moradores usam a ponte de mais de 300m, ou a balsa, um *ferry-boat*.

Mônica Morais é a décima quarta candidata. Desfila com uma blusa curta e uma longa saia, no estilo princesa, branca com detalhes em brilhantes, azuis claros e vermelhos. Um colar de brilhantes combinando com uma grande coroa, que enfeita seus cabelos longos, pretos e encaracolados. Seu rosto está levemente maquiado e usa uma luva branca, que vai até o cotovelo, com detalhes em rosa. Calça um sapato preto. Segundo a apresentadora, veste uma roupa avaliada em duzentos mil reais e é a noivinha de Frankenstein. A candidata desfila com charme e à vontade.

Esta kenga foi aquela *bunita* que encontrei, no início da tarde, na preparação para o desfile, em frente ao Cine Nordeste. Quando conversamos, ela me contou que seu figurino é um tributo a Iemanjá e que não gasta muito para fazer seus figurinos, porque faz com material reciclável. Ela mora em Fortaleza, Ceará, mas não perde um desfile das kengas, “vem pra prestigiar”.

Figura 61: Mônica Morais e sua amiga (que não desfilou), na concentração do desfile das kengas em 2004.



Camila Sá Leitão é a décima quinta candidata. Desfila neste concurso há vinte anos. É considerada, na brincadeira das apresentadoras, patrimônio histórico das kengas. Este ano, vem homenageando as velhas prostitutas de Natal, com um figurino estilo vedete, composto por uma blusa preta, com detalhes em branco brilhante, uma saia na cor salmão, luvas pretas, acima do cotovelo, com presilha nos dedos para deixar as mãos livres, um grande colar de pérolas, uma echarpe, também cor salmão, e o cabelo curto, preso com um broche/enfeite de penas. Camila calça uma sandália preta de salto alto. Segundo Shakira, ela é a clone de Pig (personagem do desenho animado da TV) e, aprofundando o tom irônico da brincadeira, diz: “trabalha como prostituta na Engenheiro Roberto Freire (grande avenida de acesso à praia de Ponta Negra, ponto de prostituição de travestis, nas noites e nos dias), faz programa de TV, vende Tupper-ware, é assinante de TV a cabo, de vassoura, e trabalha com bordados, de *strass*”. Camila demora na passarela e a apresentadora permite que ela desfile novamente. A candidata desfila um pouco tímida, mas sempre com um sorriso.



Figuras 62 e 63: Camila Sá Leitão, glamour e tradição na passarela do desfile das kengas 2004. Fotografias: Flávio Jatobá.

Glória Glamour, a décima sexta kenga, desfila com uma blusinha colada preta, com o nome “SEX” aplicado, destacado em vermelho, mostrando a barriguinha; usa uma saia curta, de tiras vermelhas; uma bolsinha vermelha, uma meia-calça arrastão, preta; uma bota de cano curto preta, com brilhantes. Usa pulseira, brincos e colar prateados, e seus cabelos (peruca) lisos e avermelhados estão amarrados, fazendo dois rabinhos-de-cavalo laterais, como os da Xuxa. Usa maquiado de embelezamento, feita com rigor estético. Segundo Shakira, ela é uma “*drag* canibal”, ou seja, “*drag* que come outra *drag*, é uma *drag* lésbica”. Acrescentando, Shakira define a candidata como

“cabeleireira no Salão Pequeno Príncipe e já dançou na Banda Mastruz com Leite (famosa banda de forró do Nordeste)”. Tudo brincadeira, obviamente. A candidata é muito decidida e sensual.



Figura 64: Glória Glamour. Fotografia: Flávio Jatobá.

A décima sétima candidata é **Cláudia Renoir**. Desfila com um vestido nas cores azul, preto e prateado, cheio de babados, e calça um tamanco azul com detalhes em prateado e fitas pretas, que se amarram ao tornozelo. Usa ainda um enfeite feito com brilhantes e grandes penas, nas cores azul e branco, prendem seu cabelo (peruca) castanho claro, curto e ressecado. No pescoço e no pulso, a candidata usa bijuterias, nas cores azul e branca. Usa meia-calça, preta, transparente. Seu rosto está extravagantemente maquiado com brilhos e ela desfila com entusiasmo.

Os apoios, patrocínios e toda a política

As duas apresentadoras, cada uma ocupando um lado da passarela, no meio do desfile, resolvem anunciar os nomes dos patrocinadores, alternando-os e fazendo algumas brincadeiras com os mesmos. Shakira inicia: “Governo do Estado do Rio Grande do Norte”, Joe, responde: “Prefeitura Municipal do Natal”, Joe tenta dizer o próximo item, mas não consegue ler. Shakira reordena a seqüência, didática, entre os pares e os ímpares, chamando a atenção da companheira. Todos riem. Shakira reinicia: “Lojas Botton”, Joe também não consegue ler o próximo item. Shakira diz que as lentes dos óculos de Joe estão vencidas, e anuncia: “Neco Fotografias”. Joe, segurando o riso, anuncia: “Aguardente Pitu”, Shakira: “Tony Glammour”, Joe: “Tela Viva”, Shakira: “Agricaça, deu o vestido da minha amiga Joe”, fazendo brincadeira com os produtos para pescaria e caça (pegar bichos), da loja anunciada. Joe morre de rir. Shakira retoma: “Musical Som e Luz”, Joe: “Sadinóide Esquadrias e Móveis”, Shakira: “Água Cristalina”, Joe: “Castelo, que continua, Casado Iluminação”, Shakira: “Livraria Comercial Brasil”, Joe: “Servgraf”, Shakira: “Plena Beleza”, Joe: “TV Tropical”, Shakira aproveita e encerra os anúncios dizendo: “E a toda Imprensa, falada, escrita e televisionada, que sempre nos tem dado apoio.”

Logo após os agradecimentos, o locutor oficial da Prefeitura Municipal de Natal anuncia mais uma vez a presença do prefeito Carlos Eduardo e seu seqüito. Houve um tempo em que o desfile das kengas era nas escadarias do Centro de Turismo, quando ainda não tinha o status que tem hoje, e nenhuma autoridade ali aparecia, a não ser a polícia, sentindo-se autoridade. Hoje, é freqüente o uso do fenômeno dos transformistas para fazer política. A esse respeito, diz o vereador Hugo Manso, da oposição ao prefeito: “Ajuda pouco e se promove muito”¹⁰³.

De volta ao concurso das kengas

Na passarela entra a décima oitava candidata, **Gildete Blá Blá Blá**, que, exuberante, desfila com um vestido verde, de alças brilhosas, com a parte do busto em branco e preto, no padrão de estampa

¹⁰³ Entrevista concedida pelo vereador/folião no meio da folia, no desfile das kengas de 2004.

“dálmatas”. Calça um sapato que combina com as pulseiras e com a bolsinha, todos na cor preta e com detalhes em verde brilhoso. Ela usa o cabelo (peruca) curto, com uma tiara de fantasia carnavalesca, que se compõe de uma parte com várias pedras brilhosas e outra de penas, na cor verde. No rosto, uma maquiagem leve e, no pescoço, usa um colar de pérolas brancas. Segundo Shakira, a candidata vem do canal de Ceará-Mirim (cidade da Região metropolitana de Natal, que leva a fama de ser um lugar de cornos), “com um vestido em pele de jaguatirica, penas do Louro José, da Ana Maria Braga e o corpo, em forma de conchinha, é dela mesma, ela não pediu emprestado”. A candidata é extrovertida e risonha.

Dominique Popô, a décima nona kenga, desfila com minissaia branca, blusa de alça rosa e sutiã branco, à mostra, com os peitos (enchimentos) volumosos. Usa meia-calça preta e tamanco também preto, que é menor que seu pé. Sua peruca é estragada. Carrega uma bolsa de “madame” combinando com um cinto bastante largo, ambos na cor bege. A candidata usa pulseira, colar de pérolas e brincos, todos na cor branca, e maquiagem muito extravagante. Segundo Joe, ela trabalhou na TV Colosso (programa infantil da Rede Globo, comandado por cachorros), sua bolsa foi comprada nas lojas Marisa, ela bronzeou-se de maiô de mangas compridas, pois só bronzeou as pernas, teve seu cabelo cortado por Romildo Cabeleireiro e penteado por Léo Dilson, todo desfiado na frente. Tudo mentirinha. A candidata é bastante desengonçada, o que a faz cômica e *caricata*.

