



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

Juliano Bentes Nascimento

**TRANS-THEMONIZAÇÃO:
Metamorfoses do processo criativo de Themônias em trânsito de gênero**

BELEM
2026

Juliano Bentes Nascimento

**TRANS-THEMONIZAÇÃO:
Metamorfoses do processo criativo de Themônias em trânsito de gênero**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Ciências das Artes, Universidade Federal do Pará, para obtenção do título de Doutor em Artes sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Ana Flávia Mendes.

**BELÉM
2026**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

N244t Nascimento, Juliano Bentes.
Trans-Themonização : metamorfoses do processo criativo de
Themônias em trânsito de gênero / Juliano Bentes Nascimento. —
2026.
183 f. : il. color.

Orientador(a): Prof^a. Dra. Ana Flávia Mendes
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de
Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém,
2026.

1. Themônias. 2. trânsito de gênero. 3. processo criativo. 4.
ecologia queer. 5. trans-themonização. I. Título.

CDD 790.2



INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

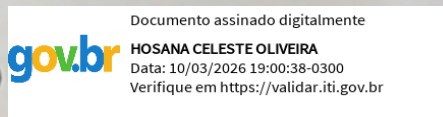
ATA DE DEFESA PÚBLICA DE TESE DE DOUTORADO DO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE FEDERAL
DO PARÁ.

Aos dez (10) dias do mês de março do ano de dois mil e vinte e seis (2026), às quinze (15) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se sob a presidência da orientadora professora doutora Ana Flávia de Mello Mendes, conforme o disposto nos artigos 73 ao 77 do Regimento do Programa de Pós-Graduação em Artes, para presenciar a defesa oral de Tese de Juliano

Bentes Nascimento, intitulada: **TRANS-THEMONIZAÇÃO: Metamorfoses do processo criativo de Themônias em trânsito de gênero**. Perante a Banca Examinadora, composta por: Ana Flávia de Mello Mendes (Presidente); Hosana Celeste Oliveira (Examinador Interno); Larissa Latif Plácido Saré (Examinador Interno); Adriano Penha Furtado (Examinador Externo ao Programa); Iara Regina da Silva Souza (Examinador Externo ao Programa). Dando início aos trabalhos, a professora Ana Flávia de Mello Mendes, passou a palavra ao doutorando, que apresentou a Tese, com duração de quarenta e cinco minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pelo doutorando, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em **reprovação** () **aprovação** (X). A aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pelo doutorando, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, a professora Ana Flávia de Mello Mendes agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão. A presente ata que foi lavrada, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pelo doutorando. Belém-Pa, 10 de março de 2026.

Ana Flávia de Mello Mendes (Presidente)

Hosana Celeste Oliveira (Examinador Interno)



Larissa Latif Plácido Saré (Examinador Interno)

Adriano Penha Furtado (Examinador Externo)

Iara Regina da Silva Souza (Examinador Externo)

AGRADECIMENTOS

Fazer uma pesquisa não é apenas escrevê-la. É atravessá-la com o corpo, deixar que ela se instale nos poros, que reorganize a vida, a linguagem e o modo de existir no mundo. Viver a arte e o trânsito de gênero, e, ao mesmo tempo, investigar o meu próprio campo de experiência foi habitar uma zona de intensidade contínua, em que pensamento e vida já não se deixavam separar. Se esta tese, *Trans-Themonização: metamorfoses do processo criativo de Themônias em trânsito de gênero*, chegou até aqui, foi porque nunca foi apenas minha.

Agradeço, antes de tudo, às mulheres que me sustentam na vida. À minha mãe, por sua força inquebrável, por nunca me deixar desistir. À Mãe Lena, por ser farol, exemplo e horizonte. À Suzana, por ser amparo em meio ao caos. Em vocês reconheço a permanência do cuidado, da coragem e do amor, sempre.

Agradeço às Themônias, minha família de afeto, luta e invenção. Em especial, a Flores Astrais, Desirée LoBianco e Coytada, pela confiança com que me entregaram fragmentos tão sensíveis de suas vidas, tornando esta pesquisa possível. Nada do que aqui se escreve existiria sem vocês. Esta tese nasce desse corpo coletivo, dessa rede que transforma dor em linguagem, precariedade em criação e existência em abrigo. Agradeço ainda às Themônias espalhadas em tantas cidades, porque Themônia é também rizoma, permanência em rede, gesto que se multiplica sem perder a memória do chão.

À minha orientadora, Ana Flávia Mendes, agradeço pela delicadeza e pela confiança que acompanharam esta pesquisa desde o início. À banca, nas pessoas de Hosana Celeste, Iara Souza, Larissa Latif e Adriano Furtado, agradeço pela leitura generosa, cuidadosa e afetuosa, que acolheu este trabalho com seriedade e sensibilidade.

Agradeço ao PPGARTES e à Escola de Teatro e Dança da UFPA, espaços de formação e pertencimento, por tornarem possível uma pesquisa que exigiu risco, abertura e invenção. À FAPESPA, agradeço pelo apoio material que sustentou estes anos de trabalho e permitiu que esta investigação pudesse eclodir.

E, por fim, agradeço à vida, esta força errática, aleatória e inexplicável que, entre quedas, desvios e reencontros, me trouxe até aqui e agora, o melhor lugar onde eu poderia estar. Que esta tese siga abrindo caminhos, criando diálogos, produzindo abrigo e anunciando que outras formas de arte, de existência e de futuro não apenas são possíveis, mas já estão entre nós, às vezes é só uma questão de olhar em outras direções.

RESUMO

Esta tese investiga os vieses da metamorfose na trans-themonização a partir do Movimento Cultural das Themônias, constituído em Belém do Pará desde 2013 como ecossistema artístico-político amazônico. O problema de pesquisa parte da percepção de que, em determinadas experiências trans amazônicas, o trânsito de gênero não pode ser compreendido separadamente do processo criativo, das redes de afeto e dos modos de habitar a cidade. Nesse contexto, o objetivo é conceituar a trans-themonização como conceito operador e como estratégia de observação poética das metamorfoses do processo criativo de Themônias em trânsito de gênero. A hipótese sustentada é a de que, quando o trânsito de gênero acontece atravessado pelo Movimento Cultural das Themônias, ele não altera apenas a autopercepção do sujeito, mas reorganiza também o modo de criar, performar, relacionar-se e existir no território. Metodologicamente, a pesquisa articula reconstrução histórica do movimento, entrevistas em profundidade com Flores Astrais, Coytada e Desirée LoBianco, e análise encarnada do meu próprio processo criativo, mobilizando a observação poética como procedimento analítico. Os resultados indicam que o movimento atua como ecossistema de cuidado, resistência e criação, incidindo diretamente sobre as metamorfoses do processo criativo de corpos trans que o integram. Como contribuição, a tese nomeia e desenvolve a trans-themonização como ferramenta analítica situada, propõe uma forma de leitura encarnada dessas trajetórias e insere a experiência trans-themônia amazônica no debate sobre processo criativo, ecologia queer e produção de conhecimento, recusando leituras universalizantes e ciscentradas.

Palavras-chave: Themônias; trânsito de gênero; processo criativo; ecologia queer; trans-themonização.

ABSTRACT

This dissertation investigates the biases of metamorphosis in trans-themonization through the Themônias Cultural Movement, established in Belém, Pará, since 2013 as an Amazonian artistic-political ecosystem. The research problem stems from the perception that, in certain Amazonian trans experiences, gender transition cannot be understood separately from the creative process, affective networks, and ways of inhabiting the city. In this context, the objective is to conceptualize trans-themonization both as an operative concept and as a strategy for the poetic observation of the metamorphoses in the creative process of Themônias undergoing gender transition. The hypothesis advanced is that, when gender transition takes place as it is shaped by the Themônias Cultural Movement, it not only alters the subject's self-perception, but also reorganizes ways of creating, performing, relating, and existing within the territory. Methodologically, the research combines a historical reconstruction of the movement, in-depth interviews with Flores Astrais, Coytada, and Desirée LoBianco, and an embodied analysis of my own creative process, employing poetic observation as an analytical procedure. The results indicate that the movement functions as an ecosystem of care, resistance, and creation, directly influencing the metamorphoses of the creative process of the trans bodies that are part of it. As a contribution, the dissertation names and develops trans-themonization as a situated analytical tool, proposes an embodied way of reading these trajectories, and places the Amazonian trans-themônia experience within the debate on creative process, queer ecology, and knowledge production, refusing universalizing and cis-centered readings.

Keywords: Themônias; gender transition; creative process; queer ecology; trans-themonization.

SUMÁRIO

CONHECENDO A CAVERNA	8
TRAJETÓRIA DO MOVIMENTO CULTURAL DAS THEMÔNIAS	14
1. PRÓTESES CONCEITUAIS	21
1.1. O PERTENCIMENTO DOS NÃO-PERTENCENTES	22
2. BIOLOGICAMENTE TRANS-THEMÔNIAS	29
2.1. TECNOLOGIAS DE GÊNERO HUMANAS	31
2.2. FLORA E FAUNA PARA ALÉM DA SEMÂNTICA HUMANA	34
2.3. TRANSCULTURALIDADES NATURAIS	38
3. THEMONIZAÇÃO E TRÂNSITO	42
3.1. O CORPO TRANS NA THEMONIZAÇÃO	45
3.2. METAMORFOSEANDO O PROCESSO CRIATIVO	51
4. PARTES DA CRISE	58
4.1. AFETOS	59
4.2. ARTE	60
4.3. CORPO	62
4.4. REALINHANDO E RECONSTRUINDO	64
4.4.1 Fase 1 – O ovo: a ecsúvia do diagnóstico	65
4.4.2 Fase 2 – Larva 1 (rastejante): a ecsúvia do descompasso	67
4.4.3 Fase 3 – Larva 2 (a montagem): a ecsúvia do grito silencioso	69
4.4.4 Fase 4 – Larva 3 (o ninho): a ecsúvia do afeto	74
4.4.5 Fase 5 – Larva 4 (o espelho quebrado): a ecsúvia da mentira insustentável	77
4.4.6 Fase 6 – A pupa (o casulo da desmontagem): a ecsúvia dos sentidos	79
4.4.7 Fase 7 – O imago (a fase alada): a ecsúvia da própria voz	82
4.4.8 Trans-themonização como estratégia de observação poética	85
4.4.8.1 As fases em Flores Astrais	88
4.4.8.2 As fases em Coytada	92
4.4.8.3 As fases em Desirée LoBianco	97
4.4.8.4 Ecologia queer como arcabouço da trans-themonização	102
ECLOSÃO	105
CODA	109
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	111
CADERNO DE ENTREVISTAS	119
APÊNDICES	180

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Guernica (1937), Pablo Picasso	8
Figura 2: Cola Acrilex Permanente, a Cola Themônia	15
Figura 3: Arte da 1º Convenção das Themônias (2018)	15
Figura 4: Arte da 2º Convenção das Themônias (2020)	16
Figura 5: Dinastia Drag (2022)	17
Figura 6: Arte da 3º Convenção das Themônias (2023)	18
Figura 7: Arte do Festival Rejeita (2024)	19
Figura 8: Revoada de Themônias na França (2025)	20
Figura 9: Neotrogla em ação de cópula	35
Figura 10: Flores Astrais	47
Figura 11: Coytada	49
Figura 12: Desirée LoBianco	50
Figura 13: Momentos da infância	66
Figura 14: Sempre irritado e desconfortável	67
Figura 15: De pijama no Café com Arte	68
Figura 16: Começando a ser DJ (no Fuxico da Rui Barbosa) batendo cabelo e fazendo palhaçada com Matheus Aguiar	70
Figura 17: Sendo jurado nas primeiras NoiteSujas	71
Figura 18: Com Leid Drag (Diel) em nossa primeira montagem	71
Figura 19: A “sala de controle”	72
Figura 20: No palco com uma drag mais antiga	73
Figura 21: Performance de Carmem Miranda com Perséfone de Milo, nos primórdios da Haus of Carão	75
Figura 22: Almoços coletivos na Haus of Carão	75
Figura 23: Proximidade de outras pessoas trans das Themônias	77
Figura 24: Nota de jornal sobre a apresentação na Feira do Livro de 2019	78
Figura 25: Momentos da Mastectomia	81
Quadro 01: Fases da trans-themonização e estruturas metodológicas de observação poética	86

A democracia nos deu as ruas e nós as trocamos por museus, teatros, galerias de arte,
deixamos tudo, absolutamente tudo, nossas casas, nossas famílias, nossos amigos, nossos
colegas, nossos vizinhos, nossos parceiros.

A todos e cada um deles: perdão.

Perdão: por permitir que minhas referências artísticas e filosóficas sejam eurocêtricas.

Perdão: por ter me vendido ao mercado de arte.

Perdão: por ter fugido da pobreza e não tê-la enfrentado.

Perdão: por ter feito parte de uma sociedade classista, misógina e homofóbica.

Se estou aqui hoje, é porque não quero mais fugir.

(TIZIANO CRUZ – SOLILÓQUIO)

CONHECENDO A CAVERNA

Sempre pensei que, quando fosse escrever uma tese de doutorado, eu usaria palavras simples, um título que qualquer pessoa pudesse entender à primeira vista e uma introdução suave e agradável. Como a academia dificilmente corresponde às nossas expectativas, chegamos aqui com um título que provavelmente parece complexo demais. Mas, ao mesmo tempo, me pergunto: que existência, que trajetória não é complexa demais?

É difícil localizar onde esta pesquisa se inicia. Talvez no meu nascimento, com as primeiras imposições. Ou até antes dele, quando o médico olhou um genital em uma tela que mais parecia Guernica e falou aos meus pais: “é menina”. Ao longo desses vários anos lidando com esse processo de não pertencimento identitário, enfiei-me pelas artes, estudei identidades no cinema, identidades nacionais, identidades reconstruídas artisticamente, identidades themonizadas. E me encontrei? É possível que não. Vamos aos fatos: encontrei um desdobramento da minha própria identidade, Skyysime, entre drag e performer, e me afeiçoei ainda mais aos meus traços territoriais: Themônia.



Figura 1: Guernica (1937), Pablo Picasso
Fonte: Internet/Acesso Público

Em 2013, na cidade de Belém, se iniciava o NoiteSuja (Nascimento, 2019). O que começou com um duo de DJs com referências macabras belenenses se tornou uma festa permanente voltada para a montagem, mas não qualquer montagem. Por muito tempo, entre as antigas performers da cidade, éramos referidas como as “drags feias”. Uma simples piada de porta de bar ao se encontrar, “nossa, amiga, tá linda, parece uma demônia!”, com o passar dos anos se transforma em artefato identitário, político e cultural: Themônias, com “th”. Um movimento que hoje reúne centenas de artistas, corpos em fuga de padrões, com

atravessamentos úmidos, quentes e abafados, densos e complexos, artistas que emanam a própria cidade pelos poros.

Antes que eu soubesse exatamente o que estava acontecendo, eu já era uma themônia. Mas a vida é assim, como os conhecimentos, como a arte: primeiro a gente vive, arde, ri e chora; depois pensa sobre isso; só então conceitua e cria palavras. Desde o primeiro NoiteSuja, fui chamado para ser jurado da “batalha de dublagem”. Não fui: estava bêbado no banheiro nessa hora. Vivi cada festa e conheci cada artista até que, em fevereiro de 2016, permiti que essa busca por identidades encontrasse mais um porto: o meu próprio corpo.

Skyysime surgiu como uma drag lida como cisfeminina que buscava debater essa posição e esse corpo naquele espaço. Mas a verdade é que o debate não era com o público. Cada afirmação de “mulher” era uma afirmação dirigida a uma negação que sempre existiu. Cada decote, cada hiperfeminilização, era um pedido de socorro.

Em 2019, pude me aproximar mais dos corpos trans que me circundavam há tantos anos. Nos vimos, nos reconhecemos, me li nos seus pensamentos e dei mais um passo em direção ao meu processo identitário, depois de anos lutando contra uma ideia que eu sabia que seria solução e problema ao mesmo tempo.

Certa manhã, despertou de sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado em um inseto monstruoso (Kafka, 2009, p.1)

Em uma noite de insônia qualquer, surgiu uma matéria não tão qualquer, que me chamou atenção pelo tom zoológicamente transfóbico, sobre um inseto brasileiro que vive em cavernas, da ordem dos Psocoptera, do grego *psokos*, que significa rompido, e *ptera*, que significa asas. Da ordem dos que tiveram suas asas rompidas surge o *Neotrogla brasiliensis* (Yoshizawa, 2014), o inseto que teria seus “órgãos sexuais invertidos”. Como assim invertidos? Assim mesmo, cisnormativamente: onde as fêmeas possuem um órgão sexual erétil e os machos uma cavidade receptora. Não seria mais fácil dizer que os machos possuem uma estrutura de vagina e as fêmeas uma estrutura de pênis? Talvez as elucubrações entômicas kafkianas vão para muito além de baratas.

Mas é preciso dizer com clareza: não mobilizo aqui a biologia como fundamento de verdade sobre corpos trans, nem a metamorfose como descrição biológica literal do sujeito. O que me interessa, tanto em Kafka quanto nessa imagem zoológica, é a potência artística e analítica da metamorfose como figura de deslocamento, crise de inteligibilidade e reorganização do existir. A metamorfose, nesta tese, é uma metáfora operatória. Ela não

comprova uma essência; ela ajuda a ler transformações sensíveis, estéticas, corporais e territoriais que escapam às molduras normativas. Do mesmo modo, quando recorro à etimologia, não a trato como garantia de sentido. A origem das palavras pode iluminar seus percursos históricos e seus usos metafóricos, mas é o uso social e político atual que importa mais, porque é nele que os regimes de nomeação continuam produzindo realidade.

Certa manhã, despertei, senti meu corpo e ele já não era mais o mesmo. Minha percepção, meu toque, a forma como eu me via no espelho tinham mudado. Me vi no espelho: parecia a mesma pessoa, mas eu sabia que não era. Mesmo sem eu querer dar esse passo, minha consciência começava a andar sozinha, e eu só tive a opção de acompanhá-la. Era eu, um macho com cavidade receptora então? Macho? Talvez não. Sempre odiei essa palavra.

Neotroglita: *neo*, do grego *néos*, significa novo; *trogla*, também do grego, significa caverna. Os da nova caverna. Mas, antes de falar da nova, devemos falar da velha caverna, dos prisioneiros de Platão (Pereira, 1987) que um dia viram a sombra de um ultrassom que mais parecia Guernica e ouviram o eco de um médico dizer um gênero qualquer, baseado no que viriam a ser genitais. Um dia, repentinamente, uma themônia se soltou, andou pela caverna, viu a fogueira, percebeu que as sombras e imagens não passavam de reproduções e cópias imperfeitas do que a natureza representava. A themônia poderia voltar e avisar os outros prisioneiros. Tentou algumas vezes, mas, na volta, chegando perto da saída, viu a luz do sol, sentiu medo e acabou entrando em outra caverna. Nessa nova caverna, havia insetos monstruosos com suas asas rompidas, mas, chegando um pouquinho mais perto, dava para ver que eles não eram tão monstruosos assim: na verdade, eram iguaizinhos à themônia.

Olhei ao redor e percebi que, nessa nova caverna, entre as themônias, havia tantas que estavam passando exatamente pelo mesmo processo. Percebi também que desenvolvíamos novos métodos, novas percepções artísticas e novos processos criativos a partir de outro ponto, partindo de lugares diferentes, de cavernas diferentes e de vivências únicas. Foi nesse reconhecimento que começou a se delinear aquilo que, mais adiante, nomeio como trans-themonização.

Quando uso o termo trans-themonização ao longo desta tese, estou nomeando um processo específico de metamorfose: um modo de viver o trânsito de gênero atravessado pelo Movimento Cultural das Themônias, por seus afetos, estéticas e modos de habitar a cidade. Não se trata apenas de “virar trans” nem de “virar Themônia”, mas de um trânsito contínuo em que corpo, gênero, arte e território se co-configuram, se retroalimentam. Trans-themonizar é

experimentalizar a própria vida e, ao mesmo tempo, produzir novas formas de existir em coletivo. É a partir dessa chave que leio a minha trajetória e a das meninas: como processos de metamorfose que são, ao mesmo tempo, biográficos, estéticos e ecológicos, porque atravessam corpos, relações e territórios.

Também preciso reforçar que o Movimento Cultural das Themônias não aparece aqui como se fosse um caso único no mundo, nem como se condensasse sozinho toda a potência dos movimentos artísticos dissidentes. Essa não seria apenas uma formulação egóica, seria também conceitualmente fraca. O que sustento é outra coisa: as Themônias constituem uma formulação singular, amazônica e belenense de experiências que também atravessam outros coletivos artísticos, como pertencimento, pedagogias informais, invenção de linguagem, redes de afeto, modos de proteção mútua e reorganização estética da vida. A singularidade do movimento está no modo como esses eixos se articulam aqui, neste território, nestes corpos, nesta ecologia, e não numa pretensão de excepcionalidade universal.

E através desses olhares comuns, percebi que ali estava a minha possível pesquisa, onde sempre estive: nos nossos corpos, nas nossas vivências. Dessa vez, partindo de outro lugar: não só dos corpos que passaram a explodir suas artes, mas dos corpos que eram arte e, quando perceberam, não cabiam mais ali. Passei, então, a me indagar: de que forma acontece a arte trans-themônia? É possível um corpo trans continuar sendo drag? Continuar sendo themônia? Ou teria suas asas rompidas? Ou voltaria para dentro da caverna? É o trânsito que muda a arte ou a arte que muda o trânsito?

Sendo assim, convertendo tais indagações em uma pergunta-passaporte maior, vislumbro o problema da pesquisa: quais são os vieses da metamorfose na trans-themonização?

Esta tese parte da hipótese de que, quando o trânsito de gênero acontece atravessado pelo Movimento Cultural das Themônias, ele não altera apenas a autopercepção do sujeito, mas reorganiza também o modo de criar, performar, relacionar-se e existir no território. Em outras palavras, sustento que, nesse contexto, o processo criativo não é um efeito secundário do trânsito de gênero, mas uma de suas formas de elaboração, expressão e reinvenção. A trans-themonização, assim, torna-se o conceito operador desta pesquisa, porque me permite ler a retroalimentação entre corpo, arte, gênero, afeto e cidade sem reduzir essa experiência a uma narrativa identitária isolada.

O objetivo geral desta tese é conceituar a trans-themonização como operador analítico e como estratégia de observação poética das metamorfoses do processo criativo de themônias

em trânsito de gênero. Como objetivos específicos, busco reconstruir a trajetória do Movimento Cultural das Themônias como ecossistema artístico-político de emergência dessa experiência; examinar os eixos conceituais que articulam pertencimento, afeto, arte, corpo e ecologia queer; analisar as trajetórias de Flores Astrais, Coytada e Desirée LoBianco em diálogo com a minha própria trajetória; e compreender de que modo essas experiências permitem formular uma leitura situada sobre processo criativo, trânsito de gênero e produção de conhecimento.

Metodologicamente, a pesquisa se constrói a partir de uma epistemologia encarnada. Isso significa reconhecer que o conhecimento produzido aqui não se organiza apesar do corpo, mas no próprio corpo, na percepção, na memória, no afeto, na hesitação, no gesto e na narração. O percurso metodológico articula reconstrução histórica do movimento, elaboração conceitual, entrevistas em profundidade e observação poética, entendida não como licença subjetivista, mas como procedimento analítico de atenção às formas pelas quais o sentido emerge em narrativas atravessadas por crise, vulnerabilidade, criação e linguagem. O corpo, neste trabalho, não é somente objeto de análise, é também lugar de inscrição, mediação e produção de conhecimento.

Os principais eixos teóricos da tese se organizam em torno de alguns campos que se atravessam. O pertencimento aparece como condição de existência e não como mero detalhe emocional. Os afetos são compreendidos como infraestrutura relacional e força de sustentação da vida coletiva. A arte não comparece como ornamento nem como representação externa de uma identidade já pronta, mas como operação de invenção e reorganização da vida no corpo e no território. O corpo, por sua vez, é pensado como superfície e motor de criação. E a ecologia queer oferece o arcabouço para compreender que essas experiências não acontecem em abstrato, mas em ambientes concretos, úmidos, urbanos, precários, festivos, violentos e inventivos.

Essa arquitetura conceitual não se sustenta apenas em autores já legitimados pelos centros hegemônicos de produção de conhecimento. Um dos compromissos desta tese é também dialogar com epistemologias produzidas pelas próprias Themônias, reconhecendo que o movimento não é apenas objeto de análise, mas lugar concreto de formulação. Essa escolha não é acessória, ela integra a contribuição político-epistemológica do trabalho, porque recusa o extrativismo teórico que transforma experiências locais em mero material de ilustração para teorias vindas de fora.

A contribuição desta tese se dá, portanto, em mais de um nível. No plano conceitual, ela nomeia e desenvolve a trans-themonização como ferramenta analítica situada. No plano metodológico, propõe uma leitura encarnada e poética de trajetórias artísticas e trans em profundidade. No plano político-epistemológico, insere a experiência trans-themônia amazônica no debate sobre processo criativo, ecologia queer e produção de conhecimento, recusando leituras universalizantes, exotizantes e ciscentradas. Seu impacto não está em encerrar uma discussão, mas em oferecer um vocabulário mais preciso e mais justo para experiências que, com frequência, foram lidas de forma pobre, patologizante ou folclorizante.

A estrutura da tese acompanha esse percurso. Após esta introdução, reconstruo a trajetória do Movimento Cultural das Themônias e o ambiente em que a trans-themonização se torna possível. Em seguida, apresento as próteses conceituais e o debate sobre pertencimento. Depois, avanço para o capítulo em que tensiono os usos normativos da natureza e da diferença sexual, articulando tecnologias de gênero humanas, flora e fauna. Na sequência, entro na themonização e no trânsito de gênero para desenvolver a noção de corpo trans na themonização e a relação entre metamorfose e processo criativo. O capítulo “Partes da crise” aprofunda os eixos dos afetos, da arte e do corpo, para então chegar ao bloco em que proponho as fases analíticas da trans-themonização e a observação poética das trajetórias de Flores Astrais, Coytada, Desirée LoBianco e da minha própria experiência. Por fim, assumo a ecologia queer como arcabouço da trans-themonização e chego à eclosão, momento em que a tese explicita sua contribuição e afirma que a metamorfose em questão não é linear, nem teleológica, nem encerrável em um único ponto de chegada.

