

# CLOSE E DENDÊ:

CARTOGRAFANDO TERRITÓRIOS CRIATIVOS  
EM NININHA PROBLEMÁTICA



SALVADOR **BATEKOO®**

**PAJILLO  
PAREDAO**

CIDADE DA MÚSICA DA BAHIA





**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE SANTA CRUZ**

Departamento de Letras e Artes



Programa de Pós-Graduação em Letras: Linguagens e Representações

**VINÍCIUS TEÓFILO DA SILVA SANTOS**

***CLOSE E DENDÊ: cartografando territórios criativos em Nininha***  
**Problemática**

**ILHÉUS - BAHIA**  
**2022**

**VINÍCIUS TEÓFILO DA SILVA SANTOS**

***CLOSE E DENDÊ*: cartografando territórios criativos em Nininha Problemática**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Linguagens e Representações da Universidade Estadual de Santa Cruz como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras, sob a orientação da Profa. Dra. Valéria Amim.

Área de Concentração: Artes do Vídeo

Linha de Pesquisa: Linguagem e Estudos de Gênero

**ILHÉUS - BAHIA  
2022**

## VINÍCIUS TEÓFILO DA SILVA SANTOS

### **CLOSE E DENDÊ: cartografando territórios criativos em Nininha Problemática**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Linguagens e Representações da Universidade Estadual de Santa Cruz como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras, sob a orientação da Profa. Dra. Valéria Amim.

28 de março de 2022.

#### **Banca Examinadora**

---

**Valéria Amim** (Orientadora)

Doutora em Cultura e Sociedade – Universidade Estadual de Santa Cruz

---

**Marlúcia Mendes da Rocha** (Examinadora)

Doutora em Comunicação e Semiótica – Universidade Estadual de Santa Cruz

---

**Rafael Siqueira de Guimarães** (Examinador)

Doutor em Ciências Sociais – Universidade Federal de São João del-Rei

S237

Santos, Vinícius Teófilo da Silva.

Close e dendê: cartografando territórios criativos em Nininha Problemática / Vinícius Teófilo da Silva Santos. – Ilhéus, BA: UESC, 2022.

127f. : il.

Orientadora: Valeria Amin

Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Santa Cruz. Programa de Pós-Graduação em Letras: Linguagens e Representações – PPGL  
Inclui referências.

1. Linguagem e cultura. 2. Resistência na arte. 3. Territorialidade humana. 4. Identidade de gênero. 5. Linguagem corporal na arte. I. Título.

CDD 306.44

## AGRADEÇO

A mim mesmo, por não ter desistido e por ter estado comigo em todos os momentos em que eu precisei de mim.

Aos orixás, em especial à Yemanjá e à Oxaguiã, por terem me ensinado que (para muitos de nós) não existe vitória sem luta, e por insistirem na ideia de que eu era forte o suficiente para vencer esta.

À Nininha Problemática e Digo Santtos, por suas vivências e criações que motivaram a produção deste trabalho.

Ao PPGL - UESC, pelo acolhimento e pelo comprometimento em continuar pautando a dissidência em tempos de censura, resistindo à ignorância do pensamento binário.

Às professoras e aos professores que atravessaram minha formação desde a educação básica e estimularam a construção do meu pensamento crítico. Obrigado por terem enxergado a minha potência nos estudos.

À Valéria Amim, minha orientadora, por apostar em mim e nas minhas produções desde a nossa primeira parceria acadêmica. Por todo o suporte na construção deste trabalho e por transpassar as barreiras rígidas das relações profissionais, permitindo que os afetos fossem a bússola do território que construímos juntos.

Ao professor André Luis Mitidieri Pereira, por ser essa pesquisadora-bicha espetacular e essencial para outras pessoas pesquisadoras espetaculares. Nosso programa não seria o mesmo sem você!

Ao professor Rafael Siqueira de Guimarães e à professora Marlúcia Mendes Rocha, por suas considerações sempre muito preciosas e pelo encorajamento a continuação da minha carreira acadêmica.

À minha mãe e à minha avó, Eliete Teófilo e Dalva Rocha, pelo incentivo aos estudos.

Ao meu irmão, Leonardo Teófilo, por acompanhar este processo apesar da distância.

Às minhas amigas: Nívia Maria, Jefferson Baptista, Mariana Carvalho, Hisrain Reis e Leandro Palafoz. Por cada pequeno ato de amor que foi transformado em impulso para a conclusão desta etapa. Ubuntu, família!

Para artistas do esgoto.

Eu sou bicha de conceito e referência.  
Eu não faço qualquer coisa.

(Nininha Problemática)



SANTOS, Vinícius Teófilo da Silva. **CLOSE E DENDÊ**: cartografando territórios criativos em Nininha Problemática. 128 f. 2022. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Letras: Linguagens e Representação – PPGL - UESC. Ilhéus, 2022.

## RESUMO

A experiência de pesquisa desenvolvida teve como principal motivação adentrar aos territórios expressos na arte de Nininha Problemática, uma *drag queen* da periferia de Salvador, cantora de pagode baiano, criada pelo multiartista Digo Santtos. Em suas elaborações estéticas, as obras de Nininha Problemática são atravessadas por marcadores sociais de sexualidade, gênero, racialização e classe, o que destacou em seu fazer uma tônica que também diz respeito à elaboração de uma ética e política transgressoras. Tal fato mobilizou a compreensão de sua produção artística como uma potência, sugerindo a existência de territorialidades criativas as quais poderiam ser investigadas. Para tanto, a ideia de cartografia foi utilizada como possibilidade metodológica a qual assegurou a criação de um caminho de pesquisa particular, baseado na criação processual a partir das experiências e dos encontros. Um olhar para as estetizações presentes nos vídeos *No Paredão* (2018), *Favelada* (2019) e *Metralhadora de Bunda* (2020) foi definido como ponto de partida, desde o qual foram estimuladas discussões acerca da arte *drag*, bem como sobre suas práticas assentadas no território soteropolitano, as quais apontaram aos espaços de sociabilidade Paulilo Paredão e Batekoo como atrelados à Nininha Problemática. Tais espaços revelaram a existência de uma cena artística contemporânea da juventude LGBTQIA+ negra em Salvador, a qual é excluída dos espaços legitimadores de arte. Desse modo, foram problematizadas questões referentes aos sistemas de arte, assim como a inserção da obra *Favelada* (2019) no museu Cidade da Música da Bahia. O percurso realizado desde as produções audiovisuais da *drag queen* até a sua apropriação por uma instituição de arte de relevância nacional proporcionou o entendimento da sua proposta ética-estética-política como disruptiva, capaz de forjar brechas para a construção de um mundo outro.

**Palavras-chave:** Nininha Problemática; Arte; *Drag queen*; Território.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Nininha no início de sua carreira .....	28
Figura 2	Referência à Crazy In Love .....	34
Figura 3	Nininha na frente da casa sem reboco .....	35
Figura 4	Corpos negros periféricos dançando .....	36
Figura 5	Nininha pintando as unhas .....	37
Figura 6	Nininha com Léo Kret do Brasil .....	38
Figura 7	Nininha performando no beco .....	40
Figura 8	Fãs recebem Nininha .....	40
Figura 9	Nininha no topo da favela .....	42
Figura 10	Referência ao videoclipe <i>Hold Up</i> .....	43
Figura 11	Nininha na frente do Soneca Paredão .....	44
Figura 12	Nininha e a sua “gangue” .....	45
Figura 13	Estetização da potência pela bunda .....	46
Figura 14	<i>Drag Alma Negrot</i> .....	54
Figura 15	<i>Drag Hungry</i> .....	54
Figura 16	Ivanka, Brighth e Aya; <i>Art Drag Sul Bahia</i> .....	55
Figura 17	Bandeira <i>BAFO 1</i> (Tertuliana Lustosa, 2015) .....	60
Figura 18	Publicação de Gloria Groove .....	63
Figura 19	Bia Mathieu; Yemanjá .....	69
Figura 20	Larissa Bravo; Pomba Gira .....	69
Figura 21	<i>Drags no cortejo</i> .....	70
Figura 22	<i>Drag Maria Tuti Luisão</i> .....	71
Figura 23	<i>Drag Eva Sattiva</i> .....	71
Figura 24	<i>Drag Frutífera Ilha</i> .....	72
Figura 25	<i>Drag Karmaleoa</i> .....	72
Figura 26	Poster do Paulilo Paredão .....	75
Figura 27	Nininha cantando no Paulilo Paredão .....	80
Figura 28	Nininha fazendo show no videoclipe <i>Favelada</i> .....	81

Figura 29	Poster da Batekoo .....	83
Figura 30	Poster da Batekoo com Nininha .....	85
Figura 31	Leona Vingativa .....	103
Figura 32	Uýra Sodoma .....	104
Figura 33	Tertuliana Lustosa .....	105
Figura 34	Casarão dos Azulejos Azuis .....	107
Figura 35	Telão do Cidade de Música da Bahia .....	108
Figura 36	Gringo Cardia sobre o Cidade da Música da Bahia .....	109
Figura 37	Descrição do espaço Nova Música .....	110
Figura 38	Mapa rizomático .....	120

## SUMÁRIO

1.	<b>Inferindo caminhos cartográficos</b> .....	11
2.	<b>"O meu nome é Nininha. Sou diva na minha favela": apresentando a <i>drag</i> Problemática</b> .....	25
2.1	"De shortinho e maquiagem, boto o paredão pra elas": a produção musical e audiovisual .....	29
2.1.1	<i>No Paredão</i> .....	32
2.1.2	<i>Favelada</i> .....	36
2.1.3	<i>Metralhadora de Bunda</i> .....	41
2.2	Pelas obras, uma visão do todo .....	46
3.	<b>Pensando em <i>drag</i>: a arte do corpo como território criativo</b> .....	50
3.1	<i>A drag queen</i> e a frustração do gênero .....	56
4.	<b>Perambulando por Salvador, localizando Nininha</b> .....	65
4.1	Fazendo <i>drag</i> na terra do dendê .....	68
4.2	Onde é o "rolê"?: Uma experiência no Paulilo Paredão .....	74
4.3	"E o <i>after</i> ?": Subo a ladeira e chego na Batekoo .....	81
5.	<b>Problematizando o campo artístico: os sistemas de arte e a criação desde o esgoto</b> .....	88
5.1	Uma História da Arte euro-estadunidense .....	92
5.2	Entre os muros dos museus de arte .....	95
5.3	Arte do esgoto: criando novos mundos desde o fracasso .....	99
6.	<b>Assaltando o museu: Nininha Problemática em exposição no Cidade da Música da Bahia</b> .....	106
6.1	Problematizando a inserção / detectando as brechas .....	111
7.	<b>Aglutinando pensamentos: considerações sobre o processo</b> .....	116
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	122

## 1. Inferindo caminhos cartográficos

Esta dissertação já foi moldada a partir de diferentes objetivos, justificativas, metodologias e referenciais teóricos, desde sua composição enquanto projeto de pesquisa. Ela nunca foi uma coisa só, embora tenha sido frequentemente delimitada para que os *gatekeepers*<sup>1</sup> acadêmicos considerassem seu desenvolvimento viável e relevante diante da tradição dos pensamentos que circulam no interior das universidades. A saber, o período pandêmico causado pela disseminação da Covid-19 (nos idos de 2020, 2021 e 2022) contribuiu para algumas das transformações ocorridas na estrutura deste trabalho, o qual, num primeiro momento, partiu da proposta da produção de um documentário acerca das *drag queens* negras que compuseram o coletivo ilheense *Art Drag Sul Bahia*.

Essa proposta foi transformada na possibilidade de analisar o conteúdo e o discurso da videografia de Nininha Problemática, sendo também reconfigurada, chegando até o texto como aqui está apresentado. Desse modo, as marcas da transitoriedade e da impermanência atravessam esta dissertação. Dentre todos esses enfoques, a única coisa que não sofreu modificações diz respeito ao meu interesse em pesquisar no campo da arte, pensando a potência ética, estética e política das produções realizadas por pessoas dissidentes sexuais e desobedientes de gênero racializadas.

A desobediência de gênero aparece aqui como categoria que diz respeito àquelas vivências que de alguma forma desviam do sistema sexo/gênero (PRECIADO, 2014), o qual ordena os corpos numa perspectiva binária naturalizada, definindo estéticas e performances de acordo com a genitália identificada no nascimento das pessoas. Ademais, na esteira de Jota Mombaça (2021), escolhi utilizar do termo “racializadas” como forma de desnaturalizar as posições de subalternidade atribuídas às pessoas não brancas, evidenciando que nosso sistema social constrói os nossos corpos e subjetividades. Entretanto, a categoria negro foi utilizada em situações nas quais houve a necessidade de caracterizar alguma especificidade ou diferença relacionada aos povos afrodiáspóricos.

---

<sup>1</sup> *Gatekeepers* são porteiros, guardiões de portais. Aqueles que detêm o poder de permitir ou negar o acesso.

<sup>2</sup> Estou implicado com processos artísticos desde a minha infância, mas foi na fase adulta que me reconheci como artista. Quando cursei Comunicação Social – Rádio e TV, na Universidade Estadual

Durante os processos de afinilamento deste trabalho, a ideia de enquadrar conjuntos de criações artísticas em determinados marcos teóricos e seus procedimentos analíticos pouco sou assertivo. Muito provavelmente devido minha implicação com alguns processos de criação em arte<sup>2</sup>, a qual estimulou olhares que buscavam sempre enxergar o que transitava por entre as obras e não apenas suas superfícies representacionais. Eu sentia a necessidade de ir além. Isso gerou um contexto de pesquisa tangido por dúvidas epistemológicas, ameaçado por possíveis inadequações acadêmico-metodológicas, e também permeado pelo caos pandêmico gerado pela disseminação em massa da Covid-19, dentro do qual ocorreram meus encontros com as produções artísticas de Nininha Problemática.

Nininha é uma *drag queen* criada pelo multiartista baiano Digo Santtos (uma bicha racializada moradora do bairro Sete de Abril, localizado na periferia de Salvador, na Bahia) no ano de 2017. Aqui, utilizo do termo bicha como uma categoria brasileira referente à dissidência sexual e desobediência de gênero dos corpos considerados masculinos aqui existentes. Essa é uma escolha política, que busca diferenciar as vivências nacionais da identidade gay commodificada (transformada em mercadoria) referente ao Norte global, a qual parte de uma perspectiva branca, capitalista e cisgênera. Além disso, é necessário pontuar que *drag queen* é uma modalidade da arte *drag*, a qual está associada ao processo de montar o corpo e o apresentar como obra artística, visando a criação de uma figura aproximada do feminino. Tal fazer artístico está diretamente associado à cultura de pessoas LGBTQIA+<sup>3</sup>, sendo também uma ferramenta política utilizada para ecoar vozes de luta contra a estigmatização desse grupo social.

Em sua página no *YouTube*, a artista *drag* aqui abordada foi definida como uma *queen* periférica da cidade de Salvador, na Bahia, que “vem quebrando barreiras e ocupando espaços com muito humor e atitude”<sup>4</sup>. Santtos criou Nininha<sup>5</sup>

---

<sup>2</sup> Estou implicado com processos artísticos desde a minha infância, mas foi na fase adulta que me reconheci como artista. Quando cursei Comunicação Social – Rádio e TV, na Universidade Estadual de Santa Cruz, tive a oportunidade de produzir um conjunto de audiovisuais como créditos para as disciplinas que cursei, bem como para os estágios e projetos de iniciação científica nos quais participei. Ter me inserido nesses processos de produção audiovisual me permitiu participar de diferentes funções artísticas, o que acredito que possa ter estimulado uma visão muito particular sobre as artes, principalmente aquelas chamadas Artes do Vídeo.

<sup>3</sup> Por vezes, utilizarei da sigla LGBTQIA+ (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgêneras, Travestis, *Queers*, Intersexos, Assexuadas e mais), atrelada às políticas identitárias, como outra possibilidade de mencionar as vivências sexo/gênero dissidentes.

<sup>4</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/c/NininhaProblem%C3%A1tica/about>. Acesso em: 11 de set. de 2020.

para abordar vivências comuns aos subúrbios baianos e assim o faz desde os seus primórdios, quando publicava vídeos humorísticos em suas mídias sociais. Abordagens acerca da periferia soteropolitana estavam impressas no seu trabalho e, no ano seguinte, passaram a compor predominantemente a estética da artista quando a mesma estendeu sua carreira para o âmbito musical, a partir do lançamento da música *No Paredão* (2018).

As músicas de Nininha Problemática foram classificadas majoritariamente como pertencentes ao espectro do pagode baiano (também conhecido como pagodão), apesar de conter em sua estrutura elementos de outros gêneros musicais, como o *funk*, o *pop* e o eletrônico. Mais de 10 faixas fazem parte do seu conjunto de obras, sendo que 5 delas também possuem produções audiovisuais disponibilizadas na *internet*. Os videoclipes criados para as músicas *Larissinha* (2019), *Quem Manda* (2019), *Metralhadora de Bunda* (2020), *Favelada* (2018) e *No Paredão* (2018) são os trabalhos mais populares da artista e cada um deles já ultrapassou a marca de 100 mil visualizações<sup>6</sup> *online*.

Tive acesso à produção artística de Nininha Problemática por meio da mídia social *Instagram*, em um dos vários momentos em que eu transitava aleatoriamente por esse espaço digital. Uma pessoa havia compartilhado em sua página o *link* para a audição da música *Favelada* (2018), com participação de Léo Kret do Brasil, junto com um comentário que parabenizava a obra e mencionava que se tratava de uma artista *drag* cantora de pagode baiano. Ouvi a canção e pouco tempo depois também tive acesso ao seu videoclipe, o qual me surpreendeu devido ao seu teor ético-estético-político (Nininha vestia “roupa de mulher” e cantava sobre o orgulho de ser favelada nas ruas de uma periferia, acompanhada de uma travesti). Eu sabia que estava diante de uma criação inovadora e isso estimulou minha busca por outras produções da artista.

O contato *online* com os vídeos humorísticos, músicas, videoclipes, apresentações e as construções de corporeidades de Nininha Problemática logo estimularam em mim o desejo de mergulhar em profundidade naquele universo inventado por Santtos. Fui afetado pelos códigos acerca das negritudes, das

---

<sup>5</sup> Apesar de utilizar os nomes Digo Santtos e Nininha Problemática para apontar as diferenças entre criador e obra, não há o intuito de separar as duas vivências neste trabalho. Compreendo Nininha como uma extensão de Santtos e aqui eles alternam as posições de protagonismo sempre que for preciso salientar a vivência artística dentro e/ou fora da arte *drag*.

<sup>6</sup> Ver página de Nininha Problemática no *YouTube* Disponível em: <https://www.youtube.com/c/NininhaProblem%C3%A1tica/videos>. Acesso em: 04 de mar. de 2022.

viagens e das periferias (alguns já conhecidos por mim e outros não) que saltavam pelas telas dos dispositivos eletroeletrônicos em todos os momentos em que procurei pelo seu nome em buscadores da *internet*. Eles estavam lá, prontos para impactar aqueles que estivessem dispostos a fruir com suas criações. A partir daí, foram criados os primeiros vínculos que estabeleceram a produção desta pesquisa.

As produções artísticas de Nininha acompanharam uma movimentação emergida no Brasil em meados de 2015, que diz respeito à (re)popularização da arte *drag* no contexto nacional a partir do sucesso do *reality show* estadunidense *RuPaul's Drag Race*. Tal programa objetiva selecionar a melhor artista *drag* numa competição seriada por temporadas. Apresentado por RuPaul (uma das *drags* mais famosas do mundo), o *reality* começou a ser transmitido via televisão no ano de 2009 e possui popularidade crescente, tendo seu formato reproduzido em diversos países. Lançado em 2018, o seriado *Pose* (FOX) também contribuiu para o fortalecimento dessa movimentação ao abordar, na ficção seriada, o contexto dos bailes *drag* existente na cidade de Nova Iorque, nos Estados Unidos.

Esse momento histórico é marcado pelo surgimento de artistas como Pablio Vittar, Gloria Groove, Lia Clark, Kaya Conky e Potyguara Bardo: bichas que montam seus corpos como arte, criam músicas, videoclipes e se apropriam das ferramentas tecnológicas e das plataformas digitais disponíveis na *internet* para a divulgação dos seus trabalhos. No entanto, essa é uma possibilidade que já foi esboçada anteriormente por artistas *drag* que ocuparam espaços midiáticos de grande visibilidade, como Silvetty Montilla e Nany People, entre outras protagonistas de shows de calouros televisionados no Brasil.

A ocupação de tais plataformas gerou um cenário inédito para cantoras LGBTQIA+ brasileiras independentes. Foi inaugurado um novo horizonte que possibilitava a inserção na cena musical do nosso país sem que fosse necessário o vínculo com gravadoras e outras empresas, facilitando o processo de escoamento das produções de artistas que passaram a ganhar notoriedade. A popularização dessas criadoras foi tamanha que elas romperam a bolha da *internet* e passaram a ocupar espaços midiáticos *mainstream*<sup>7</sup>, como as rádios e os programas líderes em

---

<sup>7</sup> A palavra *mainstream* se refere ao que é principal e/ou convencional em determinada cultura.



audiência da televisão aberta, carregando consigo traços contra discursivos referentes aos modos de vida sexo/gênero dissidentes (ROCHA et al., 2020).

Não há dúvidas de que as artistas *drag* brasileiras da geração pós-RuPaul são fenômenos mercadológicos em constante expansão, nas suas mais variadas ramificações. O sucesso de Pablu Vittar, por exemplo, é atualizado em cada recorde quebrado em premiações, vendas e visualizações, sendo esta última categoria um fator de extrema relevância para as artistas contemporâneas que utilizam a *internet* como seus principais meios de divulgação. No entanto, apesar do *boom drag*, muitas dessas artistas não acessam os espaços centrais que garantem validação artística e visibilidade, sendo, portanto, deslocadas à margem, o que acarreta em uma série de dificuldades na manutenção de suas vidas e dos seus trabalhos. Diante dessa configuração estrutural, surgiram algumas indagações acerca da posição ocupada pelas produções de Nininha Problemática no campo da arte.

Por que, apesar de ter acompanhado a (re)popularização das *drag queens* e de ser considerada uma celebridade em Salvador, Nininha segue como uma artista *underground*<sup>8</sup>? Em alguns minutos circulando pelas principais plataformas em que seus trabalhos foram disponibilizados, como o *YouTube* e o *Spotify*, pude perceber, em comparação com outras artistas do mesmo nicho, que sua produção não estava alcançando o grande público. Nesses espaços digitais, é possível ter acesso ao número de reproduções de cada obra disponibilizada. Atualmente, a quantidade dessas reproduções pode definir o sucesso de uma artista, bem como o alcance do seu trabalho. Entretanto, tal definição depende de inúmeros parâmetros que exigem observar uma série de questões mercadológicas. De qualquer forma, nenhuma produção de Nininha Problemática alcança a marca numérica de um milhão, a qual aponta sucesso mediano na plataforma musical *Spotify* e na plataforma audiovisual *YouTube*.

Além disso, suas obras tampouco chegavam perto de ocupar ambientes legitimadores da arte contemporânea, como os museus, as galerias e as bienais. Sendo assim, o que havia (ou o que não havia) nessa *drag* que definia o seu lugar como artista de pouca visibilidade? Seria porque suas criações não possuíam apelo

---

<sup>8</sup> *Underground* é um termo utilizado para denominar aquilo que foge do estabelecido como o padrão e que por isso não ocupa o centro em uma cultura. Nesse sentido, ser uma artista *underground* significa existir em espaços alternativos ao *mainstream*.

comercial? Ou porque suas produções talvez não tivessem valor artístico para os espaços hegemônicos do campo da arte?

Na tentativa de suprir os questionamentos prévios, realizei uma breve busca em portais de pesquisa, indexadores acadêmicos e repositórios com a intenção de obter informações acerca da *drag*. Era necessário compreender como pesquisadores do Brasil estavam abordando a produção da artista, assim como ter conhecimento sobre quais eram os recortes e marcadores utilizados em suas investigações. Entretanto, não foi possível encontrar um ensaio, artigo, monografia, dissertação ou tese que utilizasse da experiência artística de Digo Santos como *corpus*. Diante disso, Nininha Problemática parecia não existir para as universidades brasileiras. Esse fato desvelou que a artista sofria também um processo de invisibilização acadêmica, justificando a importância e a urgência em executar a minha pesquisa, ainda que me ocorresse o desfalque de referências.

A única pesquisa na qual encontrei rastros de Nininha estava presente na tese de Joshua Kamau Reason (2020), vinculada à Universidade do Texas (Estados Unidos) e intitulada *Geographies of Desire: (Re)Mapping Black LGBTT<sup>9</sup> Life in Salvador da Bahia, Brazil* (Geografias do Desejo: (Re)Mapeando a Vida LGBTT Negra em Salvador da Bahia, Brasil). Em seu trabalho, Reason observou parte da carreira de Nininha Problemática e detectou uma relação convergente entre sua criação artística e os espaços em que ela transita, constatando, por meio de análise audiovisual<sup>10</sup>, que a *drag* “centraliza a periferia de Salvador em sua arte, (re)produzindo uma imagem do espaço negro de baixa renda que é constituída por e pelo corpo baiano LGBTT negro” (REASON, 2020, p. 92, tradução minha).

Percebi que tal característica estava presente não só nos audiovisuais analisados pelo autor, mas em todos os vídeos lançados pela artista, o que fazia de sua produção artística algo peculiar e inovador uma vez que não havia outra *drag queen* soteropolitana (que também fosse cantora) interseccionando diferentes marcadores sociais da diferença (tais como sexualidade, gênero, raça, classe e localidade) em suas obras. Essas criações apontavam para a possível existência de um mundo outro, diferente dos *status quo* social hegemônico marcado pelos ideais coloniais racistas com os quais lidamos diariamente em nossas relações

---

<sup>9</sup> Referente ao conjunto de pessoas lésbicas, gays, bissexuais, travestis e transgênero.

<sup>10</sup> O autor analisou duas produções de Nininha, sendo elas um vídeo *challenge* publicado em sua página do *Instagram* e o videoclipe *Quem Manda* (com participação de Mulher Pepita), disponibilizado em seu canal do *YouTube*.

interpessoais, bem como quando entramos em contato com produtos artísticos e midiáticos. Sobre isso, a pensadora bell hooks<sup>11</sup> (2019) aponta que:

Existe uma conexão direta e persistente entre a manutenção do patriarcado supremacista branco nessa sociedade e a naturalização de imagens específicas na mídia de massa, representações de raça e negritude que apoiam e mantêm a opressão, a exploração e a dominação de todas as pessoas negras em diversos aspectos (hooks, 2019, p. 33).

Enquanto artista dissidente sexual e desobediente de gênero racializado, Digo Santtos parece romper com posições de subalternidade tanto na perspectiva de raça quanto no que diz respeito à cisheteronormatização dos corpos, o que implica também uma outra forma de pensar/criar, subversiva e transgressora, que diz respeito às perspectivas das bichas (podendo também ser identificadas como *queer* etc.). Diante disso, em concordância com a pensadora Helena Vieira, levo em consideração que “a experiência *queer*, a experiência travesti, marica, viada, sapatona, são experiências profundamente caras à imaginação de um outro mundo” (PODCAST UNIVERSO PRODUÇÃO: a imaginação como potência, 2020).

Mas o que significaria, então, imaginar e criar um mundo outro? Utilizo do conceito de território e da ideia de territorialização/desterritorialização para lançar mão daquilo que pode ser compreendido como o forjar (no sentido de construir, fabricar e criar) de novas possibilidades éticas, estéticas e políticas. Para Gilles Deleuze e Félix Guattari:

O território é o produto de uma territorialização dos meios e dos ritmos. Dá na mesma perguntar quando é que os meios e os ritmos territorializam-se, ou qual é a diferença entre um animal sem território e um animal de território. Um território lança mão de todos os meios, pega um pedaço deles, agarra-os (embora permaneça frágil frente a intrusões). Ele é construído com aspectos ou porções de meios. Ele comporta em si mesmo um meio exterior, um meio interior, um intermediário, um anexado. Ele tem uma zona interior de domicílio ou de abrigo, uma zona exterior de domínio, limites ou membranas mais ou menos retrateis, zonas intermediárias ou até neutralizadas, reservas ou anexos energéticos. Ele é essencialmente marcado por "índices", e esses índices são pegos de componentes de todos os meios: materiais, produtos orgânicos, estados de membrana ou de pele, fontes de energia, condensados percepção-ação. Precisamente, há território a partir do momento em que componentes de meios param de ser direcionais para se tornarem dimensionais, quando eles param de ser funcionais para se tornarem expressivos. Há território a partir do momento em que há expressividade do ritmo. É a emergência de matérias de expressão (qualidades) que vai definir o território (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 105)

---

<sup>11</sup> A autora opta politicamente por escrever seu nome sem letras maiúsculas.

Toda espacialidade pode ser uma territorialidade, seja ela física ou não. Entretanto, conforme aponta François Zourabichvili (2004, p. 23), tal conceito não implicará “na delimitação objetiva de um lugar geográfico. O valor do território é existencial: ele circunscreve, para cada um, o campo do familiar e do vinculante, marca as distâncias em relação a outrem”. Assim, tendo em vista os territórios formados pelo que é expresso como hegemônico, encaro a imaginação/criação de um mundo outro como um processo de desterritorialização do mundo criado pelo homem branco, rico, cisheterossexual, euro-estadunidense.

As elaborações das teorias e práticas *queer* no pensamento de Judith Butler (2017; 2019), Paul B. Preciado (2011; 2014; 2018) e Guacira Lopes Louro (2020) já apontaram para o modo como os discursos e as tecnologias de gênero criaram noções utilizadas para a territorialização dos corpos a partir de estruturas binárias, naturalizando o que hoje se compreende como cisheteronormatividade. Demonstraram, também, como os modos de vida das pessoas dissidentes sexuais e desobedientes de gênero subvertem o ordenamento de tais estruturas ao se desterritorializarem, inventando formas de existência e resistência a partir do que está posto. Nesse sentido, entendo o corpo como território; como matéria territorializada.

A arte, por sua vez, também pode ser compreendida a partir do mesmo conceito, pois ela não é anterior aos processos, fluxos e forças mundanas. É o resultado da junção desses que engendra o que consideramos artístico. Não se trata apenas da materialidade, mas aquilo que se faz dela. Desse modo, cabe apontar que as “funções num território não são primeiras, elas supõem antes uma expressividade que faz território” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 106). Por esse motivo, considero a arte como um espaço implicado por inúmeras dinâmicas de territorialização, dentre as quais as do âmbito político são cruciais para as discussões a serem abordadas nesta dissertação.

Em concordância com Jacques Rancière (2005) e Gilles Deleuze (1992; 1999), a arte é inerente à política mesmo nas situações em que o enfoque de uma criação artística não seja o ativismo. Quando adotada como ferramenta de resistência, de contra-informação, se torna uma brecha por onde percorre a possibilidade de tensionar o que se fez hegemônico. Nessa perspectiva, diversas produções artísticas brasileiras têm sido realizadas pelos vieses dos modos de vida desviantes, das pessoas racializadas, dos dissidentes do sistema sexo/gênero, entre

outros, de tal maneira que entram em combate com os imaginários que violentam essas manifestações da diferença. Portanto, acredito que as obras de Nininha façam parte desse cenário.

Perante o exposto, objetivei traçar uma experiência de pesquisa que possui como principal motivação adentrar aos territórios criativos expressos na arte de Nininha Problemática, adotando como ponto de partida os seus videoclipes, a fim de demarcar aquilo que compõe suas obras. Para tanto, optei por selecionar 3 de suas 5 obras, sendo elas: *No Paredão (2018)*, *Favelada (2019)* e *Metralhadora de Bunda (2020)*. O critério de seleção desses audiovisuais foi baseado em suas semelhanças visuais e sonoras, considerando que todos eles possuem cenas gravadas em locações<sup>12</sup> periféricas e suas faixas musicais compartilham predominantemente da estrutura rítmica do pagodão.

Assim como Jeder Janotti Jr. e João André Alcantara (2018), encaro o videoclipe como um dispositivo expressivo, artístico, que pode ser “compreendido por articulações variadas, tal como parecem ser as inúmeras formas de circulação acopladas a essa experiência audiovisual (JANOTTI JR; ALCANTARA, 2018, p. 11). Desse modo, estudar obras videoclípticas permite explorar uma série de fatores que dizem respeito ao modo como tais produções são criadas, o que elas abordam, como nos afetam, bem como por onde circulam. Além disso, são uma das principais criações de cantores e cantoras, compreendidas também como o complemento visual de suas músicas, a partir do qual os artistas expõem seus ideais. Isso faz do videoclipe:

um produto audiovisual com inúmeras camadas, que muitas vezes se sobrepõem, e outras que mal parecem fazer parte do mesmo universo, funcionando como uma forma expressiva situada em um contínuo processo de incorporação e excorporação de valores culturais. Para nós, um lugar potente que proporciona modos de encenação de si e dos outros. Isso sem deixar de lado os aspectos econômicos, políticos, estéticos e sociais por meio do quais os videoclipes afirmam-se, ao mesmo tempo, como produções populares e distintas (JANOTTI JR; ALCANTARA, 2018, p. 9).