A vigésima kenga é **François Si Ferrane**. Desfila com vestido vermelho brilhoso, com renda na parte de baixo, e bijuterias nas mangas. Usa uma luva brilhosa que cobre quase todo o braço e deixa de fora os dedos. A candidata ainda usa uma bolsinha. Ambos, luva e bolsa, de cor vermelha. Ela calça botas pretas de cano curto e salto alto fino e veste meia-calça preta. Sua peruca é vermelha, com fios longos e ressecados e, ao pescoço, ostenta um colar de bijuterias vermelhas. Para Shakira, “ela está toda no *vermelhou* da Fafá de Belém, parece um colorau, parece uma lata de extrato de tomate, usa um reparador de pontas Gotas Douradas, por isso seu cabelo está com tanto brilho e seu vermelho menstruou todo mundo”. A Candidata está muito confiante e descontraída.

A vigésima primeira kenga a desfilar é **Darlene F. C.**, que veste blusa brilhosa, em tafetá falso, cor verde escuro, amarrada com laço grande, abaixo dos imensos seios falsos, deixando à mostra toda a barriga, na verdade, uma cinta ortopédica. Os seios, de enchimento, avantajados, são um dos antigos símbolos das kengas, que se diziam “feitos de quenga de coco”. Algumas kengas, da velha guarda, como Jarita, Lula (Abundância Nordestina), Danuza, ainda os usam. Darlene usa minissaia rodada, cor laranja, meia-calça da cor da pele e sapato de salto alto, tipo “secretária”. Além de várias jóias douradas no pescoço e nos braços, combinando com uma bolsinha também dourada. Como detalhe desconcertante, a kenga usa um chapéu preto de cetim, com um grande laço atrás, que esconde, em certos movimentos, o rosto, levemente maquiado. Candidata bastante extrovertida, interage com a platéia, em grande parte, por usar o nome de uma famosa personagem da telenovela **Celebridades**, da Rede Globo, interpretado pela atriz Débora Secco, que, no período em que se dá o desfile, está em pleno sucesso. A alegria da candidata é destacável. Ela move-se rápida, acena para o palanque do prefeito e manda beijos.



Figura 65: Darlene F. C., beijinhos para o palanque do prefeito, direto da passarela das kengas 2004. Fotografia: Flávio Jatobá.

Aproveitando a animação da platéia com a passagem da última candidata, é anunciada a vigésima segunda kenga a desfilar, a **Enfermeira Louca**, um misto de “bicha” louca, com enfermeira

de araque e palhaço. Faz uma graça, antes de desfilir, como se não quisesse entrar na passarela. As animadoras Shakira e Joe lhe gritam várias vezes para que entre, ela sacode a cabeça, dizendo “não”, depois entra e desfila com minissaia rodada, de renda, com jaleco branco, hospitalar, com uma cruz vermelha em detalhe e uma camiseta vermelha, por dentro. Usa meia-calça branca, com sapatilha, também branca. Sua peruca laranja está presa por uma touca branca, com uma cruz vermelha em destaque. Seu rosto está levemente pintado de preto, com nariz de palhaço, vermelho. A apresentadora diz que as sapatilhas da candidata acabaram de se rasgar, que calcanhar não é pé, e que “a *bicha* calça 42 e botou um sapato 37”. A candidata faz uma performance de louca-feliz e, durante seu desfile, tira as sapatilhas e as abraça, sacode muito o corpo e acena para o público e sai.



Figura 66: A Enfermeira Louca, uma kenga/palhaço. Fotografia: Flávio Jatobá.

A próxima kenga, de número 23, é **Arrastão Maria Batalhão**, que desfila caracterizada de policial. Veste um conjuntinho, tipo uniforme militar, minissaia cinza escuro, corte reto e uma mini-blusa, tipo *babylook*, com uma estrela e o nome “POLÍCIA”, aplicados sobre o peito esquerdo. Na parte de trás, em semi-círculo, a palavra “POLÍCIA” também é destaque. Batalhão calça um coturno preto, porém com salto alto, com uma meia branca, $\frac{3}{4}$, dobrada sobre o cano do coturno. Na cintura, usa uma bainha de revólver e algemas falsas, ambas presas no cinto cinza. Segundo Shakira, ela parece a Joe, a outra apresentadora, “quando era menina”. A candidata desfila bastante, move-se como um manequim dos desfiles de alta costura, é extrovertida e, quando chega ao fim da passarela, joga os cabelos pretos, longos e um pouco ressecados na frente.



Figuras 67 e 68: Arrastão Maria Batalhão, performance militar na passarela das kengas 2004.

Antes, na preparação para o desfile, eu entrevistava algumas kengas e a encontrei chorando, ao lado de sua mãe, uma senhora, eletrotécnica, de 46 anos. Na ocasião a mãe me falou que ajudou a confeccionar a roupa do filho e que torce para ele ganhar o concurso. Mas que estava triste, porque a roupa da transformista tinha ainda um quepe da polícia, que não era uma alegoria estilizada, feita para o desfile, era um quepe igual aos que os policiais usam. Segundo ela, quando chegaram ao local do desfile, cruzaram com uma guarnição e um dos policiais, vendo o filho/kenga, avançou sobre ela “e arrancou o boné [sic] à força”. A mãe, indignada, lhe disse: “Você é um bandido. Saiba trabalhar”.



Figura 69: Arrastão Maria Batalhão, a kenga indignada com a intolerância.

Na passarela, é anunciado o nome da vigésima quarta kenga, **Gardênia Lúcia**, que desfila com um vestido de chita, floral, nas cores: verde claro, rosa e preto, sobre um fundo bege, folgado e de alças. Gardênia usa uma meia-calça arrastão, preta, e, em contra-mão estética, calça um tênis preto, tipo *futsal*. Não usa nada na cabeça, deixando aparecerem seus cabelos curtos, em corte masculino. Seu rosto, mal maquiado, está todo pintado com *gliter* roxo, mas ela usa um batom vermelho nos lábios. Segundo Shakira, “ela [...] é *cover* da Seaned O. Connor, joga futebol de salão e não está grávida, é apenas o abdômen dela que é dividido em dois: a parte de dentro e a parte de fora”. Shakira refere-se à cantora A candidata parece bêbada, mas move-se com graça juvenil, o que a faz cômica.



Figuras 70 e 71: Gardênia Lúcia. Uma kenga entre a jovialidade e a embriaguez.
Fotografias: Flávio Jatobá.

Então, entra **Dona Banana**, na passarela, a vigésima quinta kenga, que desfila com um conjunto, saia e blusa de mangas longas, colorido (azul, verde e bananas desenhadas em amarelo), longo e rodado. Calça um tamanco preto, de salto alto e fino, usa brincos longos e dourados. A Dona usa uma tiara, tipo turbante da Carmem Miranda, com três bananas e três flores, todas amarelas, que enfeita os cabelos avermelhados, longos e cacheados de sua peruca. Seu rosto está bastante maquiado. Carrega uma cesta de bananas, e assim que adentra a passarela, começa a jogá-las para o público. Shakira, a apresentadora, corre e pega algumas bananas e passa a comê-las, enquanto apresenta o desfile, em mais uma atitude de comicidade.

Durante a performance, **Dona Banana** move-se com muita ginga, com uma coreografia sensual, fazendo uso da imagem da sambista gostosa, da “mulher brasileira”. Faço aqui um destaque para analisar esta candidata em situação posterior, devido ao valor simbólico dos componentes de sua temática: Carmem Miranda e Brasilidade; e, ainda, por sua postura na fase preparatória, antes do desfile, uma incorporação persistente da temática, com muita sedução.



Figura 72: Dona Banana, uma kenga Carmem Miranda. Fotografia: Flávio Jatobá.