Se esta tese parte da caverna, não é para celebrar uma saída triunfal, mas para compreender melhor os modos pelos quais certos corpos inventam linguagem, abrigo, arte e possibilidade de vida em meio a regimes que tentam fixá-los. A trans-themonização é o nome que proponho para esse atravessamento. Não como essência, não como regra geral, não como verdade final sobre a experiência trans, mas como categoria situada para ler um modo amazônico, coletivo e criativo de reorganização do viver.

TRAJETÓRIA DO MOVIMENTO CULTURAL DAS THEMÔNIAS

Falar da trajetória das Themônias é um movimento confuso de retomada, mesmo pra nós que estávamos lá vivendo ativamente os momentos, é complicado dizer onde tudo se iniciou. Houve, sim, o início da produtora/coletivo/casa NoiteSuja, berço da nossa produção cultural que teve sua primeira festa em 2014, sendo antes um duo de DJs que atuavam na noite desde 2013. Essencialmente o que hoje consideramos o movimento das Themônias já estava em construção desde muito antes, enlaçando pessoas desde o período das festas de produtoras alternativas¹ de Belém, desde por volta de 2008.

A produtora NoiteSuja é um marco na nossa história e é tão importante pro desenvolvimento que ainda hoje é atravessada, e muitos ainda confundem as ações da produtora/coletivo como determinantes de todo o Movimento das Themônias, porém percebeu-se com o tempo que o movimento transbordou para muito além da NoiteSuja. Por volta de 2017 se iniciavam as teorias do que viriam a se tornar as Themônias, primeiro a tirção²:

O que começou com uma piada frequente de cumprimento, pois ao se verem, na porta das festas ou em bares, as artistas se saúdam com elogios sarcásticos como “olha, tá linda, parece um demônio” (Nascimento, 2019, p. 62)

Mais adiante passa-se a chamar a cola permanente da Acrilex de cola themônia, porque tem várias funções na produção das maquiagens, e ainda o meme³ da Socorro Feirante que fazia elas se repetiam entre si “filma a cara dessa demônia!”. O termo nos rodeou e tornou-se parte das nossas trocas e diálogos pra entendimento de nós mesmos e de nossos processos criativos.

¹ Para aprofundamento no histórico da época das festas alternativas de Belém recomento a pesquisa “*Alternovértice: as festas alternativas de Belém do Pará como indutor para a prática de ensino do Contato Improvisação*” (2014) de Allan Patrick Lima da Silva, em que o autor faz um bom apanhado sobre esse período.

² Gíria sobre o ato de fazer piadas umas com as outras.

³ Memes são imagens, vídeos ou áudios que viralizam na internet.



Figura 2: Cola Acrilex Permanente, a Cola Themônia
Fonte: Internet/Divulgação

Com a vinda à Belém de Uyra Sodoma, nossa irmã de Manaus, em 07 de setembro de 2018, foi realizada a I Convenção das Themônias, a fim de discutirmos sobre nossos fazeres, um encontro único, uma grande roda de conversa e a certeza de que algo estava sendo construído ali.



Figura 3: Arte da 1ª Convenção das Themônias (2018)
Fonte: Arquivo Pessoal

A partir da primeira convenção passamos a utilizar o termo Themônias com mais propriedade e pudemos discorrer em cima, falar sobre as diferenças entre a demonização e a themonização dos nossos corpos, nasceu uma necessidade exploratória dentro das nossas percepções. De 10 a 14 de fevereiro de 2020, à flor da pele e tirando tudo dos próprios bolsos, fizemos a II Convenção das Themônias, um evento grande com várias mesas de debates sobre

racialização, transgeneridades, periferias, ancestralidades, oficinas de linguagem de guerrilha, pajubá, edição de som, experimentações corporais, testagens de HIV e muita, muita performance, com a transcrição da última mesa, chamada Transtorno Final, foi estruturado o Manifesto das Themônias, a ser lançado junto com a primeira edição da revista Themônias, que contava com outros ensaios acerca do movimento também.



Figura 4: Arte da 2ª Convenção das Themônias (2020)

Fonte: Arquivo Pessoal

Logo após a segunda Convenção se iniciou a pandemia de Covid-19, que quebrou as pernas de muito do que estávamos construindo, realizamos algumas ações ainda, a NoiteSuja lançou o NoiteSuja Drag Race, um reality show online para escolher a 9ª Rainha – Joane Versace; lançamos a segunda edição da revista Themônias com diversos ensaios, inclusive falando sobre o atravessamento do movimento durante a pandemia, muitas lives, festas online, reuniões em aplicativos, mas a verdade é que sempre foi um movimento de contato, de abraço e de rua, então aconteceu um grande afastamento de tudo.

Ao longo de 2021 e 2022 ainda nos encontrávamos em processo de retomada, a volta aos contatos, tudo mudou, os toques eram diferentes depois de tanto tempo de afastamento e muitas relações precisaram ser reconstruídas; nesse sentido, uma outra ação da Noite Suja foi

primordial para a retomada de uma troca afetiva intensa entre as Themônias: o *Dinastia Drag*⁴, *reality show* gravado entre os dias 5 e 31 de agosto de 2022, consistia em fazer desafios entre quatro Haus⁵ da cidade: Haus of Carão, Haus of Maguarildry, Haus of Híbrida e Haus of Ver-a-Queen, tornando a convivência entre os envolvidos muito intensa e próxima novamente, de onde surgiram muitos atravessamentos e segue em retomada à novas construções.



Figura 5: Dinastia Drag (2022)
Fonte: Divulgação - Noitesuja

Ainda sobre as grandes ações do movimento, entre 24 e 26 de fevereiro de 2022 também realizamos a I Semana de Arte Themônia, com o apoio da FUMBEL⁶, em alusão aos 100 anos da Semana de Arte Moderna de 1922, no intento de também reconhecer e demarcar o movimento de Themonização como uma possível vanguarda artística nacional descentralizada do eixo sul-sudeste.

⁴ Acesso em: <https://youtube.com/playlist?list=PLvae5otUKfoMC7iKuNZjaBWgM3aXBwkJS>

⁵ “Se o movimento se identifica e se trata como família, as Haus – conceito apropriado das Haus dos DragBalls dos anos 1980 – seriam como os nichos familiares.” (Nascimento, 2019, p. 79)

⁶ Fundação Cultural do Município de Belém.

Em 2023, em parceria com a I Bienal das Amazônias o Movimento Cultural das Themônias foi convidado a realizar sua III Convenção das Themônias como abertura da Bienal no Museu da UFPA, e pela primeira vez uma Convenção das Themônias teve recursos para pagar cachês a todas as artistas envolvidas. O evento que iniciou no dia 30 de junho e se estendeu até o dia 11 de agosto contando com uma vasta programação de oficinas, debates, camarins abertos, performances, shows e discotecagens com a participação de mais de 80 artistas envolvidos nos mais diversos setores.



Figura 6: Arte da 3ª Convenção das Themônias (2023)

Fonte: Arquivo Pessoal

Ainda em 2023 também há de se frisar a participação de Tristan Soledade, uma das fundadoras da NoiteSuja e apresentadora do Dinastia Drag, no *reality show* Drag Race Brasil – franquia brasileira do reconhecido programa da *drag queen* RuPaul – a única representante do norte do país, onde também projetou a circulação de Themônias a um nível nacional e internacional.

Em 2024 houve o concurso de escolha da 10ª Rainha Noite Suja, em que Monique Lafon uniu-se ao panteão de rainhas: Uhura BQueer (1º), Pandora Rivera Raia (2º), Flores Astrais (3º), Gigi Híbrida (4º), Leid (5º), A.K.A. Della (6º), Skyysime (7º), Safira Clausberg (8º) e, como citada anteriormente, Joane Versace (9º).

Outro momento importante de 2024 foi a produção relâmpago do 1º Festival Rejeita, em resposta direta ao Festival Aceita que havia convidado as artistas para trabalharem em diversos

eixos, mas não forneceram condições e informações necessárias para tal. Em um ato de repúdio à situação e defesa dos seus direitos trabalhistas enquanto artistas foi construído o Rejeita nos mesmos dias do outro festival, porém, com acesso gratuito e apenas artistas locais.



Figura 7: Arte do Festival Rejeita (2024)
Fonte: Arquivo Pessoal

Ainda nesse ano houve uma grande aproximação do Movimento das Themônias com a cena Ballroom PA com a entrada ativa da Haus of Carão entre as casas de fomento à Ballroom na cidade de Belém, assim, dando início a diversos debates entre estruturas hierárquicas e paralelos entre os dois movimentos culturais.

Em 2025, as Themônias realizaram a primeira grande ação de invasão fora do seu território, foram 18 artistas convidadas – entre performers, equipe de comunicação e produção – para uma vivência na França, abrindo o festival Lille3000, na cidade de Lille, e em curta temporada no cabaré Madame Arthur, em Paris.



Figura 8: Revoada de Themônias na França (2025)
Fonte: Arquivo Pessoal/Ana Paula Gomes

Além do prosseguimento em diversos âmbitos, mesas, palestras, exposições, festas, participação e parceria em eventos de grande porte na cidade como os festivais Se Rasgum e Psica, entre tantas outras infiltrações. Atualmente, em Belém, não tem mais como fugir das Themônias, elas estão em todos os lugares, incutidas em quase todos os meios artísticos e culturais.

1. PRÓTESES CONCEITUAIS

Antes de fazer conjecturas acerca desses atravessamentos, é necessário construir alguma familiaridade com determinados conceitos. Para isso, como um meta-método, busco nas próteses de Paul Preciado (2002) tecnologias expansivas capazes de ampliar e reconfigurar certas percepções de mundo. Interessa-me, aqui, a prótese não como simples suplemento de um corpo incompleto, mas como extensão que altera o próprio modo de perceber, agir e existir. A prótese, nesse sentido, não vem apenas acrescentar algo a um organismo dado; ela desloca o campo do possível.

Para ir além da epistemologia obsoleta da diferença sexual, essa gramática binária de homem e mulher que insiste em organizar a experiência como se ela coubesse integralmente em duas formas fixas, recorro a Paul Preciado (2002) para tensionar as noções estabilizadas de identidade. Mobilizo seu conceito de prótese como ferramenta de expansão, isto é, como aquilo que permite explorar para além das capacidades que formas físicas e psíquicas tomadas como normativas conseguem perceber e legitimar. Trata-se, portanto, de pensar acoplamentos linguístico-sociais que permitam tocar nas relações de pertencimento, de criação e de reconhecimento sem permanecer refém de um modelo de corpo e de sujeito já dado de antemão.

Podemos, sim, começar de um começo, perseguir origens, contar uma história em linha reta, mas isso pouco interessa aqui. Mais substancial, para esta pesquisa, é partir de onde estamos agora: em um mundo socialmente desarticulado e, ao mesmo tempo, violentamente organizado por demandas de produção. Nesse cenário, a prótese conceitual pode ser compreendida como uma forma de expandir a autonomia dos corpos diante de um sistema que tenta administrá-los, corrigi-los e torná-los legíveis segundo normas prévias. Ela funciona, aqui, como ferramenta para a construção de outros paradigmas, para a ampliação de uma epistemologia que precisa ser revista porque nasceu insuficiente para dar conta de corpos, afetos e modos de vida dissidentes.

É desse lugar que parto. E, se a produção aparece como norma dominante de ação, o afeto e a construção de espaços de pertencimento, para além de expectativas fordistas, podem também ser lidos como nossa prótese contraventora de ação. Refiro-me, aqui, ao fordismo como sistema de produção industrial associado à produção em massa, à linha de montagem e à padronização dos processos, uma lógica que ultrapassa a fábrica e passa a organizar também a vida social, impondo ritmos, funções, repetições e expectativas de rendimento. Nesse contexto, o afeto e o pertencimento podem ser pensados como tecnologias de reconfiguração

do viver. Não como fuga do mundo, mas como modos de deslocar determinações, expandir a experiência sensível e abrir novas possibilidades de expressão, criação e existência. Para compreender isso com mais precisão, é necessário agora destrinchar pertencimento e afeto, não como acessórios emocionais, mas como infraestruturas vivas da trans-themonização.

1.1. O PERTENCIMENTO DOS NÃO-PERTENCENTES

Pertencimento é um conceito delicado, porque envolve reconhecimento, vínculo, segurança, identificação e valor. Para grande parte dos autores mobilizados aqui, ele aparece como necessidade. Em Brené Brown (2021), o pertencimento se aproxima da experiência de ser aceito sem precisar mutilar a si mesmo para caber. Em Abraham Maslow (1970), ele ocupa lugar decisivo na hierarquia das necessidades humanas. Em Sigmund Freud (1974), a constituição psíquica do sujeito é inseparável da vida em grupo, da relação com o outro e das formas de laço social que organizam desejo, identificação e sofrimento. Em Carl Gustav Jung (2008), o pertencimento se articula à necessidade de sentido e de integração da experiência. Há diferenças entre esses autores, evidentemente, mas existe um ponto de convergência: a ideia de que ninguém se constitui sozinho.

Se o desenvolvimento humano se constrói historicamente por meio da coletividade como estratégia de sobrevivência, então a experiência de estar com outros não é detalhe lateral da vida, mas parte decisiva da formação emocional, cognitiva e social. As pessoas se constroem em relação, disputam reconhecimento em relação, sofrem e se reorganizam em relação. Nesse sentido, pertencimento pode ser compreendido, em termos amplos, como a sensação de fazer parte, ser aceito, ser valorizado e reconhecido dentro de um campo de convivência.

Mas o que acontece quando essa necessidade não é suprida? O que acontece com aqueles corpos que não encontram lugar legível nas estruturas disponíveis? Sabe aquele grupo de pessoas “mal ajustadas” na vida? Todo mundo conhece pelo menos uma. A que não consegue falar direito. A que saiu da igreja e perdeu a maior parte dos vínculos. A que preferia a biblioteca. A que falava bastante, mas ninguém realmente conhecia. A dos muitos amigos que chorava no banheiro da boate. A que largou tudo porque a vida era demais para ela. As pessoas neurodivergentes, isto é, aquelas cujos modos de funcionamento neurológico escapam ao padrão neurotípico tomado como norma; as pessoas LGBTQIAPN+, cujas sexualidades, identidades ou expressões de gênero desafiam o modelo heterossexual e cisgênero dominante; os artistas intensos e sensíveis; os que precisavam explodir; aqueles que não tiveram a chance de escolher. Ou, como prefere Zygmunt Bauman (2017), os estranhos.

Um estranho por definição, é um agente movido por intenções que, na melhor das hipóteses, só podem ser adivinhadas – mas das quais nunca se pode ter certeza. Em todas as equações que elaborarmos ao deliberarmos sobre o que fazer e como nos comportar, o estranho é uma incógnita. É, afinal de contas, “um esquisito”, um ser bizarro e enigmático, cujas intenções e reações podem ser muito diferentes daquelas das pessoas comuns (habituais, costumeiras). [...] estranhos são subconscientemente desconfortáveis; sua mera presença torna ainda mais difícil a tarefa já assustadora de prever os efeitos de nossas ações e suas chances de sucesso. (Bauman, 2017, p.81)

Talvez essa seja uma boa forma de começar a explicar as Themônias. São esses estranhos que tiveram seus corpos, trejeitos e hábitos questionados e demonizados, que não foram plenamente decifrados pelo mundo normativo, que foram violentados física, social ou culturalmente, que se encontraram pelas ruas, pelos bares e pela noite, cruzaram suas histórias, criaram laços e nós, se fortaleceram e decidiram existir, exercer sua cidadania, sua arte e seus processos. A Themônia é corpo de rua, é artista amazônida com vontade comum de trocar vivência com os seus, de retroalimentar, de estar junto, de fazer parte. Isso tudo é a Themônia.

Para além de um movimento artístico-cultural, ao se aproximar das Themônias é possível perceber relações afetivas intensas, sejam em trocas amigáveis, amorosas, familiares ou de cuidado em geral. O movimento ressignifica a forma como esses corpos reagem ao mundo a partir dessas relações, construindo espaços de pertencimento necessários para seu bem-estar e para sua permanência em cena e na vida. Para aprofundar esse argumento, é preciso localizar social e politicamente esses corpos. No Manifesto das Themônias, publicado em 2020, o movimento é situado como reconhecimento de corpos dissidentes, sejam em suas genericidades, sexualidades, etnias, classes sociais, ancestralidades e outros marcadores que estruturam desigualdades e possibilidades de existência.

Identificam-se os corpos demonizados por um sistema notadamente normativo, cristão, cisgênero, heterossexual e branco: o outro lado dos corpos, a colônia. Chamo de cisgênero, aqui, os sujeitos cuja identidade de gênero coincide com a designação que lhes foi atribuída no nascimento, condição tornada norma silenciosa e universalizante em nossa organização social. E assim surgem as contestações por esses corpos. A partir de um posicionamento de disputa, tomamos para nós mesmos a construção de uma outra retomada: a themonização.

Themônia escrita com “th” é um estranhamento à palavra demônio que tenta resumir tudo aquilo que é ruim e que deve ser proibido pela moral judaico-cristã, e com isso, o sentido da themonização que para nós é sinônimo de qualidade, como resposta à demonização da nossa existência, cultura e ancestralidade, fazemos questão de existir, de incomodar cada vez mais, sendo a nossa existência uma ameaça, nossas ações passam a ser um atentado em nome do amor e da liberdade de

expressão, muito prazer, somos Themônias, movimento das diferenças que reinventa comportamentos e relações, por tudo e por todas, das relações de trabalho e apoio cultural a autonomia e democratização da arte e cultura enquanto saberes essenciais inerentes à expressão e organização social, em disputa do imaginário e materialidades dominantes em empoderamento. (Luz, 2020, p. 9)

Fugindo da hetero(cis)normatividade compulsória, isto é, do regime que presume a heterossexualidade e a cisgeneridade como padrão natural, desejável e obrigatório de existência, esses corpos assumem seus papéis políticos no momento em que se recusam a manter-se trancafiados em suas casas e decidem existir. Tornam-se seres sociais, bichas, sapatões, travestis, transmasculines, transfeminines, não-binários. Trabalham a variação de sexualidade e gênero inerente a cada um; trabalham as certezas. A partir do momento em que um corpo em fuga de padrões existe, ele coloca em xeque as certezas ao redor. Você é homem até que ponto? Você é mulher até que ponto? Até onde você permitiu que lhe dissessem o que você é e o que você deseja? Corpos em fuga quebram o que parecia estável e bagunçam o padrão. Como formula Guacira Lopes Louro (2000), é justamente nessa recusa ao regime normativo que se abre a possibilidade de outras formas de existência.

Quando a simples existência desses corpos se torna um ato político de resistência, viver não é das tarefas mais fáceis, e as relações que mantêm esses corpos vivos e ativos são, certamente, de suma importância.

Mas acho que pra todas que fazem parte ali têm essa percepção, essa consideração familiar, sabe? Tipo, onde todas se ajudam, todas aconselham, todas brigam, reclamam, militam, corrigem quando tem que ser corrigidas. Acho que esse é o papel de um grupo, no qual a grande maioria se consideram amigos e família. (Bunny, 2018)

Como afirma Bunny, uma das artistas do movimento, o grupo reforça a autoconstrução e a gestão de espaços de pertencimento, possuindo uma relação familiar muito mútua entre si, relação que, por vezes, substitui vínculos de uma família biológica ausente ou que se afasta de forma proposital, seja por conta de transgressões de sexualidade, seja por conta de dissidências de gênero. Não se trata de idealizar automaticamente toda família escolhida, mas de reconhecer que, diante da recusa ou da insuficiência dos laços primários, outros circuitos de cuidado precisam ser inventados.

Devido à rejeição e discriminação no contexto social dessa população, acaba sendo muito difícil para o jovem LGBT se assumir como não-heterossexual, quando se faz perante a família, quase nunca encontram apoio e respeito. (Perucchi; Brandão; Vieira, 2014, p.70).

O afeto e o pertencimento primários, que deveriam encontrar uma de suas formas mais estáveis no amor familiar, muitas vezes nos são negados. Ainda assim, sua necessidade continua existindo, o que leva à reconstrução alternativa dessas formas de pertencimento. A família passa a existir onde se escolhe, onde se cabe e onde se é aceito. As Themônias, em grande parte, se consideram família e se sustentam psicologicamente umas nas outras para continuarem existindo.

Temos que enxergar o afeto como construção social, assim como a gente aprendeu a ver o gênero como construção social, a sexualidade muitas vezes como construção social, a gente aprendeu a enxergar isso na gente. Porque que a gente não consegue compreender o afeto também como construção social? Aí começamos a analisar esse afeto a partir de vários ângulos; qual o primeiro afeto que a gente precisa ter que a gente merece ter na vida? O afeto familiar e aí entramos num ponto delicado, porque a grande maioria de Themônias pertence ao espectro LGBT e esse é sim o primeiro afeto que é negado em plenitude na nossa vida. (Themônias, 2020, p.15)

Esse afeto compartilhado, por sua vez, molda identidades, percepções e formas de expressão social, construindo não só o movimento cultural em questão, mas também a sociedade que o cerca e todas as pessoas que se permitem afetar por ele. Vladimir Safatle (2016) ajuda a formular isso de maneira precisa.

Talvez precisemos partir da constatação de que sociedades são, em seu nível mais fundamental, circuitos de afetos. (...). Nesse sentido, quando sociedades se transformam, abrindo-se à produção de formas singulares de vida, os afetos começam a circular de outra forma, a agenciar-se de maneira a produzir outros objetos e efeitos. (Safatle, 2016, p. 17)

Baruch Spinoza (2007) também ajuda a esclarecer esse ponto quando afirma que o ser humano é mais forte junto do que separado, sendo uma das virtudes do homem livre justamente viver em sociedade. Porém, a forma como o afeto circula em nossa sociedade é profundamente problemática. Falando do afeto-amor, percebe-se uma raiz corrompida por máximas como a da família que “deve ser amada a qualquer custo”, do amor ao próximo como obrigação moral abstrata, do amor ao trabalho, da devoção à nação. Vende-se um afeto pré-moldado, disciplinado e desejável, muito distante da realidade concreta das relações. A reconstrução desse afeto, quando vista como arma de desenlace do todo, torna-se potência política e transgressão social diante dessas amarras pré-estabelecidas.

Especialmente dentro de uma comunidade que carrega uma cultura de competitividade desde concursos de beleza, batalhas de dublagem e, atualmente, reality shows como RuPaul’s Drag Race, Academia de Drags, Glitter e tantos outros, inclusive dentro do próprio Movimento das Themônias, onde às vezes também são realizadas batalhas, o afeto entre pessoas LGBTI+

é mais político do que parece. É preciso vê-lo como força motriz de um agenciamento rizomático de relações, onde eclodem identidades e novas formas de percepção e pertencimento.

Mas, para além do afeto-amor, é preciso destrinchar o afeto em suas variações, enxergá-lo como a própria relação de afetação, aquilo que te atravessa e não passa despercebido, aquilo que te move. Amor, alegria, ódio, raiva, melancolia, coragem, ressentimento, compaixão, tristeza, desamparo, indignação, esperança, medo: o fluxo de afetos que nos atravessa é selecionado socialmente, disciplinado e administrado em função da produtividade e da reprodução do capital. Devemos sentir o designado “bom”, devemos suprimir o designado “ruim” e, assim, isolamos o indivíduo que reproduz a norma, normalizando pela patologia os efeitos colaterais do sistema. Em crítica ao processo de psicanálise freudiana, Paul Preciado (2022) afirma sobre os afetos resultantes:

Poderíamos dizer que o sujeito patriaco-colonial moderno usa a maior parte de sua energia psíquica para produzir uma identidade binária normativa: angústia, alucinação, melancolia, depressão, dissociação, opacidade e repetição são os custos psicológicos e sociais resultantes do duplo processo de extração da força de produção e da força da reprodução. A psicanálise não é uma crítica dessa epistemologia, mas a terapia necessária para que o sujeito patriaco-colonial continue a funcionar apesar dos enormes custos psíquicos e da indescritível violência desse regime. (PRECIADO, PAUL, 2022, p. 60)

A forma como os afetos circulam em sociedade, portanto, não é espontânea. Ela é planejada, manipulada e convencionada, dissimulando o desequilíbrio do indivíduo e transformando sofrimento social em problema privado. Através desses afetos sociais e, conseqüentemente, políticos, algumas coisas podem ser vistas ou não, outras podem ser suprimidas ou não, de acordo com o potencial de produção de capital de cada sujeito. A política, nesse sentido, não está separada do afeto; ela é uma de suas organizações possíveis. A forma como um corpo é amado, tolerado, descartado, corrigido ou celebrado já faz parte da economia política do mundo.

É apenas no encontro com o outro que se criam novas possibilidades, que se constroem ferramentas de mudança social. É preciso transgredir o pré-moldado para construir e perceber novos afetos. Como explicita bell hooks (2022), uma comunidade saudável pode proporcionar espaço para amor, compreensão e solidariedade, e a verdadeira comunidade deve ser inclusiva e acolhedora, permitindo que vozes marginalizadas sejam ouvidas e respeitadas. Dentro do processo de construção de comunidade das Themônias, o método de expansão de afeto tem

sido efetivo na produção de novas perspectivas de vivência dentro da cena artística LGBTQIAPN+ na Amazônia.