De acordo com o pensamento de Pamela Zacharias Sanches Oda (2011, p. 12), também podemos compreender o videoclipe como “uma tempestade sensorial, potência criativa, atravessamento afetivo ou violento” que “pode promover novos olhares, novas estéticas, novas interpretações, novas potencialidades” (ODA, 2011,

---

<sup>12</sup> No campo do audiovisual, a locação é o espaço físico onde se filma uma obra. Portanto, ela também pode ser compreendida como um território.

p. 12). Nesse sentido, inicialmente, me interessava observar quais códigos expressivos presentes nas produções videoclípticas de Nininha contribuíam para a construção de seu território/mundo outro, levando em conta o que mais me afetava e se destacava em sessões de fruição que estabeleci com as obras selecionadas. Assim, não se trata propriamente de uma análise audiovisual, mas do contato com a arte que dita, a partir do encontro, uma série de afetações as quais foram descritas.

Para que a pesquisa pudesse avançar para além dos videoclipes, foi preciso abandonar a ideia filosófica de representação e partir para a noção de estetização. Para Rancière (2009, p. 11), a estética é “um modo de pensamento que se desenvolve sobre as coisas da arte e que procura dizer em que elas consistem enquanto coisas do pensamento”. Isso significa abandonar o ideal da arte como um produto final, fixo, aparentemente neutro e afastado das problemáticas sócio-políticas. Portanto, o artístico é pensamento, além de um espaço atrelado ao sensível por onde percorrem sensações e forças políticas (DELEUZE; GUATTARRI, 1992).

Na perspectiva de Castiel Vitorino Brasileiro (2020), a estetização diz sobre um movimento de tradução da vida o qual não consiste em reproduções assépticas do mundo social, mas em criações infestadas “de signos e significados, que organizam não apenas esses territórios geográficos, como também cognitivo-emocionais” (BRASILEIRO, 2020, p. 234). Aqui, a ideia é encontrar esses signos e significados, territórios e territorialidades, buscando compreender aquilo que perpassa por entre as obras de Nininha e o que eles dizem como coisas do pensamento de uma pessoa dissidente sexual e desobediente de gênero racializada, moradora da periferia de Salvador.

Mas como pensar a complexidade desse campo composto por territórios corporais, musicais e audiovisuais? Como dar conta da multiplicidade que cerca Nininha Problemática? Realizei, ao habitar as dúvidas e impasses referentes aos meus processos de pesquisa, que precisaria inventar um caminho, forjar uma estrada, abrir uma brecha para realizar o trabalho de modo que fosse desenvolvido a favor dos fluxos, dos encontros e das potências presentes no meu corpo, no de Nininha e em suas obras. Talvez desse modo eu pudesse ser afetado pelos seus videoclipes e partir em busca de outras territorialidades.

Surgiu, então, a ideia de cartografar. Segundo Luciano Bedin da Costa (2014, p. 71), a cartografia “não busca estabelecer regras ou caminhos lineares para que se

atinja um fim. O pesquisador-cartógrafo terá que inventar os seus na medida em que estabelece relações e passa a fazer parte do seu próprio território de pesquisa”. Desta forma, o processo de cartografar não adere à ideia de método amplamente difundida no âmbito acadêmico, mas estimula outros olhares, inaugurando novas práticas singulares de pesquisa. Além disso, conforme apontam Kleber Prado Filho e Marcela Montalvão Teti (2013), a cartografia:

trata de movimentos, relações, jogos de poder, enfrentamentos entre forças, lutas, jogos de verdade, enunciações, modos de objetivação, de subjetivação, de estetização de si mesmo, práticas de resistência e de liberdade. Não se refere a método como proposição de regras, procedimentos ou protocolos de pesquisa, mas, sim, como estratégia de análise crítica e ação política, olhar crítico que acompanha e descreve relações, trajetórias, formações rizomáticas, a composição de dispositivos, apontando linhas de fuga, ruptura e resistência (FILHO; TETI, 2013, p. 47).

Encontro na cartografia a possibilidade de pesquisar de modo expansivo, aberto aos encontros e os afetos estabelecidos no processo, sem buscar resultados pré-estabelecidos. À vista disso, traçar uma pesquisa com base na ideia de processualidade aponta para um terreno de incertezas, dentro do qual é preciso caminhar disponibilizando o corpo para a criação de olhares sensíveis, críticos e distanciados das moralidades. Esses, por sua vez, não podem ser outros a não ser os meus. Por esse motivo, cartografar é um modo de pensar considerado sujo, isento de neutralidades e verdades universais, pois:

O pesquisador-cartógrafo é também parte da geografia a qual se ocupa – não se pode, em uma pesquisa cartográfica, situar o campo de pesquisa como algo que estaria “lá” e o pesquisador “aqui”. A cartografia, neste sentido, é uma prática de pesquisa suja, distante da assepsia e da limpeza que método científico positivista nos propõe. O cartógrafo, ao estar implicado no seu próprio procedimento de pesquisa, não consegue (e não deseja) manter-se neutro e distante – eis o sentido de sujeira aplicado à sua prática (COSTA, 2014, p. 71).

Minhas implicações para com Nininha Problemática e suas obras também estão no compartilhamento que fazemos de alguns marcadores sociais da diferença, como o fato de sermos pessoas dissidentes sexuais racializadas, baianas e pobres. Durante a escrita da pesquisa, também passei a residir na cidade de Salvador, em um bairro periférico, o que consiste em um ato de (des)territorialização que me avizinhou de alguns territórios pelos quais percorrem Santtos e Nininha. Além disso, tive experiências com a arte *drag*, assim como também já produzi videocliques. Esses

compartilhamentos e fazeres compõem minha perspectiva de pesquisa, de modo que relatos de minhas vivências foram incorporados ao texto, o tornando imundo de visões subjetivas particulares os quais compõem esse trabalho de maneira transversal, ora cortando momentos de reflexão teórica, ora sendo o ponto de partida para a construção das ideias aqui apontadas.

Ademais, pela escassez de referenciais acadêmicos acerca de Nininha Problemática e a insuficiência em consultar apenas textos teóricos para a construção de uma cartografia, utilizei de fotografias, documentários, obras de arte, publicações em mídias sociais, catálogos, matérias *blogs* e *sites* de notícias, episódios de *podcasts*, músicas, dentre outras possibilidades de criação de pensamentos que surgiram fora do contexto da universidade. Segundo Suely Rolnik (1989, p. 66), o pesquisador cartógrafo “absorve matérias de qualquer procedência. Não tem o menor racismo de frequência, linguagem ou estilo”, justamente por compreender que tudo pode criar expressão e sentido.

A elaboração desta dissertação foi ancorada na corrente de pensamento nomeada como pós-estruturalista, mais especificamente utilizando das contribuições advindas da filosofia da diferença deleuze-guattariana. Os conceitos criados na esteira desse recorte filosófico contribuíram para a elaboração de uma cartografia acerca dos territórios criativos que atravessam as obras de Nininha Problemática, dividida em 7 momentos textuais. 5 deles consistem nos capítulos de desenvolvimento intitulados *"O meu nome é Nininha. Sou diva na minha favela" : apresentando a drag Problemática; Pensando em drag: a arte do corpo como território criativo; Perambulando por Salvador, localizando Nininha; Problematizando o campo artístico: os sistemas de arte e a criação desde o esgoto; e Assaltando o museu: Nininha Problemática em exposição no Cidade da Música da Bahia.*

Em *O meu nome é Nininha. Sou diva na minha favela" : apresentando a drag Problemática*, introduzo minhas visões acerca da experiência *drag* de Digo Santtos desde sua configuração enquanto uma personagem de audiovisuais humorísticos até a transformação de Nininha Problemática em uma cantora de pagode baiano, abordando as particularidades de suas estetizações. Abordo as obras *No Paredão (2018)*, *Favelada (2019)* e *Metralhadora de Bunda (2020)*, descrevendo as expressividades de cada videoclipe a partir das afetações produzidas em mim no processo de fruição com essas produções.



*Pensando em drag: a arte do corpo como território criativo* consiste em discussões acerca da arte *drag*, elencando sua constituição histórica e questões referentes às diferentes modalidades da prática da montagem, as quais posicionam o corpo como território artístico aberto para inúmeras possibilidades de criação. Apresento a *drag queen* como um processo de viagem não identitária capaz de frustrar a binariedade de gênero ao expor a artificialidade da estética padronizada em ideais cisheterossexuais, o que faz da sua prática uma poderosa elaboração política capaz de desestabilizar noções fixas acerca do mundo e promover novas versões de si.

No capítulo *Perambulando por Salvador, localizando Nininha*, traço pensamentos acerca da capital soteropolitana a fim de situar o território geográfico onde acontecem as experiências de Nininha Problemática. A partir disso, lanço um olhar sobre a cena *drag* em Salvador, utilizando como suporte os documentários *Âncora do Marujo* (2014) e *Experimente a Noite com Drags Amapôs* (2020). Nesse estágio, foi necessário um desvio de rota para acessar outras territorialidades criativas, o que me levou ao encontro dos espaços de sociabilidade Paulilo Paredão e Batekoo. Descrevo minhas experiências ao adentrar aos territórios daquilo que detectei como cena artística contemporânea da juventude LGBTQIA+ negra em Salvador, onde pude encontrar Nininha e outras artistas e produtoras culturais dissidentes sexuais e desobedientes de gênero racializadas, as quais são excluídas dos espaços legitimadores da arte.

Em *Problematizando o campo artístico: os sistemas de arte e a criação desde o esgoto*, elaboro argumentações acerca dos sistemas de arte como mecanismo de poder que submete as produções de pessoas negras, bem como sexo/gênero desviantes, ao regime de invisibilidade construído em seu interior. Elenco a História da Arte e a instituição museu como uma das principais ferramentas que realizam processos de apagamento para com produções de vivências marginalizadas, moldando um ideal de arte hegemônico e pouco acessível. Em contra partida, destaco as produções periféricas de pessoas subalternizadas como potências que resistem aos postulados dos sistemas de arte, bem como às tentativas de erradicação de suas vivências, e as nomeio como Arte do Esgoto.

Por fim, em *Assaltando o museu: Nininha Problemática em exposição no Cidade da Música da Bahia*, descrevo uma experiência de visita ao museu Cidade da Música da Bahia, em Salvador, no qual a obra *Favelada* (2019) foi exposta.

Nesse sentido, aponto as afetações que sofri ao acessar o local, elencando sua estrutura e o modo como o videoclipe de Nininha Problemática foi adicionado ao acervo. A partir de tal experiência, construo problematizações acerca do espaço ao refletir sobre uma possível fetichização da artista e do seu trabalho, assim como detecto potencialidades em sua negociação para com o museu.

## 2. "O meu nome é Nininha. Sou diva na minha favela"<sup>13</sup>: apresentando a *drag* Problemática

Na tentativa de versar acerca do fazer artístico de Digo Santtos, declaro compreender os limites presentes em descrições de experiências que não partem da minha existência. Existe sempre o possível perigo de reproduzir ações colonizadoras na observação de vivências alheias, principalmente no âmbito dos estudos acadêmicos e de suas tradições metodológicas, as quais frequentemente posicionaram uma parcela de seres humanos como objetos de estudo. Sendo assim, este capítulo não pretende definir quem é Nininha Problemática, mas tornar acessíveis informações que possibilitem uma visão compartilhada sobre aquilo que me parece importante para a composição deste trabalho.

Para tal, adoto uma lente afetiva<sup>14</sup> que diz respeito às impressões obtidas no encontro com a artista por meio do seu conjunto de obras, assim como com os rastros da sua presença em diferentes páginas da *internet*. É preciso apontar que busquei entrar em contato com Nininha, a fim de que sua fala compusesse esta dissertação de forma ainda mais afetiva e efetiva, mas não obtive sucesso. Como forma de sanar essa falta, busquei por sua fala em diferentes *blogs* e *sites* de notícias *online*. Portanto, foi a partir de minhas percepções imundas e inevitavelmente parciais acerca da *drag* e de suas criações que eu esbocei uma linha descritiva, histórica e sensível, a qual se ocupou de tornar acessível o conhecimento do recorte aqui proposto: o trabalho artístico de uma bicha racializada, periférica e soteropolitana, assim marcada socialmente.

Num canal da plataforma digital *YouTube*<sup>15</sup>, por onde são compartilhados alguns dos seus trabalhos, obtive informações relevantes acerca de Nininha. Foi no ano de 2017 que o multiartista Digo Santtos a criou como personagem para abordar vivências comuns aos subúrbios baianos em vídeos humorísticos, os quais eram publicados em diferentes mídias sociais. O que se via era uma bicha negra, caracterizada em artifícios considerados femininos, executando cenas irreverentes

<sup>13</sup> Trecho da música *Metralhadora de Bunda*, de Nininha Problemática.

<sup>14</sup> O que chamo de lente afetiva diz respeito à necessidade cartográfica de sentir a pesquisa e traçar os conhecimentos a partir dos afetos produzidos em cada encontro. Sendo assim, tal lente seleciona os pontos que considera caros à construção desta dissertação a partir daquilo que toca, orienta e produz outros caminhos.

<sup>15</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/c/NininhaProblem%C3%A1tica/about>. Acesso em: 11 de set. 2020.

nas quais lidava com acasos fictícios, dançava músicas populares e realizava considerações acerca das amenidades de uma vida precária.

Os conteúdos audiovisuais abordavam temas locais, referentes aos modos de vida marginalizados, a partir de uma perspectiva debochada acerca daquilo que é comum às definições da realidade regional soteropolitana. A abordagem caricata da feminilidade e as temáticas utilizadas garantiam risos, compartilhamentos e, conseqüentemente, a popularização daquilo que as representações das nossas memórias coletivas apontam como uma personagem própria dos becos e vielas da Bahia. É o que confirma a artista quando diz, numa entrevista, que começou a fazer *Nininha* “na intenção de representar as meninas da periferia, as foveiras” (MOSAICO BAIANO, 2020).

Foveira é um termo presente na linguagem informal baiana, utilizado para adjetivar pessoas periféricas (em geral, pessoas não brancas) que não seguem as normas sociais de estilo, bem como dos modos de vida hegemônicos, e por isso são consideradas desajeitadas, feias, entre outras atribuições negativas. Entretanto, ser foveira não significa necessariamente ocupar uma posição social inferior, pois se trata de um modo de expressão criado pela periferia, o qual aponta desvios pelos quais moradores de favelas encontram possibilidades de estar no mundo a partir da valorização de sua autoestima e do sentimento de pertencimento.

No interior de uma vida foveira, existem articulações políticas, afetivas e subversões ao enclausuramento dos corpos. As meninas foveiras enfrentam as moralidades impostas ao gênero mulher, por exemplo, ao utilizarem roupas consideradas provocantes e ao tratarem de suas sexualidades de modo menos moralizado. Elas reivindicam o direito de estarem confortáveis em seus corpos, apesar das experiências de opressões diárias, e experimentam a liberdade que criam para si mesmas numa relação direta com a vulnerabilidade social. Em certa medida, há um sentimento de orgulho identitário acerca da periferia por parte das foveiras. Além disso, elas costumam ser bem humoradas e encontram sempre motivos para realizar piadas sobre si mesmas, sobre as situações que vivem e sobre as outras pessoas.

Até mesmo o nome escolhido por Santtos está relacionado com o contexto social do artista. Em entrevista, ele explica que escolheu *Nininha* porque “remetia muito à vizinha. De chamar a outra vizinha com apelido. E o *Problemática* porque ela era questionadora” (POPLINE, 2020, grifo meu). Existe um senso de comunidade

nas periferias, a partir do qual as relações são estabelecidas de formas aparentemente mais estreitas do que nos grandes centros urbanos. Longe de constituir uma regra, é comum que os relacionamentos entre as vizinhanças desses espaços sejam mais íntimos, construídos quase como numa família, devido à partilha das condições sociais ali existentes<sup>16</sup>.

A noção de foveira se aproxima da ideia da bicha *pão com ovo*: uma categoria que diz respeito ao modo de vida de homens *gays* afeminados, geralmente racializados e periféricos, os quais burlam as normatividades sociais a partir da resistência à padronização dos corpos (a exemplo de Santtos). Conhecidas popularmente pela variação “POC”, as *pão com ovo* também são as bichas em condições de vulnerabilidade social. As chamadas de bichas loucas. Aquelas que são afeminadas, que desmunhecam, que se afastam do ideal de macho viril, assim como da identidade *gay* branca, e que por esses motivos são socialmente inferiorizadas<sup>17</sup>.

As linhas que conectam as pessoas foveiras e as *pão com ovo* apontam para marcadores não hegemônicos. Para modos de ser alternativos que representam um problema para a ordem social vigente. São desterritorializações corporais e subjetivas que estão em desacordo e em frequente negociação com os requisitos de uma sociedade religiosamente moralizada, a qual prega modelos identitários pouco flexíveis. Sendo assim, quando tais modos de vida dissidentes são desenvolvidos, eles estão disputando com uma ordem imposta que tende a exterminar o que não é branco, cisgênero, hétero, classe média, euro-estadunidense, entre outras marcas de desvios. É exatamente nesse ponto que o sobrenome de Nininha, “Problemática”, e sua postura questionadora ganham sentido e um fundamento.

Desse modo, é perceptível que há uma ligação entre Santtos (uma bicha periférica racializada, *pão com ovo*) e as características da personagem que criou para a produção dos seus vídeos humorísticos. Ao escolher inserir os códigos sociais da vida foveira em sua produção, Santtos incorporou elementos expressivos dos seus territórios e aproximou Nininha de um contexto compartilhado por muitos

<sup>16</sup> As imagens das favelas, com seus morros e vielas compostos por pequenas casas demasiadamente próximas umas das outras, demonstram um enorme contraste quando comparadas às dos bairros nobres, nos quais as fronteiras entre moradias são maiores e/ou mais definidas. Tal modo de organização territorial não se resume às dimensões físicas de um espaço, mas também pode interferir diretamente nas relações interpessoais construídas em seu interior.

<sup>17</sup> Para mais informações sobre as questões que envolvem a interseccionalidade entre raça, sexualidade e gênero, ver Megg Rayara Gomes de Oliveira (2017), Osmundo Pinho (2004) e Lucas Veiga (2019).

em Salvador<sup>18</sup>. Quando questionada sobre as motivações para construir uma persona com essas atribuições, a artista aponta que desejava criar “uma personagem real, que se parecesse com alguém. Que as pessoas olhassem e falassem assim: Nossa! Parece com minha tia, parece com minha vizinha, parece com minha irmã” (POPLINE, 2020).

Seja por meio de um sentimento de identificação, aversão ou por uma suposta fruição indiferente por parte do público, a personagem conseguiu alcançar picos de visibilidade no início de sua trajetória. A viralização de um vídeo em que dança a música *Batedeira* (sucesso da banda de pagode La Fúria) impulsionou a divulgação da imagem de Nininha. Nesse estágio, algo sobre a arte *drag*<sup>19</sup> já poderia ser observada na paródia do gênero mulher frequentemente reiterada em seus vídeos. Perucas com cabelo longo, vestimentas “de mulher” e maquiagens eram utilizadas naquele corpo “de homem” que muitas vezes não conseguia esconder sua anatomia<sup>20</sup> (FIGURA 1). Ao mesmo tempo, todos esses artifícios gritavam códigos que deixavam claro que Nininha era uma mulher. Assim, a ilusão codificada permitia a compreensão dos espectadores e aquele corpo transviado, fazendo graça, chacoalhava debochadamente os polos do gênero homem/mulher.

FIGURA 1 – Nininha no início de sua carreira



FONTE: Jornal Correio

<sup>18</sup> No capítulo 4, serão levantadas algumas discussões sobre Salvador.

<sup>19</sup> As questões relacionadas à arte *drag* serão abordadas no capítulo 3.

<sup>20</sup> Destaco que a assimilação social como mulher não era um dos objetivos centrais na experiência de Nininha. Era na paródia do gênero escrachada, do corpo entendido homem e vestido com adereços “de mulher” que parte do jogo humorístico acontecia em cena.

Sobre a apropriação do fazer humorístico que Digo Santtos realizava, é possível esboçar os atravessamentos que estão em jogo em seu movimento de produzir o riso. As existências das bichas afeminadas, das *pão com ovo*, das bichas racializadas e das foveiras são comumente condicionadas como alvos de chacota. A produção humorística referente a esses modos de vida foi, durante muito tempo, majoritariamente pejorativa, haja vista o histórico de reprodução de estereótipos preconceituosos acerca desses grupos em diferentes meios de comunicação. A bicha racializada, por exemplo, era colocada diante dos holofotes a partir do viés da ridicularização, o que a marcava como uma desviante anormal.

O trabalho de Santtos com Nininha em seus vídeos de comédia subvertia a tradição do humor nocivo para com os grupos supracitados, pois aponta para outra maneira de abordar as minorias sociais nestes tipos de produção. Seu fazer demarca uma tomada de protagonismo que expõe uma espécie de reprodução/transformação do modo com o qual a sociedade interpela as bichas racializadas. Se é comum que indivíduos como Santtos sejam chamados de termos como *mulherzinha*, *viadinho* e *pão com ovo*, por exemplo, o artista tomou tais atribuições como referência e as (re)significou em seu fazer, alternando os sentidos.

Até aqui, a existência de Nininha Problemática já traçava uma rede de associações e mobilizações que transbordavam o espaço de uma personagem construída unicamente para o palco (ou para as câmeras), distanciada dos fluxos da vida. Um breve olhar para a produção de Santtos focado no período anterior ao lançamento de suas músicas e videoclipes já aponta que Nininha transitava entre os planos do falso, do lúdico e do real.

## **2.1 “De shortinho e maquiagem, boto o paredão pra elas”<sup>21</sup>: a produção musical e audiovisual**

Em 2018, as atividades em torno de Nininha Problemática sofrem expansão e passam a contar com lançamentos de obras musicais e audiovisuais, as quais, interligadas, compõem um território ético-estético-político particular. Nesse estágio, a vida periférica continua sendo uma marca que atravessa as obras artísticas produzidas, uma vez que os videoclipes divulgados possuem como cenário

---

<sup>21</sup> Trecho da música *Metralhadora de Bunda*, de Nininha Problemática.

predominante alguns espaços das favelas de Salvador, bem como contam com a participação de atores sociais que movimentam tais comunidades. Ademais, as músicas de Nininha são, em grande parte, construídas com as estruturas rítmicas do pagodão baiano. Esses traços de regionalidade se encontram com outros que inferem referências extracontinentais, principalmente no que diz respeito às divas *pop* estadunidenses.

As mudanças nas produções de Santtos ocorreram simultaneamente com as transformações dos processos de assimilação social acerca das práticas artísticas de travestimento corporal. “Gays de peruca”<sup>22</sup> passaram a vender álbuns musicais e a ocupar as telas de programas líderes em audiência nas grades de programação da televisão brasileira. Alguns setores da nossa sociedade começaram a apontar tal movimentação como um sinal de avanço na luta pela igualdade de direitos para as pessoas LGBTQIA+, bem como uma conquista para aquilo que se convencionou chamar de representatividade.

Num contexto em que artistas *drag* brasileiras como Pablio Vittar, Gloria Groove e Lia Clark haviam dominado as mídias sociais com suas produções, Nininha Problemática começou a lançar músicas e videoclipes, passando a ser compreendida enquanto uma cantora *drag queen*. A importância da (re)popularização da arte *drag* no contexto nacional marca um ponto de virada na trajetória de Nininha, a qual surge também a partir do detectar de uma lacuna, conforme comenta a artista:

Num dia escutando as novas divas do pop brasileiro, né, as divas *drag*, eu falei: “Pô, que massa, né, que as *drags* tão sendo ouvidas e aceitas nas casas das famílias. Que bom que a Gloria tá fazendo rap, que Pablio tá fazendo pop. Pô, mas não tem ninguém, né, representando a gente. Não tem um axé, não tem um pagode aí nesse meio”. Aí foi quando eu tive um estralo, assim, e falei: “Por que não eu?” (MOSAICO BAIANO, 2020).

A partir da brecha na composição midiática do entretenimento brasileiro, no qual as políticas de visibilidade estão frequentemente restritas à região sudeste do país, Nininha passou a ocupar um espaço significativo no leque de artistas baianas da contemporaneidade. No que tange a cena *drag*, ela é uma das *queens* mais populares da Bahia e carrega o título de primeira *drag* do pagodão baiano. Uma conquista que não estava definida como meta inicial, pois a artista nunca tinha se

<sup>22</sup> Expressão utilizada em nichos da prática *drag* para nomear *drag queens* criadas por homens *gays*.



imaginado fazendo pagode e nem mesmo associava sua prática como arte *drag*. Sua aproximação com o pagodão é mais uma das conexões com a cultura do seu território, e ela o faz porque gosta de dançar e ouvir os sons da “quebradeira”<sup>23</sup> (MOSAICO BAIANO, 2020).

Diante disso, é preciso pontuar que o pagode baiano nasce nas periferias e segue até a atualidade como um dos gêneros musicais afrodiáspóricos (NASCIMENTO, 2012) que continuam sendo produzidos e consumidos em grande escala nesses espaços. Apesar de ter alcançado popularidade na cena musical nacional, o pagodão é uma expressão cultural extremamente marginalizada<sup>24</sup> devido suas abordagens de caráter sexual expressas nas letras e nas danças que acompanham suas músicas. Conforme aponta Maycon Lopes (2014), existiram propostas de projetos de lei que tinham como objetivo derrubar tal expressão, acusando a mesma de ser indecente e prejudicial para a sociedade.

Essa questão acerca da marginalização do pagode baiano pode ser uma pista que diz sobre a exclusão de Nininha Problemática de espaços de visibilidade no campo da arte. O pagodão é o gênero musical da “baixaria”, da algazarra, que pouco é compreendido como criação artística, de modo que estar associada a tal expressão cultural marca as produções da artista e a posiciona num mapa artístico-cultural pouco favorável. No entanto, acredito que o uso dessa forma de fazer música é uma proposta de estetização realizada por Santos, engajada numa ética e política outra, que visa subverter as posições de enunciação acerca da cultura periférica, a colocando no centro de sua criação.

Surge, então, a oportunidade de entrar em contato com as produções videoclípticas de Nininha, demarcando a composição de suas obras *No Paredão* (2018), *Favelada* (2019) e *Metralhadora de Bunda* (2020). O critério de seleção desses audiovisuais consistiu na semelhança das estéticas visuais e sonoras que eles compartilham. Cabe lembrar que não há a intenção de realizar a análise desses vídeos, mas sim o desejo de fruir com os mesmos me permitindo ser afetado. Nesse processo, o que surge como informação relevante para a pesquisa foi antes uma afetação e não esgota as inúmeras possibilidades associativas e interpretativas acerca das obras.

---

<sup>23</sup> Quebradeira é um termo da linguagem informal baiana que faz referência à musicalidade do pagodão.

<sup>24</sup> O mesmo ocorreu com o *funk*, por exemplo, que se popularizou nas periferias do Rio de Janeiro e foi apropriado pelo mercado fonográfico brasileiro.

### 2.1.1 No Paredão

*No Paredão* (2018) foi a primeira música lançada por Nininha Problemática e consiste numa versão de *Crazy In Love* (uma canção que possui grande relevância para a cultura *pop* mundial), interpretada pela cantora estadunidense Beyoncé. A produção utiliza da melodia do *hit* norte americano como base para a composição de um pagodão que descreve, em sua letra, o contexto de uma festa de paredão:

*Eu tô aqui louca pra sarrar  
Na hora ninguém vai me parar  
Tô na pista e o suingue já me dominou  
Tô num ponto que nem bala para. Se ligou?  
O meu copo tá vazio e o seu também  
Bota logo isso no talo, pra tocar no 100  
E agora eu quero ver  
O bumbum que treme treme te obedecer*

*Joga tudo nesse paredão  
Quicando a bunda, chamando atenção  
Joga tudo nesse paredão  
Rebola gostoso, mostrando seu dom  
Quando joga nesse paredão  
Travando no grave, passando a visão  
Joga tudo no paredão  
Vai descendo, vai descendo até chegar no chão*

*Quando eu disser 'cê vai no chão  
Desce quicando o rabetão  
Joga tudo no paredão  
Essa é a hora  
É agora, é agora*

As festas de paredão são manifestações culturais de grande popularidade na Bahia. Ocorrem nas regiões periféricas das cidades, desde os grandes centros até os interiores, e possuem jovens e adolescentes como público majoritário (PINHO, 2016). Acontecem em torno de aparelhos de som de alta potência acoplados em carros, os quais também possuem jogos de iluminação diferenciados (BURLAMARQUI; ALBERTO; SALLES, 2017). São festas semelhantes àquelas que ocorrem em outras regiões do país, nessas mesmas configurações<sup>25</sup>: os bailes *funk*

<sup>25</sup> A semelhança aqui mencionada diz respeito ao contexto em que ocorrem as festas e os grupos sociais nelas envolvidos, e não ao aparato tecnológico utilizado para suas realizações. As festas citadas possuem suas características específicas, mas convergem no apelo popular e no uso de som de alta potência como elementos principais em sua composição. Podem acontecer a partir do aparelho de som de um carro, mas muitas ocorrem em casas de shows ou em estruturas de concertos pensadas para um grande público.

do Rio de Janeiro e São Paulo, as aparelhagens do Pará e os paredões de *brega-funk* de Pernambuco. Seu surgimento está, portanto, historicamente atrelado à vida das pessoas racializadas, conforme aponta Osmundo Pinho:

A invenção, culturalmente motivada e sociologicamente situada, é antiga, dos anos 70, e remete ao sound system ancestral, que do caribe até Nova Iorque transformou a música ocidental com a invenção do hip-hop e a reinvenção do uso público do corpo e da rua. No âmbito das políticas de representação da diáspora africana que representam os sound system, os paredões ou a “aparelhagem” do Norte-Nordeste do Brasil, está implicado na assunção autoconsciente e reflexiva das contradições sócio-históricas, e do corpo negro racializado na moderna sociedade de classes global (PINHO, 2016, p. 2).

Talvez o principal fator que diferencie tais festas da Bahia daquelas que acontecem em outras localidades seja a predominância ou a combinação de gêneros musicais específicos. Em Salvador (assim como em outras cidades da Bahia), o pagodão domina as caixas de som dos paredões e estimula o movimento dos corpos que circulam nesses espaços, a partir de músicas as quais expõem, em suas letras, imaginários que circundam temas sexuais, assim como sobre festejos e mulheres, cantadas majoritariamente por homens cisheterossexuais (NASCIMENTO, 2012). Nesse contexto, estão em jogo os elementos que compõem “uma subjetividade masculina popular e racializada, que se materializa sob [...] o carro e a mulher” (PINHO, 2016, p. 6).

Os eventos de paredão são frequentemente ameaçados pelo risco de violência, seja ela produzida pelo Estado ou pelos seus próprios frequentadores. Apesar disso, permanecem sendo um dos espaços de lazer acessíveis para jovens e adultos das periferias, os quais continuam na busca por diversão apesar das mazelas sociais que os rodeiam. A portabilidade do paredão permite que uma festa possa ser realizada em qualquer local, e isso faz com que alguns eventos aconteçam de forma gratuita em espaços públicos. Nesse caso, a rua é um cenário inerente à cultura dos paredões e comporta a diversidade de público existente nas periferias. Sendo assim, transitam nesses espaços tanto pessoas alinhadas às normatividades sociais quanto aquelas que, em algum nível, estão em desacordo com as mesmas.

O videoclipe *No Paredão* é construído em torno da ida de Nininha Problemática a uma dessas festas. O roteiro me permite acompanhar o trajeto que a artista faz até chegar em seu destino (um paredão de rua). Um diálogo introduz o

audiovisual: Nininha está atrasada e conversa com uma amiga, a qual será sua companheira para a noite. Ela desfila pelas ruas das periferias de Salvador, segue na garupa de uma moto e performa com dançarinas. Aqui, captei uma referência imagética ao videoclipe de *Crazy In Love* (FIGURA 2), de Beyoncé (2003), fortalecendo um vínculo já estabelecido por uma via sonora, ao *samplear* a melodia da canção original<sup>26</sup>.

FIGURA 2 – Referência à *Crazy In Love*



FONTE: Videoclipes *No Paredão* e *Crazy In Love*

Cenas da *drag* dançando na companhia de quatro pessoas em frente a uma casa sem reboco (FIGURA 3) intercalam a narrativa. Nininha chega até o local da festa, onde é recebida pelos seus pares com entusiasmo.

<sup>26</sup> Em entrevista ao Mosaico Baiano (2020), Nininha aponta que é muito influenciada pelos trabalhos de Beyoncé, bem como pelos de Joelma e Ivete Sangalo.

FIGURA 3 – Nininha na frente da casa sem reboco



FONTE: Videoclipe *No Paredão*

Vejo uma grande quantidade de pessoas dançando em torno de um paredão, num espaço que aparenta ser a rua de um bairro periférico. Uma pluralidade de corpos negros periféricos, movimentando seus quadris, compõe o momento de finalização do videoclipe (FIGURA 4).

Segundo Oda (2011, p. 11), em um videoclipe as “imagens associadas à letra podem complementar seu sentido ou produzir outro, inesperado, criando um gênero audiovisual que funda uma nova estética”. Nessa direção, como descrever a estetização presente em *No Paredão* a partir dos afetos que a obra produziu em mim? Nininha canta um pagodão que fala sobre uma festa de paredão, sobre rebolar gostoso e descer até o chão. E ela faz isso na favela, no paredão, entre corpos racializados, transviados e marginais. Tal composição audiovisual me toca no que tange o (re)significar da periferia e dos corpos que transitam nela.