A vigésima sexta candidata é **Paloma Kimberly**, que Shakira anunciou como “a capeta”, por ela usar uma fantasia de diabinha, que consiste num top, com tiras vermelho fogo, de um tecido leve, caindo sobre a barriga nua, um tapa-sexo, também vermelho fogo, em pelúcia, com um longo rabo acoplado atrás. Usa uma bota de cano médio até o joelho, uma capa de filó preto, nas costas, e luvas longas e finas, também pretas. Usa, à cabeça, uma tiara com chifres vermelhos, que emoldura seus cabelos escuros, cacheados, com as pontas queimadas. “A capeta” carregava, à mão, um tridente, vermelho e preto. O corpo construído da mulher, que a candidata travesti, sensual e seminua, apresenta, corrobora sua performance diabólica, enaltecendo sua desenvoltura e feminilidade.

Luma Paloca, a vigésima sétima kenga, entra na passarela e desfila com um vestido feito com um tecido preto, colado ao corpo na parte de cima, e os seios postigos e volumosos recobertos de papel picotado. O resto do vestido é feito com fotos de revistas de fofocas da vida de celebridades e artistas da TV. O vestido encerra-se sobre as coxas, em tiras recortadas. Luma usa, por baixo do vestido, uma calça de malha *cotton*, preta, que desce pelas pernas até o sapato preto, de salto. No pescoço, usa um colar de tecido, nas cores azul e amarelo, e várias correntes de prata, que também são usadas no braço. Seu rosto está com uma maquiagem forte, principalmente na parte dos olhos. E enfeitando seu cabelo preto e cacheado, uma tiara confeccionada com papel preto picado. A candidata é uma *drag queen* muito agitada e faz uma performance rebolando e descendo até o chão. É a única kenga que fala com a platéia. Bastante à vontade, Luma, aos gritos, critica a sociedade de consumo, a guerra pela FAMA e se auto-intitula a “Kenga Celebridade”. É muito aplaudida. Segundo Shakira, “o corpo e o cabelo são dela mesma, mas seu vestido é da revista Caras”.



Figura 73: Luma Paloca, a “Kenga Celebridade”. Fotografia: Flávio Jatobá.

A vigésima oitava candidata é **Joyce Kelly**. Desfila com um top vermelho e uma minissaia rosa, de pelúcia. Calça uma sandália com tiras que sobem amarrando até a metade das pernas, feita em material plástico vermelho e transparente. Usa pulseiras prateadas no braço esquerdo. Seu cabelo é

natural, loiro e liso, com corte na altura do ombro. Seu rosto está levemente maquiado, dando-lhe um aspecto suave, de feminilidade. É uma jovem travesti, e Shakira brinca, fazendo ironia com sua delicada aparência de mulher, dizendo: “que a candidata trabalha como segurança do Carrefour (supermercado)”. Amigas, as duas: a candidata e a apresentadora, não se controlam e, fazendo uma quebra na ação do desfile, sorriem com o paradoxo da piada, depois, se deslocam, cada uma partindo de uma das extremidades da passarela, se encontram no centro e se beijam. Joyce, fazendo o tipo “tímida”, exacerbando a aparência muito feminina, encerra seu desfile que denota sensualidade.



Figura 74: Joyce Kelly, indo ao encontro de Shakira.

Ao entrar a vigésima nona candidata, Shakira lê o seu nome: “**Madonna - a rainha/dama da noite**”, que é um codinome, e depois denuncia: “Aniceli, Aniceli”, o nome “verdadeiro” da travesti. A kenga desfilava com uma certa elegância, mas depois da denúncia de Shakira, a candidata “baixou o nível” e fez uma “boquinha da garrafa”, descendo o bumbum até os calcanhares, ampliando em eroticidade e liberação a sua performance. Seu “modelito” contribui para este efeito. Veste uma blusa tomara que caia, em veludo preto, com uma flor rosa aplicada entre os seios; e uma saia vermelho carne, em popelina de nylon, com pontas irregulares. O tecido é flexível e pesado, o que lhe dá um caimento sensual. Quando ela flexiona a pélvis para baixo, a saia desliza para cima, mostrando as coxas grossas e a “popa da bunda”. Sem meias, com as pernas brancas e lisas à mostra, Aniceli calça um tamanco preto de salto alto; usa brincos e colar de bijuterias, e seu cabelo, cor de mel, é alisado para trás, de onde parte um aplique loiríssimo, tipo rabo-de-cavalo, longo e volumoso. A candidata sai extrovertida, com uma cara maliciosa, arrumando a saia que subiu até o cimo das coxas.

Joe diz que a próxima candidata é um tombamento do patrimônio histórico, fazendo destaque irônico com a kenga da velha guarda, e tenta ler o nome da trigésima candidata, “Aruska Van... der...” e não consegue. É quando Shakira vem em seu socorro e grita: “**Aruska Vanderfield**”. E a kenga entra sorridente. Aruska é um transformista carnavalesco, desfila com um vestido curto, de alças, de costas nuas, cor amarela, todo feito em lantejoulas, o que lhe dá caimento e brilho, com uma margarida, em destaque, entre os seios e, por cima do vestido, um manto curto, em dourado transparente. “Esse vestido tem dezenove anos, a idade dela”, diz Shakira. Aruska tem um corpo esbelto, que lhe rejuvenesce, usa um colar prateado e brincos dourados. Como adorno de cabeça, usa uma peruca densa de cabelos negros, crespos e luminosos, presos ao crânio por uma tiara prateada, de onde partem grandes plumas: lilases, azuis celestes e brancas. Aruska desfila como uma modelo da alta costura, e calça um sapato lilás cintilante, de salto alto e uma meia-calça pêssego. A candidata está bastante sorridente.



Figuras 75 e 76: Aruska Vanderfield, re/carnavalizando o desfile das kengas.
Fotogramas: Flávio Jatobá.

Os ânimos se agitam em algumas pessoas da platéia, que estão situadas à esquerda do palco, próximo ao fundo, no local de onde saem as candidatas para o palco e a passarela. O que as excita? Jarita Night and Day, que sobe ao palco para uma breve aparição, para manter um diálogo com seu público. Shakira, a apresentadora, interrompe a outra apresentadora, Joe, no meio de sua fala, interrompe também a seqüência de desfile de candidatas e sem muitas explicações anuncia: “Agora com vocês ela, a *pop star* de Natal, que não está concorrendo, Jarita Night and Day!” Jarita entra, desfila e sai, e a festa continua. Shakira cuida em anunciar a próxima concorrente. Foram poucos segundos, trinta, para ser exato, mas Jarita consegue deixar sua marca no desfile das kengas de 2004, deixa a imagem de celebridade local, kenga *pop star*, *bicha caricata* que se impõe em performance de glamour/humor na passarela, uma ilusão de beleza/feiúra, uma atitude de autonomia de gênero incontestável, mas que também se impõe por sua atuação no cotidiano, mantendo acesa a chama das kengas.

Meggy de Sonson, a trigésima primeira kenga, entra em cena, logo com a saída de Jarita, nem sequer há uma quebra nos ânimos. **Meggy** desfila com vestido muito colado ao corpo, de cor preta, com alguns detalhes em azul e vermelho, dourados e, por cima, uma saia de bailarina transparente, com detalhes nas bordas, também em dourado, apertada por um cinto largo, em jeans e amarelo, dourado. Calça bota azul cintilante, de cano médio e salto alto. Sua peruca é avermelhada, presa ao crânio, com alguns fios soltos. Seu rosto está levemente maquiado. Ela usa brincos longos e pulseiras, semi-transparentes, em azul. Segundo as apresentadoras, a concorrente veste o “modelito” geladeira e está com o corpo em forma, “de caixote”. A candidata está completamente inibida.