Como afirmou Lilandra Melancia (2017), referência em drag há mais de vinte anos na cidade de Belém, em entrevista cedida em 2017:

Gente, nós que somos de fora, a gente não consegue explicar pras outras drags o quanto é legal, o quanto é bom, eu tive a oportunidade de ir numa festa e, caramba, se eu tiver a oportunidade eu vou de novo, como eu falei antes, o meu conceito mudou e eu vou levar isso pra quem eu puder, eu vou explicar, pra quem eu puder eu vou dizer que não é o que a gente tava pensando, não é só putaria, sacanagem, um bando de drag, como numa conversa a gente disse assim “ah, um bando de bicha feia”, mas hoje a gente olha, hoje a gente vê com outros olhos, porque são as bichas feias que tão trazendo um conceito que a gente abandonou, o mesmo conceito que a gente deixou pra trás com outra visão política, sabe? Era isso que a gente devia ter feito antes e nós não conseguimos fazer. E porque elas são mais unidas? Porque elas são mais humildes, porque elas são mais simples, simples no sentido de pessoa, elas são mais humanas e foi isso que nós, drags mais antigas, não conseguimos, ter essa humanidade, essa humildade, esse momento de chegar perto de uma outra drag e dizer “você tá linda”, você pode estar feia como estiver, mas você tá linda, pra levantar a autoestima da pessoa, e é isso que vocês conseguem fazer. (Lilandra Melancia, 2017)

O afeto como arma chega de forma intensa às outras comunidades artísticas de Belém. A importância de se apoiar psicologicamente, de reforçar nosso corpo político, de existir e viabilizar a existência de quem está ao redor, aparece aqui como método transgressor em ação.

Além disso, torna-se cada vez mais necessária uma conversa com a academia tradicional, seguindo o *modus operandi* desses corpos: invadindo e quebrando de dentro para fora, bagunçando a sociedade. Ao entender minimamente esse movimento de crise do capitalismo em que indivíduos dissidentes e seus processos são postos como demonizados, retoma-se a disputa a partir da themonização, isto é, da contra-hegemonia, da recusa em aceitar que nossas vivências e produções artísticas sejam determinadas por outres. Reconstrói-se, assim, a forma de ação perante essa alegoria social.

Somos forçades a ter um outro tipo de afetividade, pois já crescemos sendo a pessoa estranha na família, a pessoa estranha na escola, a pessoa estranha na faculdade, até a gente encontrar os nossos, e o que vamos fazer quando a gente encontra os nossos? Vamos ser estranhos também porque não vamos saber nos afetar por eles e a gente não vai saber dar o nosso melhor afeto pra eles e receber essas pessoas da melhor forma possível. (...) O Afeto é revolucionário! Porque a partir disso temos mudado perspectivas de vida, mudado pessoas, objetivos e com essa transgressão de afeto a gente muda o mundo. (Themônias, 2020, p. 16)

Identificam-se, então, as dinâmicas opressoras como parte de um sistema que reforça e reflete a crise do capital. Mas é preciso aprofundar esse ponto. O capitalismo não opera apenas pela exploração do trabalho em sentido estrito. Ele organiza também sensibilidades, administra desejos, hierarquiza existências e distribui reconhecimento de maneira desigual. Alguns corpos podem ascender alguns degraus e ser aceitos como consumidores toleráveis, como exceções decorativas, como exemplos de diversidade administrada. Outros seguem sendo descartáveis, ilegíveis ou sacrificáveis. Esse mecanismo é especialmente perverso no caso de corpos dissidentes, porque permite que alguns poucos sejam incorporados como vitrine de inclusão, enquanto a estrutura que produz precariedade, violência e exaustão permanece intacta.

No campo artístico, isso aparece com força. O mercado adora consumir imagens de diferença, desde que elas venham embaladas, inteligíveis e rentáveis. Quer a travesti potente no cartaz, mas não quer pagar o suficiente para sua permanência material. Quer o corpo dissidente como signo de inovação, mas não quer sustentar suas condições de trabalho, saúde, deslocamento e continuidade. Quer o impacto simbólico da diferença, mas não aceita a reorganização concreta do orçamento, das instituições e das hierarquias culturais. O resultado é uma economia que transforma dissidência em nicho e sobrevivência em espetáculo.

Essa lógica também captura os afetos. A competitividade, a individualização extrema, a ideia de que cada um deve resolver sozinho sua dor, seu currículo, sua carreira e sua renda, tudo isso serve ao capital porque fragmenta alianças e enfraquece a construção coletiva. Não é casual que tantos sujeitos dissidentes sejam empurrados para relações marcadas por exaustão, comparação, rivalidade e culpa. O capitalismo precisa que a vida seja percebida como corrida, não como trama. Precisa que a vulnerabilidade vire fracasso individual, e não sintoma político de uma organização social violenta.

É por isso que o afeto, quando reconstruído fora dessa lógica, se torna ameaça real. Se o sistema se cultiva a partir da competitividade, da individualidade e da ideia de pensar unicamente em si e no próprio consumo do mundo ao redor, então unir-se, cuidar uns dos outros, redistribuir recursos, abrir espaço, fortalecer a autoestima e garantir permanência não são gestos secundários. São gestos antagônicos à racionalidade do capital. Mudar os afetos, aqui, não significa apenas tornar as relações mais bonitas. Significa disputar a infraestrutura emocional e material da vida social. Significa arrancar o cuidado da esfera privada e moralista e recolocá-lo como prática de sobrevivência coletiva. Significa, em última instância, produzir outro regime de mundo.

2. BIOLOGICAMENTE TRANS-THEMÔNIAS

Biologia e gênero vêm sendo atravessados por um vasto, e em grande parte obsoleto, debate sobre a “verdade” dos corpos, em que se tenta validar existências a partir de uma biologia formulada de modo profundamente antropocêntrico, isto é, organizada a partir do humano como medida central de interpretação da vida. A própria palavra biologia, se tomada em sua etimologia, remete ao estudo da vida. Mas importa dizer, desde já, que essa origem etimológica não vale aqui como essência nem como verdade final do termo. Interessa-me mais seu uso histórico como pista para pensar o quanto a vida foi sendo capturada por discursos que pretendem classificá-la, normalizá-la e hierarquizá-la. Se aceitamos, com tantos autores já mobilizados nesta tese, que gênero é um artefato social, então biologicamente não somos “papéis”, mas corpos vivos que passam a ser lidos, organizados e disciplinados por papéis impostos ou recusados em diferentes regimes sociais. Caber ou não caber nesses sistemas não é parâmetro para medir naturalidade biológica. Adequando-se ou não à norma, seguimos sendo seres vivos, parte de uma biologia humana que, por sua vez, é apenas um fragmento de uma ecologia terrestre muito mais ampla.

O que o discurso biologizante tenta fazer é outra coisa. Ele procura reduzir a complexidade da vida a um esquema estável, quase sempre assentado num dimorfismo sexual rígido, isto é, na ideia de que haveria apenas dois sexos perfeitamente delimitados, duas formas corporais coerentes e duas trajetórias legítimas de existência. É essa redução que não se sustenta. Não porque os corpos deixem de ter materialidade, mas porque essa materialidade nunca se deixa esgotar pelas classificações normativas que pretendem organizá-la. A epistemologia da diferença sexual passou décadas tentando colonizar os corpos, patologizando, fetichizando, normalizando, intervindo cirurgicamente, medicamente e discursivamente, e ainda assim não deu conta da potência da própria vida, que insiste em escapar, transbordar, reorganizar-se e assumir outras formas. Como afirma Paul Preciado:

Para o sistema heteropatriarcal (...) nossos órgãos são a borracha da Amazônia e o ouro da montanha, o óleo de que a máquina sexual normativa precisa para funcionar. Em todos os lugares, o corpo trans é odiado, ao mesmo tempo que é fantasiado, desejado e consumido. O corpo trans é uma potência de vida, é a inesgotável Amazônia que se espalha pelas selvas, resistindo a barragens e extrações. (PRECIADO, 2022, p.38)

Essa formulação é importante porque desloca o problema. O corpo trans não aparece apenas como corpo rejeitado, mas também como corpo explorado, extraído, consumido e administrado por uma máquina heteropatriarcal, isto é, por um regime que organiza poder, gênero, sexualidade e reprodução a partir da centralidade masculina, cisgênera e heterossexual.

Nesse sentido, a violência biologizante não é apenas classificatória. Ela é também econômica, estética e política. Ela decide quais corpos serão legíveis, quais serão consumíveis, quais serão tratados como erro, quais poderão circular como mercadoria erótica, quais serão considerados vidas válidas e quais serão mantidos na posição de curiosidade, ameaça ou desvio.

Ao deslocar o olhar para as relações entre ambiente, gênero e sexualidade, a poética ambiental abre outra fresta de leitura. Ela nos lembra que a própria natureza foi narrada, por séculos, a partir de projeções culturais que tentaram associá-la ao feminino, ao primitivo, ao passivo, ao excessivo, ao desviante. O que se diz “natural” quase nunca é apenas descrição da vida. É também disputa simbólica sobre quais vidas podem ser reconhecidas como legítimas. É nesse sentido que Ranniery e Terra (2023) propõem a seguinte formulação.

A poética ambiental é um ato performativo de contar histórias que se aproveita do fracasso das normas de gênero e sexualidade, pois, onde o feminino e a homossexualidade convergem, há um enviadamento da natureza (Ranniery; Terra, 2023, p. 8).

Quando leio essa formulação, não a tomo como mera provocação estilística. Ela ajuda a explicitar que a natureza nunca foi um campo neutro. Ela foi repetidamente convocada para justificar hierarquias de gênero, sexualidade e raça, ao mesmo tempo em que a própria vida seguia mostrando uma variedade muito maior do que os sistemas classificatórios conseguiam admitir. É por isso que a ecologia queer, entendida aqui como um campo de pensamento que recusa separar rigidamente corpo, ambiente, sexualidade, gênero e formas de vida, torna-se decisiva para esta tese. Não porque ela “prove” a existência trans, mas porque ajuda a desmontar a armadilha de perguntar se certos corpos são ou não naturais. A pergunta já nasce mal colocada.

Quando penso em “biologicamente trans-themônias”, portanto, estou me afastando da ideia de uma biologia que legitima ou invalida corpos para me aproximar da biologia como paisagem de vidas em constante metamorfose. Os corpos trans-themônias não são exceções embaraçosas a uma suposta regra natural. São expressões radicais da própria plasticidade da vida. São corpos que recusam ser lidos apenas pela lente do dimorfismo e se afirmam como parte de uma ecologia queer amazônica, úmida, múltipla e processual. Em vez de nos perguntarmos se esses corpos “podem” ou “não podem” ser considerados naturais, torna-se mais produtivo perceber que é justamente neles que a vida revela, com mais evidência, sua capacidade de inventar outras formas de existir, de desejar e de criar.

Nesse sentido, o problema não está nos corpos que escapam à norma, mas na norma que se pretende natureza. O biologismo funciona como tecnologia de contenção: ele simplifica aquilo que é complexo, patologiza aquilo que não controla e transforma em exceção aquilo que, na verdade, expõe os limites do próprio sistema classificatório. As trans-themônias tornam visível essa falha. Elas não surgem contra a vida, mas contra a tentativa de administrar a vida a partir de um modelo único de inteligibilidade. E talvez seja justamente aí que resida sua força política e poética: mostrar que a vida, mesmo quando comprimida por diagnósticos, convenções e moralismos, continua encontrando meios de se rearranjar.

É por isso que, nesta tese, biologicamente trans-themônias não quer dizer corpos explicados pela biologia, mas corpos que devolvem à biologia sua própria instabilidade. Corpos que recolocam a vida em movimento. Corpos que obrigam o pensamento a abandonar o conforto das classificações rígidas e a encarar a materialidade viva como campo de variação, de relação e de metamorfose. Biologicamente, artisticamente, themonizadamente.

2.1. TECNOLOGIAS DE GÊNERO HUMANAS

Quando falamos em tecnologia, geralmente pensamos numa ideia contemporânea de praticidades digitais. Aqui, porém, a palavra tecnologia opera em outro registro: tecnologia como estudo da técnica, como conjunto de procedimentos, dispositivos e ações orientadas a produzir determinado resultado. Nesse sentido, construções sociais subjetivas, como o gênero, podem ser compreendidas como somatória de técnicas, regras, repetições e comandos executados coletivamente para garantir certa ordem comum. A pergunta que se impõe, então, é esta: quais são as técnicas e tecnologias que demarcam, repetem e ratificam a questão de gênero no sistema humano?

Para responder a isso, é preciso tocar em outro conceito fundamental, formulado por Michel Foucault (2004): a biopolítica. Trata-se, em linhas gerais, da gestão política da vida e dos corpos, isto é, do conjunto de estratégias por meio das quais se administra a existência, se regulam populações e se define o que deve ser preservado, corrigido, normalizado ou excluído. Quando aproximamos esse conceito do campo do gênero, emergem problemas sociais particularmente caros à população trans: legislações discriminatórias, restrições de acesso à saúde, medicalização da identidade de gênero, patologização de identidades não normativas. Quando falo, aqui, em medicalização e em perspectivas transmed, refiro-me justamente aos discursos que só reconhecem como “verdadeiramente trans” as pessoas que se enquadram em

determinados protocolos médicos, hormonais ou cirúrgicos, como se a legitimidade de uma existência dependesse da chancela de um aparato clínico.

Mas não se trata apenas de leis, protocolos médicos ou instituições formais. Falamos também do controle cotidiano, das normas e padrões de masculinidade e feminilidade que regulam, avaliam e enquadram identidades de gênero segundo um CISTema dominante. Uso “CISTema” como jogo conceitual e político entre “cis” e “sistema”, para nomear uma ordem social estruturada a partir da cisgeneridade como norma silenciosa. Ou seja, trata-se de um sistema que presume que todas as pessoas devam se identificar com o gênero que lhes foi atribuído no nascimento e que organiza o mundo a partir dessa expectativa. Esse CISTema produz violações de direitos, limitações de autonomia e restrições concretas à liberdade. Ao falar de gênero e de suas violências, é inevitável indicar, em paralelo, a necropolítica formulada por Achille Mbembe (2016), que desloca o foco do controle sobre quem vive e como vive para o controle sobre quem pode morrer, ser exposto à morte ou ter sua vida tornada menos habitável.

A produção dessas tecnologias de gênero aparece em gestos que parecem banais, mas são altamente sofisticados em termos de controle. Meninos vestem azul e meninas vestem rosa, como sintetizou de forma brutal e normativa a então ministra Damares Alves (2019), condensando numa frase de efeito uma pedagogia inteira de separação e disciplina dos corpos. Lojas de departamento divididas por gênero, cortes de roupa, cortes de cabelo, uso de banheiros, preferências esperadas de brinquedos, esportes, assuntos, formas de sentar, falar, andar, desejar: tudo isso compõe uma engenharia minuciosa de fabricação da diferença. Homens são ensinados a não demonstrar sentimentos, a performar virilidade e domínio; mulheres são ensinadas a ser sensíveis, cuidadoras e receptivas. Homens teriam órgão sexual erétil; mulheres, cavidade receptora. Homens seriam dominantes; mulheres, submissas. Tudo isso foi tecnologicamente inserido, testado e manipulado em nossa vivência cultural e social de forma proposital, com o intuito de manter a estrutura dominante. Trata-se de um sistema falho, porque a complexidade humana não funciona em dicotomias tão pobres.

É justamente por isso que pensar gênero apenas como papel social ainda não basta. É preciso compreender que essas tecnologias não produzem apenas identidades; produzem também hierarquias de valor, distribuição desigual de reconhecimento e autorização seletiva de existência. Alguns corpos são considerados imediatamente legíveis, aceitáveis e protegíveis. Outros são corrigidos, policiados, ridicularizados ou empurrados para zonas de precariedade.

A tecnologia de gênero não é mera organização simbólica da vida social. Ela é máquina de distribuição de violência.

Donna Haraway (2000) oferece uma chave importante para deslocar essa discussão. Em vez de insistir numa lógica de nascimento puro, origem estável ou retorno a uma essência, ela propõe pensar em termos de regeneração. Seu exemplo da salamandra não é gratuito.

Desconfiando da matriz reprodutiva e de grande parte dos processos de nascimento. Para as salamandras, a regeneração após uma lesão, tal como a perda de um membro, envolve um crescimento renovado da estrutura e uma restauração da função, com uma constante possibilidade de produção de elementos gêmeos ou outras produções topográficas estranhas no local da lesão. O membro renovado pode ser monstruoso, duplicado, potente. Fomos todas lesadas, profundamente. Precisamos de regeneração, não de renascimento, e as possibilidades para nossa reconstituição incluem o sonho utópico da esperança de um mundo monstruoso, sem gênero. (HARAWAY, 2000, p. 99)

A comparação com a salamandra nos desloca para outra posição de olhar. Ela baixa a bola do nosso antropocentrismo, isto é, da tendência de tomar o humano como medida de todas as coisas, e nos convoca a buscar respostas em outros modos de vida, em reconexões com a natureza e suas múltiplas possibilidades. Ailton Krenak (2008) fala em recriar nossos sentidos de pertencimento a partir de uma conexão mais ampla entre seres e ambiente, reconhecendo configurações múltiplas de ser e existir que permitam uma vinculação menos empobrecida ao sistema da vida.

Poderíamos seguir por um caminho ultratecnológico e sintético para argumentar sobre o mau funcionamento do sistema de gênero, aprofundando em teóricas da tecnologia como N. Katherine Hayles (2000) ou em trabalhos artísticos pós-humanos como os de Stelarc. No entanto, avançar nem sempre significa caminhar em direção a construções humanas artificiais. Como corpo amazônico, a relação com a natureza me é intrínseca, e me soa mais potente ir ao encontro de quem pensa a ecologia como estratégia política de percepção social, como Ailton Krenak (2008), Vandana Shiva (2005), Catriona Sandilands (2016), Nicole Seymour (2013) ou Timothy Morton (2010).

Confrontando essa antinaturalidade imposta por uma biologia e uma ecologia antroponormativas, ou seja, formuladas a partir de uma norma humana estreita que projeta sua própria rigidez sobre o restante da vida, o conceito que nos atravessa aqui é o de ecologia queer. Ele tensiona toda essa ilusão dicotômica antropocêntrica a partir de uma visão integrada com o resto do mundo e com as formas como isso se inscreve nos corpos queer. Mais do que somar camadas às análises de classe, raça, etarismo, capacitismo e acesso, interessa-me aqui mostrar

como a própria construção de uma norma de identidade de gênero e sexualidade é que não se sustenta conceitualmente e se relaciona de maneira injusta com o meio ambiente. Quando menciono etarismo, refiro-me à discriminação baseada na idade; quando menciono capacitismo, refiro-me à hierarquização de corpos e mentes segundo um padrão compulsório de capacidade, autonomia e funcionalidade. Todos esses marcadores atravessam a forma como o gênero é vivido, regulado e punido.

Ao fazer isso, torna-se possível perceber o caráter do gênero como tecnologia de controle social, em contraste com a inventividade biológica, estética e política dos corpos trans-themônias, que encarnam outras formas de relação entre corpo, território e ecologia. O problema, então, não está em corpos que desafiam a norma, mas na própria norma, que se pretende natural, universal e inevitável quando, na verdade, é resultado de uma longa cadeia de técnicas de fabricação, repetição e disciplina. Pensar as tecnologias de gênero humanas é, portanto, revelar a artificialidade violenta daquilo que se apresenta como natureza e, a partir daí, abrir espaço para outras formas de regeneração, de existência e de mundo.

2.2. FLORA E FAUNA PARA ALÉM DA SEMÂNTICA HUMANA

Afinal, como dito anteriormente, esta pesquisa inteira surge a partir de um bichinho de cavernas chamado Neotrogla e de toda a potência questionadora que ele carrega diante da impostura do sistema normativo de gênero humano em seu método reprodutivo. Porém, na natureza há tantas e tantas possibilidades de flora e fauna que escapam completamente dessa perspectiva, que falar sobre elas se torna uma forma eficaz de ratificar a desestruturação do pensamento antropocêntrico aqui.

Antes de tudo, é preciso dar nomes às formas de organização reprodutiva dos seres vivos. Com base nos estudos de Carlos Aguiar (2018) sobre reprodução e de John Avise (2011) sobre hermafroditismo. A primeira categoria que aparece são os seres monóicos, isto é, organismos que possuem, em um mesmo corpo, estruturas reprodutivas capazes de produzir gametas distintos. Isso pode permitir tanto a autofecundação, como no caso de *Taenia solium* e *Taenia saginata*, quanto a fecundação cruzada, como em *Aplysia californica*, *Chromodoris reticulata* ou *Eisenia fetida*. Esses organismos costumam ser reconhecidos como hermafroditas simultâneos, ou seja, seres que apresentam mais de uma possibilidade sexual no mesmo corpo ao mesmo tempo.

A segunda, e mais abrangente, categoria é a dos seres dióicos, que possuem estruturas reprodutivas distribuídas em corpos distintos e dependem, necessariamente, do encontro com outro gameta para a fecundação. Dentro desse grupo, é frequente o chamado hermafroditismo sequencial, isto é, situações em que o organismo nasce com determinada configuração gonadal e, em algum momento da vida, desenvolve outra, seja em resposta a fatores externos, seja em resposta a dinâmicas comportamentais e relacionais. Esses seres ainda podem ser classificados como protândricos, quando nascem com gônada inicialmente classificada como masculina e mais tarde podem desenvolver uma feminina, como ocorre em *Pellona castelnaeana* e em peixes-palhaço da subfamília *Amphiprioninae*; ou como protogínicos, quando o caminho se dá no sentido inverso, como em *Serranus tortugarum* ou *Pseudoplatystoma punctifer*.

Há ainda uma terceira categoria, a trioecia, também chamada de subdioecia, mais frequente na botânica, em que coexistem três possibilidades reprodutivas: duas unissexuadas diferentes e uma bissexuada, com ambos os tipos de sexo no mesmo sistema reprodutivo. Isso permite tanto a autofecundação quanto a fecundação com qualquer um dos outros sexos, como é o caso de *Pleodorina starrii* e das majestosas *Sequoia sempervirens*. Só esse breve panorama já basta para mostrar que a vida não se organiza de maneira tão pobre quanto a semântica binária humana gostaria de crer.



Figura 9: Neotrogla em ação de cópula
Fonte: Internet/Divulgação

Partindo do Neotrogla, esse bichinho com “órgãos sexuais invertidos”, em que a fêmea penetra o macho durante a cópula, fui atrás de outros animais em que a fêmea desempenha a posição de penetração na reprodução. Encontrei, por exemplo, as viúvas-negras do gênero

Latrodectus, discutidas por Berendonck (2003), em que a fêmea possui estrutura genital alongada e os machos apresentam estruturas em forma de gancho, além de serem significativamente menores e, em certos contextos, poderem ser mortos pela fêmea ao final da cópula. Há também o bagre-do-canal, *Ictalurus punctatus*, mencionado por Bondari (1990), em que a fêmea introduz seu órgão, aqui referido como gonopódio no texto original, na cavidade genital masculina para a transferência de esperma. Pensar espécies que possuem uma estrutura genital situada em posição obviamente oposta à designada como “normal” para o humano, somado às possibilidades de reorganização gonadal ao longo da vida e às formas de hermafroditismo sequencial em resposta a contextos de convivência, abriu meus olhos para muitas possibilidades e, principalmente, para a falência do sistema humano de gêneros quando ele se pretende base universal.

É significativo lembrar que, segundo Júlia Sumire Umeres (2007), o hermafroditismo, por tanto tempo na história humana, foi estudado dentro da Teratologia. A etimologia desse termo é ambígua, já que o radical grego *teras* convoca ao mesmo tempo os sentidos de maravilha e de monstro. Mas importa dizer que essa etimologia não deve ser tomada como verdade essencial do conceito. O mais importante, aqui, é o uso histórico e social que o termo assumiu: uma disciplina voltada à classificação das chamadas anormalidades do desenvolvimento fisiológico, fossem elas congênitas, fossem atribuídas a fatores ambientais externos. Por muito tempo, indivíduos foram ainda classificados entre “hermafroditas verdadeiros”, quando se sugeria a presença de desenvolvimento completo de dois sexos, e “pseudo-hermafroditas”, quando esse desenvolvimento era considerado incompleto ou associado a alterações cromossômicas. Com os avanços científicos e sociológicos, surge o conceito de intersexualidade, ainda inicialmente atravessado pela semântica do hermafroditismo, mas com a tentativa de deslocar o peso desumanizante acumulado por essas classificações. Como afirmam Ana Amélia Oliveira Reis de Paula e Márcia Maria Rosa Vieira (2015):

Essa forma de pensar começa a modificar-se com o avanço da ciência e da técnica. Por um lado, os exames de biópsia possibilitaram o conhecimento da existência de hermafroditas verdadeiros; por outro, a designação masculina e feminina, baseada somente no critério da presença de suas respectivas gônadas, mostra-se insuficiente para resolver a questão de como a definição do sexo é realizada. Esses questionamentos dão início à reavaliação da definição gonadal do sexo. (Paula; Vieira, 2015, p.73)

Paul Preciado (2022) retoma essa violência classificatória ao citar o pediatra suíço Andrea Prader, que, ao construir seu orquidômetro, instrumento voltado à mensuração e

classificação de genitais para diagnóstico sexual, poderia ter catalogado vinte e cinco tipos diferentes de morfologia genital. No entanto, como afirma Preciado (2022), em vez de rever a epistemologia da diferença sexual, Prader e todo um aparato médico decidiram tratar a multiplicidade como patologia.

Mas, incapaz de superar a epistemologia da diferença sexual, Prader considera a maior parte dessas variações como “patológicas”, e recomenda uma bateria de terapias que permitam a redesignação sexual. Pela primeira vez, os médicos e psiquiatras admitem com pavor a existência de uma multiplicidade de corpos e de morfologias para além do binário. As controvérsias científicas, sociais e políticas se multiplicam. Mas, em vez de mudar a epistemologia, eles decidem modificar os corpos, normalizar as sexualidades, retificar as identificações. (Preciado, 2022, p. 67)

A quantidade de casos de intervenções médicas forçadas em indivíduos intersexo, em busca de localizar um suposto “sexo verdadeiro” ao longo da história, deixa muito claro que a complexidade sexual humana não cabe em estruturas dicotômicas de normalização. É preciso pensar o órgão genital, e também a transposição cultural desse órgão para a vida social, isto é, sua generificação, como movimento complexo de atribuição de valores, sentidos e hierarquias que já não cabem em gônadas, gametas, funções sexuais e mera reprodução.