Aqui, a periferia não é só um território geográfico, mas expressivo. O que Nininha parece fazer é elaborar novos significados e forjar eles numa espécie de força que circula nas bricolagens de imagens, sons, palavras, códigos, cores e corpos dissidentes. Tais corpos vibram em tela. Eles carregam algo em si, uma potência que furta o videoclipe e que está também na figura de Nininha, que invoca elementos da obra de Beyoncé e os distribui.

FIGURA 4 – Corpos negros periféricos dançando



FONTE: Videoclipe *No Paredão*

Questões referentes ao corpo demarcam em profundidade esta produção de Nininha, e tal fato está relacionado com uma característica que molda a cultura do paredão, “onde a tecnologia presta-se, especialmente, como suporte social para a manifestação do corpo, expressa através da dança, do contato físico, da exposição e do movimento” (BURLAMARQUI; ALBERTO; SALLES, 2017, p. 3584). Na obra, as estetizações acerca da cultura do paredão me dizem sobre essa extensão corpo-máquina, que produz no e pelo movimento. Essa é uma configuração presente no pagodão, o qual provoca o corpo e diz sobre “valores, as afetividades e as redes de socialização que são construídos e se incorporam às expressões musicais” (NASCIMENTO, 2012, p. 43).

### 2.1.2 Favelada

*Favelada* (2019) é uma colaboração musical e audiovisual que conta com a participação de Léo Kret do Brasil. A obra aborda o orgulho periférico como a resolução de uma relação afetivo-sexual contraditória, na qual Nininha ocupa uma posição de desvantagem. A letra da música faz alusão à vida foveira a partir de uma perspectiva positiva, que aponta para a valorização da autoestima racial como solução para o dilema da artista:

*Eu sou problema de segunda a segunda  
Maloqueira na favela, viciada em mexer bunda  
Tá rebocado! Eu dou a volta por cima  
Nêga chega dominando e vai mudando todo o clima*

*Cê tá querendo me ver  
 Achando que vai me ter  
 Já disse que vou pensar  
 Se vale a pena ficar  
 Sou complicada, bebê  
 Nem pagando vou ceder  
 Tá querendo dominar?  
 Melhor parar!*

*Sou favelada, sou da quebrada  
 Esse é o meu jeito  
 E você não entra em nada  
 Tô preparada, bem equipada  
 Bato de frente quando sou desafiada*

O roteiro do videoclipe aposta em uma narrativa que expõe o preterimento sofrido por Nininha em uma relação com um homem, o qual mantém compromisso com uma mulher cisheterossexual. Nessa situação, Nininha é a amante, aquela que supre os desejos sexuais do homem, mas que não é assumida por ele perante a sociedade. No audiovisual, vejo Nininha desmontada<sup>27</sup> (como Santtos) em momentos íntimos com seu *affair* e também posso acompanhar algumas partes do seu processo de montagem, no qual veste suas roupas, sua peruca e pinta suas unhas (FIGURA 5).

FIGURA 5 – Nininha pintando as unhas



FONTE: Videoclipe *Favelada*

O esmalte que Nininha usa para colorir suas unhas chega ao fim, o que a faz sair de casa para comprar um novo. É nesse momento que ela encontra o homem com quem se relaciona, acompanhado da mulher com quem ele mantém um

<sup>27</sup> A montagem diz respeito ao ritual por meio do qual uma *drag* é caracterizada. Nesse sentido, estar desmontada significa não estar como *drag*.

relacionamento oficializado. Há um conflito entre os três, uma situação na qual Nininha se impõe e performa no meio de uma rua estreita da periferia. Após o acontecido, a artista se entristece e recebe a ajuda de Léo Kret do Brasil, que surge no audiovisual recitando o seguinte texto:

*Sou Léo Kret do Brasil e arrasto multidão  
Junto com Nininha que é pura fecheção  
Ela é a tsunami e eu sou o furacão  
Fechando, lacrando e barbarizando  
Dando o nome e trazendo alegria  
Nos guetos e favelas, somos consideradas  
De quem estou falando?  
Léo Kret do Brasil e Nininha Problemática*

*Favelada* apresenta uma nuance do trabalho de Nininha ainda mais politizada. A letra da música e o audiovisual fazem uma abordagem que enaltece a identidade periférica a partir de um sentimento de pertencimento, ao mesmo tempo em que intersecciona questões que envolvem a dissidência sexual e de gênero racializada. A colaboração com Léo Kret do Brasil (FIGURA 6) endossa essa intenção, haja vista o que tange a existência de tal personalidade, pois além de artista e ativista da periferia soteropolitana, Léo também é uma pessoa transgênero.

FIGURA 6 – Nininha com Léo Kret do Brasil



FONTE: Videoclipe *Favelada*

Em 2003, ela ganhou notoriedade pelas suas habilidades em dança nos shows do grupo de pagode baiano Saiddy Bamba<sup>28</sup>, conforme aponta Nascimento em seu estudo acerca dos pagodes baianos:

<sup>28</sup> Ver *A HISTÓRIA DE LÉO KRET DO BRASIL*. Disponível em: <https://youtu.be/DOhRIJ4-rks>. Acesso em: 29 de dez. de 2021.



Leo Kret se destacava nos shows pela sua irreverência, já que frequentava e, constantemente, era convidada para dançar no palco, ganhando visibilidade na mídia ao fazer participações nas apresentações do grupo, catapultando o grupo para o sucesso. Por isso, foi contratada e a sua imagem está atrelada à participação na banda, inclusive mantendo-se no grupo como dançarina, mesmo depois de fazer parte do quadro de vereadores da Câmara Municipal de Salvador (NASCIMENTO, 2012, p. 83).

O autor atribui o sucesso da banda Saiddy Bamba à união que seus membros estabeleceram com a artista, a qual roubava a cena nos shows com suas performances (inéditas para os grupos de pagode baiano da época). Léo requebrava e batia cabelo ao som do pagode, assim como também cantava. Ainda segundo Nascimento, “sua performance de dançarina, suas atitudes e comportamentos se aproximam de uma estética *camp* que se caracteriza pela “fechação” e pelo escracho, pelo artifício e pelo exagero” (NASCIMENTO, 2012, p. 83, grifo do autor). Portanto, seu fazer não era resumido unicamente ao entretenimento, mas também contava com um discurso político que abordava questões que permeiam sua identidade de gênero, sexualidade, classe econômica e localidade.

Os textos que Léo Kret do Brasil verbalizava quando tomava a posse dos microfones eram rimados e falavam sobre ser “quase uma mulher”, “rainha da fechação”, “bicha e do gueto”<sup>29</sup>, mesclando o humor com declarações carregadas de empoderamento. Também abordava sobre ser desejada, sobre sua relação com o público, bem como sobre a necessidade de respeito pela diferença. Foi assim que concorreu ao cargo de vereadora para a Câmara Municipal de Salvador, em 2008, e foi eleita como a quarta mais votada na capital baiana daquele ano, conquistando, também, o título de primeira vereadora trans do Brasil. Diante do exposto, noto em *Favelada* a intenção de resgatar e tornar acessível parte das movimentações sexo-gênero dissidentes ocorridas na cena do pagode baiano.

Nos anos 2000, além de Léo Kret, Fabety (conhecida como Fabety Boca de Motor) também ganhou destaque pelo seu trabalho com o grupo Raghatoni, elaborado a partir das suas vivências enquanto pessoa transviada e periférica (REASON, 2020). Ainda que a inserção dessas artistas nos espaços mobilizados em torno do pagodão estivesse pautada em negociações que envolviam a reprodução de estereótipos acerca dos seus corpos, elas conseguiam transitar deixando marcas

---

<sup>29</sup> Ver registro de apresentação realizada no *Muquifest 2008*. Disponível em: [https://youtu.be/OSB56AYH\\_4s](https://youtu.be/OSB56AYH_4s). Acesso em: 29 de dez. de 2021.

da diferença sexual e de gênero, elaborando transgressões que servem como referências para o trabalho de Nininha.

Assim como em *No Paredão*, a periferia é o cenário principal de *Favelada*. É o espaço em que Nininha desenvolve seus afetos e no qual sua existência é possibilitada. No videoclipe, a artista performa num beco (FIGURA 7).

FIGURA 7 – Nininha performando no beco



FONTE: Videoclipe *Favelada*

Ela caminha pelas ruas da periferia e em uma delas é observada pela vizinhança e recebida por um grupo de fãs eufóricos (composto e marcado pela diversidade de indivíduos, dentre eles pessoas racializadas, *drag queens* e bichas) (FIGURA 8). Nesse momento, há a estetização visual da frase “Nos guetos e favelas, somos consideradas”, cantada na canção.

FIGURA 8 – Fãs recebem Nininha



FONTE: Videoclipe *No Paredão*

No contato com essa produção, fui afetado mais uma vez pelas bricolagens de imagens, sons, palavras, códigos, cores e corpos dissidentes que aglutinam a força da periferia. Mas aqui não há a invocação dos elementos da obra de Beyoncé. Nininha substitui a artista norte-americana por Léo Kret do Brasil, uma travesti soteropolitana racializada e periférica, que empresta sua potência para a obra. No videoclipe, duas figuras desobedientes de gênero demarcam o espaço periférico como seus, realizando uma territorialização que conecta a periferia com a dissidência sexual e a desobediência de gênero racializada.

Assim, penso na favela de *Favelada* como o espaço possível para os modos de vida dissidentes, no qual as diferenças são celebradas. Essa estetização da periferia realizada por Nininha é geográfica porque marca um local, mas é também uma espacialidade de expressão ética, poética e política. Nesse sentido, conforme aponta Brenda Silva (2019, p. 692), essa tônica “instaura uma dinâmica que vocaliza e cria um espaço-tempo presente distinto do vivido, podendo transmitir memórias ancestrais ou redesenhar um futuro”.

Em *Favelada*, notei que as produções audiovisuais de Nininha estabelecem uma forte conexão entre os polos referentes ao que se considera ficção e realidade, de modo que a ficcionalização do real constrói a assinatura particular de suas obras. Em *Favelada* (2019), assim como em *No Paredão* (2018), é possível perceber a presença de pessoas que podem não ter sido idealizadas a aparecer no videoclipe, mas que terminam por compor a produção por serem transeuntes nas locações em que as imagens são registradas. Isso faz com que a obra incorpore ainda mais os traços dos territórios de Santos, permitindo com que o cotidiano da favela se faça presente de modo espontâneo, sendo sua estetização um processo totalmente imundo de fluxos da vida.

### **2.1.3. Metralhadora de Bunda**

Em *Metralhadora de Bunda* (2020), Nininha Problemática realiza mais um movimento na direção de uma arte politicamente engajada, a qual ousa confrontar os discursos anti-minorias sociais em circulação no Brasil. Segundo a artista, a obra “é praticamente um manifesto: Não seremos submetidos a preconceitos e humilhações. É hora de mostrar o nosso poder, afinal não somos bagunça” (URAN RODRIGUES, 2020). A letra da música, composta pela multiartista Tertuliana

Lustosa<sup>30</sup> (vocalista da banda de pagodão A Travestis), aborda o contexto da cultura dos paredões e reivindica o respeito para com pessoas de gênero e sexualidade dissidentes:

*Essa vai bater nos paredões  
Ninguém vai entender nada*

*O meu nome é Nininha, sou diva na minha favela  
De shortinho e maquiagem, boto paredão pra elas  
Viado não é bagunça, travesti não é bagunça  
Se tentar contra o meu bonde, ó*

*Metralhadora de bunda, metralhadora de bunda*

*É assim ó  
Engatilha, mira e atira, e atira*

*Eles que lutem  
Respeita a bixa, papá*

*Problemática  
Receba seu pacote!*

O videoclipe produzido para a canção, assim como os abordados anteriormente, foi gravado num ambiente periférico. O roteiro retorna às locações de *No Paredão* (2018) para realizar a atualização do *status* social de Nininha, que agora é uma figura de extrema importância para sua comunidade. Do topo da favela, sentada em um trono e vestindo roupas de luxo, a artista demonstra ser uma líder em seu território (FIGURA 9).

FIGURA 9 – Nininha no topo da favela



FONTE: Videoclipe *Metralhadora de Bunda*

<sup>30</sup> Lustosa também participa do audiovisual criado para *Metralhadora de Bunda* como dançarina.

Aqui, ela também faz referência à artista Beyoncé e ao seu videoclipe *Hold Up* (2016), no qual a estadunidense anda pelas ruas segurando um taco de beisebol (FIGURA 10).

FIGURA 10 – Referência ao videoclipe *Hold Up*



FONTE: Videoclipes *Metralhadora de Bunda* e *Hold Up*

As cenas de *Metralhadora de Bunda* mostram Nininha Problemática rodeada de corpos transviados, o que me faz compreender que sua liderança é norteadada pelo viés ideológico que defende as pessoas LGBTQIA+. Ela é uma chefe bicha, *drag queen*, negra e favelada. Não lhe falta dinheiro, nem apoio, nem felicidade. Em um momento do videoclipe, Nininha está na frente do Soneca Paredão (um dos paredões mais populares em Salvador)<sup>31</sup> e canta que bota o paredão pra elas usando *shortinho* e maquiagem (FIGURA 11). Bundas e quadris se movimentam freneticamente. Uma travesti manipula uma lâmina de corte na boca<sup>32</sup> sem se

<sup>31</sup> O Soneca Paredão é responsável por alguns dos paredões de rua gratuitos da cidade de Salvador, os quais ocorrem nos bairros periféricos da cidade. Na música *Murro na Costela do Viado*, da banda A Travestis, tal paredão é citado juntamente com o Paulilo Paredão (um paredão LGBTQIA+ a ser abordado no capítulo 4). Disponível em: <https://youtu.be/5qI1Ru1uZjE>. Acesso em: 13 de mar. de 2022.

<sup>32</sup> Para a compreensão desse momento, é preciso ter o conhecimento de que essa é uma habilidade interligada com a cultura das travestis (principalmente aquelas que vivem e trabalham nas ruas). Elas guardam a lâmina na boca e fazem uso dela sempre que precisarem de uma arma para a autodefesa. Em uma música da cantora transgênero Urias, chamada *Diaba*, existe um trecho que diz “Navalha

machucar. As cores vermelho, amarelo e verde contaminam todas as imagens, acionando uma referência que pode fazer sentido quando associada ao movimento rastafári e ao gênero musical *reggae*, os quais são grandes expressões da cultura afrodiaspórica em Salvador.

FIGURA 11 – Nininha na frente do Soneca Paredão



FONTE: Videoclipe *Metralhadora de Bunda*

Uma das cenas as quais considero mais relevantes na obra consiste no momento em que Nininha e sua “gangue” possuem como refém um homem que veste terno e faixa presidencial (FIGURA 12). Essa é uma correspondência direta com a figura de Jair Messias Bolsonaro, até então presidente do Brasil, o qual tem o ódio à diferença como um dos destaques do seu posicionamento político, principalmente no que diz respeito às pessoas negras, indígenas e sexo/gênero dissidentes.

---

debaixo da língua, tô pronta pra briga” e ele aponta para uma estetização da potência travesti que é semelhante ao que acontece nessa cena de *Metralhadora de Bunda*. Disponível em: [https://youtu.be/\\_r83\\_uatpM](https://youtu.be/_r83_uatpM). Acesso em: 13 de mar. de 2022.

FIGURA 12 – Nininha e a sua “gangue”



FONTE: Videoclipe *Metralhadora de Bunda*

As afetações que sofri no contato com *Metralhadora de Bunda* apontaram para a noção de que a tônica dessa obra está no afronte que os corpos transviados realizam em suas existências e diante dos ataques que sofrem diariamente. Nessa obra, Nininha opta por atacar diretamente os discursos de ódio que objetivam aniquilar as vivências criadas fora do modelo cisgênero, heterossexual e branco. Para tanto, põe em destaque (e em posição de poder) as pessoas as quais são alvos dos ataques supracitados. Aqui, seus corpos são potências - armas - as quais traçam modos de vida desde um ponto de vista o qual a hegemonia não consegue compreender e tampouco capturar por completo.

A artista parece cantar que “ninguém vai entender nada” justamente porque a potência dos espaços periféricos e dos corpos racializados dissidentes do sistema sexo/gênero é da ordem do inassimilável para as instâncias hegemônicas de poder que tendem a estigmatizar o diferente não constrangido. Tal potência é estetizada nessa obra pelo corpo, e principalmente pela bunda (FIGURA 13). Desse modo, uma metralhadora de bunda consiste na ideia de movimento corporal, de dança, mas também aponta, sobretudo, para uma noção de arma de guerra. Arma essa que atira e derruba as normatizações, bem como recusa a posição de subalterna. Portanto, se trata de uma proposta de intervenção artístico-política.

FIGURA 13 – Estetização da potência pela bunda



FONTE: Videoclipe *Metralhadora de Bunda*

## 2.2. Pelas obras, uma visão do todo

O processo de observação, fruição e afetação com essas obras audiovisuais me levaram para múltiplos pensamentos os quais pouco concluem a respeito de Nininha e seu trabalho. Ao contrário, tais pensamentos apontam para coordenadas que me possibilitam esboçar os entrecruzamentos que perpassam as estetizações da *drag* a partir de algumas indagações, dentre elas: sua capacidade de produzir arte na (e apesar da) precariedade e sua dimensão política que intersecciona expressividades de gênero, sexualidade, racialização, classe e localidade geográfica.

Em primeiro lugar, é preciso apontar que a falta de incentivo para que pessoas como Digo Santtos (dissidentes sexuais e de gênero racializadas e periféricas) se tornem artistas é comum em nossa sociedade, pois seus corpos foram historicamente excluídos dos sistemas de arte como produtores, bem como apreciadores<sup>33</sup>. Em entrevistas, Nininha comenta que sempre almejou ser artista, mas que esse caminho nem sempre esteve disponível como uma possibilidade em sua vida (MOSAICO BAIANO, 2020; POPLINE, 2020):

Eu comecei a fazer a Nininha e investir na Nininha [...] pra galera de Salvador me ver como uma pontinha de esperança. Pras pessoas que são

<sup>33</sup> Questões acerca dos sistemas de arte são abordadas no capítulo 5.



da periferia, que não têm oportunidade, que acham que as coisas são impossíveis, assim como eu achei que era. Porque eu não tinha nenhum exemplo próximo a mim pra falar que é possível eu chegar lá. Eu tô lutando não só por mim (POPLINE, 2020).

As narrativas oficiais que delinearam os campos da arte fizeram coro aos discursos que apontam a vida e a cultura periférica como produtoras das mazelas em que estão situadas, realizando apagamento dos seus potenciais criativos (PICANCIO, 2020; BULHÕES, 1991; OLIVEIRA, 2012) e criando lógicas nas quais romper com o pré-estabelecido se torna dificultoso. Entretanto, a movimentação das pessoas dissidentes pela ocupação e/ou destruição de espaços hegemônicos, pela produção de outras realidades e pela disputa de narrativas tem transformado o cenário artístico nacional por uma espécie de ponto de virada, dentro do qual o trabalho de Nininha compõe em conjunto com uma série de artistas brasileiros.

Além de *No Paredão*, *Favelada* e *Metralhadora de Bunda*, Nininha possui outras músicas e videoclipes em seu repertório que levam sua ética-estética-política até outras abordagens. Cito como exemplos a colaboração com o rapper gay baiano Hiran em *Kika (Com Cara de Mau)*, a qual aborda questões da performance de gênero e sexualidade masculina. Com participação de Mulher Pepita, a obra *Quem Manda* faz reverência às bichas e o roteiro do videoclipe realiza alusão à revolta de Stonewall. No audiovisual criado para *Larissinha*, Nininha e Miguella Magnata (*drag queen soteropolitana*) modificam as posições atribuídas aos gêneros homem e mulher no imaginário fetichizado que envolve o cenário de lava-jatos, borracharias e oficinas mecânicas.

Quando comenta sobre suas obras audiovisuais, Nininha afirma que elas “têm sempre esse enredo de vir com um contraponto de tudo que o pagode sobrepõe” (POPLINE, 2020). A consciência crítica acerca da cena do pagode baiano faz com que a artista trace escolhas estratégicas e politicamente engajadas, a fim de interferir nos discursos problemáticos que circulam na cena do pagodão, pois, segundo ela:

é um meio muito machista, só tem homens falando do corpo, falando de sexo, objetificando as mulheres, colocando as gays para serem os bobos da corte, né?! Para ter aqueles 15 minutinhos de fama, mas depois disso não se importa com mais nada, não se importa o que pode acontecer com essas pessoas, não chegam junto para somar realmente nessa luta (SOUL, 2018, p. 9).

Diante dessa configuração, as obras aqui demarcadas contribuem para erguer uma nova cena de pagode soteropolitano, na qual músicas e videoclipes também são produzidos por mulheres, assim como por dissidentes sexuais e desobedientes de gênero racializados. Tais marcadores não apenas compõem o novo pagodão, como também contribuem para a inserção de perspectivas ideológicas transgressoras no interior de suas produções. Artistas como Nêssa, Maya, A Dama e a banda A Travestis têm articulado novos saberes e fazeres, os quais são desenvolvidos em redes colaborativas que extrapolam suas obras e revelam ações coletivas de apoio e suporte entre artistas na cidade de Salvador.

Na produção de Nininha, essas redes de apoio são essenciais para que seus trabalhos sejam executados, haja vista a falta de recursos financeiros necessários para a realização de suas obras de forma plena. Diante dos empecilhos, surgem as possibilidades de criação pautadas na criatividade e nos improvisos de uma coletividade de indivíduos mobilizados por afetos, bem como pelo desejo de fazer arte daqueles que são afastados dos circuitos artísticos hegemônicos. Acredito que a utilização desse caminho de criação forma uma espécie de incubadora para tais produções, as quais inauguram outras possibilidades para narrativas marginalizadas, assinadas por aqueles que as vivenciam na pele.

Nesse sentido, ao movimentar uma rede de artistas soteropolitanos, ao investir em estetizações transgressoras e ao valorizar os corpos e a cultura soteropolitana marginalizada, as obras de Nininha realizam um processo de positivação da periferia e promovem a insubmissão da negritude transviada. A artista marca tal posicionamento quando afirma: “A gente tá contando coisas da realidade. Estamos exaltando a nossa galera. É sobre isso, sabe? É sobre representatividade” (MOSAICO, 2020). Para Reason (2020), essa “perspectiva favelada” da artista contribui para a elaboração de uma geografia de raça-gênero-sexo acerca da cidade de Salvador.

Em sua capacidade enquanto trabalhadora cultural, Nininha coletiviza e performa essa geografia alternativa da identidade LGBTT Negra para uma audiência diversa, apresentando um futuro possível para a vida e para a produção cultural LGBTT Negra Baiana na cidade que não está condicionada à economias de consumo que exploram a sexualidade, a afetividade, e o trabalho cultural dessa comunidade (REASON, 2020, p. 92, tradução minha).

Portanto, como um artista que circula pelas favelas de Salvador co-criando com os afetos de uma vida bicha na cidade mais negra fora de África, Digo Santtos realiza suas traduções estéticas permeadas de referências que atravessam territórios geográficos, expressivos e subjetivos. Em Nininha, há a aproximação da música estadunidense com o pagodão baiano, da alta costura europeia com a customização e a reciclagem. Os imaginários presentes nas obras de divas *pop*, por sua vez, convergem com os cenários das periferias da Bahia. Em resumo, Santtos realiza um *mix* entre a periferia e as referências dos sonhos de consumo do norte global (aqueles frequentemente empurrados em nossas goelas abaixo).

Quando penso na produção de Digo Santtos, na sua capacidade multiartística e na dimensão política que ela anuncia, percebo como a perspectiva da arte *drag* é próspera na direção de possibilitar novos olhares acerca do que já está posto. Nininha surge a partir do corpo e movimentando diferentes âmbitos em arte, desde a música, a performance, até as produções audiovisuais. Desse modo, o fazer *drag* aparenta ser um fio condutor, um ponto aglutinador desses processos criativos, a partir do qual observo emergir um novo território, um mundo outro, fecundado a partir do útero postiço de Nininha Problemática.

### 3. Pensando em *drag*: a arte do corpo como território criativo

O fazer *drag queen* é amplamente conhecido como uma atividade executada por homens *gays* que transformam seus corpos, os moldando temporariamente na direção da estética do gênero mulher, para fins de entretenimento artístico (JESUS, 2012). Ao longo da história, o ideal da *drag* foi estabelecido num polo binário entre o “homem da vida real” que se tornava uma “mulher para os holofotes”. Entretanto, as diferentes experiências nessas práticas transpõem tais expectativas e desvelam inúmeras elaborações, as quais não se limitam ao âmbito dos palcos, dos *shows* e tampouco estão distanciadas das dimensões políticas que as afetam.

Segundo Amanajás (2014), a relação entre a *drag* e a feminilidade acontece desde os primeiros passos históricos da prática que pode ser compreendida em convergência com a história do teatro, a qual revela traços do atuar “vestido de mulher” no teatro grego, na sua apropriação por parte da Igreja, bem como em diferentes expressões culturais do oriente. Em todos esses cenários, as motivações pelas quais homens realizavam papéis femininos estavam sempre relacionadas aos postulados estruturais sexistas de cada formação social. Isso não foi diferente no Brasil, que também proibiu mulheres de atuarem durante certo período de tempo, o que abriu espaço para homens inaugurarem a prática *drag* teatral em nossas terras já no século XVI (Trevisan, 2018).

No entanto, é preciso pontuar que o uso da palavra *drag* para nomear tais movimentações artísticas em nosso país é considerado recente. Existem diversos termos que conceituam as atividades lúdicas que envolvem o “se vestir como mulher” e cada um deles diz respeito à suas configurações específicas e seus respectivos contextos históricos. Nesse sentido, Nascimento (2019) nos alerta para uma “confusão de conceitos”, na qual estão envolvidos o *cross-dressing*, o transformismo e o *drag*. Até mesmo a palavra “travestismo” (TREVISAN, 2018) já foi utilizada. São inúmeras possibilidades interpretativas e abordagens teóricas, de modo que adentrar em profundidade em todas elas seria uma ação improdutiva para este trabalho. Entretanto, os deixo aqui citados na intenção de que esteja demarcada existência de certas diferenciações e convergências.

Escolho traçar um recorte acerca dessas práticas a partir do transformismo, que é considerado um movimento de sucesso no interior de comunidades

sexo/gênero dissidentes da América Latina. No Brasil, em meados da década de 70, eram realizados concursos focados na transformação estética de gênero momentânea, buscando a passabilidade<sup>34</sup>, com referências em grandes divas do entretenimento mundial (NASCIMENTO, 2019). Tais movimentações envolviam principalmente homens *gays* e travestis, que desenvolveram a cena transformista incorporando habilidades outras, como a dublagem, a dança e o humorismo, chegando até a ocupar espaços na mídia hegemônica com suas apresentações.

Duas décadas depois, após momentos de altos e baixos influenciados pelas tensões políticas mundiais em torno dos movimentos *gays* e lésbicos, surge uma nova onda no que tange as transformações de gênero momentâneas (PELÚCIO apud. AMANAJÁS, 2014). A cultura *drag* estadunidense forjada pela comunidade *ballroom*<sup>35</sup> adentra ao território brasileiro bastante influenciada pela cena *clubber*, assim como pelas políticas e práticas *queer*, abrindo um leque de possibilidades para aquilo que já era realizado pelas transformistas no Brasil. Sendo assim, há a interseccionalidade entre transformismo e *drag*, sendo que o primeiro demarca um fazer situado, latino-americano, e o segundo aponta uma influência estrangeira e a ampliação das nossas práticas. Em ambos os casos, o cerne está na dimensão artística corporal, performática e mobilizadora (ou não) dos gêneros.

Considerando essa dimensão ampla e expansiva, Lua Lamberti de Abreu (2019, p. 40, grifo da autora) aponta que a “definição de *Drag* é bastante difícil de delinear. Trata-se de uma arte em constante transformação, adaptando-se, renovando-se”. Por esse motivo, a autora a compreende como uma categoria guarda-chuva, dentro das quais estarão inclusas diversas manifestações baseadas na busca por novas inventividades de si. São inúmeras as modalidades da arte da montagem, a qual não determina a sexualidade ou o gênero do indivíduo que a realiza. Ao contrário, fazer *drag* pode posicionar todas essas categorias em diferentes perspectivas de questionamento<sup>36</sup>.

---

<sup>34</sup> A passabilidade é a habilidade de uma pessoa em passar despercebida num determinado contexto social, o que significa que suas características não destoam de expectativas externas. No que tange os gêneros homem e mulher, “passar” é estar com a estética e a expressão da binariedade em concordância com o esperado. Nesse sentido, a transformista que possui passabilidade é aquela que se parece com uma mulher “de verdade”, sem deixa escapar traços de masculinidade que poderiam descaracterizar sua *performance*.

<sup>35</sup> *Ballroom* é a cultura de bailes estadunidenses criados por pessoas transgênero, nos quais eram reunidas dissidentes sexuais e desobedientes de gênero racializadas para a celebração e realização de uma série de práticas artísticas. Dentre elas, estavam o fazer *drag*, as apresentações de dublagens musicais, a modalidade de dança chamada *vogue*, entre outras.

A citar apenas algumas de suas modalidades, lanço um olhar para as *drag kings*, as quais mobilizam a ideia de masculinidade em diferentes níveis. Acontecendo dentro dos limites homem/mulher-masculino/feminino, elas jogam com a binariedade do gênero como a conhecemos e criam tendo esses polos como referência principal (BERUTTI, 2003). Há, também, as práticas que buscam fugir dos códigos binários, produzindo entre esses ideais pré-estabelecidos e as referências de mundos outros, de existências inacessíveis para o ideal hegemônico de organização social. As nomeadas *drag queers*, por exemplo, extrapolam as codificações fazendo “críticas sobre a norma, a normalidade e a normalização da própria cena, enquanto estética colonial” (THÜRLER; AZVDO, 2019, p. 234). Além delas, as denominadas “demônias” parecem seguir um caminho de subversão semelhante.

Assim como a *king*, a *drag queen* (modalidade em que Nininha Problemática está inserida) está diretamente implicada com a binariedade de gênero homem/mulher. Ela anda lado a lado com a transformista, devido sua busca comum pela estética da feminilidade naturalizada, frequentemente referenciada em celebridades euro-estadunidenses<sup>37</sup>. Por esse motivo, ser uma *queen* requer a incorporação corporal de elementos, roupas, acessórios que contribuam para a construção de uma imagem que a localize no campo do feminino. Além disso, também é esperado de uma *queen* que se comporte como uma mulher. Isso significa adotar traços, gestos e posturas de uma personalidade considerada feminina, o que configura uma performatividade. Algumas artistas até modificam o modo como falam, devido o alto teor de performance que a prática *drag* lança mão.

Entretanto, apesar de tais expectativas, uma *queen* é livre para existir da maneira como preferir, pois a arte *drag* é mais sobre escolhas e intenções do que sobre caixinhas que validam o fazer. É sobre a liberdade do corpo que busca se reinventar, independente do caminho que utilize para tal<sup>38</sup>. É uma ferramenta de autoficção, capaz de “borrar os limites do real e do ficcional, [...] questionar os conceitos de realidade, de veracidade, credibilidade etc” (ABREU, 2019, p. 39). E para criar a si mesma, toda *drag* precisa passar pelo processo que consiste em

<sup>37</sup> A aproximação de Nininha com Beyoncé pode ser explicada a partir desse viés, referente ao ideal de feminilidade que a artista possui e aciona em sua produção.

<sup>38</sup> Em entrevista concedida ao programa *Provoca* (2020), exibido na TV Cultura, a artista *drag queen* Rita Von Hunty comenta sobre essa potência da arte *drag* em estimular movimentações de si: “Quem eu sou, acho que me estaciona. Quem eu posso ser me mantém em movimento”. Disponível em: [https://youtu.be/Sru\\_iq\\_6ybg](https://youtu.be/Sru_iq_6ybg). Acesso em: 11 de mar. de 2022.

montar sua obra, o seu corpo. Segundo Nascimento (2019, p. 26), a montagem “remete a “colocar sobre”, e a alteração do indivíduo a partir desse atributo, seja ele uma máscara ritualística ou um salto de trinta centímetros”. É nesse ritual que a *drag* ganha vida.

O montar da *drag*, considerado como um “processo ou método de alteração corporal, podendo ter funções estéticas, mas, muito além disso, em busca de um novo estado e de uma nova intensidade de percepção” (NASCIMENTO, 2019, p. 27), nos diz sobre uma situação de efemeridade que envolve também aquilo que é subjetivo. Quando uma *queen* usa perucas, cola suas unhas postiças, maquia seu rosto e usa suas roupas “de mulher”, ela pode acessar estados afetivos outros, diferentes daqueles que costuma adentrar quando não está montada. É um momento de expansão, de deslizamento, o qual não conseguimos apreender em toda sua complexidade.

Portanto, o corpo da *drag queen* é ele mesmo um território criativo, pronto para sofrer processos de (des)territorialização. Sua construção se dá por meio de modificações estéticas temporárias, pela ordem dos seios falsos, das perucas, dos saltos, entre outros, bem como por meio de *performatizações* que consistem em projeções de si. Segundo Deleuze e Guattari (1997, p. 20), um território “está sempre em vias de desterritorialização, ao menos potencial, em vias de passar a outros agenciamentos, mesmo que o outro agenciamento opere uma reterritorialização”. À vista disso, considero que uma *queen* produz agenciamentos que envolvem a ideia de gênero e a ideia de si, compreendendo seu corpo como um território de criação onde tudo é possível e efêmero.