A trigésima segunda kenga é **Lady Jade**. Desfila com blusa tomara que caia, salmão, com duas correntes de bijuterias presas sob as axilas, caindo cruzadas, em semicírculos, sobre a barriguinha. A transformista é quase um travesti, com ancas largas e poucos seios. Veste calça corsário, cor amarelo queimado, manchada em preto. Sobreposta a esta calça, usa minissaia preta, deixando à mostra, nas laterais traseiras da pélvis, as tiras finas da tanguinha preta, “num visual prostituta”, como diz Shakira, calça um tamanco alto, preto e usa colar e brincos dourados, estes em forma de estrela. Seu cabelo é curto, crespo, e ela usa uma tiara cintilante em prata, de onde sai uma haste vertical, que suspende, sobre sua cabeça, uma auréola de plumas brancas. Da parte de trás da cabeça, cai o aplique de um imenso rabo de cavalo, com pelos ressecados, preso à tiara e ao seu curto cabelo. Seu rosto é muito bonito, feminino, suavemente maquiado. É um corpo com curvas e jeito muito femininos. Segundo Shakira, ela trabalha na “EmServ Segurança de Valores”, ironizando.

Ceição Pandora, a trigésima terceira kenga, desfila com mini-vestido preto, em tecido brilhoso, por cima da mini-blusa branca e calça corsário, cor roxa. Nas mãos e antebraços, usa grandes luvas brancas e uma bijuteria brilhante, ao pescoço. Calça sapato preto de salto muito alto, tipo plataforma, combinando com bolsinha preta quadrada de listas brancas. Seu cabelo é uma peruca verde canavial, de nylon encaracolado, muito volumoso, preso com uma grossa tiara de bijuteria, de onde partem leves penas brancas. Ceição usa uma coleira de brilhantes ao pescoço, com um rubi no centro. Seu rosto tem uma maquiagem muito forte e colorida. Segundo Shakira, ela está “fantasiada de berinjela, seu sapato foi sucesso nos anos 70, conhecido como cavalo-de-aço, que se pisar no pé de alguém, é fratura exposta”.



Figuras 77 e 78: Ceição Pandora, a tradição na passarela das kengas 2004.

A trigésima quarta kenga é **Carla Monique**, uma travesti morena que faz o tipo menininha e desfila com uma mini-blusa branca apertando seus fartos seios siliconizados, com tiras largas desprendendo-se da barra inferior da blusa, caindo sobre a barriga gordinha. Carla usa minissaia, tipo colegial, preta, meia-calça transparente e sandália de salto alto, na cor preta. Sua peruca de fios longos e lisos na cor chocolate, presos/enfeitados por dois elásticos em forma de pintinhos, cor amarelo fosforescente. Usa uma mochila presa no formato de um ursinho panda, às costas, e carrega, à mão, um grande pirulito verde e amarelo, que durante o desfile, aproveita para dar lânguidas lambidas, sensuais e “inocentes”. Segundo Shakira, “ela tem apenas oito anos de idade, tem uma imobiliária na Av. Engenheiro Roberto Freire e trabalha com funcionárias na Av. Bernardo Vieira (ambas, zonas de prostituição)”.



Figuras 79, 80 e 81: Carla Monique, sátira e sensualidade infantil nas kengas de 2004.

A trigésima quinta kenga a desfilar é outro travesti, **Nicole**, que veste conjuntinho de malha laranja, com blusa mínima, tomara-que-caia, com a barra superior com as cores do arco-íris, e minissaia rodada, com três níveis de babados, do mesmo tecido. Usa no pescoço uma coleira de elástico, do mesmo material colorido da barra da blusa, também um arco-íris. Em forma de braceletes, Nicole usa, no braço direito, um arco-íris, no braço esquerdo, um búzio preso por um barbante artesanal. A **bunita** usa também brincos grandes, verdes, e pulseiras coloridas em tons diversos de rosa. Seu rosto feminino está levemente maquiado e seu cabelo, um pouco ressecado, é natural e liso, de um castanho claro-queimado, próximo aos tons de mel, com uma franja à frente, dividida em duas partes e preso, na nuca, por uma fita larga, rosa. A apresentadora Shakira, aproveitando a performance de feminilidade da kenga, faz uma ironia e brinca: “Gostaria de agradecer à Nordeste Segurança de Valores, por ter liberado todos os seus seguranças para participarem do desfile das kengas”.

Na saída de Nicole, a apresentadora Joe repete a piada, agradecendo ao “Hiper da Construção e ao Armazém Pará (ambas, lojas de construção) pelo “reboco” na cara das nossas candidatas”, insinuando que as travestis que desfilam usam maquiagem para esconder os traços masculinos e a pele maltratada. Shakira retruca: “E quero agradecer à igreja evangélica pela fê que você está tendo”. Esta *matação*¹⁰⁴ de Shakira indica que na piada de Joe reside uma ponta de inveja, que não lhe faz enxergar direito a pele lisa dos travestis e lhe obriga a tirar conclusões apenas pela crença cega na idéia do falso feminino. Outro fato destacável desta disputa é o carinho que Shakira tem pelos travestis.

Este diálogo, feito de improviso, carregado de ironias sutis, é uma prática de *matação* comum às *bibas*¹⁰⁵ e, como se pode ver pelos diversos níveis de simbolismos e pluri-significações, é a prova concreta da riqueza da performatividade destes sujeitos.

Retomando o desfile, Joe anuncia a trigésima sexta kenga, **Dayane Santa Catarina**. Shakira repete o nome da candidata e completa: “Dayane é a musa da quadra do baile das kengas”. Esta é outra piada cifrada, para entendidos.¹⁰⁶ Dayane entra sorridente, surpreendida com a piada da amiga e desfila com um top branco, que amarra nas costas, coberto de miçangas peroladas, com muitos detalhes em prata e fios de pedras que descem da parte inferior da peça, formando um corpete solto sobre a barriga. Outros dois fios sobem até o pescoço, formando um colar. A **bunita** ainda veste saia branca longa, de pontas, de tecido muito leve, e calça sandália branca, de tiras amarradas, que se entrecruzam até o joelho. Usa luvas brancas com pulseira grande de prata. Sua maquiagem é forte, em tons claros. Dayane usa um par de brincos prateados e seu cabelo, natural, é longo, preto e encaracolado. Segundo Shakira, “ela tem uma sociedade com a Rum Montilha e os cigarros Derby. Ela chega no bar, bota o litro de rum e a carteira de cigarros em cima da mesa e chove bofe.”¹⁰⁷ A candidata, animada, desfila e *morre de rir* com as piadas.

Amanda Ritchelle, a trigésima sétima kenga, desfila apenas com um biquíni preto com detalhes em peles de animais e alguns acessórios: brincos, pulseiras e um colar, todos obedecendo à concepção plástica a partir do tema “selvagem”. Calça uma sandália alta, de base transparente e tiras pretas amarradas, entrecruzando-se até os joelhos. Seu cabelo é natural, longo, tingido de preto e encaracolado. Na passagem da travesti, Shakira faz uma brincadeira que denuncia o nível de construção corporal destes sujeitos: “Esse corpo é dela, ela pagou, então é dela e ela mede dois metros de quadril”. A candidata tem o corpo construído cirurgicamente e desfila fazendo uma performance erotizada.

Shakira aproveita, mais uma vez, a saída de um travesti, para anunciar outro evento GLS, “o *Redinha Facheou Week*, que ocorrerá nos dias 09, 10 e 11 de março”, na Praia da Redinha. Neste evento, segundo a apresentadora, estarão desfilando candidatas muito bonitas, “por dentro”. Esta atitude comunicativa de Shakira cria uma rede de informações de eventos e de ocorrências que dizem respeito ao universo GLS e é uma eficaz estratégia de informação, para divulgar festas, shows nas

¹⁰⁴ Cf. Glossário.

¹⁰⁵ Cf. Glossário.

¹⁰⁶ O baile das kengas ocorre no América Clube de Natal, um grande equipamento urbano de lazer, com salões, bares e área para a prática de esportes. Durante o baile, as kengas se espalham pelo clube e na área dos esportes, a quadra torna-se um lugar de “pegação” (Cf. Glossário). Na piada de Shakira, Dayane é a musa desta quadra. Entendeu?

¹⁰⁷ Cf. Glossário.

boates e para congregar este público sistematicamente, que sempre comparece e forma a comunidade GLS. Este papel que faz Shakira, nada mais é do que a função comunicacional de sua performance ou um espetáculo similar ao do arauto e do trovador, medievais, do mensageiro, uma mídia espetacular, com valor político.