Transitar é natural para o corpo que está sendo imposto e não se adapta, um processo de autoconhecimento tão adequado quanto qualquer outro processo psicológico de individuação ou quanto outros processos biológicos, como o envelhecimento ou a cicatrização de feridas. Nicole Seymour (2013) desenvolve, dentro da ecocrítica, o termo “transgeneridade orgânica”, e explica:

Organic transgenderism, as I will describe, involves the treatment of gender transitioning as a biological phenomenon on the same order as puberty; an obviation of the mediotecnological complex and its commodification of the body, in favor of “homegrown” and psychic solutions to bodily problems; the characterization of self-knowledge as equal, if not superior, to medical knowledge; and a focus on individual will as transformative. Works that articulate this vision of transgenderism insist that the perceived “unnaturalness” of that process is the result of simplistic binary thinking—thinking that victimizes trans people as well as the natural world. (Seymour, 2013, p.47)

Em tradução livre, Seymour (2013) está propondo que a transgeneridade orgânica trate o trânsito de gênero como um fenômeno biológico da mesma ordem que a puberdade; que desloque a centralidade do complexo médico-tecnológico e de sua mercantilização do corpo em favor de soluções corporais e psíquicas mais próprias; que reconheça o autoconhecimento como saber equivalente, senão superior, ao saber médico; e que destaque a vontade individual

como força transformadora. Para ela, as obras que articulam essa visão insistem que a suposta “antinaturalidade” da transição resulta de um pensamento binário simplista, pensamento este que vitimiza tanto as pessoas trans quanto o próprio mundo natural.

Diante desse panorama, olhar para flora e fauna para além da semântica humana deixa de ser apenas curiosidade biológica e se torna gesto político e poético. Ao reconhecer a multiplicidade de arranjos corporais, gonadais e reprodutivos existentes na natureza, desmontamos a pretensão de que o modelo binário humano seja regra universal. O trânsito de gênero deixa de aparecer como ruptura “contra a natureza” e passa a ser compreendido como alinhamento orgânico com a plasticidade da própria vida. No contexto das Themônias, isso significa afirmar que corpos trans-themonizados não são exceções monstruosas, mas expressões radicais dessa biodiversidade de formas de viver, desejar e criar. É nesse ponto que a trans-themonização se aproxima da ecologia queer: como prática que recusa a mentira da ordem fixa e, ao mesmo tempo, reinventa, à sua maneira, o parentesco profundo entre corpo, ambiente e metamorfose.

2.3. TRANSCULTURALIDADES NATURAIS

Transpor a disposição cromossômica e sexual para o espaço da sociedade foi, ao longo da história, transformar a reprodução em função-base de atribuição de papéis sociais. A partir de quem produz óvulo e de quem produz espermatozoide, construíram-se ideias a serem seguidas e uma normatização rígida de como esses papéis deveriam ser desempenhados. Porém, como já vimos, nem a biologia humana nem os gêneros funcionam dentro dessa dualidade imposta que foi naturalizada. Para pensar essa fuga, tanto da ordem jurídica quanto da suposta ordem “natural” das normatizações, Michel Foucault (2002) resgata a figura da monstrosidade.

O que é o monstro numa tradição ao mesmo tempo jurídica e científica? O monstro, da Idade Média ao século XVIII de que nos ocupamos, é essencialmente o misto. É o misto de dois reinos, o reino animal e o reino humano: o homem com cabeça de boi, o homem com pés de ave – monstros. É (...) o misto de duas espécies: o porco com cabeça de carneiro é um monstro. É o misto de dois indivíduos: o que tem duas cabeças e um corpo, o que tem dois corpos e uma cabeça, é um monstro. **É o misto de dois sexos: quem é ao mesmo tempo homem e mulher é um monstro.** É um misto de vida e de morte: o feto que vem à luz com uma morfologia tal que não pode viver, mas que apesar dos pesares consegue sobreviver alguns minutos, ou alguns dias, é um monstro. Enfim, é um misto de formas: quem não tem braços nem pernas, como uma cobra, é um monstro. Transgressão, por conseguinte, dos limites naturais, transgressão das classificações, transgressão do quadro,

transgressão da lei como quadro: é disso de fato que se trata, na monstrosidade. (Foucault, 2002, p. 79)

Como explica Michel Foucault (2002), a monstrosidade foi, durante séculos, atribuída à mistura, à quebra do paradigma da unidade e da pureza supostamente inerentes ao humano. Nesse sentido, vale retomar o mito de Hermafrodito, narrado por Jean Libis (2001): filho de Hermes e Afrodite, que, após rejeitar amorosamente a náíade Salmacis, vai se banhar no lago onde é violentamente agarrado pela ninfa, que implora aos deuses para nunca mais serem separados, tornando-os um só corpo. Um misto de sexos ou, na chave foucaultiana, um monstro. Assim como a fuga da dicotomia de órgãos sexuais na humanidade foi, durante muito tempo, estudada na Teratologia, disciplina que, como já vimos, oscilou historicamente entre maravilha e monstro, esses corpos foram enquadrados como desvios e perderam autonomia social justamente por sua variação e diversidade.

Michel Foucault (2004), ao desenvolver o conceito de biopolítica, também mostra que, se a estrutura de poder vigente constrói um padrão, uma norma a ser seguida, e determina o que é “normal”, excluir o que foge a essa normalidade é uma forma de exercer controle social e de reforçar a posição de superioridade do próprio dominante. Esse sistema de controle é alimentado pelo pertencimento: existir dentro da diferença significa estar fora do padrão, e a busca violenta pela adequação a esses códigos passa a ser naturalizada como necessidade de “ser alguém”. A monstrosidade, então, não é apenas um nome para o estranho. Ela é um mecanismo político de produção do estranho.

A classificação de gêneros a partir da reprodução, das gônadas sexuais ou da função sexual está ligada a uma epistemologia da diferença sexual binária, ou seja, a um modo de produzir conhecimento que parte da ideia de que só existem dois sexos “naturais” e complementares, o masculino e o feminino, e organiza leis, práticas médicas, religiões e expectativas sociais em torno dessa suposição. Essa forma de pensar já não dá conta da complexidade da diversidade humana, nem dos nossos corpos físicos, nem das possibilidades sociais e culturais que eles carregam. Quando olhamos com atenção para variações corporais, identitárias e desejantes, essa epistemologia mostra suas rachaduras: ela é menos um espelho da natureza e mais uma tecnologia de controle que tenta encaixar vidas plurais em duas gavetas apertadas.

A generificação é um jogo político. Um jogo muito bem escancarado pelos protestos-performances da artista Indianare Siqueira, que foi diversas vezes levada a julgamento por atentado ao pudor ao mostrar os seios em público na luta pelo direito ao nome social. O que

estava em questão, ali, não era apenas a nudez, mas a própria incoerência do sistema jurídico. Se o topless configurasse atentado ao pudor, o Estado teria de reconhecer sua identidade feminina; se a identificasse como masculina, não haveria crime em estar sem camisa. A performance expunha o paradoxo do sistema ao obrigá-lo a mostrar que o gênero, ali, não era natureza, mas classificação política. Em 2010, o nome social passou a ser aceito em órgãos públicos no Brasil, resultado de uma longa pressão política e de ações como essas, que mostraram que a legibilidade de gênero é campo de disputa e não mero reflexo biológico.

A arte e o ativismo têm sido mediadores socioculturais centrais no acesso de corpos trans à visibilidade. Emerson Meneses (2024) propõe três paradigmas para a mediação de ativismos travestis no Brasil: a transcestralidade, ligada às mais antigas, que lutaram para sobreviver; a travestilândia, vinculada às figuras hiper-veiculadas na mídia do teatro de revista; e o traviarcado, que articula visibilidade artística e disputa política contemporânea. Esses paradigmas não se anulam nem se excluem, e nada impede que uma mesma pessoa transite entre eles, mas é importante frisar o aspecto emergente do traviarcado. Assim como os protestos-performances de Indianare mobilizaram o sistema jurídico, o traviarcado, enquanto paradigma e método de ação arte-política, tem trazido à tona uma série de questões e denúncias sociais que ultrapassam a representação e incidem diretamente sobre o direito de existir.

Quando olhamos para a visibilidade de corpos transmasculinos na arte e na cultura no Brasil e no mundo, percebemos, porém, um abismo. Esse descompasso produz apagamento sistemático dessas identidades. Em 2020, o Coletivo de Artistas Transmasculines do Brasil (CATS) lançou uma carta-manifesto pela legitimação do protagonismo de transmasculines nas artes, movimento impulsionado após a morte de Demétrio de Campos, ativista, ator e bailarino, que se suicidou diante da falta de condições de sustento. A carta expõe como a monstruosidade atribuída a corpos que escapam do binário, nesse caso corpos transmasculinos, também se traduz em invisibilização material, política e econômica. Nem toda exclusão assume a forma do espetáculo do ódio. Muitas vezes ela opera pela ausência de recurso, de nomeação, de trabalho, de futuro.

Enquanto isso, a intersexualidade segue lutando pelo reconhecimento da endossexualidade como contraponto, assim como se nomearam cisgeneridade, heterossexualidade ou branquitude. Endossexualidade refere-se às pessoas que nascem com características sexuais, sistemas reprodutivos, anatomia genital e configurações cromossômicas e hormonais que se enquadram nas definições binárias de feminino e masculino, sendo, portanto, o termo que se opõe à intersexualidade. Nomear a

endosse sexualidade é importante porque retira do corpo intersexo a posição de única alteridade marcada e mostra que também o corpo “normal” é uma categoria socialmente produzida. Apesar disso, em termos jurídicos e de acesso a direitos, a intersexualidade ainda está muito distante de ser plenamente reconhecida. Só com o Provimento n.º 122/2021 do Conselho Nacional de Justiça passou a ser possível registrar crianças com sexo “ignorado”, o que mostra o quanto o sistema ainda opera pela ansiedade de definir, enquadrar e resolver juridicamente aquilo que escapa.

Quando assumimos que o sistema de generificação é totalmente cultural, torna-se evidente que expectativas, normas e comportamentos associados a uma suposta feminilidade ou masculinidade variam profundamente entre sociedades e épocas. Reconhecer que essa marcação de gênero não cabe em uma característica física ou biológica torna muito mais simples compreender a existência de corpos transvestigêneres. Utilizo aqui o termo transvestigêneres como guarda-chuva político latino-americano e brasileiro que aproxima travestis, mulheres trans, homens trans, pessoas não binárias e outras dissidências de gênero sem apagar suas diferenças internas. O termo é importante porque evidencia uma comunidade de luta e de experiência diante da violência cisnormativa, ao mesmo tempo em que recusa a fragmentação excessiva produzida por classificações clínicas ou burocráticas.

Esses corpos nascem dentro de um sistema e, assim como em tantos outros campos da vida social, mesmo quando tentam seguir a padronização, não conseguem se adequar às normatizações impostas para seus corpos. É aqui que “transculturalidades naturais” ganha corpo: quando dimensões antes tratadas como monstros, intersexualidades, transgeneridades, misturas de gênero e de corpo, deixam de ser lidas como erro da natureza e passam a ser reconhecidas como cruzamentos vivos entre cultura e vida, atravessando fronteiras coloniais, jurídicas e biomédicas. Nessas existências, aquilo que o sistema chamou de monstruoso é justamente o que aponta para outras formas possíveis de viver, de se relacionar e de criar, deslocando o humano do centro e reinscrevendo os corpos em uma trama mais ampla de natureza, cultura e diferença.

3. THEMONIZAÇÃO E TRÂNSITO

Uma das marcas da Themônia é justamente sua abertura a metamorfoses e mudanças. Largamente representado por corpos LGBTQIAPN+ e racializados, o nicho específico dentro do Movimento Cultural das Themônias que está sendo estudado aqui são os corpos transvestigêneres. Uso, novamente, o termo transvestigêneres como guarda-chuva político que aproxima travestis, mulheres trans, homens trans, pessoas não binárias e outras dissidências de gênero sem apagar suas diferenças internas. A escolha desse recorte se dá pela minha própria experiência de trânsito de gênero, pelos processos a que este corpo tem sido submetido e pela percepção de outros corpos como o meu entre as artistas do Movimento Cultural das Themônias.

Entender quem é a drag e quem é a pessoa, esse espaço já é muito fluido pra mim (...) não sei se existe essa delimitação, pra mim, eu sou a Flores, e tem momentos que eu faço drag. (Flores Astrais *apud*. Nascimento, 2019)

Como demarca Flores Astrais, drag e travesti que também compõe o movimento das Themônias, e como enfatizado por diversas outras artistas, o corpo themonizado vai perdendo, aos poucos, o limite entre quem é artista e quem é obra. A obra da drag themônia torna-se ela mesma. Esse processo se intensifica na trans-themonização, porque essa themonização está muito longe de se restringir aos momentos de montagem e passa a existir todos os dias, a todas as horas, em todos os momentos. A vida inteira vira cena, mas não no sentido de artificialidade ou fingimento. Cena, aqui, quer dizer composição contínua do existir.

O corpo trans-themonizado não tem fuga, não tem como se esconder, e ainda assim precisa ir ao supermercado, procurar emprego, pagar contas, levar o cachorro para passear. Mas você já viu uma travesti no supermercado? E, se viu, olhou com que olhar? É estranho ver a travesti no mercado? E por que não é estranho ver esse mesmo corpo circulando de madrugada nas ruas ao lado do supermercado? Por que caminhar pelo bairro do Reduto às três da manhã e encontrar corpos transvestigêneres é considerado “normal”, enquanto encontrá-los às três da tarde entre as gôndolas do mercado não é? Em que momento naturalizamos que esse seria o “lugar certo” para esses corpos?

O produto ‘travesti’ é aquele ofertado na esquina, pelo site, seja programa, striptease ou vídeos pornôs. O Brasil ainda é o país que mais mata travestis e transexuais segundo pesquisas da ANTRA – Associação Nacional de Travestis e Transexuais, porém, é o país que mais consome pornografia trans. Segundo a ANTRA, mais de noventa por cento da nossa população ainda se encontra na prostituição, isso porque o mercado de trabalho ainda não absorve a nossa população. Recheado de justificativas batidas, a exclusão do meio familiar e social acabam nos

direcionando diretamente para as ruas e essa realidade acontece no mundo todo. (Ávila, 2020, p.7)

Não é de hoje que o Brasil ostenta esses dois títulos. Desde 2008 carregamos, de um lado, a marca de “país que mais mata corpos trans no mundo” e, de outro, e não por acaso, a de “país que mais consome pornografia trans”. Esses dois dados, quando lidos em conjunto, ajudam a explicar o estranhamento diante de corpos trans na fila do banco, no consultório médico, no mercado, na repartição pública. Não se trata apenas de transfobia abstrata. Trata-se de uma pedagogia social que quer esses corpos disponíveis para o desejo, para o consumo e para a violência, mas não para a cidadania cotidiana. Seja como for, esses corpos existem, mesmo a contragosto do CISTema. E uso CISTema, aqui, como nome político para um sistema social organizado a partir da cisgeneridade como norma dominante, isto é, um regime que pressupõe como naturais e desejáveis apenas aquelas identidades de gênero que coincidem com a designação recebida no nascimento.

Assim como, zoologicamente, um ser de caverna só sobrevive em outro ambiente por meio de adaptação, o corpo transvestigênera chega aos espaços cisnormativos precisando adaptar-se, aprendendo a “jogar o jogo deles”: adaptações fisiológicas, morfológicas, comportamentais; uso de hormônios; negociação de passabilidade; controle do metabolismo; estratégias de camuflagem. Quando falo em passabilidade, refiro-me à capacidade, ou à exigência social, de ser lido como pertencente ao gênero com o qual se identifica, de forma suficientemente convincente para escapar à violência ou ao questionamento. A diferença é que, aqui, a pressão seletiva não é apenas ambiental, mas social. Chamo de pressão seletiva antrópica essa força produzida por humanos e por suas instituições, normas, olhares e violências, que seleciona quais corpos podem circular com menos risco, quais precisam se ajustar, quais serão punidos e quais serão empurrados para a margem. Não se trata apenas de sobreviver ao clima, mas de sobreviver à violência física, simbólica, jurídica e econômica.

Um dos motes principais do Grupo Cultural das Themônias desloca essa percepção de mera adaptação defensiva. Em Megazord, que no universo do movimento funciona como imagem de força coletiva produzida pela junção de muitos corpos e potências, quando a coletividade ganha densidade, passamos a assumir a posição de invasão biológica, implicando quatro estágios: transporte, colonização, estabelecimento e ocupação da paisagem. A metáfora não deve ser lida literalmente, como se estivéssemos importando sem mediação um vocabulário ecológico para os corpos. O que ela faz é oferecer uma chave político-poética para pensar que corpos trans-themonizados, mesmo carregando em si as cicatrizes da pressão

seletiva antrópica, não operam apenas como corpos sitiados. Eles também alteram o ambiente, criam raízes, reorganizam paisagens e deslocam a norma.

Como define Ziller (2000), invasão biológica é.

É o processo de introdução e adaptação de espécies que não fazem parte naturalmente de um dado ecossistema, mas que se naturalizam e passam a provocar mudanças em seu funcionamento (Ziller, 2000)

Tomada como metáfora crítica, essa formulação ajuda a compreender algo fundamental para esta tese. Muitas pessoas trans interrompem seus processos criativos para viver o trânsito de gênero, especialmente quem atua na cena drag, já que se trata de uma arte que joga diretamente com a generificação do corpo e, em meio à crise, os sentidos se embaralham. No entanto, estar dentro de um ambiente de pertencimento, cuidado e incentivo como o Movimento Cultural das Themônias convida essas pessoas a não abrirem mão de seus processos. Ao contrário, as incita a redescobrir novas formas de ser e viver a arte como Themônias em suas múltiplas linguagens. O movimento, enquanto construção de espaço de pertencimento, viabiliza estruturas de afeto que solidificam a confiança coletiva, abrindo portas para que pessoas transvestigêneres tenham mais autonomia sobre suas percepções de gênero e, ao mesmo tempo, catalisem uma liberdade maior em seus processos criativos.

É aqui que a trans-themonização e o trânsito de gênero se encontram. Não se trata apenas de “uma drag que transita”, mas de processos criativos moldados numa fôrma em metamorfose constante. O trânsito deixa de ser pausa na arte e passa a ser matéria da própria obra, sem que isso signifique romantizar sofrimento ou fazer da crise um destino estético obrigatório. O corpo trans-themonizado, ao invadir espaços cisnormativos e se estabelecer neles, seja na noite, na universidade, na feira do livro, na galeria ou no supermercado, funciona como corpo que reorganiza o ecossistema. É a necessidade de invadir para se naturalizar e, ao se naturalizar, provocar mudanças no funcionamento do CISTema.

A trans-themonização, nesse sentido, não é apenas identitária. Ela é um trânsito que produz arte, um trânsito que reescreve ambientes e um trânsito que exige que o mundo reaprenda a olhar para esses corpos como parte legítima, necessária e transformadora da paisagem. E talvez seja justamente aí que sua força se mostre com mais evidência: não apenas na capacidade de resistir à violência do ambiente, mas na capacidade de alterar o próprio ambiente e devolver à norma sua condição de coisa histórica, frágil e passível de ruína.

3.1. O CORPO TRANS NA THEMONIZAÇÃO

A partir do entendimento da necessidade de realizar uma pesquisa de campo sobre esses corpos para abarcar certas informações a serem balizadas no processo de conceituação, foram escolhidas três pessoas para a realização das entrevistas. O critério de escolha passou por suas características pessoais, sociais e geracionais e também, de forma decisiva, pelo nível de intimidade e pela posição relacional específica que eu, enquanto pesquisador, ocupava em relação a cada entrevistada no momento dos encontros. É importante esclarecer, contudo, que o termo “geracional”, neste trabalho, não se refere a classificações demográficas ou a estudos populacionais, mas às gerações internas do próprio Movimento Cultural das Themônias, isto é, a diferentes momentos de entrada, formação, repertório, circulação estética e posição relacional dentro do movimento. Essa configuração única, marcada por um histórico de confiança mútua, foi fundamental para viabilizar a abertura a assuntos delicados, como situações familiares conturbadas, violências sofridas e dilemas íntimos de gênero e criação. Tal acesso dificilmente seria replicável por outros pesquisadores em contextos convencionais, pois os relatos emergiram precisamente da combinação entre experiências compartilhadas e afeto consolidado, elementos que constituem princípios básicos das vivências das Themônias e que, aqui, operam como um verdadeiro megazord metodológico.

Como procedimento, adotei uma metodologia de entrevistas semiestruturadas em múltiplos encontros, sempre em espaços fechados, seguros e sem interferências externas. Cada artista foi entrevistada individualmente, em um primeiro momento dedicado a reconstruir trajetórias, linhas gerais da biografia, marcos do trânsito de gênero e da inserção no Movimento Cultural das Themônias. Em seguida, as mesmas perguntas foram retomadas, agora atravessadas por outros contextos afetivos: maior intimidade entre pesquisador e entrevistada, tempo de conversa acumulado, confiança ampliada e, muitas vezes, a própria exaustão emocional de revisitar memórias difíceis. Isso gerou respostas diferentes para perguntas semelhantes: mais abertas, mais confiantes, mais tomadas de emoção. Em alguns momentos, as conversas culminaram em choro intenso, pausas longas, silêncios compartilhados e até gestos de exposição corporal e vulnerabilidade que dificilmente apareceriam em uma entrevista fria e protocolar.

Em termos metodológicos, é importante sublinhar que, ao falar de uma epistemologia do corpo, enquanto vida e enquanto arte, rejeito aqui a separação cartesiana entre mente e corpo. Adoto uma perspectiva encarnada do conhecimento, em que variações de estado sensorial, afetivo e emocional são entendidas como caminhos legítimos de acesso a dimensões não

apenas discursivas da arte e da experiência. Na fenomenologia da percepção, Merleau-Ponty (1996) sustenta que o corpo não apreende sentidos prontos, mas cria sentidos na experiência com o mundo. Esse princípio se torna particularmente evidente no contexto artístico e dos processos criativos aqui analisados, em que lembrar, narrar, chorar, rir, hesitar e performar durante a entrevista fazem parte do próprio modo de conhecer. O corpo, nesta pesquisa, não aparece apenas como tema ou objeto de observação. Ele é também campo de inscrição, mediação, leitura e produção de conhecimento.

No campo da antropologia e das ciências humanas, Luis Roberto Cardoso de Oliveira (2004), ao diferenciar pesquisa em versus pesquisa com seres humanos, destaca que, no segundo caso, o que existe é interlocução, coautoria e construção conjunta de sentidos, e não experimentação sobre um objeto passivo. Esta tese se inscreve nessa perspectiva. Não produzi “dados” sobre corpos trans-themonizados como se fossem amostras, mas construí, junto com as artistas, um arquivo vivo de narrativas, memórias, conceitos, contradições, afetos e zonas de opacidade. Assim, o corpo trans-themonizado não é apenas tema, mas estratégia de observação poética, lente e ferramenta de leitura.

Essa proximidade, no entanto, não pode ser tratada apenas como vantagem. Ela foi condição de possibilidade para a profundidade do material, mas trouxe consigo riscos metodológicos que precisam ser nomeados. Entre eles, destaco a possibilidade de projeção da minha própria trajetória sobre a fala das entrevistadas, a sobreinterpretação de gestos e silêncios por excesso de familiaridade, a proteção excessiva diante de pontos dolorosos, a naturalização do não dito e os silêncios compartilhados que, por fazerem sentido entre nós, poderiam ser indevidamente deixados sem explicitação analítica. Em vez de esconder esses riscos atrás de uma suposta neutralidade, optei por incorporá-los como parte constitutiva do método. A estratégia de mitigação consistiu na retomada das mesmas perguntas em momentos distintos, na atenção às divergências entre respostas dadas em diferentes encontros, na escuta das alterações de tom, da hesitação, do riso, da pausa e da emoção, e no esforço constante de explicitar no próprio texto as condições em que esse conhecimento foi produzido. O que sustento, portanto, não é uma neutralidade impossível, mas uma reflexividade crítica, capaz de reconhecer a implicação do pesquisador sem abrir mão do rigor interpretativo.

Também foi nesse processo que se tornou possível delinear, mais adiante, as fases da trans-themonização. Elas não surgiram como um esquema pronto, aplicado de fora para dentro sobre as trajetórias das entrevistadas, nem como uma linha evolutiva rígida. Foram sendo percebidas a partir da minha autoanálise e da leitura transversal das entrevistas, sobretudo nos

pontos em que a narrativa se adensava: um choro, um silêncio, uma repetição insistente, uma imagem recorrente, uma contradição, uma memória corporal, uma vulnerabilidade inesperada, uma mudança brusca de tom. Foi nesse tipo de material, e não apenas nas respostas declarativas, que começaram a emergir indícios das fases. Por isso, a observação poética, mobilizada nesta tese, não é um gesto ornamental nem uma licença subjetivista. Ela constitui uma estratégia analítica de escuta e leitura das formas pelas quais a experiência se organiza, se rompe, se protege, se expõe e produz linguagem. Nesse sentido, o método pode ser replicado não como reprodução mecânica da mesma configuração relacional, que seria irrepetível, mas como procedimento qualitativo em profundidade baseado na explicitação das condições de produção do material, na atenção encarnada à narrativa e na construção de categorias a partir de recorrências sensíveis e analíticas.

A primeira entrevistada foi Flores Astrais. A entrevista individual foi realizada no dia 30 de abril de 2023, data na qual a artista tinha 28 anos de idade, dos quais tenho a honra de ter compartilhado cerca de dez. Flores é minha amiga há muitos anos; nos consideramos irmãos. Ela começou o processo de montagem antes de mim e é um dos alicerces do Movimento Cultural das Themônias: uma das traviarcas, uma das que ajudou a talhar conceitos desde o começo e uma das expoentes mais reconhecidas do movimento. Flores viveu seu trânsito de gênero dentro do movimento, a partir do contato com drags lidas como cisfemininas e da experimentação do seu corpo e de suas visualidades, em busca de atravessamentos identitários.