Sendo assim, o “homem montado como mulher” pode ser encarado como uma viajante - nos termos de Guacira Lopes Louro - cujo trajeto percorrido importa muito mais do que seu destino. Para a autora, as viajantes compõem um processo caracterizado por “constantes desvios e retornos sobre si mesmo, [...] que provoca desarranjos e desajustes, de modo tal que só o movimento é capaz de garantir algum equilíbrio” (LOURO, 2020, p. 13). Desse modo, a *drag* nunca está para um início ou um fim, mas é estabelecida a partir de um entre que não necessariamente se localizará entre dois polos. Ela pode ser compreendida como uma expansão rizomática, no sentido de que um rizoma:

conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer, e cada um de seus traços não remete necessariamente a traços de mesma natureza, ele põe em jogo regimes de signos muito diferentes, inclusive estados de não-signos. O rizoma não se deixa reduzir nem ao Uno nem ao múltiplo... Ele não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes, de direções movediças. Não tem começo nem fim, mas sempre um meio, pelo qual ele cresce e transborda. Ele constitui multiplicidades (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 31).

Sem direção definida, a multiplicidade rizomática é um campo de possibilidades que se efetua enquanto processos de devir. Na esteira de Deleuze e Guattari, Zourabichvili (2004) aponta que “não se abandona o que se é para devir outra coisa (imitação, identificação), mas uma outra forma de viver e de sentir assombra ou se envolve na nossa e a "faz fugir". Assim, uma *drag* é capaz tomar como referência diversos pontos distintos ou tentar não se referenciar em nada tangível, como nas experiências em que o sensível abstrato se sobrepõe à representação da figura humana (a exemplo das artistas Alma Negrot e Hungry, respectivamente ilustradas nas FIGURAS 14 e 15).

Figura 14 – *Drag* Alma Negrot



FONTE: Revista Híbrida

Figura 15 – *Drag* Hungry



FONTE: Dazed Beauty

Nesse sentido, considero ser necessário desconstruir a imagem da *drag* enquanto produto engessado, pois esse parece ser um costume sintomático do pensamento identitário que necessita de coisas prontas, nomeadas e explicadas em termos de fácil assimilação. Segundo Helmer (2020), as *drags* não reivindicam para si modos identitários justamente por existirem nas brechas deixadas pelas categorias fixas e socialmente convencionais. Elas acontecem como potenciais tensionadoras de identidade, na medida em que “explicitam a artificialidade das construções identitárias por meio da maleabilidade da fabricação de seus corpos” (HELMER, 2020, p. 32).



Minhas experiências com a arte *drag* contribuem para a compreensão desses deslizamentos na medida em que os processos de criação da minha *queen* foram mais baseados em uma jornada de autoconhecimento (a qual chamo de perambulação interna) do que em qual seriam os resultados das minhas montagens e apresentações. Havia uma preocupação com a estética de Aya (nome que dei para minha *queen*) e uma expectativa para com seus números de dublagem. Entretanto, eu estava muito mais preocupado em ser livre, em me divertir e experimentar os impactos dos estados corporais-subjetivos momentâneos que estar montado me proporcionava. Foram nessas experiências, juntamente com o coletivo *Art Drag Sul Bahia*, que inventei outras possibilidades de ser (FIGURA 16). Minha *drag* viveu apenas durante um ano, no qual trocou afetos e realizou alguns *shows*, e essa temporalidade foi suficiente para que uma sabedoria acerca das performances de gênero fosse produzida em meu corpo.

FIGURA 16 – Ivanka, Brighth e Aya; *Art Drag Sul Bahia*



FONTE: Acervo pessoal

Cada experiência em *drag* será única e falará de particularidades diferentes das minhas. Para além das influências exercidas pelo meu *background* de vivências enquanto bicha racializada, pobre e acadêmica, eu desejei que Aya realizasse performances dublando músicas. Idealizei que ela pertencesse aos palcos, que não se importasse em expressar a masculinidade entre a feminilidade e que fosse extremamente política na escolha de suas abordagens artísticas. Do mesmo modo

que Nininha Problemática optou pela construção de suas estetizações singulares. Nesse sentido, o que uma *drag* faz de si (e a partir de si) é uma escolha livre e particular, o que faz dessa experiência artística um campo aberto de criação de mundos outros, por meio de visões outras. Portanto, uma *drag* também constitui um modo de pensar. E esse é um solo fértil para aqueles que buscam o deslocamento criativo, conforme aponta Abreu:

Tangendo a inventividade, a movimentação de pensar o mundo como um mundo outro, é necessário pensar o devir, que é também da ordem das experimentações e das relações, do que se está fazendo. Diz de possibilidades e deslocamentos. É trânsito, é exercício, é inventivo. Trata-se, portanto, da não fixidez das identidades, das possibilidades de ser outra se afetando por intensidades e transformar-se (ABREU, 2019, p. 22).

Na contemporaneidade, as *drags* estão em todos os lugares, realizando diversas funções. A prática pode ocorrer desde uma perspectiva de personagem teatral, dos diferentes palcos, mas também como parte do modo de vida de pessoas que se montam esporadicamente por diversão, para vivenciar outra expressividade corporal, para traçar caminhos de autoconhecimento, como ferramenta política, de trabalho, dentre outras infinitas possibilidades. Desde a que brinca com o binarismo àquela que busca formas utópicas de existência, o que está em jogo é a experiência do corpo comprometida com a criação de um novo território pela *via* dos processos de (des)territorialização. Esses são corpos semiotizados; corpos que significam; são corporalidades produtoras de estéticas da vida, carregadas de éticas e políticas não homogeneizantes, as quais traçam caminhos para outros possíveis, conforme também observei nos videoclipes de Nininha Problemática.

### **3.1. A *drag queen* e a frustração do gênero**

Compreender a frustração causada pela *drag queen* sugere a necessidade de certo entendimento sobre o sistema que divide os seres humanos em categorias binárias. Enquanto um conjunto de atribuições aparentemente interligadas pela essência dos indivíduos, a expectativa de concordância entre corpos nascidos com os órgãos nomeados vagina/pênis e seus papéis de vida em sociedade traça um caminho específico a ser trilhado, sem incentivos para possíveis desvios.

Judith Butler (2017) é bem sucedida ao descortinar o essencialismo criado em torno do sexo, do gênero e da sexualidade. Para a autora, todas essas categorias

são componentes de um sistema sociocultural produzido discursivamente. São criações, construções das leis de um tempo e ferramentas de poder que atuam sobre os corpos de modo não linear, mas sempre reiteradas *performativamente*. Nesse sentido, o gênero seria marcado no corpo por meio de uma estilização repetida, por “um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser” (BUTLER, 2017, p. 69).

Sendo assim, segundo a autora, homens e mulheres não existem. O gênero surge, então, como uma ficção anterior ao corpo, inscrita antes do nascimento de cada pessoa e em relação com o órgão genital que ela carrega. Mas a genitália, o sexo, também é construído pelo discurso acerca do gênero, da mesma maneira que constrói uma sexualidade heterossexual. Essa cadeia fictícia é retroalimentada em seu próprio interior, criando um sistema de verdades materializadas nas relações das pessoas com o mundo e consigo mesmas. Essa cadeia é nomeada pelo autor Paul B. Preciado (2014) como o sistema sexo/gênero no qual o corpo é tido como:

um texto socialmente construído, um arquivo orgânico da história da humanidade como história da produção-reprodução sexual, na qual certos códigos se naturalizam, outros ficam elípticos e outros são sistematicamente eliminados ou riscados. A (hetero)sexualidade, longe de surgir espontaneamente de cada corpo recém-nascido, deve se reinscrever ou se reinstruir através de operações constantes de repetições e de recitações dos códigos (masculino e feminino) socialmente investidos como naturais (PRECIADO, 2014, p. 26).

A suposta verdade frequentemente reafirmada acerca do gênero, do sexo e da sexualidade irá se desdobrar, também, nas estéticas que irão constituir o corpo masculino e feminino ideal. Nesse aspecto, há o entendimento de que o corpo de um homem e o corpo de uma mulher possuem características naturais que devem ser perpetuadas para toda uma eternidade, haja vista que, diante das leis de governo dos corpos, possíveis modificações são consideradas apenas nos termos médicos e jurídicos legais de determinada época.

É sabido que as expressões de gênero masculinas ou femininas possuem espectros modificáveis ao longo do tempo (e conforme fatores raciais, de localidade, capacidade, entre outros), influenciados principalmente por postulados religiosos e pelas transformações capitalistas de consumo. Entretanto, pelo seu enraizamento cultural bem sucedido, as possibilidades de ser e estar no mundo são orientadas por ordens binárias as quais estendem o corpo físico (que seria o próprio sexo/gênero,

entendido como verdade biológica) ao modo como ele deve se apresentar socialmente. Daí os padrões de comportamento, de moralidades, e de estéticas “de homem” e “de mulher”.

No que diz respeito ao modo como estilizamos os corpos no ocidente, há uma ideia centralizada de que pessoas designadas como mulheres devem usar vestimentas, calçados, cortes de cabelo, acessórios, cores, entre outros artefatos específicos para seu sexo/gênero. O mesmo ocorre com os corpos identificados como homens, os quais terão à sua disposição produtos específicos, moldados especialmente para que seu modo de vida esteja de acordo com aquilo que lhes foi designado em seus nascimentos. Sendo assim, existem construções simbólicas materializadas em torno das corporalidades, baseadas em convicções essencialistas reproduzidas historicamente e inscritas subjetivamente. Vivemos diante de códigos binários não apenas em termos de tecnologia, mas principalmente na maneira como pensamos e vivemos a vida.

Diante dessa constatação, me voltei aos estudos de Preciado (2018), os quais expandem a noção de performance de gênero já detectada por Judith Butler. Preciado aponta que o governo dos corpos é atualizado de um regime disciplinar para outro nomeado como farmacopornográfico, estimulado pelas transformações do capitalismo industrial e mobilizado a favor das tecnologias de guerra. A noção de gênero terá um papel crucial neste novo regime, conforme comenta o autor:

A invenção da categoria de “gênero” (gender) sinalizou uma cisão e tornou-se o ponto de origem para o surgimento do regime farmacopornográfico de produção e governo da sexualidade. Longe de ser a criação de uma agenda feminista, a noção de gênero pertence ao discurso biotecnológico que apareceu nas indústrias médicas e terapêuticas dos Estados Unidos no final da década de 1940. O gênero e a masculinidade e a feminilidade farmacopornográficas são artefatos originados do capitalismo industrial e atingirão picos comerciais durante a Guerra Fria, assim como a comida enlatada, o computador, as cadeiras de plástico, a energia nuclear, a televisão, o cartão de crédito, a caneta esferográfica descartável, o código de barras, os colchões infláveis ou os satélites de telecomunicações (PRECIADO, 2018, p. 109).

Portanto, o gênero não é apenas uma construção social *performativa*, conforme apontou Butler, mas uma invenção corpórea realizada por mecanismos tecnológicos que produzem corpos físicos e subjetividades. Por esse motivo, é possível pensar em tecnologias de gênero, uma vez que pesquisas científicas desenvolveram técnicas capazes de não apenas desvendar estruturas hormonais e

seus funcionamentos corporais, como também de manipular os corpos de modo a constituir uma corporeidade biológica tanto para o que se entendia homem quanto para o que se compreendia mulher (PRECIADO, 2018).

Entretanto, no território brasileiro, a ideia de gênero não se apresenta unicamente como uma invenção, mas como aparato essencial para o processo de colonização dos corpos que aqui transitam. Antes de se apresentar nos termos de homem e mulher, a lógica binária cria corpos em nossos territórios por meio da categoria animal macho/fêmea, sendo atravessada também pela invenção da categoria de raça (branco/negro), entre outras as quais irão compor a noção de Brasil. É por esse motivo que as experiências de vida que acontecem na América Latina possuem outras respostas para os problemas de gênero.

Em *Ancestralidade Sodomita, Espiritualidade Travesti*, por exemplo, a pensadora Castiel Vitorino Brasileiro (2021) escreve sobre sua vivência travesti, preta e macumbeira no Brasil. A noção de transmutação surge como a possibilidade prática de se desprender da colonização inscrita sob seu corpo preto retinto, compreendendo sua existência a partir de concepções ancestrais africanas as quais fogem das categorias de gênero, pois essas não fazem parte das suas cosmovisões da mesma maneira como o ocidente as operacionaliza. Esse também é um olhar compartilhado por Oyèrónkẹ Oyěwùmí (1997), que em sua pesquisa aponta como a ideia de gênero é uma imposição ocidental.

Compreender as disparidades entre a invenção norte global de gênero e a maneira com a qual o sul do mundo tem respondido à colonização dos corpos, mobiliza uma tensão nos estudos acadêmicos nomeados *queer*, os quais utilizo nas discussões propostas nesta dissertação. Segundo Hija de Perra (2014), uma “cultura da viadagem” já existia nas localidades latino-americanas antes da teoria *queer* adentrar em nossas universidades realizando certo apagamento das práticas desobedientes em gênero e sexualidade aqui executadas. Para a pensadora:

Parece que tudo o que tínhamos feito no passado, atualmente se amotina e se harmoniza dentro do que São Foucault descrevia em seus anos na História da Sexualidade e que mesclado com os anos de maravilhoso feminismo finalmente acabam no que Santa Butler inscreveu como *queer*. Sou uma nova mestiça latina do Cone Sul que nunca pretendeu ser identificada taxonomicamente como *queer* e que agora, segundo os novos conhecimentos, estudos e reflexões que provem do Norte, encaixo perfeitamente, para os teóricos de gênero, nessa classificação que me propõe aquele nome botânico para minha mirabolante espécie achincalhada como minoritária (PERRA, 2014, p. 3, grifo meu).

O alerta feito por Hija de Perra contribui para situar um pensamento sobre o gênero desde a América Latina, compreendendo que aqui são desenvolvidos modos de vida subversivos particulares os quais Butler e Preciado não contemplam em seus estudos. Sendo assim, faço o entrecruzamento entre os pensamentos desses pensadores com os de Tertuliana Lustosa (2016), artista que constrói um *Manifesto Traveco-Terrorista* denunciando o gênero como uma prisão colonial e compreendendo a liberdade do corpo sem amarras a partir de uma perspectiva crítica que questiona e negocia com a teoria *queer* advinda do norte global.

Lustosa é intelectual e artista contemporânea advinda do nordeste brasileiro (Corrente – Piauí). Além de ter criado a banda de pagode A Travestis, ela desenvolve trabalhos diversos, dentre os quais destaco a bandeira pichada com o *BAFO 1* dos *Princípios-Babados do Traveco-Terrorismo* (FIGURA 17).

FIGURA 17 - Bandeira *BAFO 1* (Tertuliana Lustosa, 2015)



FONTE: Revista Select

Em conjunto com os demais 14 *BAFOS*, a transformação da conhecida frase de Simone de Beauvoir articula a derrubada do sistema sexo/gênero por meio do impulso anárquico da potência travesti brasileira, que é, por si mesma, anticolonial. No pensamento traveco-terrorista de Lustosa, o que se compreende como identidade de gênero “passa a ser denominada também poesia de gênero, abrindo

porosidades das membranas limiáres entre corpo e sensibilidade” (LUSTOSA, 2016, p. 397).

É nessa possibilidade poética do gênero que a *drag queen* emerge como obra artística e modo de vida inconforme, juntamente com as bichas, as lésbicas e as travestis e pessoas transgênero. A *drag* é parte da cultura da viadagem já existente em nossos territórios antes mesmo de ser batizada pelo termo escrito na língua inglesa. Quando nossas crianças transviadas vestiam roupas “de mulher” como a grande diversão das suas infâncias, elas já estavam criando experiências *drag* e acessando a noção de que o gênero é uma ficção plástica e moldável. As transformistas brasileiras, por sua vez, já eram especialistas na montagem homem-para-mulher antes de o reality show RuPaul’s Drag Race popularizar a cultura *Ballroom* nos grandes centros comerciais por meio da mercantilização<sup>39</sup>.

Penso em Madame Satã, elaborada por João Francisco dos Santos, a bicha negra do bairro da Lapa (Rio de Janeiro). Ela se montava e realizava *shows* numa época em que não se falava sobre ser *queer*, assim como ninguém a chamava de *drag*, mas nela estava a potência transformista criando desvios no sistema sexo/gênero. Também me recordo de momentos da infância em que eu e meu irmão brincávamos de performar como as cantoras que assistíamos nos programas da televisão brasileira. Nós utilizávamos lençóis de cama como se fossem vestidos e as toalhas de banho eram nossos cabelos. Saíamos desfilando pela casa, cantando, dançando e atuando. Ali, éramos duas “crianças viadas” acessando a potência da arte *drag*, ainda que não tivéssemos consciência disso.

Sendo assim, em concordância com Butler (2017) e Preciado (2014, 2018), numa perspectiva convergente entre a ordem dos discursos e das tecnologias de gênero, é perceptível que a estrutura de reprodução frenética dos padrões de gênero binário não é irrevogável. Ela sempre apresentará falhas em sua repetição, a partir das quais surgem modos transgressores para lidar com a territorialidade hegemônica criada em torno da matéria corpórea dos seres humanos. A prática *drag* será, nesse sentido, uma possibilidade de escancarar a ficção de gênero e desvendar o modo como um corpo pode ser construído e desconstruído pela estilização estética e *performática*. O ato de se montar estabelecerá uma

---

<sup>39</sup> Apesar da sua importância enquanto programa dissidente que compõe o *mainstream*, existem muitas discussões acerca de como o *reality* comodifica as produções artísticas sexo/gênero dissidentes para a cultura de massa.

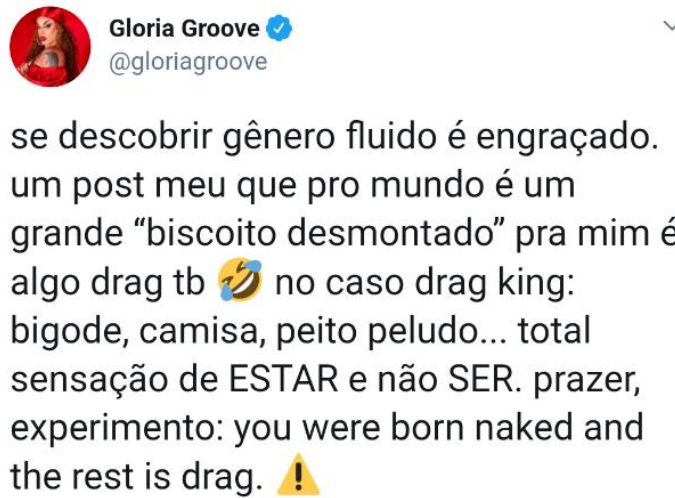
possibilidade subversiva acerca do gênero hegemônico, conforme aponta Butler (2019):

Afirmar que todo gênero é como se montar, ou como ser drag, é sugerir que a “imitação” está no próprio cerne do projeto heterossexual e de seus binarismos de gênero, que o travestismo não é uma imitação secundária que supõe um gênero anterior e original, mas que a heterossexualidade hegemônica é em si um esforço constante e reiterado de imitação de suas próprias idealizações. Que ela deva repetir essa imitação, que estabeleça práticas patologizantes e ciências normatizadoras a fim de produzir e consagrar sua própria reivindicação na originalidade e propriedade, sugere que a performatividade heterossexual está ameaçada por uma angústia que nunca pode ser completamente superada, que seus esforços para se tornar suas próprias idealizações nunca poderão ser alcançados de forma definitiva ou total, e que está continuamente assombrada por esse domínio de possibilidade sexual que deve ser excluído para que se possa produzir o gênero heterossexualizado. Nesse sentido, então, o travestismo é subversivo na medida em que reflete uma estrutura imitativa pelo qual o gênero hegemônico é produzido e contesta a afirmação da heterossexualidade quanto a seu caráter natural e original (BUTLER, 2019, p. 215, grifo da autora).

Muitas práticas *drag* da contemporaneidade parecem compreender em grande parte essa estrutura imitativa do gênero binário, a qual Butler cita estar frequentemente ameaçada pela incompletude. A cantora Gloria Groove, por exemplo, demonstra certa superação do binarismo homem/mulher a partir dos seus processos de montagem. Para a artista, todos os modos pelos quais ela apresenta seu corpo ao mundo (seja “montada” ou “desmontada”) são experiências passageiras e, portanto, constituintes de um espectro *drag*. Uma publicação realizada pela sua conta na mídia social *Twitter* descreve sua identificação com a ideia de gênero fluido, o qual se distancia de uma identidade fixa. Acompanhada da célebre frase frequentemente reiterada pela *drag queen* RuPaul, que declara que “você nasceu pelado e o resto é drag”, Gloria demonstra que brincar com o corpo e o gênero é, além de sua arte, o seu modo de vida (FIGURA 18).



FIGURA 18 – Publicação de Gloria Groove



FONTE: *Twitter*

Acompanhando Nininha em suas mídias sociais, e nos momentos em que pude vivenciar os mesmos ambientes em que ela estava presente, percebi que sua prática *drag* rompe com o espaço da personagem, do palco e do vídeo, e passa a compor também a sua vida como um modo de ser e estar no mundo. Não é raro encontrar com a artista montada em eventos e festas de Salvador, assim como também é comum ter acesso, via *internet*, a alguns de seus momentos íntimos em que se monta para ficar em casa. Nesse sentido, percebo que as fronteiras entre Digo Santtos e a ideia de personagem são borradas, o que reafirma seu corpo, bem como o seu fazer, como esse espaço de múltiplos deslizamentos criativos que ficcionalizam a realidade.

A capacidade dessas experiências em criar viagens, deslocamentos, (des)territorializações, fluidez e percepções outras é o que faz com que Preciado (2018) compreenda a prática *drag* como um dispositivo das micropolíticas *queer*, formado por processos performativos de devir. Algo que nosso território brasileiro já via acontecer em nossas culturas da viadagem e que, na contemporaneidade, parece ter evoluído, ao passo em que os códigos binários já não são tão imperativos em determinadas vivências e contextos. Sobre isso, o autor comenta que:

Homem e mulher, masculino e feminino, e também homossexual e heterossexual parecem ser códigos e localizações identitárias insuficientes para descrever a produção contemporânea de corpos queer, trans e crip. Muito além da ressignificação ou da resistência à normatização, as políticas performativas se transformarão em um campo de experimentação, um lugar

de produção de novas subjetividades e, portanto, uma verdadeira alternativa às formas tradicionais de fazer política (PRECIADO, 2018, p. 387, grifo do autor).

Sendo assim, compreendo que a *drag queen* frustra o gênero desde sua possibilidade de jogar com a binariedade, alternando entre performances masculinas e femininas. Experiências como a de Nininha estão implicadas em processos de deslocamentos criativos que geram modos dissidentes de ver, de pensar e de estar no mundo, diferentes daqueles enrijecidos, hegemônicos e totalitários. É a partir da arte *drag* que a existência da artista e do seu conjunto de obras é possibilitada. Na capacidade inventiva de ser outra, de inaugurar um novo mundo, surgem os pagodões e os videoclipes contra hegemônicos da *drag* favelada. Corpo, música e audiovisuais compõem esse território criativo, o qual não é limitado e compõe rizomas com territorialidades outras.

#### 4. Perambulando por Salvador, localizando Nininha

O território criativo de Nininha Problemática parece ser situado numa estrutura dinâmica, dentro da qual as obras da artista encontram suporte para existir. Parte dessa estrutura pode ser compreendida por meio de um olhar acerca dos elementos históricos, culturais, geográficos, artísticos, mercadológicos, entre outros, modificáveis ao longo do tempo e responsáveis por estabelecer as noções daquilo que se compreende como a cena cultural de um determinado espaço.

Salvador é considerado o território mais negro existente fora do continente africano. Conhecido por sua diversidade de manifestações culturais, marcadas principalmente pela forte influência da herança ancestral afro-indígena, o município tem seu imaginário coletivo construído como um produto para o mercado de turismo nacional e internacional. O carnaval, a culinária, a estética africana, as paisagens naturais e o “jeitinho hospitaleiro baiano de ser” são apenas parte de uma gama de destaques frequentemente citados quando a pauta é a cidade.

Apesar de essas características serem verídicas em certos níveis de constatação, há outras possibilidades de assimilação e expressão acerca da cidade que existem simultaneamente com a ideia romantizada que paira sobre o solo soteropolitano. São ideias distintas na medida em que as vivências e os enfoques também o são. Por esse motivo, proponho uma visão sobre Salvador a partir das minhas andanças (limitadas pelos desdobramentos da pandemia causada pela Covid-19, mas suficientes para comover esta escrita), o que significa uma perspectiva totalmente suja por incômodos, associações e significações particulares. Tal visão é também inspirada pela perspectiva de pesquisa adotada por Fábio de Souza Fernandes, para quem:

Experimental Salvador é percebê-la, tocar seu corpo repleto de membros espalhados e fragmentos diversos em busca de forma. A cidade é um corpo alterado pelo constante, intenso e às vezes doloroso contato com uma miríade de outros corpos realizando trajetórias infinitas, sua configuração é marcada pela descontinuidade e ruptura de ritmos inerentes ao percurso dos que se aventuram nela (FERNANDES, 2021, p. 174).

Algo que sempre me afeta durante minhas movimentações pelo território soteropolitano é a notória desigualdade social expressa em seu âmbito

organizacional. A capital baiana em constante desenvolvimento econômico é imageticamente construída por um contraste visual extremamente destoante, de modo que é possível andar de metrô (esse meio de transporte ultramoderno, fruto de milhões de reais investidos), por exemplo, e observar grandes estabelecimentos comerciais e condomínios de luxo entre incontáveis morros e periferias. Essa imagem sempre me soa distópica. E talvez ela realmente seja, pois conforme aponta Juliana Cunha Costa (2011, p. 76), a “apropriação da terra feita em Salvador por diferentes classes sociais promoveu essa paisagem claramente bipolar, na qual o caráter econômico e social é verificado em cada quilômetro quadrado”.

Apesar de seguir uma distribuição de terra semelhante à de outros centros urbanos litorâneos, na qual os bairros consagrados às classes sociais mais ricas estão majoritariamente localizados na região da orla, noto quem em Salvador a segregação social é realizada de maneira bastante particular. Existe a predominância de classes sociais específicas em regiões específicas, mas essa configuração não é totalitária. Existe certa resistência periférica em bairros de elite, como Barra, Ondina, Rio Vermelho e Costa Azul, por exemplo. A presença de pequenas favelas e conjuntos de habitações populares nesses espaços frustra a tentativa de homogeneização dos mesmos.

Essa frustração também acontece quando as pessoas pertencentes aos espaços periféricos não se privam de acessar tais espaços, de modo que a circulação dessa parte da população nesses pontos da cidade também contribui para a construção do imaginário social acerca de Salvador. Sendo assim, o que parece ocorrer é a alternância entre a sobreposição de modos de vida diferenciados e as práticas de aglutinação segregacionistas que ocorrem entre eles, a depender do contexto espacial específico (a exemplo de estabelecimentos, eventos, conjuntos habitacionais e seus modos de funcionamento). Nesses casos, a rua é o ambiente público crucial para que grupos dissidentes (e principalmente pessoas LGBTQIA+ racializadas) possam circular em tais localidades, ainda que elas apresentem históricos de violências motivadas por racismo e homolesbotransfobia (REASON, 2020). Para Fernandes (2021, p. 179), quando se trata de Salvador, o espaço da rua é “ameaçador e encantador ao mesmo tempo, de vida dura e de fortes emoções, de sentidos que se complementam, se misturam e se confundem”.

Quando as pessoas periféricas não conseguem acessar determinados locais da cidade, seja por questões financeiras ou simplesmente porque suas existências

não são apreciadas, algumas alternativas são criadas a fim de que os grupos discriminados na capital tenham seus espaços de sociabilidade garantidos. Essas movimentações existem em todos os segmentos e só acontecem porque uma parcela de indivíduos moradores da cidade mantém apurado o senso crítico acerca das discrepâncias sociais soteropolitanas.

Os fluxos das vidas marginais, periféricas e insubmissas conferem à capital baiana outra ordem e impulsionam modos dissidentes de pensamento acerca da cidade e daquilo que é realizado nela. Se existe o controle de acesso por meio da segregação, pessoas pertencentes aos grupos marginalizados passam a realizar intervenções no espaço urbano por meio de ferramentas múltiplas. Segundo Brenda Silva (2019), é nesse nó que se forma entre o mal estar social e as movimentações dissidentes que a periferia interfere na composição urbana:

A celeridade, fragmentação, individualismo e invisibilidade produzida pelo espaço urbano, faz com que a angústia que as pessoas sentem nessa sociabilidade gere interferências na cidade. Essas interferências rompem com o isolamento urbano e instituem corpos-performáticos, numa a emulação/atualização/retomada de um modo de vida comunitário, ainda que espalhado em diversas partes da cidade e temporário (SILVA, 2019, p. 692).

Diante dessa perspectiva, noto a composição de um conjunto de práticas que nomeio como cena artística contemporânea da juventude LGBTQIA+ negra em Salvador, dentro da qual podemos encontrar Nininha Problemática e uma gama extensa de criadoras e produtoras culturais que pensam os “rolês”<sup>40</sup> para além dos modos de fazer pré-determinados, criando brechas possíveis para articulações artísticas e culturais outras. Alguns deles são apenas pontuais, ou ocorrem esporadicamente, enquanto outros são desenvolvidos e tomam grandes proporções. Independente da dimensão e do alcance, todas as iniciativas compõem e contribuem para a subsistência dessa cena que apresenta um crescimento regional e nacional constante e significativo.

---

<sup>40</sup> “Rolê” é uma gíria que significa passeio, de modo que “dar um rolê” consiste em sair para passear. Atualmente, é utilizada também para se referir a festas e eventos, entre outras situações que constituam espaços de sociabilidade.

#### 4.1 Fazendo *drag* na terra do dendê<sup>41</sup>

Experiências diversas moldam o tecido da arte *drag* soteropolitana. Para falar sobre elas, escolho partir de um ponto que me parece tradicional para Salvador: o bar Âncora do Marujo. Existente há mais de vinte anos no bairro Dois de Julho, o estabelecimento é a famosa casa onde ocorrem apresentações de artistas da montagem, nas mais variadas modalidades. A partir das vivências concentradas nesse *point*, foram criados concursos e eventos recorrentes nos quais se montar e se expressar em *drag* eram a base das atividades executadas, o que transformou o bar em uma parada obrigatória para aqueles que se interessam em espaços<sup>42</sup> de sociabilidade mais atrelados à dissidência das sexualidades e dos gêneros.

Recorro ao filme documentário dirigido por Vitor Nascimento, nomeado *Âncora do Marujo* (2014), o qual mantém registrada a memória desse espaço, para acessar um recorte dos fluxos que ali ocorreram. O audiovisual foi produzido na época em que ocorria o concurso Garota Marujo 2010, e expõe os preparativos, as apresentações e os planos de fundo daquele contexto. A partir dele, temos acesso às cenas das apresentações das artistas, seus depoimentos, assim como os de frequentadores e trabalhadores. Travestis, homens gays e mulheres cisgêneras convivem naquele real, entre as paredes de uma casa que foi transformada em bar, e trocam afetos enquanto produzem arte com seus corpos.

Na tela, as ruas de Salvador dão a tônica à narrativa e expõem os traços culturais da capital, com suas feiras de rua, suas praias, bem como com os aspectos de suas religiosidades. Valerie O'harah, uma das artistas mais populares envolvidas nas atividades do Âncora do Marujo, comenta sobre suas montações para dublar as músicas de Maria Bethânia enquanto faz compras para sua *drag*:

Todas as canções que eu faço dela têm uma ligação com a cultura afro, com o Candomblé. Então sempre você tem que tá de branco ou com uma cor respectiva àquele Orixá, né?! Como a maioria das músicas ou são de Oxum ou são de Iansã, ou a gente tá de vermelho, ou tá de dourado, ou

<sup>41</sup> Aqui, o dendê remete à baianidade soteropolitana, assim como moradores da cidade passaram a associar/territorializar o óleo de palma (azeite de dendê) às expressões dos modos de vida compartilhados em Salvador.

<sup>42</sup> Outro espaço de extrema relevância para a arte *drag* soteropolitana foi o Beco dos Artistas, localizado no bairro Garcia, o qual foi ocupado por diversas artistas e suas apresentações. Esse território se tornou um ponto de referência para a vida noturna soteropolitana em meados dos anos 2010, contando com inúmeras interferências políticas, mas já não era mais movimentado para fins de entretenimento *drag* no período em que esta pesquisa foi produzida.

está de branco. Eu não vejo fazer Maria Bethânia de preto. Não tem essa... não consigo fazer essa ligação. E pra minha personagem, não consigo fazer com um outro figurino que não seja um vestido longo, até o chão (ÂNCORA DO MARUJO, 2014).

A fala de Valerie aponta a ligação da sua arte com os aspectos do território sorteropolitano em variados aspectos, sendo que um deles é sua referência à Bethânia, cantora baiana, nascida na região do Recôncavo. A partir dessa artista, Valerie aciona a memória ancestral afrobrasileira e a incorpora em sua prática, utilizando de elementos simbólicos do Candomblé e da Umbanda. Entretanto, a ligação com os traços da espiritualidade de matriz africana não fica delimitada às apresentações de O'harah, mas aparece difundida em boa parte das experiências que ocorrem no Âncora do Marujo. O bar é, inclusive, frequentado por uma maioria de pessoas não brancas.