A trigésima oitava candidata é **Glicia Amanda**, que desfila com top feito com material metálico, em formas circulares, coberto com brilhantes dourados e pedras vermelhas, cobrindo apenas os seus seios siliconizados. Este travesti veste saia vermelha longa, de seda, enfeitada com correntes douradas. Nos braços, usa longas luvas vermelhas e calça sandália dourada, de salto alto. Seu rosto está fortemente maquiado, com destaque para o batom bem vermelho. O seu cabelo é natural, loiro, liso, longo e com franja, enfeitado por uma tiara de brilhantes dourados e pedras vermelhas, de onde saem penas vermelhas que se prolongam sobre a sua cabeça. Segundo a apresentadora, ela é o clone de Eliana, dos dedinhos, a apresentadora de programa infantil na TV, e é “a eterna miss Rio Grande do Norte Gay”. A candidata, totalmente *queer*¹⁰⁸, desfila com glamour, irradiando um misto de beleza e estranhamento.



Figuras 82 e 83: Glicia Amanda.

Shakira chama a trigésima nona candidata, **Barbara Negra**, que não aparece para o desfile. Em seguida, Joe anuncia a quadragésima kenga, **Sara Cibernética**, um travesti afro-brasileiro, constrói uma imagem próxima das manequins da alta costura: magra, alta, elegante e com atitude. Usa uma composição plástica em preto com dourado, que destaca sua cor e cria um certo ar de exotismo e mistério, lhe fazendo uma *bunita*. Desfila com seriedade, sua roupa é um biquíni (tanga e sutiã) coberto por correntes, no busto trás apliques de tecidos dourados. As correntes douradas que caem da sua tanga formam uma saia quase simbólica, que, ao mover-se, lhe tornam sensual, destacando suas nádegas. As miçangas douradas também caem do peito direito. Na cabeça, usa um arranjo composto, que reúne a base da peruca, com cabelos castanhos, longos e encaracolados, preso em rabo-de-cavalo, com enfeite de raízes e palha, que se alonga sobre seu crânio e lhe dá mais altura, do qual se desprendem duas correntes douradas, em curvas, soltas sobre o rosto, escondendo/mostrando suas feições andróginas, sua beleza/mistério, um rosto marcadamente maquiado, com cores fortes, destacando os lábios carnudos, sensuais. Calça tamanco preto, de base transparente.

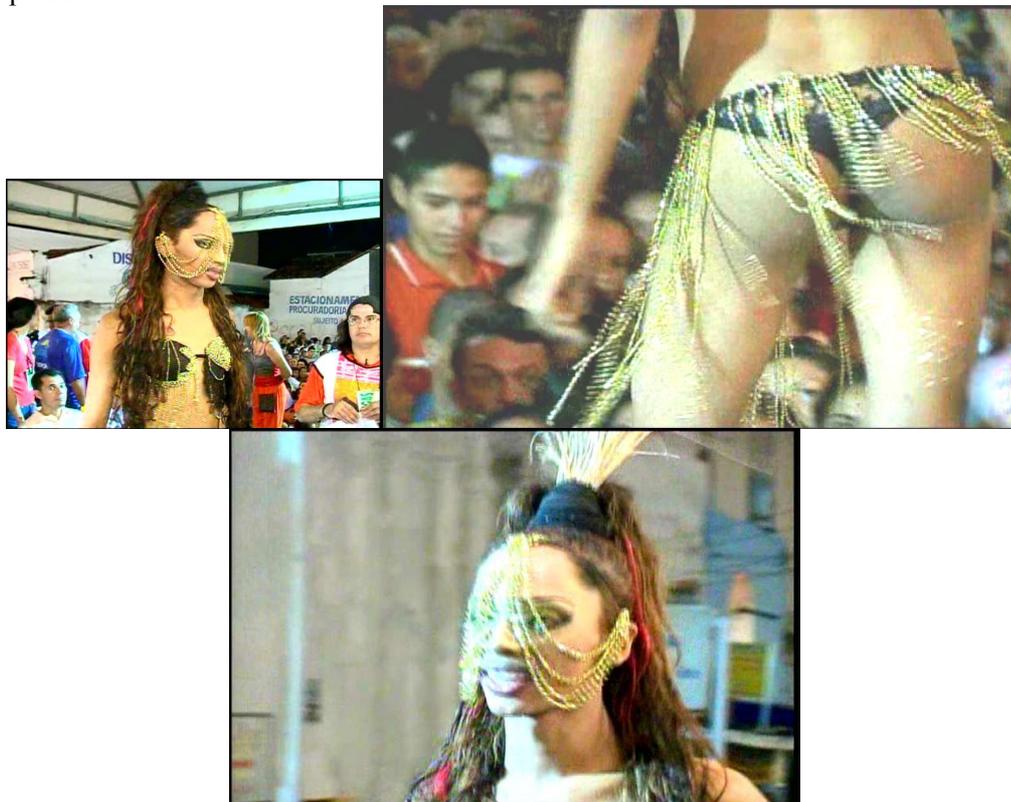
As brincadeiras das apresentadoras, que não “perdoam” ninguém, vão na direção contrária à concepção complexa da *montagem*¹⁰⁹ da candidata. Segundo Shakira, “Sara Cibernética participou da campanha do governo ‘Acabe com a dengue’” e Joe completa, “e do filme ‘E o vento levou’”. Na volta, passando pelas apresentadoras, Sara lembra a Shakira que foi rainha do Baile da Danuza¹¹⁰ e é a atual rainha Parada Gay de Natal. Shakira se apercebe do valor da “moça” e trata de pedir aplausos para ela, botá-la para desfilarem de novo e grita: “Gente, ela foi a rainha do baile [...]” e dá os créditos.

¹⁰⁸ Cf. BUTLER (1993); BOURCIER (1999) e MUÑOZ (1996).

¹⁰⁹ Cf. Glossário.

¹¹⁰ Famoso baile gay da cidade de Natal.

Depois, para não perder o bom humor, acrescenta, “rainha dos bofes da Guarita”¹¹¹. Sempre rainha! Vamos aplaudir!”.



Figuras 84, 85 e 86: Sara Cibernética, exotismo e erotismo na passarela das kengas 2004.

“**Roxelle Dama Negra**”, grita Shakira na saída de Sara Cibernética, anunciando a quadragésima primeira candidata. Roxelle, um travesti delicado, bem comportado que estava desatento e demorou a entrar, faz um desfile acanhado, vestindo um conjunto (blusa e saia) negro, a blusa com apenas uma das mangas, uma minissaia plissada, estilo colegial e um largo cinto, todos na cor preta. Veste uma meia-calça de arrastão, que desce até sumir sob uma bota preta de cano e salto médios. Usa brincos e colares simples, em metal dourado e pedras pretas, pulseiras e uma bolsinha quadrada, também preta. Seu rosto está bem, tranqüilo, maquiado em cores leves. Seu cabelo é natural, castanho, curto, nos ombros, e liso. Segundo Shakira, ela está “usando a antiga farda do Kennedy”¹¹², ao que Joe completa, “apenas cortou a saia”. A candidata entra, desfila e sai tímida, acanhada.

A quadragésima segunda kenga é **Ingrid de La Costa**, outro travesti, que Shakira apelida de “Picachu, direto do Pokemon”, o desenho animado da TV. A candidata realmente parece com as criaturinhas do seriado japonês; veste um maiô plástico, cor de rosa, com aplicação de taxas e ilhoses prateados. Calça botas de cano médio e salto alto e usa braceletes e pulseiras, todos plásticos, cor de rosa choque, com aplicações em prata. Seu cabelo é preto, ondulado e longo, é enfeitado com uma tiara, também rosa, grossa e com detalhes em dourado. Seu rosto está fortemente maquiado, sem manchas ou borrões e ela ainda usa, nas orelhas, argolas grandes e douradas. A candidata desfila com grande determinação, com seu maiô quase fio-dental. É ágil e sai em alta velocidade, assim como entrou.