Figura 10: Flores Astrais
Fonte: Arquivo Pessoal/Flores Astrais

Flores foi criada em Barcarena, cidade do interior do Pará. Aos 9 anos de idade passa a se envolver com o teatro, que lhe abre portas de percepção para o mundo e onde se descobre artista. Ao mudar-se para Belém, passa a reconhecer a cidade com mais afinco e, pouco tempo depois, começa a se envolver com festas, montagem e cena artística de rua em plena efervescência entre 2012 e 2014, período em que se iniciava a NoiteSuja e o Movimento Cultural das Themônias começava a se esgueirar para uma emersão. Foi nesse contexto que eu a conheci. Na entrevista, ao ser questionada sobre sua existência, Flores responde de forma contundente:

E quando eu penso quem eu sou, no estado em que eu estou, eu só consigo dizer uma coisa antes de tudo, antes de tudo! Eu nasci louca, eu sou louca (chorando), e quando a gente pensa nesse estado da loucura, que é o estado do não-real, porque o que é o normal? É estar dentro de um real, sabe? E eu nunca vivi um real, eu nunca tive direito a um real, e eu vivi um delírio das coisas reais⁷. (Flores Astrais, 2023)

A segunda entrevistada foi Rafaela Magalhães, conhecida como Coytada, nome escolhido para seu fazer drag e incorporado à sua vivência, em alusão à música de mesmo nome da cantora Linn da Quebrada. A entrevista foi realizada em dois dias: em 10 de maio de 2023, quando se registrou a primeira parte, e em 25 de maio de 2023, quando se deu continuidade ao encontro, período no qual Coy tinha 22 anos de idade. Conheci Coy pela noite em 2019; pouco tempo depois ela passou a frequentar minha vida, minha casa, nos aproximamos e eu a adotei para a Haus of Carão. Coy é minha filha e temos uma relação familiar; hoje, ela é tão importante para o funcionamento cotidiano da Haus que se tornou a mãe da casa e de muitas outras pessoas.

⁷ Referência à música Alucinação de Belchior que estávamos comentando em momento anterior à entrevista.



Figura 11: Coytada
Fonte: Arquivo Pessoal/Coytada

Coy foi a primeira de sua família a nascer em Belém; grande parte de seus parentes é de Garrafão do Norte, interior do Pará. Sendo uma pessoa muito reservada em uma família populosa, encontrava nas atividades artísticas da escola meios de se expressar, sempre envolvida com grupos de dança, pequenas peças e bandas de fanfarra. Criada no distrito de Icoaraci, passa a frequentar a orla para beber aos 13 anos e, aos 17, começa a ir a festas no centro, sendo introduzida ao Movimento Cultural das Themônias por Ares Estrelar e, logo depois, adotada pela Haus of Carão. Coy ingressa na Faculdade de Dança da UFPA em 2019, o que lhe abre novas perspectivas para sua produção artística. Quando questionada, na entrevista, sobre sua existência enquanto artista, ela afirma:

Sempre fui artista. Nunca foi outra possibilidade. Sei fazer outras coisas, sei que dou conta... enfim, sobrevivência né? Mas... nunca é o meu lugar. Outros lugares que não seja esse. Hoje em dia é muito gratificante eu tá podendo viver de arte, podendo produzir, pelo menos em grande parte o que eu quero e como eu quero e de ver que tem pessoas que comprem essa liga. Ser artista é meio isso de tu ter ideias de conseguir captar essas ideias e materializa-las ou explica-las pras outras pessoas, acho uma grande liga, mas fico muito grata por ver que tem pessoas que tão comprando essas ideias, essas coisas que passam na minha cabeça... As vezes com espanto das proporções e da grandiosidade que as coisas se tornam, que as coisas tem... e no potencial que as coisas tem também. Não sei se eu tenho muito tato, não sei se eu tenho noção real do que de onde estou do que estou fazendo (Coytada, 2023)

A terceira escolhida para a pesquisa foi Desirée Eugênia, ou Desirée LoBianco. A entrevista foi realizada em 12 de maio de 2023, quando a artista tinha 19 anos de idade. Conheci Desirée pouco tempo antes, tivemos um breve afeto, e ela é a filha mais jovem da Haus of Maguarildry, com maternidade compartilhada entre Shayra Brotero e Victória LoBianco, de quem herda o sobrenome. Com uma energia de palco chocante, em pouco tempo emergiu em grande evidência na cena noturna e se destaca como uma das artistas mais potentes de sua geração. Desirée viveu parte importante de seu trânsito de gênero antes de conhecer o movimento.



Figura 12: Desirée LoBianco
Fonte: Arquivo Pessoal/Desirée LoBianco

Desi nasceu em Belém e foi criada no bairro periférico do Conjunto Maguari, onde reside até hoje. Seus pais faleceram em 2013, quando ela tinha 10 anos de idade, num ano de grande transição em que passa a morar com a avó. A memória afetiva da mãe é muito forte, de quem herdou a aptidão para a dança e a paixão pela maquiagem. Aos 13 anos passa a se maquiar escondida no banheiro da casa da avó e, aos 15, começa a questionar seu gênero. Conhece o Movimento Cultural das Themônias por meio de Shayra Brotero, então sua vizinha e, posteriormente, sua mãe ao adotá-la para a Haus of Maguarildry às vésperas do Dinastia Drag, onde passa a desenvolver sua carreira. Quando perguntada sobre sua percepção de si, Desirée responde:

Sei lá, mas eu sou o caralho como artista, acho que é isso que eu vejo, sabe? Grandona, imensa, gigantesca, voa longe a

muleca, eu gosto de produzir o melhor, eu sou muito chata e eu reconheço muito isso, não só com a drag mas comigo também, teve um dia que a Rod até falou pra mim ‘mana, para, perfeição não existe’, mas eu sou muito perfeccionista, (...) É isso, eu sou perfeita, caralho! Caralho, eu sou grandona, porra! Desirée LoBianco, amor! (...) E eu sou muito a minha fã number one, e nem fico ‘ai tô me achando’ não tem problema nenhum você saber o quanto você é foda, o único babado é você se achar foda e não ser mas eu sei que eu sou então eu não me acho (risos) (Desirée LoBianco, 2023)

Três artistas de grande peso para a cena contemporânea da arte themônia, três artistas únicas em seus processos criativos e três corpos que se identificam como travestis, lidando no dia a dia com tudo o que implica suas percepções de gênero. As três não são tão próximas entre si, mas estão atravessadas pelos mesmos eixos. Aos 28, 22 e 19 anos, vivendo momentos distintos de vida, de trânsito de gênero e de trajetória artística, elas se encontram unidas por inúmeras experiências comuns e pelo elo de reconstrução afetiva, social e estética do Movimento Cultural das Themônias. É a partir dessas narrativas encarnadas que a tese busca delinear, adiante, as fases do processo de trans-themonização e as metamorfoses de seus modos de criação.

3.2. METAMORFOSEANDO O PROCESSO CRIATIVO

Falar de Themônias é falar de afeto em circulação. Um dos vieses centrais desse processo ganhou nome e lugar de palavra de ordem dentro do movimento: retroalimentação. Alimentar-se umas das outras, tomar como referência e ser referência de forma sistemática entre si. Quando alguém entra em contato com o Movimento Cultural das Themônias e passa a se identificar como parte dele, quase sempre começa a reconstruir seu quadro de referências artísticas, deslocando o foco de artistas externas para as próprias artistas de dentro. Como sintetiza Flores Astrais:

A retroalimentação, eu acho que isso por si só, esse modus operandi já altera tudo porque o que é a retroalimentação? É tomar o outro como referência, é viver com o outro essa referência, é construir com o outro junto essa referência, então eu sempre me alterei, sempre, só de estar junto (Flores Astrais, 2023)

Partindo das entrevistadas como base, observo três situações diferentes de relação com o movimento. Flores, enquanto uma das fundadoras, ajudou a construir as bases do que hoje chamamos de Movimento Cultural das Themônias. Coy adentra depois e vive seu trânsito de gênero dentro do movimento. Desi chega já com a percepção de gênero em trânsito, encontrando nas Themônias um espelho expandido. Em um primeiro momento, é importante frisar como cada uma lê essa relação. Flores afirma:

Eu acho que as Themônias não precisam de mim, eu que preciso das Themônias, quem eu sou além disso? Lógico, eu faço muitas coisas além disso, mas quando penso Flores Astrais, quando penso em quem eu sou artisticamente, as pessoas me vinculam a isso, acho que é maior do que eu, maior do que todos nós, acho que as Themônias é uma necessidade, por isso que viciante estar junta, porque a gente necessita desse movimento, porque sem ele a gente não tem validação, não por a gente não ser bom o suficiente, não porque não tenhamos habilidade, mas porque eu acredito muito que sozinha as pessoas não olhariam pra mim com o mesmo valor, mas quando elas olham que nós somos muitas e organizadas dentro de nós, aí elas começam a nos respeitar, por isso que eu acho que eu preciso muito mais das Themônias do que elas precisam de mim. (Flores Astrais, 2023)

Flores coloca o movimento como sistema indispensável. Não apenas um grupo de trabalho, mas um campo de validação mútua sem o qual sua própria arte não encontra as mesmas condições de existência. As meninas que entraram depois têm uma visão mais marcada pela descoberta de pertencimento. Ambas vinham de contextos onde já tinham ouvido falar das Themônias, já conheciam algumas artistas, mas ainda de fora, até o momento em que se sentiram, de fato, parte. Coy chega pela mão de outras drags e pela experiência de, pela primeira vez, perceber um estar-com real.

Cheguei no Movimento das Themônias através da Ariane que era a drag Ares Estrelar, muito perdida, não sabia o que estava acontecendo, não entendia o que estava acontecendo, mas de alguma forma eu sentia que aquelas pessoas estavam ali comigo. E enfim, quando a gente vem de um lugar que a gente vê que as pessoas nunca estão aí contigo e tu encontra pessoas que estão aí contigo tu ficas ‘Meu Deus é aqui. Bora’ E tô aí até hoje. (Coytada, 2023)

Desirée, por sua vez, narra o choque estético e conceitual de quem foi formada por um ideal televisivo de drag e, de repente, encontra outra lógica de beleza e de processo.

Quando eu vi eu não gostei, achei forte falei ‘bora esfumar?’ quando eu vi a boca de troço, os cílios de papel fiquei ‘caralho’ porque eu conheci drag pelo que eu acho que é um dos piores lugares pra gente conhecer drag que é RuPaul, né? Porque são muitas pautas, mas, conheci por lá, então eu tinha muito uma visão de que drag era isso, polida, lace front humana, e quando eu vi as Themônias eu falei ‘que porra é essa, mana, a puta vestindo lixo?’ e depois que eu fui conhecendo, conheci logo as maiores, Tiana, Perséfone, Shayra, que fui vendo, conheci o coletivo NoiteSuja, a Tristan, Flores, Sarita, Skyssime, quando eu penso em Themônia são os primeiros nomes que vem, (...) mas aí eu fui conhecendo e desconstruindo, e eu acho que em Belém a gente tem um estilo muito único e foi marcado pelas Themônias, tu vê a bicha com uma cara branca e uma roupa bufante da Botelho, um cílio de papel tu já fala ‘caralho, é Themônia’ tu já sabe. (Desirée LoBianco, 2023)

Em outro momento, Desi explicita esse deslocamento de forma ainda mais clara.

Eu tinha aquela imagem de drag internacional, né? Bonitona e tudo mais, altos penteados e esfumado e sem ser clown, e quando eu vi aqui primeiro eu fiquei assustada, eu lembro que não me dei de primeira e fiquei assim ‘credo, mana’, mas depois eu fui me desconstruindo e inclusive a minha própria drag quando eu comecei, eu criava um conceito na minha cabeça e aí... Sabe? Foi um conceito totalmente destruído porque eu vi que não era aquilo, eu tava querendo ser uma drag gringa sendo que eu não era, eu tinha que aproveitar a nossa cultura, nossa arte, e trazer isso. (Desirée Lo Bianco, 2023)

A desconstrução de padrões hegemônicos e a afirmação de uma estética amazônica emergem, então, como movimentos simultâneos: deixar de tentar ser “drag gringa” e assumir a cidade úmida, o lixo, as gambiarras, as lingerie baratas, as tintas acrílicas como matéria-prima legítima. Flores e Coy também relatam esse giro. Flores revisita suas fases de montagem, sempre em diálogo com quem a cercava.

Eu passei por diversas fases de montagem, eu fui da velha, da coisa estranha, da coisa feia, da coisa alienígena, da coisa não humana, a bonita, a gostosa, a conceito, a caricata, sabe? Foram muitas fases, e cada fase que eu passei porque eu me alterei com alguma que tava ao meu redor e quis estar junto, então não alterou só o meu modo de fazer arte mas de entender o mundo, uma coisa que eu sinto muita falta do teatro e que eu encontrei nas Themônias é entender que você nunca vai fazer nada sozinha, não tem como, a arte não existe sozinha, a arte necessita de, no mínimo, duas pessoas, uma pra fazer e uma pra ver, porque se tu faz um desenho e bota dentro de uma gaveta aquilo ali só é um rabisco, só é traço num papel, a arte surge quando o outro olha aquilo e começa a ter uma dialética de significados, de projeções, de tudo, a arte é viva e quando as Themônias trazem essa noção coletiva de que não fazemos nada sozinha me acolhe tanto quanto o teatro, é difícil pra mim fazer uma arte solitária, tanto que eu desenho, mas é um trabalho muito solitário artístico o desenho pra mim, o meu auge da produção foi quando eu tava com o Paulinho porque a gente desenhava junto, o meu processo artístico funciona junto então, sem dúvida, não só alterou como altera e enquanto alterar é o que eu acredito, porque se não me alterar mais não tem porque eu estar ali, se não me alterar mais pode botar no museu enquadrada, né? (Flores Astrais, 2023)

As falas das três deixam claro que a retroalimentação não é metáfora abstrata. É método de trabalho, de criação e de sobrevivência. Desi narra, por exemplo, como a confiança de Shayra a empurrou para o palco.

Eu sempre fui de me rasgar, se eu fosse pra festa e não sáísse rasgada não era eu que tava ali naquela festa, e teve um dia que a Shayra viu e ela ficou perturbada, aí ela falou ‘amiga, tu quer performar aqui?’ e eu falei ‘mana, lógico, joga no meu peito!’ e aí eu performei na KCM! (Desirée LoBianco, 2023)

Coy, por outro lado, evidencia como o pertencimento artístico e afetivo das Themônias contrasta com o não pertencimento sentido na família de origem, e como isso atravessa diretamente sua criação.

Isso me remete a coisas familiares também, de até onde esses cortes que eu recebia desde infância também me fizeram não permitir mais até a minha família de sangue ter acesso a mim sabe? Até onde eu achava que eles gostariam de ter acesso e até onde eu achava que eles deveriam ter acesso. De por exemplo, na minha vida inteira eu sempre estive apresentando alguma coisa, sempre tô envolvida em um show, em espetáculo, uma performance... Sempre. Nunca fiquei sem nada pra... sem uma data pra apresentar, pra entregar algo, mas sei lá... se a minha mãe foi dez vezes, nem dez, cinco vezes em apresentações minhas foi muito, sabe? E enfim, é a minha vida né, as coisas que me interessam, é o eu dentro desse corpo, que põe pra fora coisas artisticamente que essas pessoas não tem acesso, não me conhecem, não sabem quem eu sou. Babado. E aí com o tempo a gente vai vendo, achando tirando conclusões de que 'será mesmo que essas pessoas querem me conhecer?' Se elas estão dispostas né... E quem são as outras que estão dispostas? Quais as outras possibilidades de afetos, de amores, de conhecimento, de troca, saber o que interessa ao outro o que o outro sente o outro passa... A gente é muito mais que trabalho. Mas também por criações né, sei lá... De a minha família ser toda do interior e lá é um outro babado de terem que passar uma vida inteira trabalhando 13 horas por dia no sol quente pra conseguir comer o básico, o mínimo. Pra ter o que comer pelo menos. Hoje em dia já melhorou muito, mas eu lembro quando eu era criança era muito mais escasso, muito mais... os recursos eram muito mais escassos. E com isso tem falta de acessos né, de, sei lá, nem entenderem o que que é um espetáculo, não se sentirem pertencente a isso, o quê que é uma apresentação e por quê isso acontece... Sei lá, pra eles não deve nem fazer sentido, todo mundo para o dia e sentar pra assistir, sei lá, os viado dançando (risos) é o que eu sinto assim da minha família que eles não entendem porque pra eles não faz sentido o entretenimento, a arte. (Coytada, 2023)

É nesse ponto que metamorfosear o processo criativo se funde com a ideia de corpo-tela em metamorfose. Mais precisamente, a metamorfose, aqui, não designa mutação biológica, nem uma troca linear de um estado a outro. Em chave próxima à força estética com que Kafka (2009) mobiliza a metamorfose, o que me interessa é pensar deslocamentos sensíveis, artísticos, corporais e relacionais que reorganizam o modo de existir. O corpo trans, especialmente no contexto das Themônias, não é uma essência pronta nem um destino concluído. Ele se torna campo de inscrição, disputa, invenção e leitura. Não é apenas atravessado pelas violências estruturais, mas também pela escolha ativa de inscrever-se no mundo de outras formas. A existência desses corpos desafia a lógica binária que insiste em fixar pessoas em categorias estáticas, e o processo artístico se torna o campo em que essa disputa se materializa.

Dentro do Movimento Cultural das Themônias, essa noção se radicaliza. O corpo torna-se tela, isto é, superfície e motor de experimentações estéticas, políticas e afetivas que transcendem a individualidade e se expandem em redes coletivas. Desi, por exemplo, ao abandonar a busca pela drag “perfeita” dentro do modelo internacional e abraçar cílios de papel, tintas acrílicas, roupas “feias”, mas cheias de sentido local, está reescrevendo o próprio corpo como superfície de conflito e afirmação. Coy, ao confundir cada vez mais o que pertence à “Coytada” e o que pertence à “Rafa”, mostra como os armários e cabides já não dão conta de separar arte e vida. Ela própria se pergunta:

Até então era um gay que se montava de drag né. E fazendo essa drag que foi moldada novamente de volta para uma estética vendível que é, digamos, essa drag americanizada de o que é o feminino, o que é o feminino exagerado e talvez até pra escapes... por ser antes da transição. E agora com a transição tem sido estranho porque o que eu fazia antes como escape hoje em dia eu sinto só como eu arrumada e eu não entendo mais muito bem se estou me lendo enquanto drag, se estão me lendo enquanto drag. Até que ponto é apenas eu arrumada, até que ponto eu visto essa carapuça de drag, agora estou drag. Me surge esse questionamento, até que ponto eu arrumada até que ponto drag, onde começa um e onde termina a outra, onde começa a outra. E até vestuário né, as coisas se misturaram de coisas que eram ‘da Coytada’ passaram a ser da Rafa e coisas que são da Rafa as vezes eu uso como Coytada, tá se misturando as coisas... Talvez. É meio confuso, mas com certeza sim mudou, tô tentando entender pra onde mudou e pra onde tá caminhando, mas não tá a mesma coisa, não é a mesma coisa. (Coytada, 2023)

Flores, por sua vez, explicita o ponto em que a marcação artística “Themônia” e a marcação social “travesti” se sobrepõem e se tornam indissociáveis.

Cada vez mais a gente começa a se entender como drag nesse movimento, e depois como Themônia, e depois pra mim teve o atravessamento de ser uma travesti, faz com que eu não consiga pensar num outro termo que não seja uma themônia-travesti, sabe? Entender que eu faço parte desse movimento Themônia, mas pontuar que eu faço parte desse movimento enquanto travesti, acho que a Themônia é uma marcação artística da coisa e a travesti é uma marcação social da coisa, daonde eu faço a minha arte, já que a minha arte eu faço no meu corpo, esse corpo é o corpo de uma travesti, e eu faço questão que isso esteja bem evidente, sabe? (Flores Astrais, 2023)

Desi, em outra chave, reforça a drag como extensão de um transbordamento criativo, não como máscara separada de si.

Eu sou drag, e eu sou eu, drag é só uma extensão de toda a minha criatividade e de tudo que eu quero botar pra fora naquele momento, até porque a gente não vai passar 24h por dia com uma peruca na cabeça, com uma maquiagem mega estourada, então pra mim drag é aquele momento que eu quero expressar tudo aquilo que eu sinto. (Desirée LoBianco, 2023)

Coy afirma que, antes do movimento, via a drag como escape de sua identidade enquanto gay. Agora, vive o processo de entender sua arte como extensão de seu trânsito de gênero, construir um espaço para afirmar-se como travesti a partir do seu trabalho artístico e entender os limites desse processo.

Em termos das gerações internas do movimento, consigo perceber que Flores cita as Themônias sempre de uma perspectiva mais construtiva, Coytada de uma perspectiva mais afetiva e Desirée de uma perspectiva mais referencial, mas sempre enfatizando que seus processos foram alterados dentro desses contextos. O que as diferencia de outras artistas trans não é uma essência isolada, mas a rede de pertencimento construída pelo movimento, que possibilitou essas alterações com menos avarias aos seus processos criativos.

O corpo-tela, então, não é apenas display de identidade. É justamente o lugar onde identidade e processo criativo se engolem mutuamente. Cada cicatriz, cada raspagem de sobrancelha, cada cílio de papel, cada salto impossível, cada figurino improvisado com lixo são, ao mesmo tempo, arquivo e rascunho: registram o que foi e ensaiam o que ainda não existe.

Nesse contexto, a arte nunca é apenas produto final, é um modo de existir. A montagem de uma festa, a produção de uma ball, o ensaio de uma performance, a criação de uma haus, o cuidado cotidiano entre mães e filhas de haus são partes do mesmo gesto estético-político. O Movimento Cultural das Themônias aparece, assim, como ecossistema em que corpos trans-themonizados podem se recriar sem pedir licença, num fluxo contínuo de retroalimentação.

Em termos das gerações internas do movimento, Flores tende a narrá-lo a partir de uma perspectiva construtiva, enfatizando a arquitetura do próprio ecossistema; Coy o enxerga a partir de um eixo afetivo, como substituição e expansão de família; Desirée o lê como referência estética e deslocamento de padrão, a virada de chave que a tira da lógica da drag internacional e a ancora na Amazônia. Em comum, todas apontam que sua arte foi alterada dentro desse contexto e, mais do que isso, que essas alterações seriam impensáveis sem a rede de pertencimento e afeto que o movimento lhes oferece.

Metamorfosar o processo criativo, aqui, é inseparável de metamorfosar o corpo. O corpo trans-themônia é, ao mesmo tempo, tela, laboratório e manifesto. Ao olhar para Flores, Coy e Desi, percebo que o trânsito de gênero e o trânsito estético caminham juntos: uma decisão de se afirmar travesti, uma dúvida sobre onde termina a drag, um deslocamento de referências internacionais para materiais locais, tudo isso reorganiza simultaneamente a vida, o corpo e a obra. A trans-themonização começa a se desenhar justamente nesse ponto: no entrelaçamento

entre processo criativo e metamorfose corporal, entre corpo-tela e ecossistema afetivo, entre a arte que nasce do bando e o bando que só existe porque insiste em criar.

4. PARTES DA CRISE

Foi o conselho que chegou até mim na primeira orientação coletiva do doutorado, quando eu disse que não sabia o que fazer, como estava e muito menos como o projeto seguiria: “então parte da crise”. É isso que artistas fazem, me disseram. Transformam a crise em processo e o processo em criação, num movimento contínuo de expurgos sensíveis que, mais adiante, alguém resolve chamar de trajetória. Mas e quando a própria crise é justamente essa? Quando o que treme no centro de tudo é a pergunta que eu evitava há anos: será que eu sou artista? Será que um dia eu fui, ou sempre fui apenas um corpo cheio de coisas represadas que precisava transbordar e encontrou na arte um porto possível? Isso basta para chamar alguém de artista? E, antes ainda, o que é arte?

Antes de cair nesse buraco sem fundo do “o que é arte” e “quem é artista”, eu tropeço em outro abismo, mais íntimo: quem sou eu? Se não caibo aqui nem ali, se o meu corpo não dá conta de pertencer a lugar nenhum, como sustento qualquer definição? Eu não sei exatamente como vim parar aqui. As coisas foram acontecendo, eu fui dizendo “sim” aos poucos e dando passos em direção a lugares que, em algum momento, pareciam fazer sentido. Cheguei até aqui sem muitas certezas: um acadêmico que sente não ter o “suficiente” de academia, um artista que muitas vezes não encontra verdade no que produz, um corpo trans que não se encaixa inteiramente nas narrativas mais circuladas do trânsito de gênero, um corpo-afeto atravessado por tantos bloqueios emocionais que, às vezes, mal confia no próprio passo seguinte.

Se o caminho é partir da crise, o primeiro gesto é reconhecê-la e encará-la de frente. Em vez de tratá-la como um bloco amorfo que tudo engole, preciso cortar, fatiar, abrir essa crise em camadas que possam ser olhadas sem me engolir junto. Por mais que tudo se atravesse como um grande rizoma, vejo que é possível organizar essa massa em três eixos que se enroscam, mas também se deixam examinar: afetos, arte e corpo. É a partir deles que esta crise começa, aos poucos, a se transformar em estratégia de observação.

Importa dizer que a crise não aparece como confissão, nem como mero relato de instabilidade subjetiva. Ela funciona aqui como operador de leitura, ao organizar a crise nesses três eixos, não procuro domesticá-la, mas torná-la legível. É justamente nesse ponto que ela deixa de ser lida apenas como falha ou colapso e passa a ser compreendida como matéria de transformação, contradição, reelaboração e invenção, isto é, como uma dimensão constitutiva da própria trans-themonização.