São vários os momentos ao longo do documentário em que tais traços são explicitados, como numa cena em que Scarleth Sangalo, uma *queen* que se inspira na cantora de axé Ivete Sangalo, discute com Bia Mathieu (a Garota Marujo daquele ano) sobre dublarem a mesma música destinada à Orixá Yemanjá (FIGURA 19). Vemos, também, Larissa Bravo fazer uma apresentação em que dança e se veste como uma Pomba Gira (FIGURA 20).

FIGURA 19 – Bia Mathieu; Yemanjá



FONTE: Documentário *Âncora do Marujo*

FIGURA 20 – Larissa Bravo; Pomba Gira



FONTE: Documentário *Âncora do Marujo*

Por sua vez, Fernando, o dono do bar, é devoto de uma entidade chamada Marujo e há momentos do filme em que assistimos suas práticas de culto e o cortejo anual (FIGURA 21). Esse último é realizado junto com as *drags*, que partilham daquele momento pedindo bênçãos ao Marujo e mais um ano de atividades no bar.

FIGURA 21 – *Drags* no cortejo

FONTE: Facebook

Segundo o mapeamento realizado por Júnior et al. (2017), o território soteropolitano é modificado criativamente pela arte *drag* na medida em que tais movimentações artísticas ocupam espaços como os do centro, por exemplo, que pelo período da manhã é marcado pela grande movimentação do comércio e à noite é transformado em um espaço de maior liberdade para pessoas LGBTQIA+. Assim, conforme a *cultura drag* “é introduzida em determinados espaços, mesmo que temporariamente, ela impacta, muitas vezes, permanentemente, não apenas na economia, mas também na identidade comunitária” (JÚNIOR et al., 2017, p. 9).

Conforme observei no documentário *Âncora do Marujo* (2014) e em minhas andanças pela cidade, tal impacto também ocorre de modo inverso (e talvez até numa proporção maior), pois a identidade comunitária interfere o tempo todo na prática *drag*, seja pela cultura local, pelo contexto histórico, social e econômico, de modo que o fazer territorializado se torna único em suas particularidades. Ser *drag* em Salvador parece moldar subjetividades orientadas por lógicas globais-locais, de maneira que as artistas flutuam entre o que idealizam para suas montações e aquilo que suas condições materiais e financeiras as permitem realizar. No filme, as *queens* compartilham de condições econômicas pouco favoráveis, o que pode exigir ainda mais criatividade e desenvoltura em seus processos artísticos.

Por isso, as práticas aqui desenvolvidas parecem esbarrar em problemas estruturais próprios, diante dos quais surge também um conjunto de experiências



plurais. Isso também é notório em outros registros, como no documentário *Experimente a Noite com Drags Amapôs*<sup>43</sup> (2020), dirigido por Eduardo Bastos e João Lima. O filme aborda as experiências em *drag* de um grupo de mulheres que transitam por Salvador, num contexto posterior e bastante diferente daquele mostrado em *Âncora do Marujo*.

Muitas modalidades da *arte drag* são executadas pelas amapôs. Algumas são monstras, outras são estranhas, *queens*, *kings*. Todas elas dão depoimentos sobre seus processos artísticos, dentro dos quais surgem muitas questões acerca da binariedade de gênero e do aprisionamento dos corpos. Uma das artistas, a chamada Maria Tuti Luisão (FIGURA 22), discursa sobre o teor político de suas performances que flertam com o pornoterrorismo<sup>44</sup>, por exemplo. Eva Sattiva (FIGURA 23), por sua vez, comenta uma situação em que as mulheres em *drag* ocuparam uma boate da cidade com suas apresentações e causaram interferências, incomodando os homens que lá estavam.

FIGURA 22 – *Drag* Maria Tuti Luisão



FIGURA 23 – *Drag* Eva Sattiva



FONTE: *Experimente a Noite com Drags Amapôs* FONTE: *Experimente a Noite com Drags Amapôs*

Os relatos se tornam mais densos conforme as outras criadoras são apresentadas no filme. Frutífera Ilha (FIGURA 24), uma *drag* que se distancia do convencional (podendo ser considerada praticante das modalidades *queer*, *estranha* ou *demônia*), traz em suas estetizações questões da sua subjetividade e as críticas que realiza acerca do contexto em que vive.

<sup>43</sup> Amapô é um termo do dialeto das travestis brasileiras utilizado como sinônimo para a palavra mulher.

<sup>44</sup> O pornoterrorismo consiste em um conjunto de elaborações artísticas que engendram questões referentes à violência, a pornografia e ao sexo.

FIGURA 24 – *Drag Frutífera Ilha*

FONTE: *Experimente a Noite com Drags Amapôs*

Para ela, estar montada contempla seus desejos de maneira mais eficaz, conforme comenta:

Hoje em dia é como eu me sinto mais confortável. Eu acho que eu tô muito mais nua, mais limpa, assim, do que com a pele realmente lavada. E aí eu acho que é onde eu realmente encontro com minhas questões, com meus demônios, com minhas plenitudes também. Danço com elas, pinto elas. E me pinto, talvez, como eu iria comprar pão se a gente não fosse um país colonizado e se a beleza não fosse uma capa de revista europeia (EXPERIMENTE A NOITE COM DRAGS AMAPÔS, 2020).

Se a produção de Frutífera Ilha rompe com a estética do gênero mulher em suas elaborações estéticas monstruosas e demoníacas, a *drag* Karamaleoa (FIGURA 25) se aproxima da produção do feminino para questionar e transgredir o que se impõe como norma.

FIGURA 25 – *Drag Karmaleoa*

FONTE: *Experimente a Noite com Drags Amapôs*

Karmaleoa questiona os limites e as categorizações da construção do próprio corpo, optando por potencializar a feminilidade ao mesmo tempo em que interfere na estética padronizada:

Ser *drag* e ser mulher é usar de todas as ferramentas que a gente aprendeu, né. A feminilidade, ela é ensinada. Desde adolescente, quando a gente já entra na puberdade, a gente é realmente ensinada ritos de feminilidade. Dizem que a gente é mulher, né? Bota a gente na caixinha e dão pra gente esse lugar que é ser mulher. Mas eu peguei todas essas ferramentas que eu sabia um pouquinho e exagerei, né? Comecei a usar na vida, comecei a usar como arte, como performance. [...] Eu acho que nós somos potências mesmo, sabe. De quebrar esses estigmas da feminilidade, essas caixinhas. E pegar e dizer assim: “Gata, não é isso! A gente faz o que a gente quiser com esses materiais, a gente vira quem a gente quiser. As possibilidades são universais (EXPERIMENTE A NOITE COM DRAGS AMAPÔS, 2020).

Aqui, noto a transformação ocorrida em torno das práticas *drag* por meio do acesso às discussões sobre gênero, sexo e sexualidade a partir de perspectivas feministas, *queer* e decoloniais. O que antes era considerada a noite GLS (Gays, Lésbicas e Simpatizantes) em Salvador, agora já contava com as transformações das políticas identitárias que contribuíram para a compreensão de uma cena LGBTIQA+, ainda mais plural. A difusão das temáticas dissidentes e problematizadoras, assim como as referências múltiplas da cultura *drag* euro-estadunidense introduzidas ao transformismo brasileiro (conforme já apontado no capítulo 3), dão uma nova tônica às experiências *drag* soteropolitanas, as quais estão sempre assentadas nos fluxos culturais desse território.

As movimentações *drag* em Salvador estão bastante assentadas nas atividades do bar Âncora do Marujo, as quais influenciam direta ou indiretamente a maioria das montações aqui realizadas. Nesse espaço, o fazer é legitimado pelo histórico do estabelecimento e pelas artistas que ali frequentam, mantendo a tradição dos *shows* e dos concursos. Entretanto, existem outros espaços ocupados por *drags*, como festas e boates nos quais podemos assistir performances, *DJ Sets*, ou simplesmente encontrar com pessoas montadas que saíram para dar um “rolê” na noite. São nesses ambientes em que Nininha Problemática circula. Em entrevista, a artista aponta os espaços tradicionais da cultura *drag* soteropolitana como conflituosos, muito provavelmente devido à atmosfera de competitividade estimulada pelos concursos, o que a faz ocupar outros espaços:

O cenário drag aqui de Salvador é muito diversificado, você vê de todos os tipos, de todos os estilos, de todos os segmentos. Só que eu não vejo a gente tendo visibilidade nisso aí, sabe? Porque, às vezes, eu sinto que existe uma certa luta de egos, velho, de quem faz mais, de quem é a melhor, de quem é isso, quem é aquilo. É uma disputa por títulos assim que eu acho vazio, sabe? [...] As pessoas me questionam por que eu não convivo muito nesses meios, que é estar fazendo performance em alguns locais muito bem frequentados por drags. É porque não me sinto confortável, não me sinto segura, porque, sei lá, acho que a qualquer momento alguém pode puxar meu tapete (SOUL, 2018).

Os agenciamentos realizados por Nininha chacoalharam a minha rota de pesquisa, gerando um desvio necessário para que fosse possível acessar outras territorialidades a fim de me aproximar ainda mais da artista e dos ambientes nos quais sua presença é recorrente. Para tanto, me entreguei ao acaso que possibilitou meu acesso a dois espaços de sociabilidade específicos: as festas Paulilo Paredão e Batekoo.

#### **4.2. Onde é o “rolê”? Uma experiência no Paulilo Paredão**

Era noite no céu. O mundo estava colorido. Um grande som gritava “murro, murro, murro na costela do viado”. Uma transsexual loira com shortinho curto cantava em uma plataforma aparentemente improvisada na traseira de um carro. Invenções de corpos. Bricolagens estéticas. Irrupturas de gozo. E uma dança que exigia perna e lombar trabalhadas. Era periferia de Salvador antes do vírus apocalíptico. Era a banda A Travestis tocando no Paulilo Paredão (FRANÇA, 2020, p. 1).

Em *O litoral infamiliar do pagode baiano*, Wilker França descreve uma situação do contexto soteropolitano que se tornou bastante recorrente a partir do ano de 2019. Algo parecido com o que consegui acessar participando da festa em comemoração aos 3 anos do Paulilo Paredão, a qual também celebrou o aniversário da criadora e produtora do evento (a cantora, DJ, atriz e *drag* Paulilo). O evento ocorreu na *Casa Cultural Reggae*, localizada no bairro Santo Antônio Além do Carmo (centro histórico de Salvador), com uma grade de atrações extensa (FIGURA 26) que contava com a participação de Nininha Problemática, entre outras artistas sexo/gênero dissidentes racializadas. Os ingressos esgotaram antes da festa começar.

FIGURA 26 – Poster do Paulilo Paredão



Fonte: *Instagram*

A página do vídeo de lançamento do Paulilo Paredão, que desde a primeira edição conta com audiovisuais de divulgação irreverentes, descreve que a festa surge a partir da “necessidade de se afirmar enquanto movimento independente e dissidente das produções heteronormativas, onde qualquer uma pode vestir o que quiser, dançar como quiser e ser respeitada”<sup>45</sup>. Em uma entrevista, Paulilo (PALOSYDADE: Favela e Visão (com Paulilo Paredão), 2019) comenta sobre como ser uma pessoa periférica e não-binária a fez observar a lacuna de um espaço seguro para pessoas desviantes da normatividade nos paredões os quais ela frequentava no subúrbio Salvador:

Nos paredões as bichas vão, as bichas colam, como eu colava e ainda colo. Só que a gente... a imagem da bicha, a imagem da pessoa LGBT sempre fica num viés cômico. Num viés descartável também, que os *home* usa ali por alguns momentos num bequinho e depois vai embora, não lembra nem quem é. E pra mim, ter esse espaço que é nosso, d'a gente paquerar, d'a gente curtir, d'a gente beber, d'a gente dançar como a gente quiser sem ser agredido, sem ser desrespeitado, é muito importante e eu penso nisso. Pra mim, esse é o espaço que eu quero. E transformar essa ideia de um paredão mesmo, hétero, que é hegemônico, pra um paredão nosso. A partir das nossas visões, das nossas vivências, da nossa história (PALOSYDADE: Favela e Visão (com Paulilo Paredão), 2019).

<sup>45</sup> Disponível em: <https://youtu.be/cx4QQ-zF98w>. Acesso em: 10 de fev. de 2022.

Além disso, a artista faz uma crítica aos ambientes de sociabilidade higienizados na capital, que são inacessíveis para as pessoas periféricas, assim como também não prezam pela presença de corpos diversos (seja na produção, trabalhando, ou como frequentadores). Por esse motivo, Paulilo optou por construir seu paredão apenas com pessoas de sexualidade/gênero dissidentes, abarcando também pessoas racializadas e periféricas. É nessa intenção que, em 2019, surge o primeiro paredão “120% LGBTQIA+”, conforme é considerado pela criadora e seu público. Desde o surgimento, já foram realizadas mais de vinte edições do evento que possui configuração itinerante e que acontece, na maioria das vezes, em bairros marginalizados, com entrada gratuita<sup>46</sup>, movimentando a cultura e a economia em territórios onde poucas são as opções de entretenimento e lazer.

Antes de ser uma festa, o Paulilo Paredão se configura como um projeto político que busca estimular a produção de agitadores culturais e artistas LGBTQIA+ da periferia soteropolitana. Por ser estruturado a partir desse viés, o evento pode ser categorizado como parte da cultura *underground* e/ou alternativa de Salvador, pois se afasta daquilo que já está posto como *mainstream* e/ou central na cidade. Podemos encontrar traços desta configuração na escolha das localidades onde ocorrem as festas, nas estratégias de divulgação, nos gêneros musicais que são tocados, nas práticas de acesso gratuito com contribuição voluntária ou na precificação acessível que se dá ao valor dos ingressos, na abertura de espaço para que artistas iniciantes e independentes se apresentem, e até mesmo na valoração de bens de consumo não duráveis (bebidas e alimentos) comercializados. São escolhas éticas, estéticas e políticas que, segundo Reason, apontam para:

um esforço para aproximar pessoas Negras LGBTT em espaço público. Desenhado a partir de uma variedade de formas musicais negras desenvolvidas em bairros brasileiros de baixa renda (pagode, brega, funk, etc.), o Paulilo Paredão é um paredão criado exclusivamente para pessoas LGBTT. Ao produzir um espaço LGBTT na periferia que se baseia na cultura negra, a equipe do Paulilo Paredão está escoando os trabalhos culturais dos Negros LGBTT baianos de volta à própria comunidade, compartilhando suas músicas, danças e estética na companhia um do outro (REASON, 2020, p. 106, tradução minha).

E foi exatamente isso que pude experimentar, observar, apreciar e sentir na comemoração de 3 anos desse paredão. Centenas de corpos não brancos,

---

<sup>46</sup> O evento estimula a contribuição livre, adotando a configuração “Pague Quanto Puder” para suprir os gastos gerados na produção.

transviados já estavam presentes quando eu cheguei, sozinho, na Casa Cultural Reggae. Eram seis horas da tarde e, antes de entrar na festa, nas ruas bastante movimentadas do Santo Antônio Além do Carmo, uma voz insistente me interpelou. “Ei! Ei, ei, eeeeei!”. Olho pra trás e encontro Junior, uma bicha com quem fiz amizade na *internet* e até então não havia encontrado pessoalmente. Entre abraços e sorrisos, aproveitei para lhe perguntar quem era a pessoa que estava cantando no palco. Ele me informou que era Mary Jane Beck, uma *drag queen* cantora da cidade.

Me despedi de Junior e segui em direção ao portão de entrada, onde uma pessoa preta e gorda me solicitou a carteira de vacinação com a comprovação de que já havia sido vacinado com pelo menos duas doses da vacina contra a covid-19, além de um documento de identificação e um ingresso. Esse era o cenário após o vírus apocalíptico em Salvador, comentado por França (2020). Um misto de incerteza tomou o meu corpo. O desejo de curtir a noite se encontrou com a noção de que eu poderia voltar para casa infectado, haja vista o fato de que ainda enfrentávamos uma pandemia e atingíamos novamente um aumento na contabilização de casos. Entretanto, o evento demonstrava cooperar com os protocolos de segurança, o que me incentivou a prosseguir com a experiência.

Entro no recinto. Gays, lésbicas, bissexuais, pessoas trans, travestis, pessoas brancas, pessoas negras. Gente famosa, gente anônima. Muitas *drag queens*. Uma noite quente. Muita bebida, muitas gargalhadas, muita dança e pouca roupa. O som alto e uma *drag queen* entretendo seu público sob o luar da capital baiana, entre prédios e casarões antigos do bairro histórico. O cheiro da liberdade tomava conta daquele ar que compartilhávamos. Aprecio e sigo em busca por uma cerveja, refletindo sobre a potência que circula no espaço, entre aqueles corpos marginalizados e a teia que se forma nos agenciamentos ali criados.

Enquanto esperava na fila para comprar uma bebida, acesso os videoclipes de Nininha Problemática na minha memória. Noto que o paredão existente na produção audiovisual da *drag* é muito parecido com aquele que se encontrava ali presente. Corpos diversos, majoritariamente racializados, na busca pela vivência do prazer que se dá na experiência do corpo dançante, marginalizado, em diálogo direto com a cultura e as condições que lhes são pertencentes. Boa parte do que me afetou em *No paredão*, *Favelada* e *Metralhadora de Bunda*, discutidos no capítulo 1, estava acontecendo diante de mim naquela noite, produzindo outras afetações em meu corpo.

Meus pensamentos foram interrompidos quando Mary Jane Beck terminou seu *show* e a DJ Tia Carol começou a tocar seu *set*. A caixa de som emanava: “Tô fazendo amor com a favela toda, mas meu coração vai ser pra sempre seu. O que minha xota faz, tua pica perdoa”. Uma pessoa atrás de mim perguntou quem estava tocando e uma voz respondeu: “Só pode ser Carol. Se não tocar essa, não é Carol”. *Funk* proibidão, *pagodão*, *trap*, *rap*. Nacional e internacional. Tudo junto e misturado. Fiquei na frente das caixas de som para dançar na multidão. Grupos se juntaram para “meter dança” com coreografias já ensaiadas em casa e algumas pessoas subiram no palco. Naquele momento, elas eram as estrelas e o brilho era coletivo. Não importava o que você vestia, como você dançava, quem você beijava ou quanto dinheiro você tinha. O espaço parecia comportar expectativas diferentes daquelas inseridas no *status quo* da sociedade em que vivemos, fazendo pulsar e espriar uma realidade alternativa que me parecia traçada desde os fluxos e afetos anteriores aos momentos da festa.

Volto para meus pensamentos, os quais dessa vez tentavam interpretar o que acontecia ao meu entorno. Estéticas e políticas estavam imbricadas naquele espaço, e elas pareciam ser norteadas por uma ética semelhante a qual Paco Vidarte (2019) já havia traçado. Uma ética bicha, LGBTQIA+, que segundo o autor:

pode ser às vezes uma estratégia de felicidade, outras de luta, de resistência, orgiástica, de reivindicação, de curtição, de tomar umas cachaças, de dissimulação, de ameaças, de folia, de uso dos nossos corpos etc. Que ninguém venha nos dizer quais estratégias, comportamentos, programas políticos ou atitudes éticas são mais adequados e convenientes para conseguir nossa meta ética primordial: a felicidade de nosso pequeno número de carentes, promíscuas, sem-teto, marginalizadas, perseguidas, torturadas, desocupadas, imobilizadas, despejadas, censuradas (VIDARTE, 2019, p. 17).

Perdido entre associações teóricas, práticas, afetivas e sensoriais, olhei para o lado e avistei uma figura magra e alta, vestida de preto, com cabelo azul e um grande óculos/viseira espelhado que cobria boa parte do seu rosto. Era Nininha Problemática, a penúltima atração deste Paulilo Paredão. Aquele era o dia em que a artista retornaria aos palcos, após dois anos sem realizar *shows* devido aos empecilhos gerados pelo período pandêmico, o que certamente fez daquela data importante e esperada por ela e seu público.

Aguardei ansiosamente por sua apresentação enquanto circulava e conversava com frequentadores e trabalhadores do evento, todos eles animados



com o fervor. A noite parecia ficar mais quente e agitada conforme as atrações se apresentavam. Por sua vez, a dinâmica que alternava *pocket shows* e *sets* de *DJ* fez o Paulilo Paredão parecer um festival de música. A relevância do evento era tamanha que artistas como Miguella Magnata e Evelylin, entre outros, divulgaram suas novas músicas de trabalho ali. Ademais, a dupla de *rappers* paulistanas Tasha e Tracie foi adicionada na grade de apresentações de última hora, contemplando um público que não conseguiria comparecer ao show que ocorreria mais tarde na Batekoo (outro espaço de sociabilidade *underground* em Salvador). Tudo isso fez com que a pluralidade e o acolhimento parecessem ser lemas desse paredão.

Nininha subiu ao palco logo após o *set* do *DJ* Fresh Prince da Bahia, acompanhada dos gritos de um grande número de pessoas que, assim como eu, também a aguardava (FIGURA 27). Era perceptível o carinho do público para com ela. As pessoas sabiam cantar suas músicas e curtiam seu *show* como se estivessem num paredão de rua. Em alguns momentos, era possível escutar o coro de vozes entoando o pagodão: “Ai, negão, quando encosta em mim, a minha *Larissinha* fica nervosinha”. Ouço alguém comentar, num tom de exaltação: “É a nossa Beyoncé!”. De fato, Nininha Problemática performava como uma diva da favela, conforme canta em *Metralhadora de Bunda*. Por um momento, a *drag* parou o *show* para dialogar com seu público e para divulgar que estava prestes a lançar seu primeiro *EP*, o qual levaria o título de *Pagodrag*. Nininha cantou pela primeira vez uma das músicas que estarão presentes nessa obra, chamada *Pala de Marquinha*, a qual aborda o costume cultural de prezar pelo bronzamento da pele que deixa a marca da roupa de banho no corpo.

FIGURA 27 – Nininha cantando no Paulilo Paredão



FONTE: Acervo pessoal

Estar presente no Paulilo Paredão me possibilitou observar como a arte de Nininha Problemática afeta as pessoas com quem entra em contato. A primeira *drag* do pagodão baiano é querida por um público fiel, o qual vibra, grita, dança e canta ao som de suas músicas. Ela é um estímulo para outros corpos – aqueles que compartilham ou não das mesmas vivências que a sua. É, também, uma territorialidade que carrega em si expressões múltiplas, do pagodão à diva pop estadunidense. Ao contrário das violências que ocorrem com as *drag queens* em espaços que não respeitam suas existências, Nininha é celebrada no Paulilo Paredão, fato que me remeteu a cena do seu *show* no videoclipe *Favelada* (FIGURA 28), a qual talvez tenha objetivado estetizar esse momento de encontro entre a artista e o seu público em espaços como o Paulilo Paredão.

FIGURA 28 – Nininha fazendo *show* no videoclipe *Favelada*

FONTE: Videoclipe *Favelada*

Para mim, que tive o contato prévio com a artista por meio de suas obras, a experiência nesse paredão foi a de materialização daquilo que já havia notado principalmente em seus videocliques. A ideia dos corpos desviantes sexuais e desobedientes de gênero racializados e periféricos em destaque, ocupando posições de poder, bem como valorizando sua cultura, é uma realidade num espaço forjado a partir da perspectiva ética-estética-política adotada no Paulilo Paredão. Desse modo, as produções audiovisuais de Nininha contam narrativas já existentes ao mesmo tempo em que contribuem para criar estas e outras territorialidades criativas.

#### 4.3. “E o *after*?”<sup>47</sup>: Subo a ladeira e chego na Batekoo

A Batekoo é atualmente compreendida como uma plataforma que propõe entretenimento, empreendedorismo e cultura para a juventude urbana, negra e LGBT brasileira<sup>48</sup>. Criada por Maurício Sacramento (também conhecido como *DJ Fresh Prince da Bahia*) e Wesley Miranda (também conhecido como *DJ Mirands*), dois produtores negros de Salvador e dissidentes em sexualidade, a plataforma teve seu início no ano de 2014 a partir da produção de festas destinadas às pessoas LGBTQIA+ e racializadas da periferia soteropolitana. Paulatinamente, os eventos

<sup>47</sup> *After* pode ser traduzido como “depois de” e consiste numa gíria utilizada para nomear uma festa que acontece na sequência de um evento.

<sup>48</sup> Ver descrição completa no site da Batekoo. Disponível em: <https://batekoo.com/quemsomos/>. Acesso em: 16 de fev. de 2022.

passaram a ocorrer com maior frequência, e o que era só uma festa acabou se tornando um movimento influente que atingiu esferas éticas, estéticas, políticas e mercadológicas não apenas nas capitais brasileiras, mas também no exterior.

Em entrevista<sup>49</sup>, o criador Maurício Sacramento aponta que a Batekoo surge num contexto sócio-político conturbado no Brasil, atravessado pelas Jornadas de junho de 2013. O mal-estar presente na sociedade brasileira daquela época gerou reflexões críticas e, conseqüentemente, ações disruptivas que desembocaram também em articulações no campo da produção artística/cutural. Nesse sentido, Sacramento e seus amigos passaram a questionar os espaços de sociabilidade oferecidos para a juventude de Salvador:

A gente teve uma curtição dessa, de cenário cultural e vida noturna, muito branca sempre, assim... Que era festas LGBTs brancas em que a gente ia, mas era sempre a pessoa preterida da festa. [...] Chegou um tempo em que tudo se tornou uma grande questão pra todo mundo, né? Eu sempre cito as manifestações de 2013, porque eu acho que foi quando todo mundo acordou, assim, tipo, de várias questões sociais que pra gente ainda era muito adormecido. E aí depois que passou essas manifestações, todo mundo começou a olhar pra dentro de si, se perguntar mais o por que das coisas estarem acontecendo e tudo mais. E foi nesse momento, assim, que surgiu aquele incômodo na gente de perceber que, tipo, a gente não tinha um espaço negro em Salvador. Por mais que Salvador seja uma cidade praticamente preta, e que mais de 50% da população é preta.

Devido à preocupação apontada por Maurício Sacramento, a Batekoo tem o recorte da negritude demarcado em todos os aspectos das atividades que executa, seja na música tocada, na estética visual, na precificação dos ingressos, na seleção da equipe de produção, bem como na escolha estratégica dos locais onde realizam seus eventos. Isso também é notório em seu público, que é majoritariamente racializado. Além disso, a plataforma preza pela diversidade de corpos e estimula um ambiente de liberdade e respeito pela diferença, reafirmando, sempre que necessário, o fato de que seu espaço é um território de protagonismo da negritude.

Conforme aponta Pereira (2019, p. 60), podemos compreender a plataforma como produtora de espaços de sociabilidade que “promovem referenciais alternativos e propiciam a construção de laços fora dos esquemas característicos da supremacia branca”. A Batekoo possui um posicionamento ideológico que aposta em tudo o que advém da negritude, (re)significando, inclusive, aquilo que foi e é marginalizado pelo pensamento colonial da branquitude, criando uma realidade

<sup>49</sup> Disponível em: <https://youtu.be/l6vB-UCllpE>. Acesso em: 13 de mar. de 2022.

outra, possível e acessível para os grupos que destoam do que está posto como hegemônico em nossa sociedade.

Quando o Paulilo Paredão chegou ao fim, uma parte do público seguiu em direção a Casa Batekoo de Verão<sup>50</sup>, localizada na mesma rua em que ocorreu o paredão da Paulilo. Já era quase meia noite quando cheguei ao prédio de dois andares que comporta a Casa onde estão ocorrendo os eventos da Batekoo. Naquele dia, o espaço contava com apresentações de Tasha & Tracie, DMT, Mirands, Fresh Prince da Bahia e Paulilo (FIGURA 29).

FIGURA 29 – Poster da Batekoo



FONTE: Shotgun

Não foi por acaso que algumas das atrações supracitadas também estiveram na grade de programação do Paulilo Paredão, conforme citadas no tópico anterior. O circuito que chamo de cena artística contemporânea da juventude LGBTQIA+ negra em Salvador é formado por uma rede de artistas e produtores culturais que costumam apoiar uns aos outros, fomentando as iniciativas culturais que dialogam com as dissidências das sexualidades e dos gêneros racializadas no contexto soteropolitano. Portanto, é comum notar redes de criadores interligados quando nos propomos a observar este cenário na capital baiana, o que certamente ultrapassa os limites de eventos específicos e gera impactos em outros âmbitos que não só os do trabalho.

<sup>50</sup> A Casa Batekoo de Verão surge em janeiro de 2022 como um ponto fixo para uma temporada de eventos da plataforma em Salvador.

São dinâmicas criativas e colaborativas que contribuem para a subsistência de produtores culturais e artistas periféricos, os quais talvez não tivessem condições de realizar seus trabalhos artísticos sem esse senso de comunidade existente na cena. Essas relações de apoio mútuo ocorrem, por exemplo, quando Nininha Problemática convida Léo Kret do Brasil para participar de sua música. Léo, por sua vez, convida o coletivo Afrobapho para ser seu *ballet* em um de seus videocliques. Membros do Afrobapho também compõem o ballet de Evelylin, que lançou música com A Travestis, que estreou como banda no Paulilo Paredão, que possui como DJ residente Tia Carol, a qual também toca na Batekoo. As conexões são extensas, se sobrepõem e não param de crescer. Elas se constituem numa espécie de rizoma, no qual as colaborações mútuas parecem destoar da dinâmica competitiva estimulada pela lógica capitalista mercadológica.

O notar destas mesmas conexões me estimulou a comparecer à Batekoo naquela noite, além da compreensão que tive acerca da influência que elas exercem nas movimentações artísticas contra hegemônicas em Salvador. Foi numa de suas festas ocorridas em 2018, por exemplo, que Nininha Problemática subiu no palco para divulgar sua música de estreia (*No Paredão*) pela primeira vez<sup>51</sup>. Quatro anos mais tarde, a *drag* continuou transitando pelo espaço, sendo anunciada como uma das atrações da Casa Batekoo de Verão, para a noite do dia 12 de fevereiro de 2022, juntamente com Hous of Afrobapho, Lunna, Evelylin e Paulilo (FIGURA 30).

---

<sup>51</sup> Nininha apresentando *No Paredão* na festa BATEKOO, no ano de 2018. Disponível em: <https://www.facebook.com/watch/?v=482703912174683>. Acesso em: 15 de fev. de 2022.

FIGURA 30 – Poster da Batekoo com Nininha



FONTES: *Instagram*

Na noite do dia 05 de fevereiro de 2022, a Casa Batekoo de Verão estava tomada por pessoas LGBTQIA+ racializadas. Corpos se movimentavam ao som de *funk*, *pagodão*, *rap*, *trap* e música *pop* num cômodo em que a sensação térmica parecia atingir os 50 graus celsius. Muita gente suada e feliz, curtindo a noite, trocando afetos e tecendo vivências dissidentes. Eu estava na pista de dança quando uma batida específica começou a tocar e duas travestis pretas começaram a abrir espaço no meio do salão. Outra travesti subiu ao palco, tomou posse de um microfone e começou a improvisar frases e palavras repetidamente.

Uma grande roda foi aberta e as travestis começaram a performar. A Batekoo tinha acabado de se tornar uma *Ballroom*, com pessoas indo ao centro do círculo para demonstrar suas habilidades em *vogue femme*<sup>52</sup>. Muitos *catwalks*, movimentos com as mãos e caídas dramáticas no chão. As bichas tomaram conta do espaço no qual, alguns momentos antes, também havia ocorrido uma roda de bate cabeça, durante o show das irmãs gêmeas Tasha e Tracie. Nesse momento, detectei na

<sup>52</sup> O *vogue femme* é uma modalidade de *vogue* ancorada na expressão exagerada da feminilidade. Pessoas que dançam tal modalidade geralmente buscam expressar a potencialidade do corpo desobediente de gênero em movimentos que estetizam a transviagem.

espacialidade uma atmosfera em que tudo era possível, desde que houvesse diálogo direto com a negritude.

Nininha estava lá naquela noite. Sua nova música foi tocada por uma *DJ* e um amigo mencionou que tinha avistado Santos, desmontado, curtindo a festa. Essa informação me fez pensar sobre a arte *drag* e a possibilidade de assumir uma projeção de si num espaço e logo depois desmontar essa mesma projeção, fazendo uso de outra estética e podendo projetar outra coisa, numa territorialidade mais ou menos diferente. A Batekoo se mostrou ser um território criativo que abarca essas possibilidades.

Na festa, bricolagens estéticas, enunciações políticas e éticas dissidentes eram sobrepostas. Enquanto eu divagava pelo ambiente, pensei sobre a impossibilidade de descrever as potências em sua completude de complexidade, haja vista o fato de que ali haviam multiplicidades e não identidades fixas. Desse modo, talvez a ideia de *multidões queer* estabelecida por Preciado (2014) consiga ilustrar o conjunto de corpos que elaboravam dissidências na Batekoo, bem como no Paulilo Paredão:

O corpo da multidão queer aparece no centro disso que chamei, para retomar uma expressão de Deleuze, de um trabalho de “desterritorialização” da heterossexualidade. Uma desterritorialização que afeta tanto o espaço urbano (é preciso, então, falar de desterritorialização do espaço majoritário, e não do gueto) quanto o espaço corporal. Esse processo de “desterritorialização” do corpo obriga a resistir aos processos do tornar-se “normal” (PRECIADO, 2011, p. 14).