Allícia, a quadragésima terceira kenga é uma *drag queen* magra, alta, sensual e determinada. É uma *bunita*. Desfila com um macacão com as costas nuas, cujo tecido, em malha, adere ao corpo,

¹¹¹ A Guarita é uma vila militar do bairro do Alecrim, no centro comercial de Natal, um lugar popular, com população jovem significativa, com muitos botecos que as *bibas* freqüentam e de onde, eventualmente, “arrastam”, algum “bofe”, amante.

¹¹² O Instituto John Kennedy de Natal é uma tradicional escola para o magistério.

destacando a silhueta e expondo bem o padrão de estampas semelhante às roupas camufladas dos militares. À altura da pélvis, Allícia usa um cinto preto e largo, meio solto, que contribui com o movimento das ancas da kenga. A roupa é vazada na parte da barriga, deixando ver a barriguinha seca e o umbigo. Allícia usa pulseiras douradas e calça botas pretas de cano longo, bico fino e salto alto. Seu rosto leva base clara, que destaca a maquiagem escura dos olhos, da sobrancelha e o batom bem marcado na boca, em tom vinho. Sua peruca é muito longa, até à cintura, lisa e preta. Segundo a apresentadora, “ela trabalha no Circo de Moscou, como perna de pau”, ironizando o fenótipo magérrimo e as longas pernas da kenga.

A número 44 é **Nahomi**, uma transformista bela. Desfila com um conjunto em tecido metálico, prata reluzente, a blusa, que desce do pescoço, cobre os seios e é amarrada atrás; a minissaia, de babados leves, no mesmo tecido, deixa ver as coxas brancas, lisas, sem meias. Nahomi usa sandália de salto alto, também prata. Fitas de pelúcia lilás enfeitam os tornozelos e enfeitam também, em forma de totós (Maria-Chiquinha), os cabelos naturais, pretos, longos, ressecados, desta kenga. Na frente do rosto, Nahomi deixa cair uma franja partida no meio. Seu rosto esta levemente maquiado. Segundo Shakira, “ela saiu ontem na Malandros do Samba (escola de samba de Natal) e ainda não dormiu”. A candidata tem traços femininos e desfila com fingida timidez.

Savanna Parabéns, a quadragésima quarta candidata, é um travesti jovem, que desfila com pequeno sutiã e calcinha, decorados, ambos, com estampas douradas e pretas. Da parte inferior do sutiã descem tiras de miçangas, em formato de pérolas douradas, fazendo semicírculos na barriga, também na parte lateral da calcinha, fazendo semicírculos sobre a lateral das coxas. Usa um bracelete no braço esquerdo, brincos e uma bolsinha, todos dourados, e uma fita preta, presa ao pescoço, com um camafeu, também dourado, de onde descem tiras de pérolas da mesma cor. Seu rosto está discretamente maquiado e seu cabelo (natural) é preto, liso e longo. A candidata possui várias tatuagens no corpo, em que se destacam: uma pequena, no ombro esquerdo e outra grande, tomando toda a parte inferior das costas. Mesmo assim, Savanna é bastante feminina e bem extrovertida.

A quadragésima quinta kenga é **Bárbara**. Desfila com espartilho branco, com detalhes realçados pelo brilho de miçangas aplicadas nas curvas e cortes do tecido. Para combinar, usa tanguinha, fio dental, branca, que amarra nas laterais, com franjinha na parte da frente e sandália de salto alto, prateada, combinando com uma pequena bolsa de mão, também prateada. Colar, brincos e uma pequena coroa são seus adereços. Os cabelos (naturais) pretos, longos e lisos destacam seu rosto, levemente maquiado. A candidata também é muito feminina e desfila faceira.

Claudinha, a última kenga a desfilar, é uma performance desconcertante. Com o leque na mão direita, anunciando o número 47, e na esquerda uma pena branca, um resto de fantasia, a kenga desfila sem muito ritmo, mas com muita emoção, quase em pequenos saltos. Trata-se de um senhor de aproximadamente sessenta anos, mal caracterizado em sua fantasia de “ser” mulher, com uma calça preta e, para caracterizar o aspecto feminino da sua vestimenta, uma frente de vestido, um trapo, em resto de fantasia de lantejoulas douradas que se prende ao seu pescoço e desce até a altura dos joelhos. Seu dorso nu denota a idade. Claudinha ainda usa um mocassim bege, surrado. Sem maquiagem, chora e ri, num misto de alegria e dor, como quem vive um êxtase, a verdadeira essência do Carnaval.

APÊNDICE II – ETNOCENOLOGIA EM VERSO ENCANTADO E CORDEL

Introdução

O texto em cordel ora apresentado é o resultado dos estudos desenvolvidos na disciplina Etnocenologia, ministrada pelo professor Dr. Armindo Jorge de Carvalho Bião, em 2004, no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. A urdidura poética deste cordel deve ser compreendida como uma expressividade brincante, herdada da minha ancestralidade paraibana, e reflete o aprofundamento teórico promovido através das leituras e discussões realizadas no curso. A estrutura teórica deste trabalho busca atender às exigências acadêmicas e obedecer às premissas conceituais da etnocenologia.

A estética e estrutura discursiva deste poema, inclusive a imagem que tenta sugerir de uma origem popular, são ainda tentativas de celebração da matriz crítico-criativa apresentadas pelo professor Bião no encaminhamento dessa disciplina, e teve a colaborativa inspiração em diversos diálogos paralelos, travados com os colegas Carlos Petrovich, Alexandra Dumas, Adailton dos Santos e Cássia Lopes.

O presente trabalho, portanto, concentra-se na possibilidade de ser uma escritura poético-teórica assentada no verso do cordel, tradicional fenômeno literário de matriz cultural européia, contextualizado no universo da Cultura Popular brasileira, para também se tornar um objeto espetacular próprio aos estudos da etnocenologia. Esta despretensiosa artimanha artístico-acadêmica busca favorecer entendimentos conceituais, filosóficos e semiológicos, da etnocenologia como disciplina científica que se filia ao *pensamento compreensivo* e às *práticas interdisciplinares* para atender às incontáveis demandas do fenômeno espetacular.

Os caminhos pelos quais a presente escritura busca uma aproximação dos preceitos científicos que norteiam a etnocenologia com o cordel nordestino vão desde o formato tipográfico desse discurso – a métrica rimada, a rítmica cantante, a épica descritiva, a dramática comovente, portanto, a cênica oral – passando por um ideal não eurocêntrico comum, até chegar à elaboração de analogias do modo de “pensar e produzir saberes”, que se dá no senso comum, propondo para as artes cênicas, como área do conhecimento, uma epistemologia menos rígida, que possa favorecer o discurso teórico, com o qual a etnocenologia tem se alinhado ao pensamento científico pós-moderno.

O interesse pelas temáticas populares, objetivado na abordagem da *espetacularidade* pela etnocenologia e pelo cordel, é um ponto de interseção pertinente e de valor histórico na contemporaneidade. Desta forma, o presente trabalho reconhece que o fenômeno espetacular é constituído a partir de fecunda sinergia de expressividades etnológicas híbridas, multiculturais, transnacionais, que se dão em infinitas materialidades e com sentidos variados. Assim, busca este cordel predispor-se à leitura cultural prazerosa e ao diálogo frutífero.

A forma encantadora do cordel

Optou-se, na construção deste cordel, pelo formato da estrofe de dez versos, com a métrica da redondilha maior (versos de sete sílabas) e rimas variadas, na intenção de promover um ritmo cantante, de fácil reconhecimento e apelo popular.

As imagens cantantes desta métrica foram elaboradas para sugerir, ao mesmo tempo, recorrências ao universo coloquial, cotidiano, ordinário e tradicional da territorialidade em que se assentam a etnocenologia e o cordel.

Mas também, estas imagens buscam expressar uma ordem poética rebuscada, de valor simbólico, que se remete à significação extra-cotidiana, extra-ordinária, infra-ordinária e estética do conhecimento tratado nas artes cênicas, revelando, assim, a construção de corpos e imaginários em espetacularidades.