4.1. AFETOS

Ainda é confuso perceber que aqui há uma crise, porque, na minha cabeça, o afeto sempre foi a solução. Cresci nutrindo um idealismo quase romântico de que os afetos, e a forma como nos permitimos afetar, seriam a única forma efetiva de mudar o mundo. Permiti-me afetar e afetei profundamente. Fui dizendo “sim” a vínculos, casas, projetos, corpos, até que, quando percebi, minha vida parecia um emaranhado de fios soltos, um caos sem bordas. Em algum ponto desse processo eu quebrei algumas pontas, e hoje elas voltam como retorno de onda. Olha se não são as consequências das minhas inconsequências emocionais dando as caras: quem diria que me permitir afetar iria, de fato, me afetar?

O problema é que a gente aprende a falar de afeto como se ele fosse sempre um lugar bom, morno e amoroso. Mas o afeto, como já aparece em Spinoza (2007) e Safatle (2016), é aquilo que nos move por dentro, e isso inclui também o que incomoda, rasga e atravessa: raiva, medo, nojo, tristeza, ressentimento. O afeto muda o mundo, sim, mas exercitá-lo é um trabalho árduo. Ele também pode ser capturado, patologizado, transformado em dependência, controle e culpa. Dizem que tudo em excesso faz mal, mas é difícil reconhecer quando aquilo que nomeamos como “bom” começa a adoecer: quando o cuidado vira exaustão, a saudade vira alívio, e os dias comuns arrastam pelo asfalto o resto de boas lembranças que sobram. O que fica é um afeto reverso, um apego misturado com desprezo, uma vontade simultânea de sumir e de ser visto.

A crise dos afetos, para mim, está em aprender a reconhecer quando esse rio funda. Como identificar o afeto adoentado? Quando a raiva, o medo ou o nojo são resposta saudável a uma violência, e quando são rebote de uma escolha inconsequente? Até onde faz sentido se colocar no lugar do outro? Até onde ajudar não é, na prática, se abandonar? O afeto é profundo, às vezes doloroso, um mar sem fim em que a gente se afoga com facilidade se descuida um segundo. Há amigos, terapeutas, casas, festas, mas existe um ponto do afogamento que é intransferível: só eu posso decidir se vou nadar, boiar ou entregar o corpo à corrente. E, se eu não cuido disso, enlouqueço devagar, transtornando sensibilidades e terceirizando a responsabilidade para qualquer coisa, de traumas a mapa astral.

“Partir da crise” e revisitar o afeto na minha trajetória significou admitir que ele nunca foi apenas pano de fundo bonito da pesquisa, mas matéria bruta de transformação e também de dano. Em 2017, ao fundar a Haus of Carão e mergulhar ao mesmo tempo no mestrado sobre as Themônias, eu me joguei numa bioafetividade rizomática. As Themônias não eram apenas

corpos em performance: eram arquiteturas vivas de pertencimento dissidente. Ali aprendi na carne que família escolhida é um ato político de cura, que o cuidado coletivo é infraestrutura de sobrevivência. O afeto, nesse contexto, virou não só ferramenta analítica, mas condição de possibilidade para que eu continuasse vivo e em trânsito.

É nesse mesmo período que as diferentes camadas de afeto se adensam: as noites de Carimônias cantando “Carimbó para as Themônias / Carimbó para travesti / Carimbó para não-binária / para boyceta e femme queen...” convivem com os bastidores em que corpos trans-themônias sangram, literal e simbolicamente, para continuar existindo. A canção, escrita para abraçar bichas, sapatonas, travestis e transmasculines na mesma roda, não é só um arranjo de vozes. É um manifesto afetivo que diz, na prática: tu não tás só, tu pertences aqui. Ao mesmo tempo, é nesse excesso de disponibilidade afetiva que eu começo a me perder, confundindo cuidado com autoaniquilação, presença com obrigação, amor com sacrifício permanente.

É também por isso que Spinoza (2007) aparece aqui. Não porque eu queira transformá-lo numa origem absoluta dos estudos do afeto, mas porque sua reflexão sobre afecção, potência e composição entre corpos ajuda a pensar de forma precisa porque certos encontros aumentam nossa potência de existir e outros a diminuem. Essa entrada me interessa como base filosófica para compreender o afeto não como sentimentalismo, mas como variação concreta da potência de viver e agir em relação.

A crise, então, não está em abandonar o afeto, mas em aprender a deslocá-lo de ideal absoluto para campo de responsabilidade. Como lembra Krenak (2018), não podemos nos tornar reféns dos movimentos que criamos; eu acrescentaria: nem dos vínculos que ajudamos a erguer. Reconhecer isso, no contexto das Themônias, é entender que o afeto que nos salvou também pode nos esgotar se não aprendemos a colocar bordas. Quando as Carimônias entoam o carimbó para travestis, não-binárias, boycetas e drag queens, não celebramos só um ritmo e uma ancestralidade amazônica; celebramos a possibilidade de sermos múltiplos sem nos dissolvermos completamente em ninguém.

O afeto em ação coletiva é a obra que nos puxa de volta à superfície quando o afogamento solitário parece solução. É nesse equilíbrio instável, entre entrega e limite, entre cuidado e preservação, que a crise dos afetos se torna, pouco a pouco, estratégia de observação poética e estratégia de sobrevivência trans-themonizada.

4.2. ARTE

Ainda insisto em pensar que todo mundo é artista, mas não mais como frase de efeito. Para existir no mundo, em alguma medida, é preciso inventar formas. A arte está naquele rabisco distraído na margem do caderno, nas voltas que o corpo dá pela casa durante uma ligação arrastada, na piada que quebra o silêncio, na roupa escolhida sem pensar e que, ainda assim, fala mais de nós do que gostaríamos de admitir. Nem sempre há intenção, projeto ou consciência. A arte é esse excesso de forma que vaza pela vida.

Mas, nesta tese, isso ainda não basta. Aqui, arte não é apenas qualquer gesto expressivo, nem ornamento, nem representação externa de uma identidade pronta. O que procuro sustentar é outra coisa: a arte, no contexto da trans-themonização, é operação de inscrição, invenção e reorganização da vida no corpo e no território. Ela não vem depois da existência, como ilustração. Ela participa da própria feitura do viver.

Por isso, mesmo quando penso em cães, porcos ou elefantes que pintam telas, o que me interessa aqui é a arte como problema humano situado: essa necessidade teimosa de dar figura ao que não cabe, de desenhar uma saída onde só se vê parede. Mas e quando a própria humanidade te recusa o estatuto de humano? Quando o que te atravessa não é lido como sensibilidade, mas como erro, exagero, desvio? Em que lugar se encaixa a arte dos corpos desumanizados?

O trânsito de gênero nos arrasta por cavernas pouco exploradas e, em uma delas, bem funda e gotejante, há uma inscrição que eu relutei em ler: “tudo que eu fiz na vida foi irrelevante até aqui então?”. Uma vida inteira de processos, projetos, palcos, festas, quadros, drags, que de repente parecem não ter chão. Bate a sensação de que talvez eu tenha vivido uma grande simulação cisgênera, uma espécie de matrix de gênero, e que só agora acordei. O problema é que o despertar não vem com manual. Acordo, mas sigo preso. Tento encontrar meus iguais, mas quase todo mundo está coberto por uma camada espessa e pegajosa de cisnormatividade. Os corpos tentam se tocar, porém escorregam, emperram, se evitam. A sensação é a de estar acordado dentro de um sonho ruim.

Se a arte é aquilo que reorganiza a vida quando o mundo tenta torná-la inabitável, então corpos trans são forçados a operar esteticamente em tempo integral para sobreviver. Não há descanso, não há dia neutro. Somos corpos em fuga, e isso cansa. Não me surpreende que, em muitos momentos, a arte tenha escorrido das minhas mãos. Ao mesmo tempo, também não consigo naturalizar essa fuga, como se fosse simplesmente “do jogo”. O meu trânsito, iniciado em 2019, não foi uma pausa da arte; ele rasgou a tela que separava o “eu” da “obra”.

As tintas que um dia cobriram meu rosto, as perucas, as colas, as pedrarias, foram se deslocando para telas, madeiras e papéis, mas não como fuga da cena. Era a própria arte mudando de estado, insistindo em me lembrar que um corpo em trânsito é também um manifesto estético e político. Talvez a arte não seja o que me torna humano. Talvez ela seja a prova insistente de que eu já era humano antes de qualquer reconhecimento externo.

É hoje, dentro das Themônias, que encontro uma espécie de mundo-arte possível. Um território onde meu corpo deixa de ser apenas problema ou sintoma e volta a ser ferramenta, casa e paisagem. Às vezes, pertencimento não é sobre caber perfeitamente, mas sobre transformar o vazio em espaço habitável. Quando toco tambor para travestis dançarem carimbó, quando ajudo a pensar o figurino de uma filha, quando produzo uma festa para que corpos dissidentes possam existir com relativa segurança, não estou apenas “fazendo arte”. Estou ajudando a construir um ecossistema em que a arte não é mercadoria nem solução metafísica, mas modo de organizar a vida.

Percebo, então, que, se a arte pode ser humana, ela também é comunal. Não faz sentido isolada em gavetas, só existindo em acervos, currículos Lattes ou paredes de museu. Foi nessa compreensão que algo se reorganizou em mim: não fui salvo pela arte, como um clichê romântico poderia sugerir. Fomos nós que salvamos a arte, arrancando-a da solidão dos ateliês, das vitrines higienizadas e da mão exclusiva de curadores. Trouxemos a arte de volta para o corpo, para a rua, para a beira do rio, para o chão grudento da boate, para o quintal da casa.

Nesse “nós”, composto por travestis, bichas, sapatonas, boycetas, não-binários, mariconas cansadas e corpos em trânsito, a arte volta a fazer sentido. Não apenas como espelho que reflete a crise, mas como ponte que nos permite atravessá-la juntos, ainda que cambaleando. E, nesse gesto, eu me lembro de que seguir artista, apesar de tudo, ainda é uma forma teimosa de permanecer vivo.

4.3. CORPO

Para além de desumanizado e demonizado, o corpo trans é atravessado por experiências que simplesmente não cabem na lógica de uma cabeça cisgênera. É o corpo fetichizado nas redes sociais toda semana, é o corpo que recebe olhares confusos na fila do mercado, é o corpo que vira tema de pornografia antes de ser sujeito de direitos. É o corpo que, num consultório, é reduzido a protocolo; na rua, é reduzido a risco; na boate, é reduzido a fantasia. É o corpo que ouve piadas sussurradas, propostas indecentes, perguntas invasivas sobre partes íntimas e, muitas vezes, só encontra como saída performar um consentimento que não existe. O corpo

trans, antes mesmo de ser reconhecido como corpo, já foi abusado de tantas formas simbólicas e materiais que a fronteira entre dentro e fora se confunde.

Essa violência se infiltra a tal ponto que, mesmo na ausência imediata da cisgeneridade ao redor, a cisnorma continua operando por dentro. Ela coloniza a mente, sabota a autoestima, reorganiza os afetos. Não se trata de destino biológico nem de defeito individual. Trata-se de efeito social reiterado. Se fazem tanta questão de nos patologizar, então é preciso inverter o foco do diagnóstico: o corpo trans não nasce doente, ele é adoecido. A doença não está no trânsito de gênero; está na cisnorma que insiste em enquadrar, corrigir, ajustar e exterminar. Quando digo que o corpo trans é um corpo adoecido, não estou reiterando um estigma. Estou apontando que ele carrega, no próprio tecido, a febre de um sistema que se recusa a mudar.

É nesse ponto que uma leitura biopolítica volta a se impor. Não apenas porque certos corpos são regulados, mas porque alguns são sistematicamente expostos à precariedade, à violência e à morte, enquanto outros são investidos de legibilidade, proteção e futuro. O corpo trans aparece, então, como campo de disputa sobre quem pode existir de modo habitável, quem pode circular sem ser lido como ameaça e quem pode ser reconhecido como vida legítima. Essa disputa não acontece só no plano jurídico ou médico. Ela atravessa a fila do mercado, o consultório, o palco, a boate, a família, o documento, a pornografia, a escola e a rua.

É por isso que travestis carregam raiva, é por isso que transmasculines aparecem em índices graves de sofrimento psíquico e suicídio, é por isso que a expectativa de vida de travestis e mulheres trans no Brasil segue brutalmente rebaixada em comparação com a população geral. O problema não está na existência trans, mas no regime que insiste em tratá-la como falha do mundo em vez de falha da própria norma.

O meu corpo transmasculine é um palimpsesto de violências e renascimentos. Carrega cicatrizes de exames invasivos, de documentos que não batiam, de banheiros evitados, mas também marcas de escolhas feitas por mim: as aplicações de testosterona, a decisão pela cirurgia, os pequenos rituais diários de cuidado que reaprendem a tocar esse território. Cada gesto, do ajuste do binder antigo ao primeiro dia em que entro numa barbearia sem pedir desculpa por existir, é uma micro-reconquista.

A cisnorma tenta nos adoecer, mas, na contramão, aprendemos a olhar para esse corpo como ecossistema, e não como erro. Um corpo que se regenera como salamandra, que muda como Neotroglita, que insiste em sobreviver. Exercitar a autonomia física, nesse contexto, é mais do que vaidade ou “transição bem-sucedida”. É uma forma de dizer, todos os dias, que

esta carne é minha, que este território é meu e que, enquanto eu estiver aqui, nenhum sistema vai escrever sozinho a legenda do meu próprio corpo.

4.4. REALINHANDO E RECONSTRUINDO

Depois de desmontar a crise em três pedaços, afetos, arte e corpo, fica claro que não dá mais para seguir falando apenas em abstrações. Tudo o que foi tratado até aqui atravessa, antes de qualquer coisa, um corpo muito específico: o meu. Realinhar e reconstruir, neste ponto da pesquisa, não é “superar” a crise, mas aceitá-la como matéria-prima e reorganizar seus cacos em forma de narrativa. Se antes eu olhava para a trans-themonização a partir de fora, agora preciso assumir que o primeiro laboratório dessa hipótese sempre foi o meu próprio percurso.

É a partir dessa decisão que as imagens de caverna, inseto, ecsúvia⁸ e metamorfose deixam de ser apenas metáforas soltas e passam a compor um mapa possível da minha trajetória. Mas preciso dizer com precisão o que esse mapa é e o que ele não é. Não mobilizo a entomologia como verdade científica do humano, nem as fases do inseto como descrição literal da vida trans. O que me interessa aqui é a potência artística, analítica e histórica dessas imagens para ler deslocamentos de corpo, linguagem, criação e pertencimento. A metamorfose, neste trabalho, não é uma mutação biológica aplicada à experiência humana. Ela é uma metáfora operatória para pensar rupturas, cascas, reaprendizados, reorganizações sensíveis e modos de existir que deixam de caber na forma anterior.

Em vez de uma linha reta, enxergo um conjunto de mudas sucessivas: diagnósticos que viram casca, performances que apertam, montações que gritam, ninhos que acolhem e expulsam, espelhos que racham, casulos que liquefazem tudo e uma fase alada que não é chegada definitiva, mas um jeito mais honesto de habitar o devir⁹. Ainda assim, não quero que essa imagem seja lida como escadinha evolutiva, nem como ciclo fechado simples. As fases que nomeio a seguir não operam como sequência rígida. Elas se atravessam, retornam, coexistem, às vezes se antecipam e às vezes reaparecem quando se imaginava que já tinham ficado para trás. A lógica aqui não é progressiva. É espiralada, sensível e relacional.

Nesta seção, portanto, volto o foco para mim. Narro minha própria metamorfose em sete fases, do ovo ao imago, acompanhando cada ecsúvia deixada pelo caminho. Não se trata de buscar uma origem pura nem um ponto final, e sim de reconhecer como o trânsito de gênero, a themonização, a ecologia queer e o Movimento Cultural das Themônias foram redesenhando

⁸ Termo da biologia que designa a pele ou casca deixada para trás por um inseto após a muda.

⁹ Processo contínuo de transformação, sem forma final ou fixa.

meu processo criativo e minha forma de existir no mundo. Só depois de cartografar esse percurso em primeira pessoa poderei, mais adiante, deslocar essa mesma estratégia de observação poética para as trajetórias de Flores Astrais, Coytada e Desirée LoBianco, testando a hipótese da trans-themonização como chave desta análise.

A partir daqui, o convite é simples e radical ao mesmo tempo: acompanhar, fase por fase, como um corpo trans-themônia se faz e se desfaz, deixando, em cada muda, um rastro de cascas, memórias e crises que não se encerram, mas apontam caminhos. E assim, começamos pelo princípio.

4.4.1 Fase 1 – O ovo: a ecsúvia do diagnóstico

O ovo é o tempo em que quase nada ainda tem nome, mas tudo já está em curso. Antes mesmo de eu poder dizer “eu”, um enunciado breve já tinha decidido muita coisa por mim: “é menina”. Não interessa aqui repetir o cenário, nem a cena médica em si, mas reconhecer o que aquele enunciado fez. Ele funcionou como uma espécie de carimbo inaugural, a primeira casca onde todas as expectativas de gênero foram depositadas. O ovo, para mim, é esse estado de vida incubada em diagnósticos alheios.

Dentro dessa casca, a infância foi menos descoberta e mais tentativa de sobreviver ao roteiro que vinham me entregando. As idas às lojas de roupa, por exemplo, não eram apenas passeios de consumo: eram exames silenciosos. Cada vestido recusado, cada peça que não fazia sentido no espelho, era traduzido pelos outros como frescura, drama, pirraça. Eu, sem repertório para nomear a dissonância entre corpo e expectativa, internalizava tudo isso como defeito de caráter. Não caber nas roupas virava não caber em mim. Nascia ali a primeira ficção sobre quem eu era: a “pessoa chata” que tornava tudo difícil. Essa foi minha primeira ecsúvia: uma personalidade inventada para justificar o fracasso de um gênero que nunca me serviu.

Ao mesmo tempo, havia pequenas brechas nessa casca. A música, os desenhos, pinturas, os passatempos solitários ou com a minha irmã, brincar com água no quintal ou com as maquiagens da mamãe, as horas em que ninguém exigia de mim que performasse um “ser” legível, funcionavam como microfissuras nesse ovo. Eu não nomeava nada disso como proteção, mas era ali que eu respirava.



Figura 13: Momentos da infância
Fonte: Arquivo Pessoal

Com o tempo, fui entendendo que o problema não era sequer o rótulo em si, mas o pacote de expectativas que vinha junto. Falar mais baixo, sentar-se de certo jeito, reagir de certo jeito, desejar de certo jeito, sempre havia o certo jeito que nunca parecia certo. Era como se o ovo não fosse apenas uma casca, mas um manual de instruções. E eu, desde cedo, era o aparelho que vinha com defeito de fábrica, aquele que nunca funciona exatamente como está na caixa. Não havia ainda a palavra “trans”, nem “não-binária”, nem qualquer outra ferramenta conceitual no meu arcabouço. Havia só a experiência crua de perceber que, se eu quisesse continuar dentro daquele ovo, teria que aprender a mentir sobre quem eu era. E eu tentei. Tentei tanto que comecei a acreditar em partes dessa mentira.

Anos depois, quando encontro na entomologia a imagem da muda, o momento em que o inseto rompe o exoesqueleto que se tornou pequeno demais, tudo faz um sentido doloroso. A ecdúvia é a pele antiga, rígida, que cai. O corpo novo sai mole, exposto, vulnerável, mas é o único jeito de crescer. Ao olhar para trás, entendo que aquela versão de mim que se esforçava para corresponder ao diagnóstico de “menina” foi exatamente isso: uma casca provisória, uma estrutura que me protegeu até onde pôde e depois começou a sufocar.

A criança exausta nos provadores, tentando ser menos incômoda, foi o primeiro sinal de que algo precisava romper. A mentira de que eu era apenas “difícil” era, na verdade, um mecanismo de sobrevivência: era mais aceitável acreditar que eu era chato do que admitir que todo o sistema de gênero ao meu redor não fazia sentido algum. Quando essa primeira narrativa

começa a rachar, a metamorfose se inaugura, ainda sem nome, ainda sem coragem, mas já em andamento.



Figura 14: Sempre irritado e desconfortável
Fonte: Arquivo Pessoal

É por isso que, metodologicamente, o ovo não é só metáfora, é ponto de partida. Ao nomear essa fase da minha trajetória como “ecsúvia do diagnóstico”, reconheço que toda a pesquisa nasce desse atrito inicial entre o que disseram que eu era e o que meu corpo, silenciosamente, recusava ser. O ovo é a fase em que a normatividade tenta nos fixar como espécie, gênero, função. A trans-themonização, ao contrário, começa exatamente aqui: quando a casca do diagnóstico deixa de ser abrigo e passa a ser prova material de que existe vida para além do que o ultrassom disse que eu seria.

4.4.2 Fase 2 – Larva 1 (rastejante): a ecsúvia do descompasso

Se no ovo tudo ainda era silêncio comprimido, na primeira fase larval o silêncio começou a se mexer. A casca já tinha rachado, mas eu ainda não sabia para onde ir. É a primeira adolescência, aquele tempo em que o corpo cresce mais rápido do que qualquer repertório possível para lidar com ele. Eu já tinha entendido, mesmo sem dizer em voz alta, que a identidade que tinham colocado em cima de mim não servia. Mas ainda não havia outra disponível. É aí que nasce a larva rastejante: um corpo em trânsito que não anda em linha reta, esbarra em tudo, tropeça em si mesmo, mas insiste em se mover.

A antiga versão de mim, paralisada nos provadores, foi sendo substituída por outra forma de descompasso. Se antes o problema era não conseguir escolher roupa nenhuma, agora a escolha passou a ser deliberada: vestir mal. Não era desleixo, era estratégia. Roupas enormes, desproporcionais, que engoliam qualquer tentativa de silhueta, camisetas que pareciam mais capas, calças que não conversavam com sapato nenhum. Era como se eu dissesse o tempo todo,

com o corpo: “não me peçam coerência aqui”. O vestir deixou de ser busca por pertencimento e virou sabotagem. Também comecei a fazer à mão as estampas das minhas próprias roupas.

Nas noites de festa, esse gesto ganhava contorno ainda mais nítido. Enquanto o entorno performava um certo “estar adequado” à saída de casa, eu ia de pijama, de camiseta surrada, de sandália remendada com prego. Não se tratava de não ligar para a aparência. Era o contrário: eu me importava tanto com o que aquilo tudo queria dizer que preferi sair do jogo. Se o código das roupas funcionava como uma língua que me recusava, eu respondia inventando um idioma próprio: o do descompasso assumido. A “larva malvestida” era menos uma figura descuidada e mais um pequeno manifesto ambulante contra a lógica de que o corpo precisa significar corretamente para existir em paz.



Figura 15: De pijama no Café com Arte
Fonte: Arquivo Pessoal

Ao mesmo tempo, por dentro, outra transformação corria em paralelo. Se a infância tinha me marcado como inadequado nas relações, a adolescência me ofereceu uma urgência nova: eu precisava aprender a conversar. A primeira tarefa que me dei foi quase científica: observar. Entender como as pessoas puxavam assunto, como riam, como escutavam, como se despediam. Comecei a testar respostas, calibrar timing, perceber quando a minha fala somava e quando atrapalhava. Foi uma espécie de laboratório social em tempo integral. Pouco a pouco, fui descobrindo que eu sabia ouvir, sabia devolver uma piada, sabia ser gentil, sabia criar ambiente. O rótulo antigo de intransitável foi descamando, dando lugar a uma persona social que sabia circular.

Esse descompasso entre fora e dentro definia a fase rastejante. Por fora, o corpo parecia um anúncio de renúncia: roupas que rejeitavam qualquer tentativa de enquadramento, um visual que não se esforçava para ser lido. Por dentro, uma disciplina silenciosa de quem estava aprendendo, milímetro por milímetro, a arte de se relacionar. Eu me recusava a “me arrumar” como esperavam, mas investia horas em aprender a ser alguém com quem as pessoas quisessem ficar perto. Enquanto o tecido dizia “não pertença”, a conversa tentava construir lugares possíveis de pertencimento.

A ecsúvia dessa fase é justamente essa pele do descompasso: o momento em que o código estético é abandonado sem que, no entanto, surja ainda uma alternativa clara. É uma muda às avessas, em que o exoesqueleto antigo cai antes de o novo estar pronto. A larva rasteja porque ainda não tem asas, improvisa porque ainda não tem forma. Olhando hoje, reconheço nessa escolha de me vestir “mal” um gesto precursor de tudo que eu viria a encontrar na Themônia: o direito de não corresponder, de ser ruído no meio da imagem prevista, de negar uma harmonia forçada.

Do ponto de vista metodológico, é aqui que começa a ficar visível a utilidade dessa metáfora entomológica para pensar a trans-themonização. A larva rastejante não é ainda o corpo em cena, nem o corpo em trânsito explícito: é o corpo que treina. Treina idioma, treina escuta, treina presença. É a fase em que eu aprendo, na prática, que o desconforto pode ser administrado, redistribuído, desviado. Que posso não caber nas roupas, mas caber numa roda de conversa; não caber no espelho, mas caber num grupo.

4.4.3 Fase 3 – Larva 2 (a montagem): a ecsúvia do grito silencioso

Da larva malvestida, que se defendia sabotando qualquer tentativa de “estar adequado”, nasceu outra forma de sobrevivência: a montagem. Se antes eu respondia ao mundo recusando a linguagem das roupas, aqui começo a fazer o movimento inverso: aprender a dominar essa linguagem, distorcê-la, exagerá-la, usar cada centímetro de tecido e cada camada de tinta como ferramenta de construção e, ao mesmo tempo, de sabotagem. A larva rastejante, que atravessava o mundo como ruído, começa a experimentar a possibilidade de ser ruído com microfone.

Essa fase coincide com minha entrada na universidade, em 2010, no curso de Relações Públicas. Não foi uma escolha neutra. A figura de Samantha Jones, em *Sex and the City*,

rondava a minha cabeça como um fantasma glamoroso: alguém que sabia circular, negociar, ser desejada, decidir a própria narrativa. Eu queria aprender aquilo. Não exatamente ser ela, mas acessar aquele poder de dizer “eu existo” sem pedir permissão. Relações Públicas parecia, naquele momento, a escola possível para treinar esse tipo de presença.