Ter encontrado com a Batekoo e o Paulilo Paredão em minha trajetória de pesquisa causou uma expansão nas noções que eu havia elaborado acerca daquilo que me afetou nos processos de fruição com as obras videoclípticas de Nininha. De fato, tais espaços de sociabilidade fazem parte dos territórios criativos pelos quais a *drag* percorre. No entanto, as festas (ou os feros, como algumas pessoas costumam nomear) produzem experiências singulares e efêmeras<sup>53</sup> de afetação, as quais certamente compartilham de alguns traços presentes nos videoclipes de Nininha.

Nesse caso, me parece necessário pensar em tal afetação a partir da ideia de afectos e perceptos, pois essa diz respeito às forças que circulam pela arte.

---

<sup>53</sup> Não é possível vivenciar uma festa mais de uma vez. Diferente dos videoclipes, os quais podemos acessar quantas vezes quisermos.



Enquanto compostos de sensações, os afectos e perceptos são forças da vida. Para Deleuze e Guatarri (1992), afectos não são afecções e perceptos não são percepções; eles ultrapassam as sensações vividas em sua máxima potência. A potência dessas forças não se restringe aos sentimentos corpóreos nem aos significados que damos às sensações, mas são capazes de afetar a matéria do corpo assim como afetam as materialidades artísticas.

Nessa direção, conforme aponta Pereira (2019), nenhuma descrição sobre a Batekoo será capaz de resumir o significado das suas movimentações sem que se tenha experimentado pelo menos um dos eventos propostos pela plataforma. Estando lá, assim como no Paulilo Paredão, foi possível acessar parte das expressões que dão sentido ao que jovens artistas e produtores culturais soteropolitanos marginalizados estão realizando na contemporaneidade, unindo afetivamente ética, estética e política. Nesses espaços (que também podem ser compreendidos como territórios), Nininha Problemática encontra suporte para sua existência, haja vista a recusa que espaços hegemônicos do campo da arte têm realizado para com suas produções.

Portanto, me parece crucial pensar sobre o campo artístico como um espaço que também sofre um processo de territorialização, marcando seus limites, os quais aparentemente não têm permitido o acesso das potências existentes na cena artística contemporânea da juventude LGBTQIA+ negra de Salvador. Desse modo, é preciso questionar os ideais de arte e as estruturas que submetem tais produções artísticas a um regime de invisibilidade o qual executa processos de apagamento.

## 5. Problematizando o campo artístico: os sistemas de arte e a criação desde o esgoto

O campo artístico é formado por uma gama de configurações de critérios teóricos, práticos, organizacionais, econômicos e sensíveis, os quais constituem períodos históricos relacionados à arte. Isso faz com que ele possa ser compreendido como um conjunto variável, os quais possuem características particulares, de uma série de variações técnicas, estéticas, conceituais, éticas, políticas e mercadológicas referentes a um espaço e a um tempo. Consequentemente, para além daquilo que aglutina o sensível em grupos estilísticos, todas as modulações sociais formam o conglomerado que nomeamos arte, o consolidando como um sistema.

A noção de sistema de arte surge das reflexões realizadas acerca do dinamismo que envolve a produção, circulação e o consumo de arte, na frequente direção de apontar quais são, como funcionam e como são articuladas as forças que estão em jogo em sua constituição. Na esteira de Pierre Bourdieu e Howard Becker, Maria Amélia Bulhões (1991) conceitua tal sistema como um:

Conjunto de indivíduos e instituições responsáveis pela produção, difusão e consumo de objetos e eventos por eles mesmos rotulados como artísticos e responsáveis também pela definição dos padrões e limites da 'arte' de toda uma sociedade, ao longo de um período histórico (BULHÕES, 1991, p. 29).

Com base na história social crítica da arte, a autora concebe o sistema como dinâmico e totalizante, pois está em transformação ao mesmo tempo em que é o produto de relações internas e externas às obras de arte (BULHÕES, 1991). A inclinação à materialidade histórica estabelecida na conceituação permite um olhar para estruturas limitantes, além de desnaturalizar a noção de arte sacralizada, sempre-já-ai<sup>54</sup>, sobre a qual por muito tempo não nos foi estimulada a problematização. Pairava a ideia do artístico como um campo sempre já determinado por uma ordem maior. Algo que Clifford Geertz (2008, p. 142) aponta

---

<sup>54</sup> Utilizo do termo cunhado por Michel Pêcheux em seu estudo discursivo para destacar a maneira como a ideia de arte tardou em ser apreendida pela perspectiva crítica que leva em consideração sua construção sócio-histórica, o que resultou em abordagens inclinadas à contemplação e à análise técnica. Ver PÊCHEUX, Michel. Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio. Editora da UNICAMP, 1997.

quando nota que a arte parecia “existir em um mundo próprio, que o discurso não pode alcançar”. Nesse sentido, tornar consciente a existência de um sistema artístico coloca a própria noção de arte em estado de tensão, uma vez que ela seria sempre o resultado de uma construção social específica.

É o que Gabriela Valer Picancio (2020) destaca quando aponta que existiram diversos sistemas de arte na história da humanidade, mas que todos eles são constituídos por unidades “inter-relacionadas, que trabalham pelo funcionamento de uma estrutura maior. [...] A diferença está no tipo de sistema: sua configuração, os atores participantes e o modo como se relacionam” (PICANCIO, 2020, p. 45). Logo, seria possível citar os sistemas de arte moderna e contemporânea como exemplos, mapeando seus atores e destrinchando seus modos de funcionamento, bem como as transformações geradas entre cada um deles.

Independente do sistema, um dos principais produtos das suas interações será sempre a definição de arte para certo contexto. Ele formulará o que se espera de uma produção artística, apontando quais materiais estão sendo utilizados na constituição das obras, as abordagens intelectuais e sensíveis em circulação, as rupturas e/ou retomadas com práticas anteriores, suas implicações políticas, além de outros pontos relevantes para determinado período. Portanto, quando tratamos sobre sistemas artísticos, a recorrente questão referente ao “que é arte?” pode ser reelaborada de maneira mais adequada caso apresentada como “o que está sendo arte?”<sup>55</sup>.

A resposta para tal questionamento é definida pelos grupos que compõem os sistemas, formados por atores que estão popularmente em voga, por aqueles que possuem relevância histórica, além dos produtores e suas produções. Como exemplo, podemos citar as escolas de arte, as universidades, os museus, as galerias, as instituições de cultura estatais e independentes, os grandes eventos (bienais, exposições e mostras)<sup>56</sup>, o mercado de arte, assim como as próprias obras, movimentos e artistas. Esses atores definem, a partir das relações que estabelecem entre si, o que é ou não obra de arte. Ademais, é necessário atentar para o fato de

---

<sup>55</sup> Ao localizar a produção artística no espaço e no tempo, o conceito de sistema de arte infere a impossibilidade de uma noção de arte fixa. Desse modo, ela está sempre em transformação.

<sup>56</sup> A proposta desta dissertação não requer a exploração de todos esses atores em profundidade. Portanto, abordarei aqueles que julgo possuírem maior destaque no que se compreende como arte na atualidade.

que há jogos de poder no interior dessas relações, dentro do quais as instituições possuem grande força.

Ao citar as universidades, considero que as tradições dominantes do pensamento filosófico europeu selecionaram de modo extremamente restrito o que poderia ser considerado obra de arte. Suas noções acerca do belo, ordenados por juízos de gosto e de valor<sup>57</sup>, criaram alguns postulados sobre as produções artísticas os quais foram absorvidos, desenvolvidos e aplicados de modo impositivo ao longo da história. Especialistas na prática colonizadora, os pensamentos dos europeus acerca da arte foram impostos aos territórios denominados primitivos pela branquitude, definindo os conceitos e funcionalidades artísticas. Sobre tal problemática, Bulhões (1991) nos lembra que o sistema de arte também surge de um processo de dominação, uma vez que os critérios artísticos de uma minoria foram impostos à sociedade.

No caso do mundo colonial, ocorreu também uma imposição sobre os povos colonizados dos padrões plásticos dos seus colonizadores. Ao apresentar os seus critérios particulares, como definidores dos seus produtos e práticas a serem considerados “artísticos” e dando a estes um status superior aos demais considerados “artesanato” ou “artes menores”, o “sistema das artes” impôs uma hierarquização que legitimava seu poder e a superioridade de seus integrantes. A ordem resultante da interação daqueles que têm acesso ao sistema das artes passou a impor uma dominação simbólica sobre os demais, excluídos desta participação. Marginalizava-se, assim, a elaboração simbólica dos extratos sociais não integrados no sistema, estabelecendo-se mecanismos de distinção que legitimavam a dominação social pré-existente, da qual o sistema era também resultante. Esta distinção passou a funcionar, desde então, como estratégia de poder político dentro da sociedade: uma estratégia que se torna mais eficiente, na medida em que é mais mascarada, aparecendo como legítima (BULHÕES, 1991, p. 30).

O exercício do modo de pensar colonizador sobre o campo da arte torna visível o modo como o processo de exclusão partia principalmente da falta de abertura para a compreensão dos modos de produção artística não-europeus, por parte dos profissionais especialistas. A partir dos parâmetros impostos pela hegemonia, tais produções eram categorizadas como artefatos, artesanatos ou até mesmo aglutinadas como arte primitiva, num movimento que as afastava dos espaços consagrados para as “verdadeiras obras de arte”. Esse processo, além de

---

<sup>57</sup> O juízo de gosto é o julgamento estabelecido na relação entre indivíduo e objeto, gerado a partir da sua bagagem sociocultural. O juízo de valor, por sua vez, é exercido com base nos parâmetros compartilhados por determinado grupo, estabelecidos por atores especializados (PICANCIO, 2020).

hierarquizar e invisibilizar as práticas de criação advindas de outras partes do globo, contribuiu para a exotização das culturas não brancas no interior do campo artístico.

Para Geertz (2008), no que tange a falta de abertura para o diferente artístico, a incapacidade de entendimento por parte dos pesquisadores fez com que circulasse a ideia de que fora do ocidente (ou fora da Europa) não se falava ou produzia arte. Entretanto, o autor aponta que o ocorrido se resumia no fato de que os povos de outras partes do mundo não falavam de arte como os estudiosos costumam falar ou como eles gostariam que suas produções falassem: “em termos de suas propriedades formais, de seu conteúdo simbólico, de seus valores afetivos, e de seus elementos estilísticos” (GEERTZ, 2008, p. 147).

Portanto, para uma produção ser considerada arte, ela deveria estar alinhada com os critérios dos especialistas europeus. Era necessário que fosse pensada, criada, articulada e verbalizada do mesmo modo que a branquitude europeia, e isso significava compor os requisitos de gosto e de valor únicos, de um modo de vida permeado por interesses políticos baseados em um senso de superioridade em relação às culturas outras. Esse exercício de captura e marginalização da diferença por meio do poder colonial aponta para a construção de um cenário histórico da arte, o qual obtém caráter de verdade quando não criticado e problematizado. Por esse motivo, busco adotar um olhar descolonizado para com a arte neste trabalho, uma vez que a constituição do campo artístico e dos sistemas de arte contribuiu para a produção de realidades socialmente desiguais.

No século XVIII, por exemplo, circulava a concepção de estética advinda da filosofia europeia que prezava pela beleza como componente principal de uma obra. Nesse período, o belo não era compreendido apenas como uma qualidade (atribuição que ainda paira no senso comum atual), mas também como sinalizador de valor, tal qual a verdade e a bondade (DANTO apud. PICANCIO, 2020). Se a beleza era estimada de tal forma nesse período, a ponto de compor o conjunto de valores de uma sociedade, e se o modo de pensar europeu era determinante nessa época, então o belo advinha de uma concepção eurocêntrica, branca<sup>58</sup>, que excluía

---

<sup>58</sup> Uma breve pesquisa pela frase “arte do século 18” no buscador Google Imagens nos apresenta, em sua maioria, pinturas de rostos brancos e imagens do contexto da nobreza. Ainda que tal busca realizada na *internet* não seja capaz de apontar, com profundidade, os motivos pelos quais a branquitude era uma regra para o que se compreendia como arte naquele período, ela pode demonstrar como o mundo dos brancos era e continua sendo destaque quando se pensa em arte.

do sistema de arte vigente as produções distanciadas dos parâmetros da branquitude.

Segundo Picancio (2020), as definições dos juízos de gosto e de valor acerca do artístico são definidos de maneira sobreposta, numa relação direta com os contextos nos quais são formados. Isso significa que nenhum sistema de arte está isento das problemáticas sociais que os acompanha, tampouco está distante daquilo que seus atores, principalmente os especialistas em arte, consideram agradável em um nível pessoal. Por isso, é necessário apreender os parâmetros de arte estabelecidos nas produções julgadas positivamente em cada período, e questionar criticamente os parâmetros impostos, pois eles certamente demarcam limites pouco democráticos, conforme aponta Jota Mombaça:

Como parte da infraestrutura do mundo como o conhecemos, que é a infraestrutura da vida branca e cisgênera ela mesma, sistemas de arte não são separados dos dispositivos sociais que reproduzem a situação crítica das gentes desobedientes de gênero e dissidentes sexuais racializadas. Ao contrário, eles estão situados numa posição privilegiada, desde a qual é possível determinar (parcialmente, ao menos) os limites do que é pensável e imaginável num certo enquadramento de tempo (MOMBAÇA, 2021, p. 43).

Portanto, produções como as de Nininha Problemática acabam sendo distanciadas do sistema vigente, que é o da arte contemporânea, tanto pelo motivo de que a artista é *drag queen*, soteropolitana, periférica, cantora de pagodão, dissidente em sexualidade e gênero racializada, assim como pelo fato de que todas as suas obras carregam tais marcadores. Numa perspectiva ampliada, tudo aquilo que é criado pela cena artística contemporânea da juventude LGBTQIA+ negra em Salvador têm sido ignorado, silenciado e apagado pelo campo artístico brasileiro legitimado, seja nos setores *mainstream* comerciais ou nos espaços *cult*, devido sua estética subversiva advinda de condições de precariedade. Isso significa que as estruturas dos sistemas de arte seguem rígidas e excludentes, ainda que transformações tenham ocorrido a partir do enfrentamento e resistência de artistas e especialistas que adotam vieses contra hegemônicos na execução dos seus trabalhos.

### 5.1. Uma História da Arte euro-estadunidense

A História da Arte traçada nos espaços acadêmicos também é uma das vias pelas quais podemos detectar as desigualdades presentes no campo artístico. Ao observarmos a narrativa oficializada que circula nos livros didáticos, nas revistas e enciclopédias, encontraremos um nicho de criadores específicos, no qual a branquitude se apresenta como maioria. E ainda que por entre eles circulassem algumas pessoas desviantes das normas raciais, de gênero, sexualidade e classe referentes aos seus respectivos contextos e territórios, nada garante que seus acessos tenham sido facilitados, pois uma parte deles sequer tinham seus trabalhos reconhecidos nos anos em que estavam vivos. Toda essa exclusão da diferença nos estudos artísticos contribuiu para a formação de um conceito e de uma história da arte restritos a favor da hegemonia. Sobre tal afirmação, Picancio comenta que:

A história da arte mostra como as definições de arte respondem ao pensamento vigente, às restrições e aos interesses dos grupos dominantes. A exclusão de produções de regiões periféricas não é gratuita e, embora, possa parecer restrita às problemáticas e paradigmas do campo da arte mostra-se, na realidade, condicionada por questões muito mais abrangentes e relativas à sociedade em geral (PICANCIO, 2020, p. 25).

Para Bulhões (1991, p. 29), a exclusão ou inserção das práticas artísticas marginalizadas “varia amplamente ao sabor de determinantes internas ao sistema, mas também de demandas impostas pela evolução da própria sociedade”. Por esse motivo, me pergunto onde estavam localizadas as artistas pretas, pobres, periféricas, transviadas, macumbeiras/feiticeiras e portadoras de deficiência ao longo da história do mundo e, especificamente, do Brasil? Elas sequer conseguiam adentrar ao campo artístico? As respostas para tais questões podem ser obtidas no projeto *História da \_rte*<sup>59</sup>, idealizado por Bruno Moreschi, o qual aponta o caráter excludente formado no interior do campo artístico e dos seus sistemas.

Dados quantitativos e qualitativos foram obtidos numa pesquisa que analisou os 11 livros mais utilizados nas ementas dos cursos brasileiros de graduação em Artes, dentre os quais foram contabilizados “10 autores e 2 autoras, sendo: 9 europeus e europeias; 3 estadunidenses; brancos e brancas; em um total de 5.093 páginas pesquisadas” (CARVALHO; MORESCHI; PEREIRA, 2019, p. 27). Nessas páginas, os pesquisadores do projeto notaram a evidência de um eurocentrismo, pois “de um total de 2.443 artistas encontrados nos livros, 645 são não europeus –

---

<sup>59</sup> O título do projeto é grafado com um sublinhado substituindo a letra A. Disponível em: [historyof-rt.org](http://historyof-rt.org). Acesso em: 26 out. 2021.

e, desses, apenas 246 são não estadunidenses e apenas oito artistas brasileiros e uma brasileira” (CARVALHO; MORESCHI; PEREIRA, 2019, p. 30). No que tange ao gênero e a raça, de todos os artistas contabilizados apenas 215 são mulheres e 22 são pessoas negras.

Os dados supracitados apontam para uma série de fatores que desvendam a superfície de uma História da Arte euro-estadunidense, racista e dominada por homens brancos. A realização de outras pesquisas que busquem, nesse mesmo recorte, dados sobre orientação sexual, conformidade de gênero, classe social, capacidade física, religiosidade e localidade certamente apontaria para cenários igualmente desproporcionais. Ademais, o fato de que as informações iniciais levantadas pelo projeto *História da Arte* foram traçadas a partir dos 11 livros mais citados nas ementas dos cursos de formação em Arte das universidades brasileiras demonstra como nossas instituições de ensino continuam a utilizar como base aquilo que o hegemônico apontou como verdade.

Como modo de intervir nessa realidade problemática e fazer circular os dados obtidos, os pesquisadores envolvidos no projeto criaram um panfleto que define, em sua capa, a História da Arte como “a área das ciências humanas em que se constrói uma narrativa sobre a criação de objetos e experiências realizados, em sua maioria, por homens brancos, europeus, estadunidenses e pintores (alguns, gênios)”<sup>60</sup>. O material produzido foi disponibilizado em alguns museus presentes no Brasil. Locais com frequente circulação de pessoas interessadas em arte, os quais também possuem grande poder nas relações dinâmicas dos sistemas artísticos.

Outro exemplo de intervenção entrecruza História e Arte, e ocorre em torno do livro *Enciclopédia Negra*<sup>61</sup>, lançado em 2021, o qual propõe revisitar a história do Brasil estabelecendo o protagonismo de 550 pessoas negras (dentre elas, artistas) que possuem importante influência na construção do país, mas que foram invisibilizadas pelas narrativas e representações oficiais impostas pela colonialidade. O apagamento é tamanho que uma parte das personalidades selecionadas para compor a enciclopédia não possuía registros visuais, o que impulsionou os organizadores da obra a convidarem 36 artistas contemporâneos a fim de que produzissem os retratos daqueles cujas feições não foram documentadas.

---

<sup>60</sup> Disponível em: [https://files.cargocollective.com/c26505/AHistoriada\\_rte-finalPortugues.pdf](https://files.cargocollective.com/c26505/AHistoriada_rte-finalPortugues.pdf). Acesso em: 18 de nov. 2021.

<sup>61</sup> Ver GOMES, Flávio; LAURIANO, Jaime; Schwarcz, Lilian M. *Enciclopédia negra: Biografias afro-brasileiras*. São Paulo: Cia das Letras, 2021.



A mobilização gerada entre organizadores, autores e artistas resultou na elaboração de uma exposição<sup>62</sup>, na qual as obras de arte produzidas para o livro foram apresentadas juntamente com verbetes biográficos sobre as personalidades. 103 trabalhos inéditos de criadores brasileiros racializados, que tinham como destaque existências da negritude, ocuparam a Pinacoteca do Estado de São Paulo e passaram a fazer parte do acervo desse museu (que é um dos mais importantes espaços dedicados às artes visuais no Brasil)<sup>63</sup>.

Essas são pequenas ações que impactam diretamente o campo da arte e apontam para as transformações gradativas que estão sendo realizadas na direção de uma reparação histórica a favor dos indivíduos racializados no Brasil. Assim, a inserção das obras desses 36 artistas ao acervo de uma instituição de grande relevância transforma, em parte, a tendência de exclusão de artistas não brancos aos espaços legitimadores que compõem os sistemas artísticos. Fato que possibilita uma discussão acerca da influência dos museus nos processos de validação de obras e artistas, assim como na definição do próprio conceito de arte para determinado contexto.

## **5.2. Entre os muros dos museus de arte**

O que antes era considerado de beleza e sensibilidade sublime, verdadeira e iluminada no interior dos nichos artísticos especializados (as universidades, assim como as escolas de arte) passa, também, a expandir sua relevância institucional com o surgimento dos museus e galerias (BULHÕES, 1991). A institucionalização da arte a partir dos museus redefine as fronteiras nos sistemas de arte, por meio da materialidade dos seus muros que reafirmam um dentro e um fora mais explícito. Nesse sentido, estar localizado nos domínios da instituição confere valoração para criadores e suas obras, pois é uma espécie de carimbo de validação que confere autoridade, visibilidade e apreciação. Isso faz com que o museu seja um dos principais atores que compõem os sistemas de arte, pois, conforme afirma Picancio:

---

<sup>62</sup> Pode ser visualizada virtualmente a partir do site da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Disponível em: <https://www.portal.iteleport.com.br/tour3d/pinacoteca-enciclopedia-negra/fullscreen/>. Acesso em: 23 de nov. de 2021.

<sup>63</sup> Informações disponíveis em: <https://pinacoteca.org.br/programacao/enciclopedia-negra/>. Acesso em: 23 de nov. 2021.

Um tubarão no oceano é um tubarão, um tubarão embalsamado em um tanque disposto em uma galeria, museu ou coleção tem grandes chances de ser uma obra de arte – a certeza depende do cumprimento dos outros critérios. Os espaços criados para receber e acondicionar arte são parte da informação, eles legitimam de duas formas os objetos que ali estão. Primeiramente pela determinação do espaço físico – se está exposto no museu de arte, deve ser arte; se está à venda em uma galeria de arte, deve ser arte. Mas também, entende-se, ou, espera-se, que esses objetos tenham sido reconhecidos e validados por atores especialistas para poderem habitar aquele espaço – se está no museu é porque especialistas entenderam que aquele objeto responde aos critérios que balizam o que é e o que não é arte (PICANCIO, 2020, p. 23).

O simbolismo envolvido na dimensão física do museu é um forte fator na determinação do artístico para o imaginário coletivo da nossa sociedade, que tende a assimilar tudo o que é exposto no interior dessas instituições como arte. Há, inclusive, situações em que visitantes confundem objetos aleatórios com obras de arte expostas em museus<sup>64</sup>, devido à consolidada ideia de que esses espaços guardam a arte, qualquer que seja. Além disso, tais instituições são compreendidas como espaços atrelados à verdadeira história de um povo, num processo que Giorgio Agamben (2007) nomeia como museificação. Nesse sentido, o museu seria uma espécie de “dimensão separada para a qual se transfere o que há um tempo era percebido como verdadeiro e decisivo” (AGAMBEN, 2007, p. 65).

A ideia de reunir obras artísticas de grande valor em espaços físicos e permitir que todas as pessoas pudessem ter a oportunidade de acesso é uma conquista que surge com “o colapso das aristocracias europeias e o surgimento de Estados democráticos” (PICANCIO, 2020). Ora, arte era coisa para quem exercia poder e sua disponibilização ao grande público ocorre num ato de “benevolência” para com as classes menos favorecidas, as quais poderiam adquirir cultura e educação por meio do contato com as obras (GOMBRICH apud PICANCIO, 2020).

No entanto, a existência dos museus não garantiu e continua a não garantir, na contemporaneidade, o acesso de pessoas menos favorecidas a apreciação e produção de arte (OLIVEIRA, 2012). Minhas experiências, as quais são compartilhadas com uma grande parcela de pessoas marginalizadas, apontam a falta da possibilidade de transitar por esses espaços, por conta da inexistência de

---

<sup>64</sup> Isso ocorre principalmente quando se trata de produções de arte contemporânea, nicho artístico o qual abrange as obras com estéticas das mais diversas. Nesses casos, por exemplo, um disjuntor pode ser uma obra de um artista contemporâneo ou apenas um mecanismo para acender as luzes do salão de um museu. O que dá ao espectador a certeza do seu teor artístico é, geralmente, uma placa descritiva posicionada próxima da peça.

incentivos em âmbitos sociais estruturais. Minha primeira ida para um museu de arte ocorreu na vida adulta, numa visita a um grande centro urbano onde existem muitas instituições de arte. Nessa visita, a sensação que tive foi de não pertencimento, pois aquele tipo de arte institucionalizada dialogava comigo a partir de um grande distanciamento. Isso não significa que os museus tenham que suprir as expectativas dos seus visitantes. Entretanto, não deixa de apontar para o fato de que existem lacunas (e por vezes abismos) entre o que está exposto em seus interiores, e aquilo que existe de mais vibrante em criações artísticas de espaços efetivamente acessíveis, como a rua, por exemplo.

A arte que esteve disponível durante toda a minha infância e adolescência era outra. Quando minha produção artística ocorria, ela era precária, pontual e intuitiva. As obras que compunham meu repertório de referências ora estavam popularmente inseridas no mercado da “cultura de massa”, ora estavam apenas presentes em nichos extremamente específicos. Em videoclipes, filmes e músicas *pop* do circuito mercadológico, da “mídia de massa”, mas também aqueles que advinham dos espaços mais inusitados, dos artistas independentes locais e de outras partes do mundo.

Por um lado, uma arte pouco valorada, considerada produto, e por outro a produção criativa de quem faz arte por ousadia, enfrentando os pesares da falta de suporte necessário. Ambas não costumam receber o carimbo de validação institucional dos sistemas de arte, e, portanto, não passam para o lado de dentro do museu. Apesar de já termos avançado nas pautas dos debates artísticos<sup>65</sup>, chegando até o ponto em que compreendemos a arte de modo plural, que acontece em todos os espaços e que pode ser produzida por qualquer pessoa, é notório como a estruturação dos sistemas de arte ainda sustenta rastros de elitismo, delimitando quem tem acesso, assim como definindo o que é arte de modo extremamente restrito.

Para Castiel Vitorino Brasileiro, o sistema de arte da contemporaneidade é neoliberalista, de modo que a demanda e as ações que visam sua democratização são ineficazes, pois “têm sido pensadas para que não haja um colapso nos espaços e processos de subjetivação, os quais garantem que os privilégios da branquitude

---

<sup>65</sup> Ver, por exemplo, como as galerias (e bienais) brasileiras passaram a abraçar as vozes indígenas, *queer* e negras. Disponível em: <https://artbasel.com/stories/sao-paulo-art-scene-indigenous-afro-brazilian-queer-voices>. Acesso em: 17 de fev. de 2022.

continuem acontecendo” (BRASILEIRO, 2020, p. 235). Nesse sentido, as estratégias de inserção de artistas marginalizados e de suas produções (bem como o alargamento das possibilidades de encontro entre o grande público apreciador e a arte) podem ser sempre problematizadas, pois elas não necessariamente apontam para um rompimento concreto com as práticas de exclusão (MOMBAÇA, 2021). Ao contrário, muitas dessas ações podem ser consideradas como articulações para a manutenção do poder em cenários nos quais grupos dissidentes não podem mais ser ignorados. Ainda segundo Brasileiro:

A questão da democratização da arte (e de qualquer outro ponto social) é que se compreende que democratizar é permitir a entrada e o acesso a alguém. Aqui, a permissão é um exercício de poder da branquitude. Logo, nessa relação, a branquitude continua sendo detentora das ferramentas e recursos financeiros, legitimadores e de visibilidade (BRASILEIRO, 2020, p. 235).

Quando incorporadas às instituições do sistema de arte vigente, após enfrentarem estruturas elitistas e conservadoras por excelência (OLIVEIRA, 2012), as produções realizadas nas/pelas margens (as criações periféricas) são frequentemente deslocadas dos seus fundamentos políticos subversivos. De modo que, para *iki yos piña narváez*<sup>66</sup> (2020), passar a ocupar museus, assim como espaços legitimadores de arte geral, requer submeter nossos olhares dissidentes ao disciplinamento estético da branquitude. Esses são processos de negociação, os quais podem ou não favorecer o escoamento de ideais disruptivos, e que apontam como a hegemonia permanece detendo o poder no campo artístico.

Disputar ou não os espaços legitimadores da arte é uma opção cerceada por fatores de motivações individuais e coletivas. Muitas vezes, esses fatores são pautados por estratégias políticas, assim como por necessidades básicas de sobrevivência. Entretanto, apesar do sistema de arte ser encarado como um mecanismo de poder que exerce domínio sobre o campo artístico, é possível notar que artistas e suas criações sempre existiram nos contextos extrainstitucionais, longe dos museus, das galerias, das bienais. Quando falamos sobre artistas periféricos, de sexualidade e gênero dissidentes, racializados, entre outros marcadores, essas pessoas sempre estiveram do lado de fora dos muros das instituições.

---

<sup>66</sup> Assim como acontece com *bell hooks*, a autora tem grafado seu nome apenas com letras minúsculas.

As produções periféricas são distanciadas do espaço de arte legitimada, estando quase sempre restringidas às categorizações e exposições de *menor capital artístico* quando apropriadas institucionalmente. Contudo, elas são anteriores aos processos de atribuição de valores, pois não nascem visando sua adequação. Tais criações são centrais para os territórios onde surgem e fazem parte de uma dinâmica outra. Dinâmica essa que, por compreender seu *status* de margem, rechaça as estruturas dominantes e forja possibilidades de existência a partir de suas perspectivas. É nessa movimentação contra hegemônica que surgem os bailes *funk*, os paredões, os videoclipes de baixo orçamento, as festas *underground*, as mostras independentes, entre outras produções culturais de comunidades periféricas e marginalizadas. São criações em redes colaborativas que ousam criar desde o esgoto.

### **5.3. Arte do esgoto: criando novos mundos desde o fracasso**

A pensadora Helena Vieira (PODCAST UNIVERSO PRODUÇÃO: a imaginação como potência, 2020) utiliza do termo esgoto para sugerir que é deste lugar (a partir das experiências subalternas “do cu do mundo”, dos territórios e existências abjetas) que surgirão as potências necessárias para impulsionar criações capazes de fazer emergir um mundo outro. A utilização de tal palavra pode soar pejorativa inicialmente, mas ela diz respeito a uma metáfora que localiza e (re)significa as produções tratadas coletivamente como dejetos, restos e excrementos.

É nesse sentido que nomeio os territórios criativos aqui estudados (aqueles que são excluídos dos circuitos legitimados da arte hegemônica), e principalmente a cena artística contemporânea da juventude LGBTQIA+ negra de Salvador, como formadores da arte do esgoto. Escrevo a respeito daqueles criadores e daquelas produções que passam longe da institucionalização. Aquelas artistas que produzem fora das rotas oficializadas, uma vez que suas existências e criações não são efetivamente posicionadas como relevantes. Estou falando da arte de pessoas socialmente marginalizadas, as quais produzem em condições de precariedade e que criam o novo entre e apesar da escassez. Das inovações que surgem a partir das articulações de resistência em condições pouco favoráveis, e que fracassaram diante da hegemonia dos sistemas de arte.

No entanto, é necessário falar sobre o fracasso a partir da perspectiva de Jack Halberstam (2020), na qual o ato de fracassar é problematizado como uma atribuição diretamente atrelada ao capital. Para o autor, a estrutura do capitalismo “exige que todo mundo viva em um sistema que iguala sucesso com lucro e conecta fracasso com a incapacidade de acumular riqueza, mesmo que lucro para alguns signifique certas perdas para outros” (HALBERSTAM, 2020, p. 93). As experiências de fracasso, por sua vez, não são apenas financeiras, mas fazem parte de todo o desvio realizado para longe do *status quo* neoliberalista que segue almejando a ascensão dos homens brancos, ricos, cisgêneros e heterossexuais.

Nesse sentido, Nininha Problemática é uma representação do fracasso, pois suas vivências e produções fazem parte do conjunto de experiências que não ocupam os espaços privilegiados em nossa sociedade. Num olhar ampliado, toda a cena artística contemporânea da juventude LGBTQIA+ negra de Salvador representa esse fracassar ditado pela estrutura capitalista. Isso porque, ainda que possam entrar em processos de negociação com instâncias de poder dominantes, artistas e agitadores culturais que compõem tal cena seguem em desvantagem quando pensamos as relações de exploração e apropriação que mantêm essas pessoas e suas produções em posições de subalternidade.

Entretanto, o fracasso não precisa ser assimilado segundo os parâmetros daquilo que dita a hegemonia. Para Halberstam (2020, p. 94), num modo de pensar inclinado às práticas *queer*, o fracasso é uma arte que “aciona o impossível, o inverossímil, o improvável e o comum. Ela silenciosamente perde, e ao perder imagina outros objetivos para a vida, para o amor, para a arte e para o ser”. Desse modo, o sucesso traçado pelo neoliberalismo perde sua relevância, abrindo espaço para que as estratégias de resistência sejam elaboradas a partir de posições críticas e politicamente engajadas, uma vez que:

Também podemos reconhecer o fracasso como maneira de se recusar a aquiescer a lógicas dominantes de poder e disciplina e como forma de crítica. Como prática, o fracasso reconhece que alternativas já estão embutidas no dominante e que poder nunca é total ou consistente; de fato, o fracasso pode explorar a imprevisibilidade da ideologia e suas qualidades indeterminadas (HALBERSTAM, 2020, p. 94).