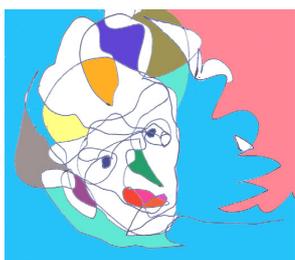
A escolha por uma estrutura de rimas variadas, recolhidas a partir de diversos modelos da tradição do cordel, busca efetivar uma alternância expressiva na locução sonora, que promova a quebra com a possível monotonia fonal, sugerindo a diversidade de “falas” e de “sujeitos” com os quais a etnocenologia está disposta a dialogar. Desta forma, o modelo da Redondilha Maior pôde ser enriquecido, favorecendo, dentre algumas formas de rimas, as seguintes leituras:

1º Exemplo – Em uma estrofe, combinam-se as rimas do primeiro verso com o quarto, com o sétimo e com o décimo; e do segundo verso com o terceiro, com o quinto, com o sexto, com o oitavo e com o nono (ABBABBABBA);

2º Exemplo – Em outra estrofe, combinam-se as rimas do primeiro verso com o quarto, com o quinto e com o décimo; do segundo verso com o terceiro; do sexto com o sétimo; e do oitavo com o nono (ABBAACDDA).

E assim por diante.

Por fim, deve-se lembrar do final do cordel, quando, na tradição popular, os autores apresentam suas “assinaturas”, marcando a efetividade de seu gênero poético, sua tradição e sua autoria. No presente texto, optou-se por grafar as últimas estrofes com acrósticos¹, sendo eles destinados a identificar a sigla do PPGAC / UFBA, a dedicatória do cordel e a assinatura do autor.



ETNOCENOLOGIA EM VERSO ENCANTADO E CORDEL

1
Doutores do mundo inteiro
De “*Oropa, França e Bahia*”³
A Etnocenologia
Chegou no *mei’* do terreiro
Deitou, rolou, deu flecheiro
Buliu na nossa existência
Despertando a consciência
De quem ‘tava abestalhado
Para propor, com cuidado,
Do espetáculo, a ciência.

2
Doutores da freguesia
A real definição
No radical, no bordão
“Etnocenologia”
Mostra bem a serventia
Da *mistura* e da *razão*
Eis a matriz, o brasão:
Se é ciência, é “*Logia*”,
Se vem do povo, “*Etnia*”,
“*Ceno*” é arte, corpo, ação.

3
E a *Espetacularidade*,
Este composto fecundo,
Face expressiva do mundo,
Matriz possibilidade
Que constrói sociedade,
É o objeto de pesquisa
Em que o Discurso organiza
Etnocenologias,
Suas Metodologias,
Sua cientificidade.

4
A Etnocenologia
Fala aos senhores doutores
Para enaltecer amores
E encerrar a tirania
Que se fez contra a folia
Contra o modo de dançar
De cantar e de tocar
De dramatizar a vida
Que é riqueza preferida
De qualquer povo e lugar

5
Pois qualquer povo e lugar
Sabe como bem fazer
O espetáculo viver
A arte se manifestar
Não há fábrica, e não há
Jeito pronto e “*metiê*”
Há conquista e há prazer
Sedução, muita magia
A Etnocenologia
É a mandinga, pode crer!

6
A Etnocenologia
Fala ao bruxo e ao faquir
Fala a quem quiser ouvir
Dia e noite, noite e dia
Propondo uma empatia
Um outro modo de olhar
A arte que sempre há
Pela rua, na calçada,
No gueto, no *mei’* do nada
A excêntrica alegria

7
Geral Teatrologia
Paradigma similar
Já se fez especular
Essa razão/poesia
Quem propôs, lá na Bahia,
Foi Nelson de Araújo
Pois pensou, o dito cujo,
Em atender à carência
De estudar com ciência
Do teatro, a folia.

8
Os estudos teatrais
Já são fatos seculares
Na Europa e nos lugares
Chamados ocidentais
Heranças fenomenais
Dos Antigos postulados
Escavações e achados
Frutos d’arqueologia
Pra reviver a magia
Desta arte de ancestrais

9
Do Dionísio descende
A existência do ator
O teatro e o torpor
A crença que compreende
A celebração que rende
Muitos frutos, muita uva
Dança do Sol e da Chuva
E o teatro do passado
Só se afirma no traçado
No livro, que ali o prende

10
Dos gregos aos medievais
Todos beberam da fonte
Das encostas, atrás do monte,
Até os ritos clericais
O teatro fez sinais
E construiu sua crença
O que ficou foi sentença
De um modelo letrado
Do autor predestinado,
Mas da festa, só lembrança.

11
Mesmo no mundo moderno
Da Renascença pra cá
Drama escrito é o que há
O resto é coisa do inferno
Só o escrito é eterno!
O teatro vai no vento
A palavra toma assento
E o vivido é descartado
Como deixar registrado
O teatro do hodierno?

12
Essa é a real sentença
Se é verdade que a arte
É da existência a parte
Que nos afirma a presença
Como o povo diz na crença:
“Quem nada tem, nada dá!”
Se não se pode guardar
O que se faz no tablado
Nosso esforço é condenado
Mesmo se sai na imprensa

13
Como a festa, como a dança
O folguedo, o jogo, a reza
A culinária, a destreza
De se cantar na Chegança⁴
De embalar a criança
Na hora de se deitar
E a coragem de caçar,
No lamaçal, goiamuns
Os saberes mais comuns
Como deixar na lembrança?

14
Resta ainda uma esperança⁵
De se ver *Verbo Encantado*
Na consagração do fado
De carolingia lembrança
De diáspora herança
De ameríndios e sertão
Africana encarnação
Do pé, do chão, do reboco
Neste Brasil de caboclo
*De Mãe Preta e Pai João*⁶

15
 Mas, retomando a questão,
 Da Etnocologia
 Sua origem e serventia
 Seu nascedouro e razão
 É poesia e paixão
 Feita de lua e de língua
 Muda, migra, mexe e míngua
 Carne do corpo de luz
 Relva rala, erva, obus
 Canto e fala, fruta e pão

16
 Seu objeto de estudo
 É um jeito de se dar
 De se fazer, se mostrar
 Festa do viver agudo
 Mas quem oferece tudo
 Tem consciência do olhar
 Do outro que quer provar
 Do que se vê de beleza
 Fé, cultura e natureza
 Corpo, alma, mito e ludo

17
 Força interdisciplinar
 Mapa de muitos caminhos
 Que dá vazão a moinhos
 E bem melhor faz pensar
 Cuida do espetacular
 Do saber cotidiano
 Definindo plano a plano
 “A contemplação do mundo”⁷
 E o sentimento profundo
 Do que é fazer sonhar

18
 O fato espetacular
 Aquilo que mexe o nego
 Que dá tesão, faz chamego
 Germinação pulular
 De alegria e pulsar
 De vida, carne e raiz,
 ‘Coisas que o povo diz’⁸
 Gozo, fé, sabedoria,
 A Etnocologia
 Se dedica a abordar

19
 O conceito tutelar
 Deste novo estratagema
 Pode ser um teorema
 Mas também pode negar
 Essa angústia secular
 Do dualismo redutor
 De abordar com rigor
 E valor cartesiano
 Coisas da fé, do “mundano”
 Coisas que bóiam no ar.

20
 Disciplina similar,
 A Cenologia Geral,
 Quem afirmou foi Dadau⁹
 “Pode ser...” Falta afinar
 E bem significar
 Irmã metodologia
 E taxionomia,
 Objeto de estudo,
 Para concretizar tudo
 E o paradigma fundar

21
 Proposta em um manifesto
 Na pós-moderna idade
 Sob a responsabilidade
 De profundo e claro gesto
 Em dia útil, profesto
 Com intenção de atender
 Ao comportamento que
 Faz da vida um esplendor
 Em cores, graça e furor,
 Celebração e protesto...

22
 Justifica-se por quê
 A ciência é um bom lugar
 E a arte espetacular
 Pode lhe favorecer
 Uma vez que faz valer
 Os saberes mais comuns
 Os modos todos e nenhuns
 Mediando a comunhão
 Da lógica com a tradição
 Do ancestral com o erê

23
 Justifica-se então
 Pelo teatro que se faz
 Muito decente e capaz
 Fora do eixo padrão
 Desconhecendo ao bordão
 Erudito e secular
 A regra fixa, o pulsar
 Eurocêntrico e dominante,
 Que é também muito importante
 Mas, o único? O certo? Não!