Foi no antigo IESAM que o solo ficou mais fofo para essa larva. Pela mão de amigos dos cursos de Multimídia e Design, fui puxado para o centro nervoso da produção cultural independente de Belém. Ali nasceu a Produtora Bafônica, uma festa LGBT que mantivemos viva por cinco anos. Era mais do que uma noite: era laboratório, oficina, sala de ensaio, tentativa de mundo. A cada edição, eu via mais amigas começarem a se soltar e experimentar coisas novas. Entre elas, o Matheus Aguiar, com apenas 17 anos, que mais tarde se tornaria S1mone e, junto de Tristan Soledade, daria o pontapé naquilo que hoje reconhecemos como a origem do NoiteSuja.



Figura 16: Começando a ser DJ (no Fuxico da Rui Barbosa); batendo cabelo e fazendo palhaçada com Matheus Aguiar.

Fonte: Arquivo Pessoal

Enquanto isso, eu assistia tudo de muito perto, meio fascinado, meio intimidado. Já era fã de RuPaul, Divine, dessas figuras que estouravam o gênero pelo excesso. Entendia, mesmo que ainda de forma intuitiva, que a drag não era só se montar: era uma tecnologia de corpo, um modo de hackear o sistema. A montagem me aparecia como um exoesqueleto possível. Talvez ali eu pudesse experimentar outras formas de existência sem precisar justificar nada.



Figura 17: Sendo jurado nas primeiras NoiteSujas
Fonte: Arquivo Pessoal

Em fevereiro de 2016, essa promessa saiu do plano da ideia e entrou na carne. Decidi que não queria mais ficar só olhando. Me montei. O que até então era observação virou prática. A montagem passou a funcionar como uma nova casca, mais trabalhada, milimetricamente pensada: peruca, cílios, contorno, glitter, meia arrastão, cinta, salto, pedraria. Enquanto em alguns espaços eu era lido com estranhamento por ser um corpo lido como feminino fazendo drag, naquele núcleo específico que se consolidaria posteriormente como Movimento Cultural das Themônias o movimento foi o oposto: acolhimento imediato. Ali, aquilo que em outros lugares virava discussão sobre “pode ou não pode” era só mais uma variação de existência.



Figura 18: Com Leid Drag (Diel) em nossa primeira montagem.
Fonte: Arquivo Pessoal

Foi dentro desse caldo que a feminilidade, que sempre tinha sido para mim uma roupa desconfortável, virou material de trabalho. Deixou de ser uma obrigação e virou massa de modelar. Eu passei a empilhar cílios de papel, aprofundar decotes, montar carões enquanto testava, na prática, o quanto dava para torcer uma estética até ela quase quebrar. Minhas montações muitas vezes beiravam o delírio: saía de casa só de maiô, meia arrastão e um decote gigantesco, coberto de pedrarias que lembravam um painel de nave espacial. Xirley Tão, uma das minhas melhores amigas, batizou aquilo de “sala de controle”, e o nome ficou. Era como se meu peito tivesse virado, de fato, uma área de controle, cheio de botões luminosos, pronto para pilotar uma outra versão de mim.



Figura 19: A “sala de controle”.

Fonte: Arquivo Pessoal

O problema é que, quanto mais essa sala de controle brilhava, mais eu era empurrado para um lugar de representação que não me pertencia. Em pouco tempo, virei “a drag mulher” convidado para rodas feministas, mesas e debates sobre presença feminina na cena drag. Eu subia no palco para falar de empoderamento de mulheres na arte, e ao mesmo tempo uma sensação de fraude me atravessava inteiro. Por fora, eu era citado como “exemplo”, “importante referencial”. Por dentro, ecoava um incômodo surdo: eu não queria ser símbolo de uma feminilidade que nunca foi minha casa. Eu não estava buscando força dentro desse lugar, eu estava tentando escapar dele.

O decote, que parecia ser o grande truque visual da sala de controle, foi se tornando, pouco a pouco, o centro da violência. Meus seios que eram grandes, marcados, viraram ponto de acesso para todo tipo de invasão. O olhar alheio chegava primeiro neles, depois (e às vezes nunca) em mim. Teve a noite em que, no meio de uma apresentação, uma drag mais antiga

enfia a mão no meu peito, em público, transformando meu corpo em piada. As pessoas riram, alguns amigos reagiram na hora, mas aquele gesto já tinha se enterrado em mim. Não era só uma “brincadeira” de palco: era a confirmação de que aquela parte do meu corpo não me pertencera em momento nenhum. A disforia, que até então era só um ruído de fundo, começou a falar em voz alta.



Figura 20: No palco com uma drag mais antiga.
Fonte: Arquivo Pessoal

A sala de controle, que eu acreditava pilotar, mostrava seus fios soltos. A mesma estrutura que me dava coragem para entrar num palco começou a operar como um tipo de jaula sofisticada. Cada pedra colada, cada cinta apertada, cada elogio à “feminilidade poderosa” da minha drag vinha acompanhado de um enjoo que eu fingia não ouvir. A fórmula de “empoderamento feminino”, repetida em falas, posts, convites, se chocava com uma outra verdade, muda, que crescia por dentro: eu não queria ser uma mulher forte na cena, eu queria parar de ser lido como mulher e ser apenas eu.

É aí que essa fase mostra sua forma de ecsúvia: a persona da “drag mulher”, tão trabalhada, tão útil, tão importante politicamente para muita gente, era, para mim, uma casca que começava a rachar. Não nego o que ela me deu: palco, repertório, relações, amadurecimento artístico. Mas reconheço o custo: para sustentar aquele grito público de representatividade eu precisei calar um grito muito mais íntimo. A montagem foi, ao mesmo tempo, o lugar onde eu mais me aproximei de mim e onde mais me traí.

A Larva 2, então, é esse estágio em que a feminilidade performada vira ao mesmo tempo ferramenta e cárcere. É a fase em que aprendo uma lição que atravessa toda a trans-themonização: nem toda armadura que salva deixa de ferir. A ecsúvia que fica no chão, aqui, é a figura da drag que precisa, o tempo todo, justificar sua existência a partir de um feminino politizável. O que começa a surgir, ainda tímido, ainda sem contorno, é um corpo que percebe

que seu problema não é “falta de empoderamento”, mas excesso de enquadramento. A partir daqui o grito silencioso da montagem começa, enfim, a pressionar a casca por dentro.

4.4.4 Fase 4 – Larva 3 (o ninho): a ecsúvia do afeto

Da larva montada, que aprendia a negociar sua existência com o mundo através de cintas, cílios e pedrarias, nasce uma necessidade que não é mais apenas de forma, mas de ambiente. Depois de um tempo, não basta ter um corpo que aguente a travessia: é preciso ter onde pousar. Se as fases anteriores foram marcadas por tentativas de caber em peles improváveis, esta foi marcada pela urgência de caber em alguma paisagem. A pergunta silenciosa que atravessa esse momento da vida é simples e brutal: onde, afinal, eu posso descansar sendo quem eu sou?

É importante afirmar sem rodeios: eu não vim de uma família “má”. Minha mãe, minha tia e minha irmã são mulheres potentes, trabalhadoras, afetuosas à sua maneira. Sempre houve incentivo para estudar, para trabalhar, para “ser alguém”. Mas o pacto afetivo tinha fronteiras invisíveis. Eu podia tudo, desde que esse “tudo” coubesse ali. O apoio existia, mas vinha cercado de interrogações não ditas, de um certo cuidado que também era controle, de um amor que precisava compreender para legitimar. O que eu precisava começar a viver, naquele momento, escapava do vocabulário emocional disponível dentro de casa.

Com o tempo, isso foi transformando a casa da infância numa espécie de ninho com teto baixo demais. Nunca por falta de amor, mas por limite de repertório. Eu já não conseguia dividir ali minhas dúvidas mais profundas, meus desejos mais estranhos, as primeiras percepções de deslocamento em relação, não só ao gênero, mas à vida em geral. As conversas batiam numa barreira invisível, quase sempre marcada por silêncios, suspiros, preocupações práticas. O “mas” que sempre vinha depois do “te apoio” começou a falar mais alto do que o próprio apoio. O afeto seguia existindo, mas não dava mais conta de acompanhar o tamanho do corpo que eu estava me tornando.

Foi nesse momento que o afeto começou a se deslocar de lugar, deixando de ser apenas laço consanguíneo para se tornar uma escolha cotidiana. A entrada no mestrado, em 2017, foi o estopim concreto dessa mudança. O projeto acadêmico já era sobre o Movimento Cultural das Themônias, sobre território e processo criativo, mas a bolsa de pesquisa me ofereceu algo ainda mais radical: a possibilidade de alugar uma casa e, com ela, de criar um outro tipo de ninho. O que começou como uma decisão logística rapidamente se revelou um gesto político: construir um espaço onde a categoria “filho” não fosse a única forma possível de existir.

Foi assim que, junto com Perséfone de Milo, nasceu a Haus of Carão. Não como marca, nem como “coletivo” nos moldes tradicionais, mas como família inventada. O nome, oferecido por Shayra Brotero, que num primeiro momento nos soou exagerado e cafona, foi ficando, ganhando corpo, virando sobrenome. Em pouco tempo, a Haus deixou de ser só a casa onde eu morava e se tornou um território de passagem, abrigo, cozinha, sala de ensaio, consultório improvisado, extensão de pista de dança, espaço de choro, de riso, de reorganização e de bagunça de vida. Pessoas que estavam à deriva em suas próprias famílias e casas começaram a encontrar ali um lugar para pousar. Em determinado momento, a Haus se aproximou perigosamente da definição de albergue LGBTI+ não oficial, e isso, de alguma forma, era exatamente o que ela precisava ser naquele momento.



Figura 21: Performance de Carmem Miranda com Perséfone de Milo, nos primórdios da Haus of Carão
Fonte: Arquivo Pessoal



Figura 22: Almoços coletivos na Haus of Carão
Fonte: Arquivo Pessoal

Esse “ninho” não era único. Paralelamente, outras estruturas e relações se formavam e se atravessavam: as Carimônias, por exemplo, que surgem como banda de carimbó, mas, para mim, se tornam também escola de tempo coletivo, de pulso compartilhado, de pertencimento através do som. A trama das mais antigas frequentadoras do NoiteSuja, que consolida uma irmandade forjada entre noites, festas e sobrevivências. Relações que se metamorfoseiam, como a que vivi com Ana Paula/Rubi da Bike, que passou de namoro a irmandade, mostrando que o amor também pode mudar de forma sem deixar de existir. A vida afetiva foi se organizando em camadas rizomáticas, em famílias que se atravessam em vez de competir, em laços que não substituem a família de origem, mas que a expandem para outros lados.

Nesse contexto, eu deixo, pouco a pouco, de ser apenas “filho” para me tornar “pai”. Ser pai da Haus of Carão e de tantas outras pessoas na cena não é exercício de autoridade, é exercício de responsabilidade afetiva. É aprender a cozinhar para muita gente, a ouvir desabafos de madrugada, a emprestar roupa e documento, a assinar termo, a ir buscar no hospital, a organizar planilha, a lembrar que ninguém é forte o tempo todo e a puxar orelha quando necessário. É tomar para mim a tarefa de sustentar um tipo de cuidado que eu mesmo precisava e nem sempre tive. O ninho deixa de ser só o lugar onde eu repouso para se tornar um lugar que eu também ajudo a manter existindo.

Hoje, num desses movimentos circulares que a vida insiste em desenhar, voltei a morar com minha mãe para cuidar dela. O corpo que precisou sair para poder crescer retorna, mas retorna outro: transmasculine, themonizado, carregando famílias múltiplas nas costas. Nesse retorno, compreendo com mais nitidez a importância daquele afastamento. Não foi uma ruptura definitiva, mas uma distância estratégica para que eu pudesse descobrir quem era, sem precisar filtrar cada gesto pela régua de compreensão alheia. Só quando consegui existir plenamente fora do ninho original foi possível voltar a ele trazendo algo de volta e não apenas pedindo permissão para ser.

A ecsúvia desta fase é a pele da “filha obediente” que eu precisei abandonar para conseguir, enfim, assumir o lugar de quem também cria e mantém ninhos. Deixar essa casca no chão nunca significou renegar a minha família, mas reconhecer que ela, sozinha, não dava conta de tudo o que eu precisava me tornar. Foi na construção de outras casas (simbólicas e concretas) que aprendi que família não é um ponto de partida fixo, mas um território em constante reconstrução. A larva 3, rastejante ainda, mas cercada de outras, descobre que não está mais sozinha no mundo: existe um emaranhado de ninhos possíveis. E é dentro desse emaranhado que minhas asas começam, ainda timidamente, a se ensaiar.

4.4.5 Fase 5 – Larva 4 (o espelho quebrado): a ecsúvia da mentira insustentável

Depois do conforto tático do ninho e da certeza de que eu tinha, enfim, um lugar onde pousar, veio a última fase larvária, aquela em que já não é mais possível fingir que o corpo cabe na forma antiga. A vida na Haus of Carão seguia intensa, os projetos explodiam, as festas se multiplicavam, as relações se aprofundavam. Ao mesmo tempo, a convivência cada vez mais próxima com outras pessoas trans do movimento, como Poliana e Tiana, ia abrindo fissuras num silêncio que eu sustentava há anos. Fomos aprendendo juntas a nomear coisas que ainda não tínhamos coragem de dizer em voz alta sobre nós. A casca seguia em pé, mas já estalando por todos os lados.



Figura 23: Proximidade de outras pessoas trans das Themônias
Fonte: Arquivo Pessoal

É nesse momento que chega o convite para performar na Feira do Livro de Belém em 2019, no Hangar. Um dos maiores eventos culturais da cidade, cheio de gente, luzes, estrutura, institucionalidade. E o tema do convite cai como uma ironia afiada: queriam que eu falasse sobre “voz feminina”. O corpo já latejava em trânsito, a disforia começava a tomar proporções menos abstratas, mas o personagem público ainda era lido como referência de feminilidade na cena. Eu aceito. E, ao aceitar, empurro a mim mesmo para o centro do espelho.



Figura 24: Nota de jornal sobre a apresentação na Feira do Livro de 2019

Fonte: Arquivo Pessoal

Escolho “Sangrando”, de Gonzaguinha. A música já me atravessava antes e eu já tinha performado ela, mas ali, naquele momento, se tornou uma espécie de ritual involuntário de verdade. Logo nos primeiros versos, a letra já anunciava o que eu não queria encarar: quando eu soltar a minha voz, por favor, entenda. Subir naquele palco, com aquela maquiagem perfeitamente calculada, cílios de papel colados, roupa pensada e decote em vista, era tentar segurar mais uma vez a narrativa de que eu estava ali para representar uma certa ideia de “feminino” diante de um público amplo. Por dentro, eu sabia que não dava mais.

No meio da plateia, na primeira fila, estava uma travesti lindíssima. Eu lembro do jeito como ela ocupava a cadeira, a postura tranquila, uma presença inteira. Enquanto eu dublava, ela se tornou o meu espelho quebrado. Cada verso que saía da minha boca desenhava um corte entre o que eu mostrava e o que eu era. Ela existia ali com uma coerência que eu não conseguia mais produzir em mim. Eu performava uma experiência que não me pertencia, diante de alguém cuja existência desmentia, linha por linha, o meu papel.

A letra apertava: coração na boca, peito aberto, vou sangrando. Meu corpo obedeceu com uma precisão assustadora. As mãos tremiam, a garganta fechava, o suor escorria, mas não era emoção cênica, era pânico. Eu sentia o palco inteiro como uma armadilha, como se cada foco de luz ressaltasse o descompasso entre aquela imagem feminina que o evento queria celebrar e

a pessoa que eu era, amontoado por dentro. O texto falava em se entregar, em viver o que é amar, e eu percebia, com uma nitidez cruel, que continuar naquele lugar era justamente o oposto disso.

Quando a música chegou na parte em que o choro é anunciado, eu simplesmente não consegui segurar. O choro não era efeito dramático, era colapso. Terminei a música no chão, com a maquiagem desmanchando junto com o personagem. O público reagia como se estivesse diante de uma interpretação intensa e só eu sabia que o que estava desmoronando ali não era a performance, era a última sustentação possível daquela mentira. A larva já não cabia mais no próprio corpo.

Depois o silêncio foi quase tão alto quanto a música. As palavras demoraram a aparecer, mas uma frase enfim atravessou: eu não consigo mais fazer isso desse jeito. Não era ainda o “sou trans” dito em letras redondas para o mundo todo, mas era o primeiro reconhecimento explícito de que aquilo não era só desconforto, não era só cansaço. Era algo batendo na porta, pedindo para entrar. Ao dividir essa percepção com quem estava mais perto, com as minhas irmãs de transição, o que eu recebi de volta não foi surpresa, mas acolhimento. Todo mundo já tinha percebido, só faltava eu admitir.

A ecsúvia dessa fase é justamente essa figura pública que eu vinha sustentando: a de alguém convocado o tempo todo para encarnar uma feminilidade exemplar, discursar sobre representatividade, ocupar mesas e palcos em nome de uma experiência que nunca foi inteira minha. A Feira do Livro foi o ponto em que essa casca rachou de forma irreversível. Não dava mais para vestir aquela pele sem sentir enjoo. Não dava mais para aceitar convites que me colocassem num lugar identitário em que eu não me reconhecia. A mentira deixou de ser estratégia de sobrevivência e passou a ser violência.

O sal das lágrimas naquele palco não foi só vergonha ou exposição, foi solvente. Foi o líquido necessário para amolecer o último exoesqueleto, aquele mais fino, quase transparente, que ainda segurava tudo no lugar. A partir dali, já não havia retorno para a forma antiga. A larva, pela primeira vez, admitia que precisava se entregar à fase seguinte. E a fase seguinte não é bonita, nem confortável. É a pupa: o momento em que tudo se derrete por dentro para que outra forma seja possível. A Feira do Livro foi o dia em que eu entendi que, para continuar vivo na arte e em mim, eu ia precisar quebrar o espelho inteiro e começar a me ver pelos cacos.

4.4.6 Fase 6 – A pupa (o casulo da desmontagem): a ecsúvia de todos os sentidos

Se na Feira do Livro eu terminei jogado no chão, chorando com a maquiagem em frangalhos, a pupa começa exatamente no segundo seguinte, quando a luz apaga e sobra o silêncio. Não o silêncio romântico, mas aquele em que tudo parece suspenso, em câmera lenta, como se alguém tivesse apertado pause no mundo e, por dentro, tivesse ativado um botão de liquefação. A fase do casulo é isso: deixar de ter forma reconhecível. Eu já não era mais a “drag mulher”, não era (e nem queria ser) o homem que o mundo esperava que eu virasse, e tampouco sabia colocar em palavras o que eu era. Tudo o que eu tinha eram fragmentos: um corpo em trânsito, um nome por nascer, um monte de cascas acumuladas no caminho.

O quarto virou caverna. Não mais a primeira caverna platônica, onde eu só via sombras, mas uma espécie de antessala entre cavernas, onde a luz de fora já tinha me cegado e eu ainda não enxergava direito a nova paisagem. O espelho, que antes servia apenas para pintar o rosto com pasta clown, agora devolvia um corpo preso num binder, tentando achatar uma história inteira de feminilidade compulsória. Eu me olhava e não me reconhecia nem no “antes” nem em um suposto “depois”. Era um entre-lugar viscoso. A sensação era muito menos de descoberta heroica e muito mais de derretimento: os contornos de quem eu tinha sido já não se sustentavam, mas os novos contornos ainda não tinham surgido.

Nesse meio-tempo, o mundo também entrou em casulo. A pandemia de COVID-19 estourou e, de um dia para o outro, boates, palcos, festas, aulas presenciais, encontros, tudo foi cancelado. O que era colapso individual virou contexto global. Pela primeira vez na vida, desaparecer da cena não precisava ser explicado. Todo mundo tinha sumido. O isolamento social, que para muita gente foi um choque, para mim funcionou como uma espécie de autorização coletiva para me recolher. Sem a exigência constante de presença pública, pude desmontar com calma: não só a drag, mas as versões de mim que eu tinha fabricado para caber em expectativas alheias.

Foi nesse casulo pandêmico que a hormonização entrou como um reagente químico nessa massa amorfa. A testosterona começou a reescrever minha voz, minha pele, meus pelos, meu cheiro. Era estranho perceber o corpo mudando sem que o mundo estivesse vendo. A disforia ganhava outros contornos: ao mesmo tempo em que sentia alívio por ver desaparecer, pouco a pouco, aquilo que mais me doía, eu precisava aprender a habitar uma forma completamente nova. Não era só o espelho que mudava, eram as sensações ao encostar a mão no peito, a forma de subir uma escada, o jeito como a roupa caía nos ombros. Tudo o que eu sabia sobre meu próprio corpo deixava de valer e se reconstruía.

Nesse período de recolhimento, a teoria deixou de ser apenas bibliografia para virar ferramenta de respiração. A Ecologia Queer, que eu já vinha estudando, atravessou a casca e entrou direto na carne: se a natureza, em toda sua diversidade, não respeita binarismos rígidos, por que eu deveria exigir de mim uma forma fixa? Nicole Seymour, ao falar de transgeneridade orgânica, me deu uma imagem que encaixava perfeitamente no que eu sentia na pele: transicionar não como falha, mas como um processo biológico tão legítimo quanto uma muda, quanto a troca de exoesqueleto de um inseto. Meu corpo não estava “indo contra a natureza”; estava enfim dialogando com ela.

Donna Haraway, com a salamandra que regenera membros, realinhou a forma como eu entendia o que estava vivendo. A ideia de regeneração me fez abandonar de vez a fantasia de “renascer” em uma versão pura de mim mesmo. Eu não queria voltar a um estado original, até porque esse estado nunca existiu. O que eu tinha eram feridas, cicatrizes, marcas e era a partir delas que eu ia me refazer. A mastectomia, quando entrou no horizonte, passou a ser menos um rito de passagem para virar “homem” e mais um gesto de regenerar um território corporal que se tornara inabitável. Nunca foi sobre alcançar uma norma masculina, era sobre retirar uma estrutura que me empurrava o tempo todo para um lugar que eu nunca fui, quebrar a sala de controle e assumir, finalmente, o controle do meu corpo.



Figura 25: Momentos da Mastectomia

Fonte: Arquivo Pessoal

Num plano muito concreto, um dos sinais de que o casulo começava a rachar foi quase banal: a primeira vez em que eu entrei, deliberadamente, no setor masculino de uma loja de roupas. Ainda com binder por baixo, camiseta larga por cima, um pouco de barba fina, um RG

ainda antigo na carteira e um medo irracional de alguém dizer “esse corredor não é teu”. Ninguém disse nada. Escolher uma calça, uma camisa, e perceber que, pela primeira vez, vestir não era tortura, mas uma ação simples e rápida, foi mais revolucionário do que qualquer look de palco que eu já tinha feito. Ali se confirmou o que, no fundo, eu sempre desconfiei: o problema nunca esteve no ato de se vestir, sempre esteve no lugar onde me obrigavam a me vestir.

Aos poucos, as coisas foram fazendo outro tipo de sentido. Sair de casa com o peito reto, ser chamado no masculino por algumas pessoas, ver meu nome social começar a aparecer em listas e chamadas, ouvir a própria voz mais grave em um áudio de WhatsApp, cada detalhe era uma micro-mudança de sentido, de sensação, de significado. Por isso essa fase é a *ecsúvia* de todos os sentidos: não se trata só de deixar para trás um “eu antigo”, mas de abandonar a forma antiga de ver, ouvir, cheirar, tocar e sentir. Os sentidos que eu tinha construído sobre mim, a percepção de ser “mulher”, “drag mulher”, “filha”, “representação feminina”, precisavam ser descartados com a mesma radicalidade com que um inseto abandona sua antiga carapaça.

O que ficou dentro do casulo, grudado na parede interna, foi a necessidade de caber em qualquer categoria pronta. Saiu de cena a urgência de ser “feminino o suficiente” ou “masculino o bastante” para satisfazer algum tribunal imaginário da cisnorma. O que emergia, ainda meio molhado, era outra coisa: um corpo que entendia a si mesmo como processo, não como destino; como Neotroglá, sim, mas não mais como curiosidade monstruosa, e sim como uma forma legítima de vida. A pupa foi o tempo de admitir que eu não ia sair dali como “um homem como os outros”, nem como “uma mulher reformulada”, mas como algo que escapa às categorias que tentaram me conter.

Quando o casulo começou a se abrir, eu já não era mais o mesmo que entrou. Não porque tivesse encontrado uma identidade final, mas porque tinha, finalmente, aceitado que nunca haveria uma forma final. A próxima fase, a do *imago*, não é o fim da metamorfose, é só o momento em que, pela primeira vez, eu me permito testar as asas em público, não para provar nada a ninguém, mas para ver como é habitar, em movimento, esse corpo regenerado que escolhi chamar pelo meu próprio nome.

4.4.7 Fase 7 – O *imago* (a fase alada): a *ecsúvia* da própria voz

Da quietude densa do casulo, o *imago* enfim emerge. Em entomologia, é a forma alada, capaz de se deslocar para além do chão em que rastejou. Escolho deliberadamente a palavra *imago*, e não “adulto”, porque, na experiência humana, a adultez não é uma forma estável nem

um ponto objetivo de acabamento. “Adulto” carrega um peso social, jurídico e subjetivo que pouco me interessa aqui, como se houvesse um momento em que o sujeito finalmente estivesse pronto. Imago, ao contrário, me serve melhor porque indica uma emergência alada, uma possibilidade de voo, uma forma provisória e viva que não elimina a instabilidade do processo. No meu caso, a chegada a essa fase não significou alcançar uma forma definitiva, mas aceitar que a minha “forma” seria, para sempre, um entrelugar, uma imagem em movimento, versão provisória de um eu que não se encerra.

O alívio veio justamente quando parei de buscar uma identidade finalizada e passei a aceitar o movimento como única regra possível. O imago, então, não é ponto de chegada, mas estado de voo: o corpo deixando claro que sua coerência não está em ser fixo, e sim em ser honesto com o seu próprio deslocamento.