Para Vieira, por exemplo, a noção de fracasso como espaço de possibilidades é essencial para realizar uma torção naquilo que foi constituído como norma, como um ideal a ser alcançado, pois é da ordem do fracassar, das práticas que nossa

sociedade rejeita, “que pode emergir a deformação deste mundo. E é no fracasso que nós imaginamos um outro território. Um outro território significativo, um outro território político, estético e artístico (PODCAST UNIVERSO PRODUÇÃO: a imaginação como potência, 2020). É isso que ocorre na arte do esgoto, quando artistas marginalizados ousam produzir em condições de precariedade e inauguram novas maneiras de criar.

Nas experiências artísticas do esgoto surge o novo e o diferente. Lá encontramos a necessidade de movimentar, criar brechas, rasuras e gretas por onde escorrem os excrementos de toda vida subalterna contida. As produções advindas desses espaços nos mostram as possibilidades de subversão de linguagem, do furto de significados, da criação de bricolagens, de piratarias, do *samplear* e da inversão e reversão do que é popular e do que é *cult*. As criações do esgoto surgem das apropriações das ferramentas tecnológicas, assim como das articulações político-afetivas de grupos marginalizados que colaboram entre si. Nesse sentido, tais experiências acabam por expandir as noções de arte na contemporaneidade, contribuindo para noções menos rígidas e excludentes, fundamentadas pelos sistemas de arte, conforme aponta Oliveira:

essas novas práticas de arte contemporânea no domínio público parecem atacar o sistema com contundência incomum em diferentes flancos: na recusa em se instaurar como um objeto colecionável, enfrentando o colecionismo corrente; ao não pactuar com o mito do artista individual, reposicionando o artista no território mundano do cotidiano; ao redefinir a noção de autoria, rejeitando a assinatura aurática do artista em favor da apocrifia do coletivo; ao afirmar que o lugar da arte pode ser qualquer lugar e, mais que isso, ao afirmar que a arte está atada a este lugar, repelindo a noção de que a arte tem um lugar próprio e adequado para sua instauração da arte, um lugar reservado nas instituições. A esses enfrentamentos que apontam o desaparecimento do objeto, do autor e da autoria, além da inadequação das instituições para lidar com as novas dinâmicas da arte, se soma a percepção do fenômeno artístico contextualizado e radicalmente atado a situações específicas, o que promove um assalto simultâneo e contundente à autonomia, à mobilidade e à universalidade da arte (OLIVEIRA, 2012, p. 141).

Inúmeras são as movimentações brasileiras em arte que dizem sobre experiências do esgoto. Contamos com produções plurais por excelência, haja vista a configuração baseada na ausência de regras de estetização e moralidades. Desse modo, artistas do fracasso são livres para produzir a partir daquilo que lhes afeta, nas linguagens que lhes parecem adequadas, abordando o que é importante dentro do seu campo de possibilidades. Além disso, podem ocupar os espaços que julgam

necessários, sejam eles redes e plataformas independentes ou o próprio sistema de arte, escoando estéticas contra hegemônicas e tomando aquilo que lhes é de direito.

Os trabalhos artísticos realizados por Leona Vingativa e Uýra Sodoma são dois exemplos que podem contribuir para nossa compreensão acerca daquilo que compõe a arte do esgoto. A primeira é uma travesti da cidade de Belém (no estado do Pará), que ganhou visibilidade já na sua infância devido à viralização de um vídeo em que recitava um texto rimado, descrevendo a vida de uma personalidade feminina. Enquanto criança viada, Leona passou a produzir audiovisuais de ficção amadores, nos quais atuava no papel de uma personagem de mesmo nome. Na vida adulta, começou a criar músicas (muitas delas em paródia) e videocliques, se consagrando também como cantora.

Sendo uma multiartista sexo/gênero dissidente, racializada e pobre, advinda do bairro periférico Jurunas, Leona Vingativa (FIGURA 31) não tinha acesso aos sistemas de arte e tampouco possuía os recursos para realizar suas produções nos parâmetros estéticos hegemônicos. Portanto, tudo o que criava era realizado de modo colaborativo e com as ferramentas que estavam disponíveis, como câmeras de baixa resolução, por exemplo. No que diz respeito às abordagens temáticas, Leona tratava majoritariamente de questões relacionadas ao universo LGBTQIA+ e à preservação ambiental, numa perspectiva sempre atrelada ao humor cômico. Essas produções eram disponibilizadas em páginas da *internet*, sendo essas as plataformas nas quais Leona encontrou a possibilidade de se desviar das práticas de apagamento realizadas contra artistas como ela.



FIGURA 31 – Leona Vingativa



FONTE: Facebook

O segundo exemplo é Uýra Sodoma (FIGURA 32), criação de Emerson Munduruku, também dissidente do sistema sexo/gênero e descendente de indígenas amazonenses. Ele criou Uýra, “A Árvore que Anda”, como parte do seu trabalho enquanto arte-educador e biólogo, o qual visa entrecruzar e democratizar o acesso aos saberes científicos e populares por meio de criações em performance, além de obras fotográficas e audiovisuais<sup>67</sup>. Em sua arte, Emerson busca trazer à tona a luta pela preservação da Amazônia, assim como pelos direitos de grupos sociais marginalizados, principalmente pessoas indígenas e LGBTQIA+.

---

<sup>67</sup> Para obter mais informações, ver *Uýra Sodoma, uma drag queen indígena em defesa da Amazônia*, disponível em: <https://youtu.be/3Anlteg88-Y>. Acesso em: 23 de fev. de 2022.

FIGURA 32 – Uýra Sodoma

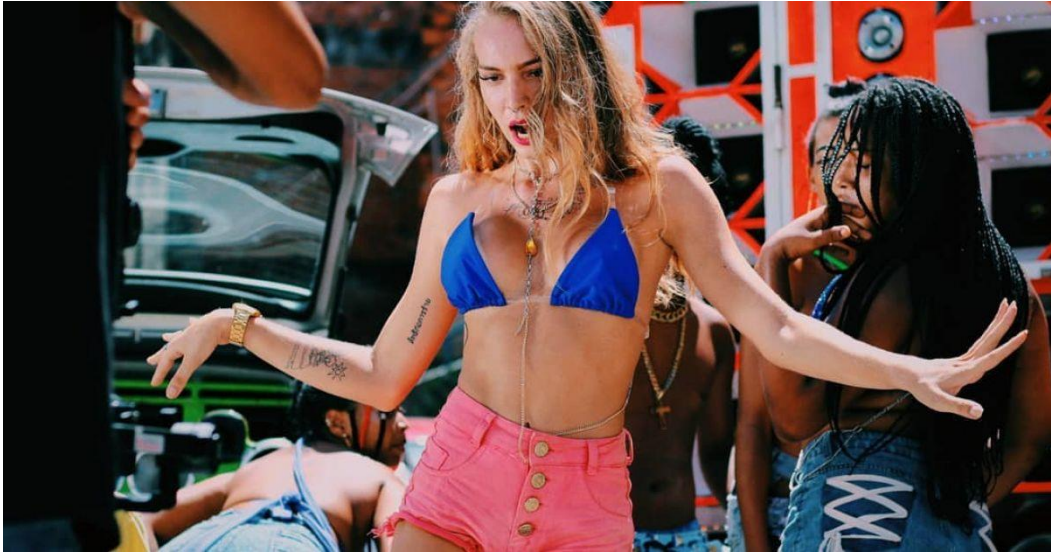


FONTE: Uol

Enquanto proposições estéticas, Vingativa e Sodoma criam obras totalmente díspares, mas se aproximam quando observadas pelo viés político que diz respeito ao lugar de onde elas vêm, os marcadores sociais da diferença que carregam em seus corpos e vidas, e especialmente pelos afectos e perceptos que fazem circular. Entretanto, diferente das produções que envolvem Leona Vingativa, Uýra Sodoma foi localizada pelo sistema de arte contemporânea num momento em que os embates políticos acerca do meio ambiente no Brasil e a necessidade de reconhecer as produções artísticas indígenas se mostraram urgentes. É possível encontrar suas obras em bienais, museus, galerias e institutos de arte, o que demonstra como especialistas e curadores atribuem valor ao seu trabalho, o inserindo nos circuitos artísticos da atualidade.

Outro exemplo de artista do esgoto é Tertuliana Lustosa (FIGURA 33), que adentrou ao sistema de arte contemporânea a partir de suas obras em xilogravura, cordel, escultura, pintura, objeto, instalação, videoarte, ensaio e cartas. Lustosa é uma travesti piauiense que aborda diferentes temáticas em suas criações, mas foi estetizando acerca de questões de gênero e sexualidade que obteve maior visibilidade. Apesar de ter recebido o carimbo que a legitima como artista, Tertuliana está mais interessada em explorar as possibilidades criativas de territórios periféricos, criando desde condições precárias.

FIGURA 33 – Tertuliana Lustosa



FONTE: Bahia Notícias

Em Salvador, ela montou a banda de pagodão A Travestis e passou a ser destaque na cena do pagode baiano como um todo. Em algumas situações, alcançou o público nacional com obras musicais e audiovisuais que estetizam seu olhar enquanto pessoa desobediente de gênero que não recusa a “baixaria”, mas a explora em todas suas obras. Desse modo, ela transita entre o sistema da arte contemporânea e o esgoto, forjando suas próprias possibilidades de criação e acesso.

Assim, defendo a arte do esgoto como resultado da resistência de territórios, subjetividades e vivências subalternizados; como criações politicamente comprometidas com a reconfiguração do mundo como o conhecemos, tornando possível aquilo que é considerado impossível. No fracassar, artistas do esgoto criam linhas de fuga capazes de subverter as imposições, traçando ações de *hackeamento*<sup>68</sup> que por vezes recusam totalmente o que é hegemônico, mas que quando necessário entram em processos de negociação com o mesmo.

<sup>68</sup> *Hackear* significa adentrar ilegalmente em um espaço, causando ou não transformações. Aqui, essa ideia não é utilizada para ilustrar as negociações diretas com os sistemas, mas para apontar como os contra discursos dessas produções artísticas agem nas brechas presentes nos espaços hegemônicos.

## 6. Assaltando o museu: Nininha Problemática em exposição no Cidade da Música da Bahia

Entre os meses setembro e outubro de 2021, durante o processo de escrita desta pesquisa, recebi a notícia de que o museu Cidade da Música da Bahia tinha sido inaugurado. A instituição é o novo equipamento cultural da cidade de Salvador e propõe reunir o conjunto das principais elaborações realizadas em torno da música no Estado baiano, além de promover sua divulgação. Diante dessa informação, curiosidades sobre esse espaço começaram a tomar corpo e ocupar meus pensamentos, de modo que os contrastes existentes entre o sistema de arte e as artes do esgoto passaram a sugerir alguns possíveis questionamentos.

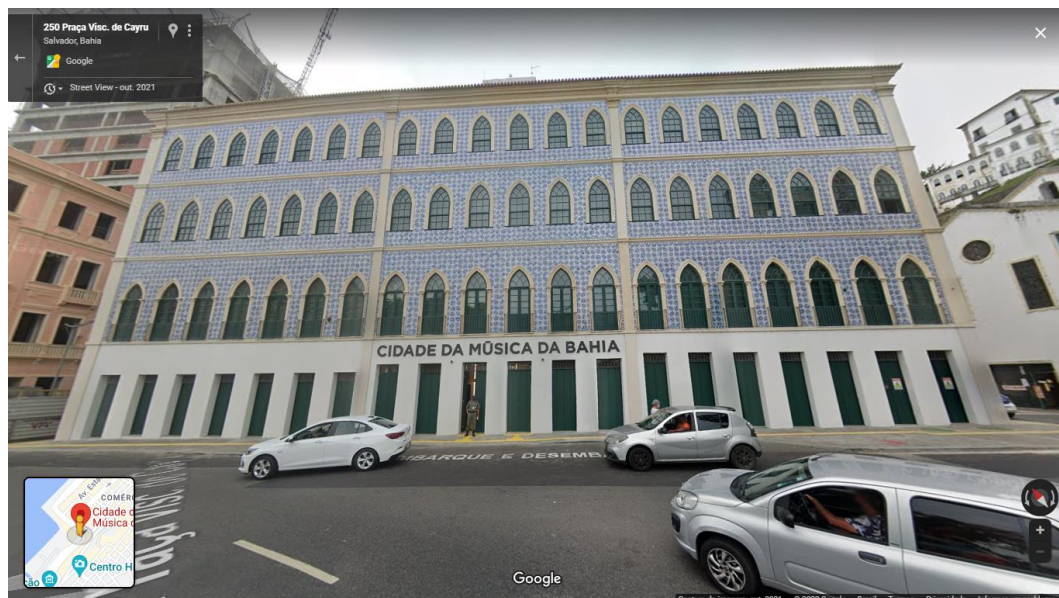
Seria esse mais um tentáculo do Estado que romantiza e higieniza aquilo que molda a ideia hegemônica de baianidade? Quem realizou a curadoria? O que selecionou? E por quais motivos? Os artistas periféricos estariam incluídos? A entrada seria gratuita? Onde fica localizado o museu? Para quem foi pensado? Elaborei várias suposições como respostas para essas perguntas, mas entendi que precisaria ir ao local a fim de evitar julgamentos equivocados. Sendo assim, me propus a agendar uma visita ao espaço, que, por sinal, possui entrada pelo custo de vinte reais, concedendo aos estudantes, idosos e residentes em Salvador o direito de pagarem *meia entrada*.

Alguns dias depois, enquanto navegava pela mídia social *Instagram*, me deparei com uma nova publicação de Nininha Problemática. O audiovisual criado para a música *Favelada*, colaboração com Léo Kret do Brasil, estava compondo o acervo do museu. A presença da *drag* naquele espaço logo aguçou o meu já existente desejo de comparecer ao local, pois era uma pista de que houve uma preocupação curatorial para inserção de artistas que produzem por outras vias que não as do cânone artístico hegemônico. Desse modo, também quis observar como a obra de Nininha ecoava naquela instituição. No dia 14 de janeiro de 2022, depois de enfrentar alguns empecilhos que me fizeram remarcar a visita, finalmente consegui ir ao encontro dessa experiência.

O Museu fica localizado no bairro Comércio (centro histórico de Salvador), no interior do Casarão de Azulejos Azuis (FIGURA 34), ao lado de alguns pontos turísticos como o Mercado Modelo e o Elevador Lacerda. No calor do verão baiano,

ao sair do transporte público, logo avistei dezenas de turistas perambulando pelas ruas, fazendo registros dos monumentos ao redor e comprando bibelôs dos vendedores que ali estavam. Diante desse cenário, compreendi a estratégia de posicionar o equipamento cultural naquela área geográfica da cidade, considerada uma “parada obrigatória” para aqueles que visitam a capital baiana e desejam entrar em contato com parte da nossa cultura que, por sua vez, é vendida pelos meios de comunicação em massa a partir de imaginários que costumam fetichizar nossos modos de vida.

FIGURA 34 – Casarão dos Azulejos Azuis



FONTE: Google Maps

Já no interior do Museu, surge então um cenário destoante do seu exterior (onde podemos observar um edifício do século XIX, tombado, com sua fachada restaurada). Destoante não pela falta de turistas, uma vez que eles também estavam presentes ali, mas pelo *design* organizacional do espaço, permeado de elementos tecnológicos. Ao atravessar a porta principal, num corredor espelhado, um telão de *LED* (FIGURA 35) exhibe imagens do que encontraremos em cada andar (chamados de níveis) do prédio: cantores, grupos, blocos, coletivos, salas de karaokê, de percussão, de mixagem, entre outras. Enquanto eu esperava na fila de entrada, observei as fotos de artistas dos mais diversos gêneros e empreendimentos musicais baianos rolando na tela.

FIGURA 35 – Telão do Cidade de Música da Bahia

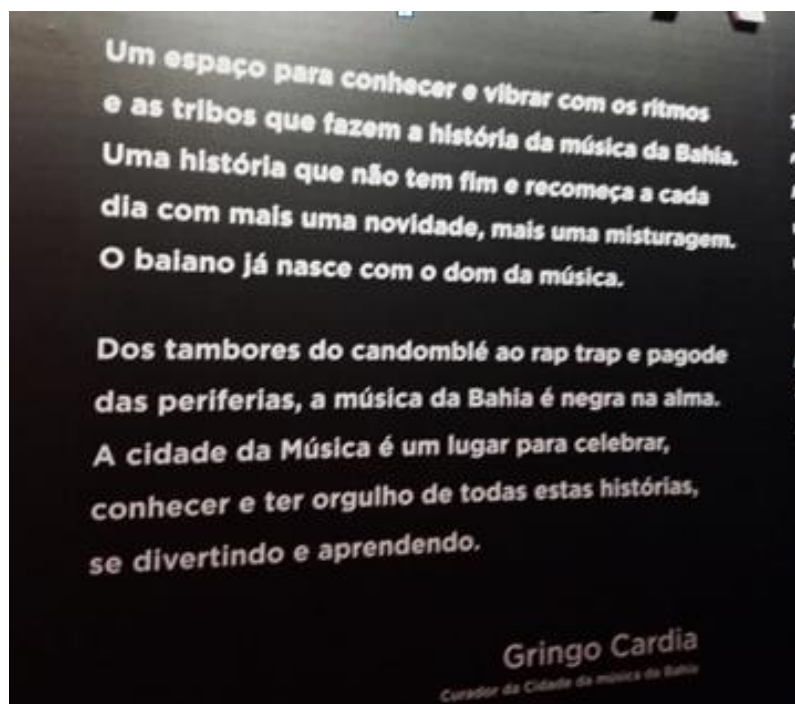


FONTE: *Instagram* de Nininha Problemática

Nomes já citados nos capítulos anteriores – tais quais A Travestis, Nêssa, Hiran, A Dama, Afrobapho, Batekoo, e a própria Nininha Problemática – estavam compondo aquela exposição inicial juntamente com artistas baianos já consagrados, como Caetano Veloso, Gilberto Gil e Maria Bethânia. Perceber que, além de Nininha, outras iniciativas da Arte do Esgoto estavam ali presentes me encheu de entusiasmo. Pensei sobre como as pessoas visitantes do Cidade da Música da Bahia poderiam ter contato com essas produções não hegemônicas, permitindo, desse modo, uma visão ampliada sobre a cultura da Bahia pelas perspectivas de artistas periféricos.

Subi as escadas que me levaram ao primeiro andar - nível 2, nomeado *A Cidade de Salvador e sua Música*, onde fui recebido por uma funcionária carismática. Ela me explicou que ali eu teria acesso à música da capital baiana a partir das regiões e dos bairros do município, por meio de cabines de exibição audiovisual. Eu poderia, também, visualizar depoimentos de artistas sobre a cidade. Transitei naquele ambiente escuro e todos compartimentos estavam ocupados por visitantes, os quais assistiam espécies de documentários sobre a temática. As cabines não continham um bom isolamento sonoro, o que provocava uma cacofonia que considerei interessante. Uma maneira de manifestar a mistura cultural da cidade, descrita, inclusive, pelas palavras de um dos curadores que estavam grafadas nas paredes do pavimento (FIGURA 36).

FIGURA 36 – Gringo Cardia sobre o Cidade da Música da Bahia



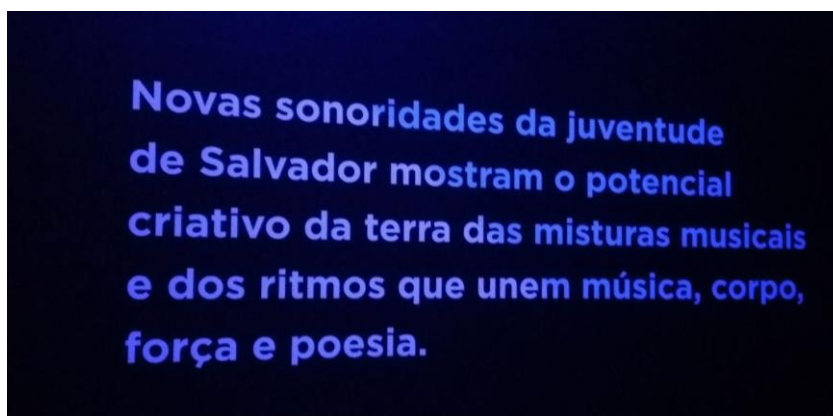
FONTE: Acervo pessoal

Mas não havia rastros de Nininha naquele setor, então me direcionei ao segundo andar - nível 3, nomeado *História da Música na Bahia*. O espaço estava segmentado por estações, dentro das quais a historicidade da música baiana era exposta em audiovisuais que aglutinavam, no mesmo fio condutor, gêneros musicais, artistas, movimentos e peculiaridades no fazer da música. Destaco a estação 6, pois ela era composta por menções ao “pagode raiz e novas tendências”, bem como ao forró, a sofrência e o arrocha. Um funcionário orientador do nível 3 me informou que além dessas estações, havia também uma sala dedicada às orquestras, outra focada nas pessoas que criam música no Estado, e a que reunia as produções que nasciam na periferia. Sobre a última, ele afirmou que era onde estavam os artistas menos conhecidos. Comentei que era para lá que eu gostaria de ir, afinal, também procurava por Nininha – uma criadora pouco conhecida – naquele Museu.

Na parede ao lado da porta de entrada dessa sala, a frase *A Nova Música* estava estampada junto a um texto descritivo (FIGURA 37) o qual mencionava o potencial de uma mistura que une música, corpo, força e poesia. Nenhuma menção à periferia, tampouco aos grupos socialmente marginalizados. Adentrei ao espaço,

que não continha visitantes, e me sentei em um dos assentos para experienciar aquele momento. Um videoclipe estava sendo exibido em um telão no centro da sala e o nível do som era alto. Jogos de iluminação preenchiam a sala escura no ritmo da música, de modo que cada audiovisual acionava luzes específicas, moldando a atmosfera da sala. O ambiente me remetia a uma boate.

FIGURA 37 – Descrição do espaço *Nova Música*



FONTE: Acervo pessoal

Mais de 80 videoclipes eram exibidos em sequência naquela sala. A maioria das produções advinha de artistas independentes, cujos trabalhos passaram a ganhar certa proporção na cena musical baiana, alguns deles chegando até a ganhar notoriedade em outras regiões do Brasil. Assisti aos audiovisuais de artistas que não conhecia, bem como aqueles dos quais eu já tinha tido contato, como produções de Larissa Luz e do grupo Baiana System. Outros visitantes se juntaram a mim nesse processo de fruição, e foi ali que a obra *Favelada* começou a ser exibida.

Olhares atentos observavam a narrativa da *drag* periférica ser desenrolada. “Eu sou problema de segunda a segunda. *Malokeira* na favela, viciada em mexer bunda”. Imagens de Nininha desmontada, montada, dançando, performando num beco e sendo diva da periferia. Os corpos presentes na sala esboçavam movimentos, se deixando levar pelo ritmo contagiante do pagodão. Enquanto isso, eu percebia que estava presenciando uma artista pobre, dissidente sexual e desobediente de gênero racializada “assaltando” um museu.

A diversidade das produções exibidas na sala A *Nova Música* até aquele momento ganhou outro nível de complexidade com a presença do videoclipe



*Favelada*. Notei que a exibição da obra gerou uma atmosfera de envidescimento no espaço, conforme aponta a multiartista Linn da Quebrada em uma de suas músicas<sup>69</sup>, de modo que a estética de Nininha Problemática foi responsável pelo alargamento das possibilidades no que diz respeito aos afectos e perceptos em circulação naquele ambiente. Num espaço em que a negritude era uma característica majoritária, a produção da *drag* criava uma linha transversal que corta o acervo do Museu Cidade da Música da Bahia, pulverizando marcas da dissidência sexual e de gênero local.

Se a estética da periferia, da cultura afrobrasileira e das sonoridades baianas já estavam anunciadas nos trabalhos dos artistas que visualizei, *Favelada* chegou para contribuir com a reafirmação dessas características a partir do viés *drag*, pagodeiro, da transviadagem, e da “baixaria” do corpo usufruindo de sua liberdade. Essa contribuição, por sua vez, não foi solitária. Ela ocorreu em conexão com outras obras do acervo, de artistas que propõem criar desde a desobediência sexual e de gênero a partir das perspectivas periféricas (a exemplo da banda A Travestis e A Dama).

### 6.1. Problematizando a inserção / detectando as brechas

Penso no “assalto” de Nininha Problemática a partir do pensamento de narváez (2020, n.p), para quem assaltar o museu “significa invadir os espaços que produzem serializadamente a estética do ‘belo’ a partir dos corpos brancos, esculpidos, representados desde, por e para a supremacia branca”. Existem diversas maneiras de assaltar o museu, e muitas delas são realizadas por meio das negociações de artistas para com os atores responsáveis pela manutenção desse espaço. E quando criadores dissidentes assim o fazem, acionam “ações políticas de imaginação, de viagem ao passado, de efervescência das recordações e desejos de recuperação” (narváez, 2020, n.p).

Nesse sentido, levando em consideração a exclusão histórica de grupos sociais estigmatizados, realizada pelos sistemas de arte, considero que passar a

---

<sup>69</sup> Na canção *Envidescer*, presente no álbum *Pajubá*, Linn da Quebrada elabora pensamentos a favor da quebra da cisheterossexualidade compulsória. Muito além de uma questão de orientação sexual, envidescer significa tornar viado, rompendo com a padronização do mundo, dos modos de vida, e, nesse caso, das artes. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MFmZj4SyrY>. Acesso em: 01 de mar. de 2022.

fazer parte do acervo de uma instituição artística é, desde já, uma vitória na luta contra o apagamento das vivências e das produções não brancas, bem como não cisheteronormativas. A ocupação dos espaços responsáveis pela formação daquilo que se entende hegemônico é uma estratégia política que possibilita pessoas marginalizadas a tensionarem um conjunto de normas pré-estabelecidas. E é a partir dessa possibilidade que o campo artístico (desde a cultura de massa até os espaços *cult*) têm vivenciado as transformações observadas nas últimas décadas.

Ao observar a atualidade a partir de uma lente que capta superficialidades, o sistema da arte contemporânea parece ter incorporado fielmente discussões e práticas acerca da inclusão de artistas e produções dissidentes. É possível notar a inserção de uma pluralidade de criadores que advém de territórios marcados pela precariedade (artistas do esgoto) em circuitos e instituições de arte de relevância nacional e internacional. São criadores racializados, sexo/gênero dissidentes, indígenas, macumbeiros, do norte e nordeste do Brasil, os quais comumente possuem causas ativistas diretamente associadas com suas obras<sup>70</sup>. Entretanto, conforme já mencionado em parte do capítulo anterior, os processos de incorporação de tais artistas e suas criações não necessariamente visam a transformação da estrutura que gera as exclusões e os apagamentos. Sobre tal cenário, Jota Mombaça comenta que:

A emergência historicamente disruptiva de discursos, práticas e demandas antirracistas, queer/cuir, feministas e descoloniais a partir dos anos 1960, definitivamente mudou o horizonte representacional em relação ao qual as políticas da visibilidade se definem. Ainda assim, não é seguro ler esse processo como sendo linear ou transparente, especialmente se consideramos a elasticidade do capitalismo racial (isto é, a habilidade em reconfigurar os modos de apropriação do trabalho de comunidades racializadas contra essas mesmas comunidades), a onipresença de formas racializadas e genderizadas de aniquilação e as contradições internas às formas de distribuição da violência como elementos constitutivos desse processo (MOMBAÇA, 2021, p. 43).

Diante disso, pensar a inserção de Nininha Problemática no Museu Cidade da Música da Bahia requer compreender as particularidades que pairam na relação estabelecida entre a artista e a instituição. Não se sabe ao certo a partir de quais condições a obra *Favelada* passou a compor o acervo do museu, mas é possível traçar pontos relacionais que nos ajudam a avaliar sua presença na instituição. Um

---

<sup>70</sup> A citar Uýra Sodoma, Castiel Vitorino Brasileiro, Panmela Castro, Ventura Profana e Jaider Esbell.

deles pode ser observado pelas motivações econômicas que fizeram o projeto desse museu se tornar uma realidade<sup>71</sup>.

Um apelo turístico está expresso desde a escolha pela sua localização, ainda que pelas ruas do Comércio também circule uma grande quantidade de nativos. É evidente que o museu compõe a série de pontos turísticos da cidade, o que certamente influencia os processos curatoriais e as intenções envolvidas na construção do acervo. Conforme observei na experiência descrita no início deste capítulo, o espaço está majoritariamente atrelado às histórias da cidade e das expressões culturais que envolvem sua produção musical. Além disso, é por meio de narrativas audiovisuais que as exposições dessas histórias acontecem.

Defendo que o dinamismo que envolve a contação de histórias nunca é imparcial. É preciso observar sobre quem (ou qual) é a história, quem a está contando, e para quem se está contando. Nesse caso, as narrativas sobre as movimentações artístico-culturais baianas são contadas pelo museu para as pessoas visitantes, as quais aparentam ser majoritariamente turistas. Aqui, há mais uma vez a manutenção da instituição como detentora maior do poder de enunciação e da construção de sentidos por meio de suas práticas de seleção e organização daquilo que é exposto. A partir disso, surge então uma problemática que diz respeito à ação de fetichizar e romantizar uma ideia sobre a Bahia, e especificamente sobre a capital soteropolitana, para um público externo e até mesmo para as pessoas que habitam a cidade. Segundo hooks:

Quando a raça e a etnicidade são Commodificados como recursos para o prazer, a cultura de grupos específicos, assim como os corpos dos indivíduos, pode ser vista como constituinte de um *playground* alternativo onde os integrantes das raças, gêneros e práticas sexuais dominantes afirmam seu poder em relações íntimas com o Outro (hooks, 2019, p. 68).

Essa controvérsia se torna ainda mais complexa quando visamos a sala em que a obra de Nininha foi exposta. O espaço *Nova Música* não contém nenhuma ferramenta que torne acessíveis informações sobre as artistas e seus trabalhos, tampouco há alguma inferência sobre a periferia, seus modos de produção e problemáticas que afetam seus fazeres. É no fluxo audiovisual que as informações

---

<sup>71</sup> O Cidade da Música da Bahia é considerado um indutor do turismo em Salvador, de modo que sua existência estimula a circulação de visitantes na cidade, gerando a movimentação de capital. Para mais informações, ver *Cidade da Música da Bahia se torna indutor de turismo na cidade*. Disponível em: <https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/cidade-da-musica-da-bahia-se-torna-indutor-de-turismo-na-cidade/>. Acesso em: 28 de fev. de 2022.

como a identificação de criadoras e o título de suas obras são disponibilizadas<sup>72</sup>, o que pode ser considerado um problema ético no cuidado para com a exposição dessas criações. Isso me leva novamente ao pensamento de Brasileiro (2020), quando a pensadora afirma que as instituições permanecem deslocadas quando traçam tentativas de democratização de acessos a partir do viés neoliberalista, permanecendo nesse direcionamento porque é confortável e rentável. Ainda assim, considero que “há possibilidade de romper, desestabilizar e abrir caminhos estreitos e perecíveis contra coloniais” (BRASILEIRO, 2020, p. 235) nessa negociação particular da artista para com o Museu Cidade da Música da Bahia.

As produções de Nininha Problemática possuem tamanha relevância política, cultural e mercadológica para a arte contemporânea da Bahia, de modo que ignorar sua existência e seus feitos se tornou improdutivo para o circuito artístico regional, e até mesmo brasileiro. O mesmo tem ocorrido com outras criadoras e movimentações da cena artística contemporânea da juventude LGBTQIA+ negra de Salvador, como a Batekoo e o Afrobapho, por exemplo. Isso porque, conforme aponta Silva (2019, p. 692), é “impossível percorrer as periferias e não notar a atuação de coletivos culturais de diversas linguagens artísticas exercendo suas performances e compondo o corpo-urbano da cidade”.

Em entrevista sobre o feito de ter sido inserida no acervo do museu aqui trabalhado, Nininha salienta a importância de ocupar espaços institucionalizados com produções realizadas no bairro periférico em que vive, o Sete de Abril. A artista acredita que, desse modo, consegue fazer com que “as pessoas vejam que na periferia existem artistas e pessoas capacitadas a viverem profissões incríveis. Na favela também tem potência. Eu sou uma potência” (VARELA NET, 2021). Ela ainda reflete sobre as problemáticas que enfrenta no que diz respeito às questões referentes ao acesso, bem como às violências discriminatórias que sofre por ser uma pessoa dissidente sexual e desobediente de gênero:

Isso pra mim sempre foi muito distante da minha realidade. Nada disso foi disponível para pessoas que nem eu. Nunca foi muito fácil, não está sendo fácil. Desde pequeno eu nunca vi ninguém próximo a mim viver isso, e eu sendo a primeira *drag* do pagodão, tendo coragem de enfrentar esse meio machista, homofóbico e botar a cara pra bater, com muito pouco tempo de

---

<sup>72</sup> Me refiro à creditação referente à autoria de cada videoclipe exibido no espaço, como as pessoas responsáveis pela direção, roteiro, montagem, bem como os nomes das artistas e o título de suas obras. Tais informações são disponibilizadas por poucos segundos em cada produção.

carreira e marcar a história da música do meu estado, da música da minha cidade, é enlouquecedor de forma positiva (VARELA NET, 2021).