24
 Justifica-se na dança
 Milenar filosofia
 Do *crear* com sinergia
 O movimento, a mudança
 De mistura e temperança
 Força que equilibra o mundo
 Órbita, composto profundo
 Cogito em forma de vento
 Corpomente, pensamento
 Música viva, aliança.

25
 Essa dança que balança
 Vem de debaixo do chão
 Vem do tambor coração
 Vem do ventre, bole a pança
 Estremece na lembrança
 De um primitivo passado
 O dançante no bailado
 Que ao lembrar do sacerdote
 Se expande e inverte o mote
 Balança que é essa a dança

26
 Dentre as artes, os padrões
 Essa dança é um exemplo
 Vai no beco, vai no templo
 No festejo, nos cordões
 Estudados em lições
 Em Etnocologias
 Pode ser de cantorias
 Ou de versos eruditos
 De Salomão aos Benditos
 De Zé da Luz a Camões

27
 Mas pode ser visual
 A matéria do estudo
 Pode ser a voz do mudo
 Em linguagem gestual
 Ou a moda tropical
 A roupa que usou Maria
 A cor que define a guia
 Do Orixá, do caboclo
 Da santinha do pau oco
 Do totem memorial

28
 Tudo pode ser tocado
 Em linguagens diferentes
 Desde os seres transcendentos
 E as lembranças do passado
 Até o som do xaxado
 A sapiência do velho
 A lição do Evangelho
 A “Catirina” e o “Boi”
 Aquilo que sempre foi
 Também vai ser estudado

29
 Mesmo a *História de Vida*
 De um grupo ou um alguém
 Compreende e serve bem
 De Método, e assim valida
 De uma forma preferida
 A ação de propiciar
 Ao “objeto” propalar
 Que está vivo e é “sujeito”
 Soterrando o preconceito
 De maneira divertida

30
 Por falar em diversão
 Lembro-me do bom humor
 Sem isso, a lida é um terror
 A vida vira um padrão
 De mera competição
 Enchendo o mundo de chato
 De fofoca e de boato
 Falta criatividade
 Pois ciência de verdade
 É um sinal de comunhão

31
 E Etnocenologia
 É antes uma comunhão
 Sem abolir a razão
 Mas sem negar a magia
 Que faz do saber folia
 De Jean-Marie Pradier
 Aos *performance studies*
 Tudo busca celebrar
 O brilho espetacular
 Vida, gozo e alegria

32
 A Etnocenologia
 Tem raízes mundiais
 Duas francesas, iguais
 Em proposta e serventia,
 Outra daqui, da Bahia
 Engendrada por Bião
 Um ator de profissão,
 Professor, mestre e gestor
 Que define com rigor
 Seu alcance e parceria

33
 A Etnocenologia
 Destina-se com destreza
 Ao garimpo da riqueza
 Que jorra no dia-a-dia
 E procura dar valia
 Ao teor multicultural
 Do que se faz de banal
 Mas que é significativa
 Ontem, hoje e doravante
 Cultura e sabedoria

34
 Vem estudar com prazer
 O que se faz na peleja
 Nos botecos, na igreja
 Com tudo quer aprender
 E tudo quer conhecer
 A disciplina em questão
 Barro, sopro, massa e mão
 Sonho divino da lida
 Lição, labuta e guarida
 Força do *saber-fazer*

35
 Pensando nisso, Bião,
 Depois de rodar o mundo
 Em momento mui fecundo
 Fez a configuração
 De uma pós-graduação
 Na Federal da Bahia
 E a Etnocenologia
 Ganhou assim seu Programa
 Que mantém acesa a chama
 De estudo e formação

36
 Pra tornar realidade
 Esta pós-graduação
 Doutor Armindo Bião
 Teve ajuda de verdade
 Fora e na universidade
 De bons profissionais
 Professores e outros mais
 Pesquisadores de peito
 Que deram a esse pleito
 Territorialidade

37
 São Salvador da Bahia
 Cidade da mestiçagem
 Palco primeiro e paisagem
 De gestação da alegria
 Deste país fantasia
 Brasil de todos os mitos
 Que de vida adorna os ritos
 Florescendo imaginários
 É o melhor entre os cenários
 Da Etnocenologia

38
 A Etnocenologia
 Sob o rigor acadêmico
 E o compromisso sistêmico
 De trans-metodologia
 Favorece com ousadia
 Projetos originais
 Formulações sem iguais
 De cenas, brinquedos, mitos
 Resumidamente ditos
 Nesta humilde poesia.

39
 O PPGAC¹⁰ é fato
 Programa de doutorado
 Pós-graduação, mestrado
 Guarita de bom contato
 Artes como assunto nato
 Cênicas, área afinidade
 Uma universidade
 Federal pra dar suporte
 Bahia, terreiro forte
 A premunição e o ato

Dedicatória

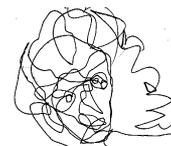
Dedico com gratidão
 Os versos deste cordel
 Uns de seda, uns de papel
 Todos na mesma intenção:
 Oferecer a Bião
 Reconhecidos carinhos
 Bião, gestor de caminhos
 Irmão que a vida nos traz
 Anseio-lhe saúde e paz,
 O amor e a consagração.

Assinatura

Minha mais sincera crença
 Aqui deixo registrada
 Know-how de longa jornada
 Acompanhando a sentença
 Respeitando a diferença
 Imaginária razão
 Obedecendo ao padrão
 Subversivo, um bocado

Mesmo assim sintonizado
 Ao que o mundo diz e pensa
 Inventando em verso e prosa
 Aprendiz de feiticeiro

Busco no chão brasileiro
 As virtudes que há na glosa
 Riqueza mais preciosa
 Beleza que a vida traz
 O tesouro mais fugaz
 Sendo assim, sem vaidade
 Assino com humildade
Makários Maia Barbosa



NOTAS DO APÊNDICE II

- ¹ Palavras para serem lidas no sentido vertical, escritas a partir das letras iniciais de cada verso.
- ² **Drama de Rua** (de Makarios Maia Barbosa) – desenhos feitos com esferográfica, digitalizados e coloridos posteriormente no computador – utilizados para ilustrar esse cordel e homenagear, em sentido alegórico, a tradicional prática da criação de xilogravuras que compõem algumas das capas dos folhetos dessa literatura popular nordestina.
- ³ Romance versificado de Ascenso Ferreira que trata da universalidade da cultura, publicado pela editora Nordestal, de Recife/PE, 1995.
- ⁴ Dança dramática de origem europeia remontada ao século XVIII, com teor erótico. No Brasil, folguedo popular natalino em que se armam nas praças públicas grandes barcos ou naus de guerra, onde os brincantes ou brincadores ou marujos, como se nomeiam, figuram uma expedição naval, no decurso da qual se travam combates com os Mouros e se cantam feitos heróicos. Cf. os verbetes: **Chegança** e **Fandangos** em CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. Brasília/Belo Horizonte: EDUSP/Itatiaia, 1987.
- ⁵ Fanzine baiano, com marcada influência da Contracultura, editado em Salvador, nos anos setenta. Entre os seus articuladores estava Armindo Jorge de Carvalho Bião.
- ⁶ Citação festiva de antigo mote de violeiros, marcadamente presente na obra do poeta paraibano Severino de Andrade Silva, o Zé da Luz.
- ⁷ Obra de Michel Maffesoli, que se propõe a lidar com a comunicação, o conhecimento comum e a transfiguração da imagem e seu conceito, referencial que pode facilmente dialogar com a etnocologia.
- ⁸ Famosa obra etnográfica de Luís da Câmara Cascudo.
- ⁹ Adailton Silva dos Santos, professor e pesquisador baiano da etnocologia, mestre e, atualmente, doutorando pelo PPGAC. Teve especial participação na disciplina como professor colaborador.
- ¹⁰ Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA – Universidade Federal da Bahia.