Por conseguinte, noto que essas produções do esgoto estão transformando o cenário da arte contemporânea brasileira pelas brechas, *hackeando* os sistemas conforme deixam as marcas da dissidência por onde passam, ocupando espaços que garantem visibilidade e legitimação. A maneira pela qual se configura o Museu Cidade da Música da Bahia, sua conexão com Nininha e com outros criadores do esgoto, expressa como o campo da arte vem, aos poucos, sofrendo transformações em suas políticas de visibilidade. Segundo Oliveira (2012), essa é uma realidade que advém do crescimento e popularização de práticas artísticas outras, colaborativas e diretamente relacionadas com suas comunidades, como as existentes nas redes rizomáticas que Nininha tece em conjunto com a cena artística contemporânea da juventude LGBTQIA+ negra soteropolitana. Para o autor:

A nova dinâmica da arte contemporânea expõe a necessidade de redefinição dos mecanismos de funcionamento de todo o sistema de arte – produção, circulação, consumo, instituições e crítica da arte –, exigindo uma verificação profunda de nossas certezas no terreno institucional da arte. O desarranjo do sistema de arte causado por essas práticas colaborativas é de tal monta que parece provocar a necessidade de reinvenção do próprio sistema (OLIVEIRA, 2012, p. 141).

Quando Nininha ocupa o museu e contribui para a transformação do sistema, ela o faz em conjunto com todos os corpos que atuaram na construção de suas obras, reafirmando tanto o caráter comunitário e colaborativo de suas produções, como também a existência e resistência de artistas do esgoto. Apesar da impossibilidade de quantificação de seus resultados, o impacto que essas movimentações contra hegemônicas causam é inegável. Os afectos e perceptos presentes em *Favelada* estão em circulação em territórios distintos, criando e afetando subjetividades, moldando estéticas dissidentes, bem como demarcando outros modos de vida. Por sua vez, esses movimentos certamente não se limitam ao nicho hegemônico da arte, mas estão constantemente traçando maneiras de marcar presença em plataformas digitais disponíveis na *internet*, nas grades de programação das televisões, nas rádios, assim como nas ruas, nos becos e nas vielas da cidade.

## 7. Aglutinando pensamentos: considerações sobre o processo

O processo de cartografar aqui estabelecido constituiu, antes de tudo, um grande desafio de pesquisa. Utilizar de uma metodologia que não pré-estabelece caminhos epistemológicos, referenciais teóricos, procedimentos analíticos e seus resultados foi uma novidade para mim, provocando receios extremos acerca do que se tornaria este trabalho. Essa situação gerou a necessidade de desconstrução dos postulados científicos positivistas os quais eu carregava enquanto pesquisador, passando a compreender a falta de um trajeto definitivo como uma oportunidade de criar as trilhas de um pesquisar particular que surgiriam no processo.

De início, notei que o conjunto de experiências em arte que envolvia Nininha Problemática era um terreno pouco explorado academicamente. A falta de estudos sobre suas produções artísticas apontou a necessidade de uma pesquisa que buscasse referências em instâncias múltiplas, as quais pudessem contribuir para uma compreensão mais aproximada do seu fazer. Assim, busquei apoio em entrevistas que a artista concedeu para diferentes veículos midiáticos, assim como em *podcasts*, fotografias, músicas, documentários, obras de arte e publicações em mídias sociais, forjando a rede de pensamentos que sustenta este trabalho.

Ao definir o contato com os vídeos de Nininha como ponto de partida da pesquisa, fui capaz de apostar nos afetos que a arte provoca no corpo daqueles que se disponibilizam a fruir com a experiência de cada obra. Estabeleci um olhar diferente daquele comumente utilizado nos processos de análise audiovisual, lançando mão do que chamei de lente afetiva para descrever o que me afetou nos processos de fruição com as obras *No Paredão* (2018), *Favelada* (2019) e *Metralhadora de Bunda* (2020). A partir disso, os caminhos para outras áreas dos territórios criativos que possuem conexão com Nininha começaram a ser desvendados.

Apontei a arte *drag* como aglutinadora de tudo aquilo que é produzido por e para Nininha Problemática. Como fazer artístico que parte do corpo e que forja modos de existência subversivos em relação ao padrão de gênero binário, encarei tal arte como o espaço onde surge um novo modo de pensar sobre si e sobre o mundo. Nesse sentido, ficou evidente que a prática *da* montagem impulsiona os pensamentos de Digo Santtos, estimulando os imaginários transgressores que ele

possui enquanto dissidente sexual e desobediente de gênero racializado, periférico e soteropolitano. Como parte da nossa cultura da viadagem, o fazer *drag* é um dispositivo ético-estético-político pelo qual Santtos encontra a possibilidade de se (des)territorializar, criando outras projeções de si, bem como outras realidades, diferentes daquelas em que ele e outras pessoas marginalizadas permanecem em posições de subalternidade. Nesse sentido, o corpo de Nininha se apresenta como um laboratório a partir do qual são produzidas estratégias de luta contra as imposições do sistema capitalista neoliberal.

Quando salientada a potência da *arte drag*, foi necessário ir de encontro aos territórios relacionados à Nininha nos quais tais práticas eram exercidas. Para tanto, esbocei pensamentos acerca de Salvador que buscaram fugir do senso comum, situando a cidade como um espaço ambíguo, e afetado por desigualdades sociais as quais interferem tanto na construção do seu território geográfico quanto nos fluxos que acontecem sobre ele. A cena transformista soteropolitana compõe tais fluxos e consegui ter acesso a uma parte dela por meio de produções audiovisuais documentais como *Âncora do Marujo* (2014) e *Experimente a Noite com Drags Amapôs* (2020).

Compreendi tal cena como plural em abordagens éticas, estéticas e políticas, mas sempre territorializada pela conexão com a arte e a cultura regional, assim como pela reflexão crítica acerca das problemáticas locais. Nesse aspecto, o bar *Âncora do Marujo* demonstrou ser o principal espaço de sociabilidade, festejo e resistência sexo/gênero dissidente de Salvador, onde as práticas *drag* soteropolitanas são impulsionadas. Entretanto, não foi possível estabelecer associações diretas entre Nininha Problemática e tal estabelecimento, o que orientou o processo cartográfico na busca de territórios mais próximos da artista.

Durante o percurso da pesquisa, surgiram dois eventos nos quais a *queen* poderia estar presente, uma vez que ela já era frequentadora dos mesmos nas edições anteriores às que compareci. Fui ao Paulilo Paredão, onde assisti ao show de Nininha, assim como também tive acesso à Batekoo, festa na qual Digo Santtos também esteve presente. Enquanto iniciativas contra hegemônicas que valorizam e estimulam a dissidência cultural e o modo de vida de grupos sociais marginalizados, esses espaços desvelaram os territórios criativos nos quais a experiência *drag* aqui estudada encontra suporte para acontecer. A Batekoo e o Paulilo Paredão são territórios criativos e incubadoras de produções artísticas/culturais implicadas com

estetizações acerca dos desvios do sistema sexo/gênero e dos estigmas da racialização.

As experiências de encontro com tais espaços de sociabilidade disruptivos ilustraram o modo colaborativo com o qual artistas dissidentes do sistema sexo/gênero racializados estão articulando redes rizomáticas de apoio mútuo, configurando o que chamei de cena artística contemporânea da juventude LGBTQIA+ negra de Salvador. Diante disso, questionamentos sobre o posicionamento dessas movimentações como parte de uma cultura *underground* geraram problematizações acerca do campo da arte.

Ao notar como o mundo artístico é permeado por desigualdades, adentrei na discussão acerca dos sistemas de arte, compreendendo suas estruturas como majoritariamente problemáticas. Desde a História da Arte até as instituições artísticas, notei que tanto as criadoras quanto as produções da negritude (bem como tudo aquilo que foge dos postulados coloniais europeus) foram excluídas dos circuitos legitimadores da arte. Em contrapartida, aponto que artistas marginalizados passaram a criar suas próprias estratégias de existência e resistência diante dos regimes de invisibilidade criados por esses sistemas. Tais estratégias dizem respeito à possibilidade de integrar ou não seus trabalhos aos processos de incorporação (também problemáticos) ditados por esses sistemas, assimilando ou rechaçando tais espaços.

A partir disso, surgiu a ideia de Arte do Esgoto como forma de abordar o conjunto daquelas produções que, assim como as de Nininha Problemática, emergem da experiência do fracasso perante as exigências do capitalismo neoliberalista. Nesse sentido, se tornou produtivo lançar luz sobre pessoas marginalizadas que estão criando desde as condições de precariedade nas quais são submetidas. Tais criações mostraram irromper com as barreiras dos postulados criados em torno da arte, reafirmando o fazer artístico como espaço de inúmeras possibilidades éticas, estéticas e políticas que criam mundos outros, capazes de forjar imaginários disruptivos a favor de realidades menos excludentes.

Como parte da Arte do Esgoto, as produções corporais, musicais e audiovisuais de Nininha Problemática demonstraram tamanha potência que não passaram despercebidas pelo sistema que costuma excluir criações como as suas. A experiência de encontro com o videoclipe *Favelada* (2019) no museu Cidade da Música da Bahia exemplificou a controversa da captura de artistas dissidentes e de



suas produções por meio de instituições legitimadoras do campo da arte. No meu encontro com a presença de Nininha naquele espaço, elaborei observações que problematizaram o modo como sua obra foi inserida no acervo. Apontei, também, que as negociações com instituições de arte ocorrem no âmbito particular de cada artista, o que implica a falta de unanimidade de ganhos e/ou perdas nesses processos de apropriação.

No caso específico da *drag*, a forma como seu audiovisual foi exposto naquela instituição exemplificou o modo como a manutenção do poder exercido pelos sistemas de arte segue em voga, legitimada por um modelo dominante não apenas sobre como se pensa a arte, mas, sobretudo, a sociedade e as manifestações da diferença nela existentes. No entanto, a inserção da obra na instituição também apontou para a possibilidade de legitimação institucional de Nininha Problemática como artista. Além disso, considerando a capacidade da arte em afetar aqueles que entram em contato com ela, a reprodução do videoclipe no Museu Cidade da Música da Bahia também demonstrou sua importância como obra transgressora que, pelas brechas, pode chacoalhar os padrões estéticos coloniais que circulam naquele espaço.

Diante desse trajeto de pesquisa, ficou evidente a potencialidade do trabalho de Digo Santtos enquanto desestabilizador de ideais normativos pela *via* das suas estetizações que falam sobre corpos sexo/gênero dissidentes racializados, bem como sobre a cultura dos becos e vielas das periferias de Salvador, dos paredões, da arte *drag etc.* Seus vídeos são disruptivos na medida em que inauguram não só novos olhares para as experiências de fracasso, do esgoto, mas também quando recusa em suas práticas artísticas a posição de subalternidade, criando uma nova posição de enunciação.

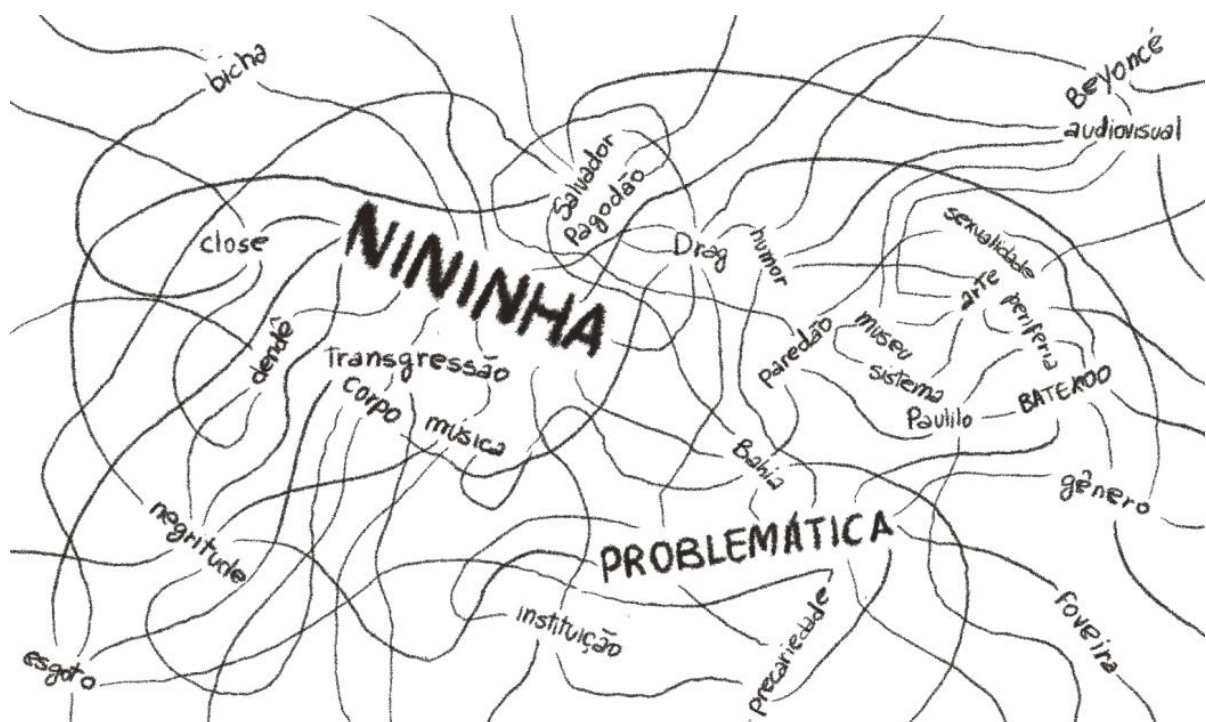
Nininha Problemática elabora um sistema de pensamento estético que desterritorializa seu cotidiano, seu espaço geográfico, o espaço do pagodão, entre outras territorialidades descritas neste trabalho. Além disso, ela é política quando se faz possível, quando reivindica a equidade de direitos, e principalmente quando celebra as existências desviantes e os territórios precarizados. Essas são habilidades engajadas, as quais são ramificadas num rizoma ético e estético, compartilhado por uma multidão de corpos que se proliferam na medida em que se articulam. Redes das quais os sistemas de arte, as mídias e as classes sociais hegemônicas têm profundo pavor, pois estão para além da organização da

sociedade como a conhecemos. A partir dessa leitura, o termo “problemática” utilizado como sobrenome da *drag* aqui estudada adquire um outro sentido: o de ser um problema para o mundo macho, cisheterossexual, branco, classista e capitalista.

Ao chegar ao estágio de um texto acadêmico que traz consigo expectativas de fechamento, defendo a impossibilidade de concluir uma pesquisa que não objetivou seus finais, mas que traçou caminhos imprevisíveis e processuais os quais podem nunca ser finalizados, uma vez que as criações artísticas e de pensamentos nunca chegam ao fim. Diante disso, espero que esse trabalho sirva de ponte para outros que busquem tratar das temáticas aqui exploradas, nem que para isso precisem (des)organizar, derrubar ou descartar as linhas que tracei. Afinal de contas, nenhuma verdade é absoluta aqui.

Enquanto criava esses capítulos, transitei por entre mundos conhecidos e desconhecidos, o que faz com que esta cartografia possa ser compreendida como uma viagem por entre os territórios criativos pelos quais circula Nininha Problemática, sendo a *drag* e esse trabalho também composições de territorialidades outras. À vista disso, perambulei por inúmeros pontos, criando linhas associativas que poderiam ser estetizadas como um mapa rizomático particular e inacabado (FIGURA 38).

FIGURA 38 – Mapa rizomático



FONTE: Acervo pessoal

Essas linhas compõem, ao mesmo tempo, esta dissertação e o que ela propôs investigar. Linhas que abriram brechas para uma artista invisibilizada, para outra forma de desenvolver a pesquisa acadêmica, bem como para uma maneira de enxergar a vida cada vez mais habituada com o não constrangimento das diferenças. Dito isso, que outros mapas possíveis possam ser criados a favor daqueles que são violentados em suas existências e apagados em suas produções artísticas, assim como também pude criar partindo do meu encontro com Digo Santtos e Nininha Problemática.

## REFERÊNCIAS

ABREU, Lua Lamberti de. **Pe-drag-ogia como modo de tensionar/inventar territórios educacionais heterotópicos**. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Educação. Universidade Estadual de Maringá, 2019.

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

AMANAJÁS, Igor. Drag queen: um percurso histórico pela arte dos atores transformistas. **Revista Belas Artes**, São Paulo, n. 16, p. 1-23, set./dez., 2014. Disponível em: <http://www.belasartes.br/revistabelasartes/downloads/artigos/16/drag-queen-um-percurso-historico-pela-artedos-atores-transformistas.pdf>. Acesso em: 17 de set. de 2020.

ÂNCORA do Marujo. Direção: Vitor Nascimento. Brasil, 2014. DVD.

BERUTTI, Eliane Borges. Drag Kings: brincando com os gêneros. **Revista Gênero**, Niterói v. 4, n. 1, p. 55-63, 2. sem, 2003. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/revistagenero/article/view/31022>. Acesso em: 13 de mar. de 2022.

BRASILEIRO, Castiel Vitorino. **Eclipse**. [S. l]: CSS Bard / Hessel Museum, 2021. Disponível em: [https://issuu.com/castielvitorinobrasileiro/docs/castiel\\_vitorino\\_brasileiro\\_eclipse](https://issuu.com/castielvitorinobrasileiro/docs/castiel_vitorino_brasileiro_eclipse). Acesso em: 20 de jul. de 2021.

BRASILEIRO, Castiel Vitorino. In: ROCHA, Rízzia; DANTAS, Luís Thiago. ENTREVISTA COM A ARTISTA CASTIEL VITORINO, AUTORA DA OBRA "CORPO-FLOR", IMAGEM DE CAPA DO DOSSIÊ ESTÉTICA AFRICANA. **Artefilosofia**, Ouro Preto, v. 15, n. 28, p. 233-238, 2020. Disponível em: <https://www.periodicos.ufop.br/raf/article/view/4170/3224>. Acesso em: 02 de jul. de 2021.

BULHÕES, Maria Amélia. Considerações sobre o sistema das artes plásticas. **Porto Arte**, Porto Alegre, v. 2, n. 3, maio, 1991. Disponível em: <https://www.seer.ufrgs.br/PortoArte/article/viewFile/27406/15928>. Acesso em: 13 de mar. de 2022.

BURLAMAQUI, Aquiles Medeiros Filgueira; ALBERTO, Gabriel Gagliano Pinto; SAELLES, Laurita Ricardo de. Paredão Eletrônico. **ANAIS DO XXVI ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS: memórias e inventações**. CAMPINAS: ANPAP, PUC - CAMPINAS, 2017. Disponível em: [http://anpap.org.br/anais/2017/PDF/PA/26encontro\\_\\_\\_\\_ALBERTO\\_Gabriel\\_Gaglia no\\_Pinto\\_\\_BURLAMARQUI\\_Aquiles\\_Medeiros\\_Figueira\\_\\_SALLES\\_Laurita\\_Ricardo\\_de.pdf](http://anpap.org.br/anais/2017/PDF/PA/26encontro____ALBERTO_Gabriel_Gaglia no_Pinto__BURLAMARQUI_Aquiles_Medeiros_Figueira__SALLES_Laurita_Ricardo_de.pdf). Acesso em: 13 de mar. de 2022.

BUTLER, Judith. **Corpos que importam: os limites discursivos do "sexo"**. São Paulo: n-1 edições; Crocodilo Edições, 2019.

\_\_\_\_\_. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. 15. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

CARVALHO, Ananda; MORESCHI, Bruno; PEREIRA, Gabriel. A História da arte: desconstruções da narrativa oficial da arte. **Revista CPF**, SESC, n.8, p. 23-46, jul. 2019. Disponível em: [https://centrodepesquisaeformacao.sescsp.org.br/revista/Revista\\_CPFn08.pdf](https://centrodepesquisaeformacao.sescsp.org.br/revista/Revista_CPFn08.pdf). Acesso em: 13 de mar. de 2022.

CASA do POPLINE Bahia: Nininha Problemática é a primeira convidada da série “Baiano Não Nasce, Estreia!”. **POPLINE**, 2020. Disponível em: <https://portalpopline.com.br/casa-do-popline-bahia-nininha-problematica-e-a-primeira-convidada-da-serie-baiano-nao-nasce-estreia/>. Acesso em: 13 de mar. de 2022.

CONHEÇA Nininha Problemática, a drag queen da periferia de Salvador. **MOSAICO BAIANO**, 2020. Disponível em: <https://gshow.globo.com/Rede-Bahia/Mosaico-Baiano/noticia/conheca-nininha-problematica-a-drag-queen-da-periferia-de-salvador.ghtml>. Acesso em: 13 de mar. de 2022.

COSTA, Juliana Cunha. **Segregação espacial e música eletrônica: a cena cultural soteropolitana**. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Geografia. Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2011.

COSTA, Luciano Bedin da. Cartografia: uma outra forma de pesquisar. **Revista digital do LAV**. Santa Maria, vol. 7, n. 2, p. 65-76, maio/ago, 2014.

CRAZY in Love. Direção: Jake Nava. Intérprete: Beyoncé. 2003. 1 vídeo (3 min). Disponível em: <https://youtu.be/ViwtNLUqkMY>. Acesso em: 13 de mar. de 2022.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. São Paulo: Ed. 34, 1992.

\_\_\_\_\_. O ato de criação. Tradução: José Marcos Macedo. In. **Folha de São Paulo**. Transcrição de conferência realizada em 1987. 1999. Disponível em: [https://www.professores.uff.br/ricardobasbaum/wp-content/uploads/sites/164/2019/08/o\\_ato\\_de\\_criacao\\_gilles\\_deleuze.pdf](https://www.professores.uff.br/ricardobasbaum/wp-content/uploads/sites/164/2019/08/o_ato_de_criacao_gilles_deleuze.pdf). Acesso em: 09 de ago. de 2021.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia** (Vol. 4). São Paulo: Ed. 34, 1997.

\_\_\_\_\_. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia** (Vol. 1). Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

\_\_\_\_\_. **O que é a filosofia?**. São Paulo: Ed. 34, 1992.

“EU sou bicha de conceito e referência. Eu não faço qualquer coisa” rebateu Nininha Problemática: confira novo clipe da artista. URAN RODRIGUES, 2020. Disponível em: <https://www.uranrodrigues.com/86338-2/>. Acesso em: 13 de mar. de 2022.

EXPERIMENTE a Noite com Drags Amapôs. Direção: Eduardo Bastos e João Lima. Brasil, 2020. *Online*.

FAVELADA. Direção: Edgar Azevedo. Intérprete: Nininha Problemática. 2019. 1 vídeo (2 min). Disponível em: <https://youtu.be/m24ukkQmj9U>. Acesso em: 21 de dez. de 2020.

FERNANDES, Fábio de Souza. A alma encantadora do Beco ou as crônicas de um vagabundo: arte drag, performance e urbanidades. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, v. 27, n. 41, p. 167-192, jan./jun 2021.

FRANÇA, Wilker. **O litoral infamiliar do pagode baiano**. Encontro Brasileiro do Campo Freudiano. Disponível em: <https://www.encontrobrasileiro2020.com.br/wp-content/uploads/2021/02/Wilker-Franca-O-litoral-infamiliar-do-pagode-baiano-revisado-final.pdf>. Acesso em: 13 de mar. de 2022.

GEERTZ, Clifford. A arte como um sistema cultural. In: **O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa**. 10. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

HALBERSTAM, Jack. **A arte queer do fracasso**. Recife: Cepe, 2020.

HELMER, Livia Rocha. **QUEM VÊ CLOSE – NÃO VÊ CORRE**: porosidade de um corpo em viagens com drag queens. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Psicologia Institucional. Universidade Federal do Espírito Santo. Vitória, 2020.

HOLD Up. Direção: Jonas Åkerlund. Intérprete: Beyoncé. 2016. 1 vídeo (5 min). Disponível em: <https://youtu.be/PeonBmeFR8o>. Acesso em: 13 de mar. de 2022.

hooks, bell. **Olhares negros: raça e representação**. São Paulo: Editora Elefante, 2019.

JANOTTI JR, Jeder; ALCANTARA, João André. **O Videoclipe na era pós-televisiva**: questões de gênero e categorias musicais nas obras de Daniel Peixoto e Johnny Hooker. Curitiba: Appris, 2018.

JESUS, Jaqueline Gomes de. **Orientações sobre identidade de gênero: conceitos e termos**. Brasília, 2012. Disponível em: <http://www.diversidadessexual.com.br/wp-content/uploads/2013/04/G%C3%8ANERO-CONCEITOS-E-TERMOS.pdf>. Acesso em: 13 de mar. de 2022.

JÚNIOR, Walter De Oliveira Pinto et al. A cena transformista soteropolitana: desafios e potencialidades na transformação do território através de estratégia(s) de desenvolvimento fundamentada(s) na economia criativa. **Anais V ENLAÇANDO...** Campina Grande: Realize Editora, 2017. Disponível em: <https://www.editorarealize.com.br/artigo/visualizar/30383>. Acesso em: 13 de mar. de 2022.

LÁ vem a Problemática! SOUL, p. 9-13, dez., 2018. Disponível em: [https://issuu.com/agenciabaianadenoticias/docs/soul\\_6\\_edic\\_a\\_o](https://issuu.com/agenciabaianadenoticias/docs/soul_6_edic_a_o). Acesso em: 13 de mar. de 2022.

LOPES, Maycon. Pagode e perigo: discutindo contendas de gênero na Bahia. **Campos. Revista de Antropologia**, Curitiba, v. 15, n. 1, p. 97-118, 2014. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/campos/article/view/34282>. Acesso em: 13 de mar. de 2022.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho**: ensaios sobre sexualidade e teoria queer. 3. ed. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2020.

LUSTOSA, Tertuliana. Manifesto traveco-terrorista. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 28, p. 384-409, 2016. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/25929>. Acesso em: 02 de ago. de 2021.

METRALHADORA de Bunda. Direção: Edgar Azevedo. Intérprete: Nininha Problemática. 2020. 1 vídeo (3 min). Disponível em: <https://youtu.be/vaJw3yIPf84>. Acesso em: 21 de dez. de 2020.

MOMBAÇA, Jota. **Não vão nos matar agora**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

narváez, iki yos piña. A Fantasia de Assaltar o Museu. Tradução: Cíntia Guedes. **Revista DR**, vol. 5, 2020. Disponível em: <https://revistadr.com.br/posts/a-fantasia-de-assaltar-o-museu>. Acesso em: 13 de mar. de 2022.

NASCIMENTO, Clebemilton. **Pagodes baianos**: entrelaçando sons, corpos e letras. Salvador: EDUFBA, 2012.

NASCIMENTO, Juliana Bentes. **EKOAVERÁ**: um estudo sobre a territorialidade nos processos identitários das drags demônias. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Artes. Universidade Federal do Pará, 2019.

NININHA Problemática comemora trabalho exposto em museu: “Favela tem potência”. VARELA NET, 2021. Disponível em: <https://www.varelanet.com.br/noticias/entretenimento/nininha-problematica-comemora-trabalho-exposto-em-museu-favela-tem-potencia>. Acesso em: 13 de mar. de 2022.

NO PAREDÃO. Direção: Ariel L. Dibernaci. Intérprete: Nininha Problemática. 2018. 1 vídeo (3 min). Disponível em: [https://youtu.be/dnGlzJE6H\\_U](https://youtu.be/dnGlzJE6H_U). Acesso em: 21 de dez. de 2020.

ODA, Pamela Zacharias Sanches. **Vide o clipe**: forças e sensações no caos. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação. Campinas, 2011.

OLIVEIRA, Luiz Sérgio. A mundanidade da arte. **ARS**, São Paulo, v. 10, n. 20, p. 136-147, 2012. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/64429>. Acesso em: 13 de mar. de 2022.

OLIVEIRA, Megg Rayara Gomes de. Nem o centro, nem a margem: o lugar da bicha preta na história e na sociedade brasileira. **Anais V ENLAÇANDO...** Campina Grande: Realize Editora, 2017. Disponível em: [www.editorarealize.com.br/index.php/artigo/visualizar/31495](http://www.editorarealize.com.br/index.php/artigo/visualizar/31495). Acesso em: 20 de ago. de 2021

OYĒWÙMÍ, Oyèrónké. **A invenção das mulheres**: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

PALOSYDADE: Favela e Visão (com Paulilo Paredão). Entrevistada: Paulilo. nov. 2019. Podcast. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/7MHfhZMEsLsTCKsxbSqnf9?si=dcd68efc034446d5>. Acesso em: 13 de mar. de 2022.

PEREIRA, Bruna Cristina Jaquetto. Batekoo: Território de Afetos. **Arquivos do CMD**, v. 8, n. 2, p. 59, jul/dez. 2019. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/CMD/article/view/31146/27508>. Acesso em: 13 de mar. de 2022.

PERRA, Hija de. Interpretações imundas de como a Teoria Queer coloniza nosso contexto sudaca, pobre de aspirações e terceiro-mundista, perturbando com novas construções de gênero aos humanos encantados com a heteronorma. **Periódicus**, Salvador, v. 1, n. 2, p. 291–298, 2014. Disponível em: [//periodicos.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/12896](http://periodicos.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/12896). Acesso em: 23 de jul. de 2021.

PICANCIO, Gabriela Valer. **O artista periférico**: das margens do mundo para o centro da arte. Dissertação (Mestrado). Universidade de Caxias do Sul, Programa de Pós-graduação em Letras e Cultura, 2020. Disponível em: <https://repositorio.ucs.br/xmlui/handle/11338/6731>. Acesso em: 13 de mar. de 2022.

PINHO, Osmundo. **"Baixaria"**: O Paredão-Dispositivo. UFRB, Cachoeira, 2016. Disponível em: [https://www.academia.edu/26253961/\\_Baixaria\\_O\\_Pared%C3%A3o-Dispositivo](https://www.academia.edu/26253961/_Baixaria_O_Pared%C3%A3o-Dispositivo). Acesso em: 13 de mar. de 2022.

\_\_\_\_\_. Qual é a identidade do homem negro? **Democracia Viva**, n. 22, p. 64-69, jun./jul., 2004. Disponível em: [www.academia.edu/1420907/Qual\\_%C3%A9\\_a\\_identidade\\_do\\_homem\\_negro](http://www.academia.edu/1420907/Qual_%C3%A9_a_identidade_do_homem_negro). Acesso em: 27 de ago. de 2021.

PRADO FILHO, Kleber; TETI, Marcela Montalvão. A cartografia como método para as ciências humanas e sociais. **Barbarói**, Santa Cruz do Sul, p. 45-59, jan./jun, 2013.

PRECIADO, Paul B. Multidões queer: notas para uma política dos "anormais". **Revista Estudos Feministas**, v. 19, p. 11-20, 2011.

\_\_\_\_\_. **Testo junkie**: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica. São Paulo: n-1 edições, 2018.

\_\_\_\_\_. **Manifesto contrassexual**: práticas subversivas de identidade sexual. São Paulo: n-1 edições, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2005.

\_\_\_\_\_. **O inconsciente estético**. São Paulo: Ed. 34, 2009.

REASON, Joshua Kamau. **Geographies of desire**: (re)mapping Black LGBTT life in Salvador da Bahia, Brazil. Thesis (MA). Faculty of the Graduate School of The University of Texas. Austin, 2020.

ROCHA, Rose Melo et al. Comunicação e estudos de gênero: políticas de audiovisibilidade e narrativas midiáticas. **Fronteiras-estudos midiáticos**, v. 22, n. 2, p. 91-102, 2020.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

SILVA, Brenda da. Periferia que transforma: a cultura de sujeitas/os periféricas/os. **Revista Extraprensa**, São Paulo, v. 12, p. 672-695, set. 2019. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/extraprensa/article/view/158326>. Acesso em: 13 de mar. de 2022.

THÜRLER, Djalma; AZVDO, Armando. A Arte é divina demais para ser normal: drags queers e políticas de subjetivação na cena transformista. **Revista Crioula**, n. 24, p. 222-238, 2019. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/crioula/article/view/162603>. Acesso em: 3 de ago. de 2021.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no Paraíso**: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade. 4. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

UNIVERSO PRODUÇÃO: a imaginação como potência. Entrevistados: Bernardo Oliveira, Helena Vieira e Ivana Bentes. Entrevistador: Francis Vogner dos Reis.



Tiradentes: 23ª Mostra de Cinema de Tiradentes, 26 de jan. de 2020. Podcast. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/0L428F2K6mhdU4hN4R3dq7?si=2beb1519ee93406d>. Acesso em: 10 de ago. de 2021.

VEIGA, Lucas. Além de preto é gay: as diásporas da bixa preta. In: RESTIER, Henrique; MALUNGO, Rolf (orgs.). **Diálogos contemporâneos sobre homens negros e masculinidade**. São Paulo: Ciclo Contínuo, 2019.

VIDARTE, Paco. **Ética bixa**: proclamações libertárias para uma militância LGBTQ. São Paulo: n-1 edições, 2019.

ZOURABICHVILI, François. **O vocabulário de Deleuze**. Rio de Janeiro, 2004. Disponível em: <https://www.redehumanizaus.net/sites/default/files/deleuze-vocabulario-francois-zourabichvili1.pdf>. Acesso em: 13 de mar. de 2022.