O espelho, que já tinha sido instrumento de tortura e depois laboratório de estranhamento, torna-se, nessa fase, parceiro. A imagem que ele devolve não é mais um inimigo, nem um enigma ileso: é um diálogo. Vejo a barba, a textura da voz que já não me surpreende, a linha marcada das cicatrizes no peito. Longe de querer escondê-las, aprendo a lê-las como grafismos: desenhos definitivos sobre uma superfície que jamais será lisa outra vez, e ainda bem. São vestígios materiais de decisões difíceis, provas de que rompi com aquilo que me adoecia. A beleza, para mim, deixa de ser sinônimo de acabamento e passa a ser sinônimo de narrativa: um corpo belo é um corpo que conta a própria história sem pedir desculpas.

As asas chegam junto com essa reconciliação. Se rastejar foi necessário para sobreviver, voar passa a ser necessário para existir de forma expansiva. As asas, aqui, não são só metáforas de liberdade, mas de perspectiva: a possibilidade de olhar de cima o caminho percorrido, reconhecer com carinho as ecsúvias deixadas pelo trajeto e, ainda assim, não me fixar nelas. Não é o “antes e depois” das fotos de trânsito que me interessa, mas o entre: a série infinita de quadros que não cabem em comparativos de internet.

Com essa mudança de perspectiva, o modo como eu crio também se reorganiza. A drag, que um dia foi meu principal dispositivo de sobrevivência, transforma-se em presença pontual, ritualística, quase cerimonial. Ela volta quando precisa voltar, quando faz sentido para o afeto, para o contexto, para a cena, e não mais como obrigação identitária. As tintas que me cobriam o rosto agora recobrem telas, papéis, pedaços de madeira. A lógica do contorno permanece, mas deslocada: já não se trata de contornar olhos e boca, mas de contornar memórias e corpos amados em forma de desenho, pintura, pirografia. A performance retorna com mais força ao

lugar da produção e da organização: festas, projetos, eventos, circuitos inteiros em que meu trabalho é erguer espaço para que outras vozes ecoem.

Percebo, nesse momento, algo que de certo modo sempre soube: nunca fui um artista isolado em busca de uma obra-prima individual. Sou, antes de tudo, um animal de bando. A minha criação mais honesta sempre foi aquela que nasce do encontro, da conversa, da gritaria de bar, da urgência de ver os meus brilhando, mesmo quando eu não estou em cena. Pintar alguém, compor sobre alguém, produzir um evento para que alguém se apresente é, para mim, uma forma de dizer “eu te vejo” que vai muito além da fala. É armar, com cuidado, o cenário para que outras metamorfoses possam acontecer em segurança.

Quando a arte deixou de ser o único canal para eu escavar quem eu sou, porque essa escavação passa agora também pela vida cotidiana, pela terapia, pelos exercícios físicos, pelas relações, pelo silêncio, ela pôde respirar em paz. Não preciso mais sangrar em público para provar que existo. Posso escolher quando e como quero que a ferida apareça e posso, sobretudo, criar beleza que não seja apenas resposta à dor, mas também celebração de existência. A fase alada me permite deslocar o eixo: da arte como sobrevivência solitária para a arte como gesto de cuidado compartilhado.

E, para um ser de coletivos, voar nunca é um ato solitário. Minhas asas não funcionam sem as outras. O que chamo de fase alada não é o voo heroico de um indivíduo, mas a revoada: Haus of Carão, Carimônias, Themônias, famílias escolhidas, relações e redes que se entrelaçam. O ar só muda quando passamos juntas. Se o casulo foi necessário para me refazer, o voo só faz sentido porque há bando, porque há movimento em cardume, em bloco, em cortejo.

É nesse ponto que o meu percurso deixa de ser apenas autobiográfico e se torna estratégia de observação poética. Depois de mapear em mim essas sete fases, ovo, fases larvares, ninho, casulo, imago, surge a pergunta que acende a pesquisa: será que isso só aconteceu comigo? Será que, olhando atentamente, também encontramos essas ecsúvias nas trajetórias de Flores Astrais, Coytada e Desirée LoBianco? Em que momentos elas foram ovo, larva, ninho, casulo ou asa? Como essas fases atravessam não só seus corpos e identidades, mas seus processos criativos em cena?

O imago, então, não encerra a história. Ele inaugura outra camada: a possibilidade de transformar essa geografia íntima em cartografia compartilhada. A partir daqui, a metamorfose deixa de ser apenas minha para se tornar chave de leitura, uma estratégia de observação poética que chamo de trans-themonização. É com essas asas recém-testadas que eu volto ao

movimento, de novo, como pesquisador, para perguntar: como o Movimento Cultural das Themônias ajuda a moldar as fases de quem transita dentro dele? Como esse ecossistema altera, protege e potencializa o voo de outras corpas aladas?

A fase alada, portanto, é menos sobre chegar a uma forma final e mais sobre ter, enfim, corpo e voz suficientes para olhar para trás, reconhecer cada ecsúvia pelo caminho e, sobretudo, abrir espaço para que outras metamorfoses possam ser vistas, narradas e celebradas. É a ecsúvia da própria voz porque, pela primeira vez, sou eu quem nomeia o meu processo e é a partir dessa voz que convido as outras a contarem, também, as suas.

4.4.8 Trans-themonização como estratégia de observação poética

Até aqui, tracei minhas próprias fases de metamorfose: o ovo, a Larva 1 (rastejante), a Larva 2 (a montagem), a Larva 3 (o ninho), a Larva 4 (o espelho quebrado), a pupa (o casulo da desmontagem) e o imago (a fase alada). Esse percurso não é apenas um relato íntimo, mas uma chave de leitura. Ao perceber que minha trajetória podia ser compreendida como uma sucessão de ecsúvias, cascas deixadas para trás em momentos decisivos de ruptura, comecei a desconfiar de que esse diagrama metamórfico talvez pudesse iluminar também as trajetórias de Flores Astrais, Coytada e Desirée LoBianco. Não como molde rígido, mas como operador analítico capaz de tornar visíveis dobras, fraturas e deslocamentos entre corpo, gênero, afeto e criação.

Proponho, assim, assumir a trans-themonização como estratégia de observação poética. Isso significa olhar para as narrativas das entrevistadas e tentar localizar, nelas, vestígios dessas fases, não como sequência evolutiva, mas como zonas de condensação da experiência. O que interessa não é encaixar vidas num esquema prévio, e sim perceber onde a imposição do ovo reaparece, onde a larva improvisa sobrevivência, onde a montagem se torna linguagem, onde o ninho se constrói como pertencimento, onde o espelho racha, onde o casulo reorganiza os sentidos e onde o imago arrisca outra forma de voz.

Para explicitar melhor esse procedimento, sistematizo, a seguir, as fases da trans-themonização e suas respectivas estruturas metodológicas de leitura. O quadro sintetiza uma matriz analítica construída a partir da minha autoanálise e da escuta em profundidade das entrevistas, considerando tanto o conteúdo declarado das falas quanto seus pontos de condensação sensível, como pausas, repetições, silêncios, choros, rupturas, imagens recorrentes e mudanças de tom.

Quadro 1 – Fases da trans-themonização e estruturas metodológicas de observação poética

Fase	Estrutura metodológica de leitura	Indícios narrativos e sensíveis recorrentes	Função analítica	Observação de uso
1. Ovo – a ecsúvia do diagnóstico	Leitura da imposição inaugural de gênero e dos primeiros enquadramentos normativos do corpo	Nomeações precoces, cenas de diagnóstico, desconforto sem linguagem, sensação de inadequação, memórias de infância marcadas por imposição	Identificar o ponto em que a norma tenta fixar o corpo e produzir uma narrativa prévia sobre ele	Não indica origem “pura” do sujeito, mas o momento em que a violência classificatória começa a operar
2. Larva 1 (rastejante) – a ecsúvia do descompasso	Leitura das primeiras estratégias de sobrevivência diante da inadequação à norma	Vestir-se em descompasso, retração, observação do outro, treino social, sensação de não pertencimento, improvisação identitária	Localizar formas iniciais de adaptação, sabotagem e manejo do desconforto	Pode coexistir com fases posteriores em áreas diferentes da vida
3. Larva 2 (a montagem) – a ecsúvia do grito silencioso	Leitura da montação como tecnologia de experimentação do corpo, da imagem e da linguagem	Intensificação estética, exagero, prazer e desconforto simultâneos, uso de figurino, maquiagem, performance, primeira nomeação pública	Compreender a montagem como dispositivo de teste, expressão, proteção e conflito	Não se reduz à drag; pode aparecer em outras formas de composição de si
4. Larva 3 (o ninho) – a ecsúvia do afeto	Leitura da construção de espaços de pertencimento e de redes de cuidado	Formação de haus, coletivos, famílias escolhidas, relações de apoio, cozinhas, ensaios, acolhimentos, deslocamento da família biológica	Identificar quando o pertencimento deixa de ser expectativa e passa a ser prática construída	O ninho não é só espaço físico; é também trama relacional e infraestrutura afetiva
5. Larva 4 (o espelho quebrado) – a ecsúvia da mentira insustentável	Leitura dos pontos de colapso da autoimagem anterior	Choro, vergonha, pânico, sensação de fraude, inadequação em cena, quebra de personagem, esgotamento de uma forma antiga de existir	Localizar o momento em que a forma anterior deixa de ser sustentável e passa a operar como violência	Fase decisiva para perceber que a mudança já estava em curso antes da nomeação explícita

6. Pupa (o casulo da desmontagem) – a ecsúvia dos sentidos	Leitura do recolhimento, da liquefação e da reorganização profunda do corpo e da percepção	Isolamento, suspensão, hormonização, cirurgia, silêncio, reeducação sensorial, reformulação da linguagem sobre si, instabilidade	Compreender o processo de desmontagem da forma antiga e de rearranjo corporal, afetivo e perceptivo	Não é fase passiva; é tempo de transformação intensa, ainda que pouco visível externamente
7. Imago (a fase alada) – a ecsúvia da própria voz	Leitura da emergência de uma forma mais autoral de existir e criar , sem pressupor estabilidade final	Reconciliação parcial com a imagem, assinatura da própria narrativa, reorganização do fazer artístico, ampliação da voz, desejo de abrir caminho para outras	Identificar quando o corpo passa a operar não apenas como sobrevivente, mas como agente de deslocamento do ambiente	Não é ponto de chegada definitivo; é forma provisória de voo e de expansão

Esse quadro não pretende reduzir trajetórias complexas a um esquema fixo, mas tornar mais visível o modo de leitura adotado nesta tese. Seu uso é analítico: as fases podem se sobrepor, retornar ou coexistir em diferentes planos da experiência. O que ele oferece, portanto, é uma ferramenta de observação em profundidade, capaz de reconhecer recorrências estruturais sem apagar singularidades.

Importa frisar, ainda, que o que será analisado nas próximas subseções não é a totalidade da vida dessas artistas, mas aquilo que emergiu, com consentimento, nas entrevistas. As fases identificadas a seguir são recortes possíveis, construídos a partir do que foi narrado e também do que se condensou em hesitações, pausas, lágrimas, risos e mudanças bruscas de formulação. Foi justamente nessa escuta que elas começaram a aparecer para mim: não apenas no conteúdo das respostas, mas nos momentos em que a experiência tremia e deixava ver outra camada de sentido.

Ao assumir esse caminho, corro conscientemente o risco de simplificar processos que são muito mais amplos do que qualquer tese pode conter. Ainda assim, a escolha se sustenta porque a metáfora da metamorfose, tomada como lente analítica e não como descrição literal, permite evidenciar como o Movimento Cultural das Themônias funciona, nas trajetórias aqui analisadas, como ambiente de incubação, alimento, abrigo, ruptura e voo. É a partir dessa chave

que passo, agora, a percorrer as escúvias possíveis nas trajetórias de Flores Astrais, Coytada e Desirée LoBianco, para depois costurá-las ao arcabouço da ecologia queer.

4.4.8.1 As fases em Flores Astrais

No caso de Flores Astrais, a fase do ovo, ao contrário da minha, não é a da “menina” diagnosticada num ultrassom, mas justamente o contrário: o ovo é o tempo em que ela é lida e cobrada como “filho homem”, último descendente, herdeiro da ponta da mesa. É a partir dessa leitura, reforçada pela família e pela cidade do interior, que se formam as primeiras cascas: a do “homem projetado pelo pai” e a da criança que, desde muito cedo, sente que o mundo não foi feito para ela. Ao mesmo tempo, esse ovo já é fissurado por pequenas montações domésticas, brincadeiras da irmã e da mãe, e pela presença de uma bicha afeminada amada por seus pais, que funciona como faísca inaugural de uma outra possibilidade de existência.

Flores narra a infância em Barcarena, o contato intenso com a natureza, a forte presença da arte na família, as montações da irmã e, logo em seguida, a projeção do pai sobre o “único dito homem”, aquele que sentava na ponta da mesa, lugar do patriarca:

Mas eu nasci em Belém, passei um ano e meio morando no Guamá, na casa da minha avó, onde ela reside até hoje, e a partir daí eu fui pra Barcarena, e eu cresci nessa cidade planejada, no interior, por conta do trabalho do meu pai, e tive uma infância de muito contato com a natureza, tinha mato na frente de casa, do lado, eu vivia fazendo trilha, casa na árvore, subia em árvore, comer fruta do pé, ia muito na praia, praia perto de casa, e tive uma criação com pais muito progressistas, eles são pessoas que me trouxeram uma bagagem cultural muito grande, eu cresci cercada de arte graças a eles [...] a minha mãe foi atriz na década de 1980, no teatro amador, na cena paraense, no Grupo Vivências junto com uma bicha conhecida da época que se chamava Pirajá [...] a minha irmã me montava, minha irmã botava vestido em mim, fazia lençol de peruca, sabe, essas coisas? [...] eu fui a última filha nascida do meu pai, e fui a única dita homem, meu pai só teve mulheres, então meu pai projetou em mim toda a expectativa do filho homem dele, e aí eu lembro que a minha vida toda até então, até esse período, eu sentava na ponta da mesa, no lugar do patriarca, tipo, é a próxima pessoa que vai assumir a família. (Flores Astrais, 2023)

Aqui, o ovo de Flores é claramente um ovo lido como masculino. A casca inaugural não é a de “menina” a ser educada para a feminilidade, mas a de “filho homem” convocado a ocupar o lugar do patriarca. A montagem de infância, os vestidos, o lençol-peruca, o salto que “o corpo já sabia”, não é uma feminilidade reconhecida; é uma brincadeira tolerada dentro de um ovo rigidamente marcado como masculino. A figura de Pirajá, a bicha afeminada amada pelos pais, introduz o primeiro “erro” luminoso nesse sistema: mostra que a existência dissidente pode ser

querida. Mas a expectativa paterna, “único dito homem”, “ponta da mesa”, sela a casca: o diagnóstico social de “menino” é o primeiro exoesqueleto que irá apertar.

A fase da Larva 1 (rastejante) aparece quando Flores localiza, aos nove anos, a primeira grande crise existencial: não pertencer nem aos meninos, nem às meninas; viver como “bicha” no interior, sob todos os olhares, reprimindo gestos e afetos para sobreviver. A criança já não está só incubada; ela começa a se mover, desajeitada, num mundo que não a comporta.

Com nove anos de idade foi quando eu me situei no mundo, creio eu, foi quando eu encontrei o teatro [...] com nove anos eu tive a minha primeira grande crise existencial [...] eu tenho essa sensação muito forte de com nove anos entender que o mundo não foi feito pra mim, que não existia lugar pra mim no mundo, que eu era diferente de todas as pessoas ao meu redor, não por ser única como todo ser humano é, mas por não ter traços semelhantes que me unissem aos outros [...] eu via que eu não era igual aos meninos e eu via que eu não era igual às meninas [...] e crescer no interior é também ter todos os olhos voltados pra ti, principalmente se tu és uma pessoa dissidente [...] se você não colabora com a normatividade todos os olhos da cidade vão estar voltados pra você, então acho que eu me reprimi muito nesses períodos. (Flores Astrais, 2023)

Aqui a larva rasteja pela escola, pelo interior, sem encontrar grupo de referência. O “não existir lugar para mim no mundo” é a experiência perfeita do corpo rastejante: sem ainda um nome, sem ainda um contorno político, mas já em movimento, já em atrito. A repressão, “me reprimi muito”, é o modo de sobrevivência larval: esconder, diminuir, tentar caber em superfícies que não foram feitas para aquele corpo. Ao mesmo tempo, o teatro aparece como primeiro solo fértil: um espaço onde é possível experimentar outras formas de ser, mesmo que ainda sob a casca do menino projetado pelo pai.

A Larva 2 (a montagem) se instala quando Flores se aproxima da cena cultural alternativa de Belém, descobre os Dzi Croquettes, inventa Beth Kabeth e, pouco depois, assume Flores Astrais como nome e figura de montagem. A larva agora inventa uma casca própria: uma estética, um nome, um rosto.

Em 2012 foi a primeira vez que eu me montei, eu me montei na escola de teatro pra uma homenagem [...] passaram o filme dos Dzi Croquettes [...] eu assistia aquele filme, eu olhava e falava ‘Eu sou isso! Eu faço parte disso!’ [...] o Carlos Vera Cruz me convidou pra fazer essa homenagem [...] foi a primeira vez que eu me montei, com uma lingerie vermelha, uma meia calça preta, um shortinho, cabelinho batidinho, um pega rapaz aqui do lado, um grande cílio postiço e um bom batom vermelho [...] e aí eu criei uma personagem chamada Beth Kabeth, uma estilista [...] e quando eu fui pra essa festa, no flyer eu pensei ‘ah eu não quero mais usar Beth Kabeth, vou assumir Flores Astrais [...] então vou de Flores Astrais’, e aí foi a primeira vez que eu me montei como Flores Astrais [...] comecei a me montar

periodicamente [...] quando tinha Noite Suja eu me montava e ia, e eu sempre via como um momento de libertação, um momento de brincadeira. (Flores Astrais, 2023)

A montagem é, aqui, a segunda pele da larva: não mais o menino reprimido da cidade pequena, mas a figura exagerada, colorida, deliberada. A referência estética aos Dzi Croquettes explica por que essa casca é tão importante: é uma estética que autoriza a mistura, a contradição e o deboche. Beth Kabeth e, depois, Flores Astrais não são só personagens; são dispositivos de teste de gênero, modos de experimentar outra gramática corporal. A NoiteSuja e a Viada Cultural funcionam como o microecossistema onde essa larva montada pode rastejar com mais liberdade, ensaiando o voo.

A Larva 3 (o ninho) aparece quando essa montagem deixa de ser um gesto isolado e passa a se ancorar num tecido coletivo: NoiteSuja, Oito, convenções, lives, organização de eventos. Aqui, a Themônia não é só estética, mas casa, útero, “ovário” compartilhado.

Aqui em Belém [...] eu comecei a frequentar a noite da cidade, comecei a conhecer gente, e comecei a dançar livremente [...] a Noite Suja [...] a gente considera como se fosse um grande ovário delas, né? Um grande útero onde elas foram geradas ali e se experimentaram enquanto movimento [...] eu mobilizei a Viada Cultural, mobilizei algumas coisas [...] participei e organizei a primeira convenção das themônias e participei e organizei a segunda convenção das themônias [...] essa turma toda foi fundamental pra isso [...] a nossa arte não tá baseada na arte da Semana Moderna de 1922, não tá! A nossa arte tá na nossa cara todo dia, tá nas cores, tá no cheiro, tá no que a gente conversa, tá no que a gente bebe, no que a gente come, que são coisas muito específicas que só tem aqui. (Flores Astrais, 2023)

O “ninho” de Flores é esse ovário coletivo da NoiteSuja, do Oito, das convenções, onde a palavra Themônia nasce, circula e se fortalece. A larva deixa de ser um corpo isolado no interior e passa a ser parte de um enxame, de uma colmeia amazônica que cria suas próprias regras estéticas e afetivas. Falar de “ovário” e “útero” como metáforas de movimento mostra que a casa não é apenas espaço físico, mas matriz simbólica: o lugar onde se é gerado artisticamente. A ecsúvia dessa fase é a da infância solitária. Aqui, Flores passa a se reconhecer como parte de uma família artística que a acolhe, fortalece e lhe dá linguagem.

A Larva 4 (o espelho quebrado) se evidencia quando, após rompimentos afetivos e coletivos, ela começa a se ver como um “objeto em museu”, importante, mas parado, uma peça emoldurada olhando de fora o movimento que ajudou a construir. É a fase em que o ninho se distancia e o reflexo no espelho já não acompanha a intensidade interna..

Eu já estive muito recolhida, principalmente depois desse processo da transição, eu acho que muita coisa me afastou, teve questões que tu, enquanto meu amigo próximo sabes, de

relações afetivas que me afastaram muito e que me isolaram muito, mas também teve uma outra questão que foi muito forte pra mim, que as pessoas com quem eu me montava, a gente não está mais junto, sabe? Quando houve esse rompimento da minha Haus e eu me vi sozinha, isso me enfraqueceu muito, e eu não me sentia tão pertencente a outro espaço e passei a me ver mais como uma espectadora que constrói o movimento, sabe? Mas tô nesse processo de resgatar a minha parte desse bolo, porque eu sei que existe uma fatia ali minha e me dou esse mérito hoje em dia, porque até pouco tempo atrás, pouco tempo mesmo, tipo um mês atrás, eu tava me vendo como um objeto num museu, em que as pessoas olhavam e falavam assim ‘essa aqui é a Flores Astrais, ela foi muito importante no movimento, e já fez isso, já fez isso, etc.’ mas ali aquela peça no museu que tá ali emoldurada, aquela arte parada. (Flores Astrais, 2023)

Aqui, o espelho deixa de devolver apenas a imagem de travesti potente e passa a devolver também a imagem de coisa parada, de passado. O rompimento da Haus é o estilhaço do espelho: ao perder o grupo com quem se montava, Flores perde temporariamente o reflexo coletivo no qual se reconhecia. A Larva 4 é essa fase de autoimagem rachada: saber racionalmente que “existe uma fatia ali minha” e, ao mesmo tempo, sentir-se à margem, assistindo de fora ao próprio movimento. A ecsúvia é a da ilusão de permanência: aquela ideia de que, uma vez consolidado o lugar no grupo, ele estaria garantido. A crise a obriga a uma nova muda.

A pupa (o casulo da desmontagem) se afirma quando Flores fala da hormonização tardia, da alteração do corpo e da mente e do recolhimento que se seguiu ao processo de trânsito. É o momento em que todas as referências anteriores, drag, bicha, homem, mulher, entram em colapso e se reorganizam num corpo travesti em metamorfose.

Depois com a transição o tempo foi passando e por muito tempo eu optei por não me hormonizar e há um ano eu decidi me hormonizar e aí é mais uma camada no nosso corpo, na nossa mente, e no que a gente acredita enquanto arte também, porque quando o corpo vai alterando e a mente vai alterando, o mundo ao redor altera, o nosso ponto de vista somos nós, e se nós estamos alterados o mundo todo vai alterar, sabe? Eu já estive muito recolhida, principalmente depois desse processo da transição. (Flores Astrais, 2023)

Aqui, a pupa aparece como esse estado de recolhimento em que corpo, mente e mundo deixam de ser entidades separadas. A frase “o nosso ponto de vista somos nós, e se nós estamos alterados o mundo todo vai alterar” condensa a experiência pupal: ao alterar o corpo com hormônios, Flores altera também o próprio enquadramento do mundo. Tudo precisa ser reorganizado. O casulo não é apenas o quarto, a casa ou o afastamento social: é o próprio corpo travesti em trânsito, reorganizando referências, limites e modos de existir. A ecsúvia dessa fase

é a do “eu antigo” inteiro, todas as identidades prévias que se liquefazem para dar lugar a um corpo que tem autonomia para escolher como quer ser.

Por fim, o imago (a fase alada) em Flores Astrais se revela quando ela assume, com clareza, a categoria “themônia-travesti” e reconhece o efeito de sua presença nos espaços: onde chega, mobiliza, altera, desloca. A imagem aqui não é um fim estático, mas uma travesti em pleno voo, consciente da potência de sua própria circulação.

Cada vez mais a gente começa a se entender como drag nesse movimento, e depois como Themônia, e depois pra mim teve o atravessamento de ser uma travesti, faz com que eu não consiga pensar num outro termo que não seja uma themônia-travesti, sabe? Entender que eu faço parte desse movimento Themônia, mas pontuar que eu faço parte desse movimento enquanto travesti, acho que a Themônia é uma marcação artística da coisa e a travesti é uma marcação social da coisa, daonde eu faço a minha arte, já que a minha arte eu faço no meu corpo, esse corpo é o corpo de uma travesti, e eu faço questão que isso esteja bem evidente, sabe? [...] quando eu saio eu vejo que eu enquanto travesti e artista da cidade, onde eu chego eu mobilizo o espaço ao meu redor, esses dias foram pontuais pra eu entender isso, onde eu chego eu mobilizo pessoas ao meu redor e as pessoas se alteram a partir de mim, da forma como eu me visto, a forma como eu danço, a forma como eu faço, a forma como eu me comunico. (Flores Astrais, 2023)

Aqui, o imago é explicitamente nomeado: themônia-travesti. A marcação artística, Themônia, e a marcação social, travesti, se fundem num corpo que usa a montagem como linguagem, mas que já não precisa se esconder atrás dela. A fase alada é reconhecer que o voo não é só interno: ele gera correntes de ar que mexem no ambiente, altera quem está em volta. “Onde eu chego eu mobilizo o espaço ao meu redor” é a formulação precisa do imago: um ser alado cuja presença desloca olhares, códigos, jeitos de dançar, de se vestir, de se comunicar. A ecsúvia dessa fase é a ideia de que Flores precisava do aval externo para existir. Agora, a própria existência travesti se torna critério e medida, e é com essa voz e com essas asas que ela entra como sujeito na trans-themonização das demais trajetórias.

4.4.8.2 As fases em Coytada

Em Coytada, o “ovo” aparece quando ela localiza os primeiros choques entre o corpo lido como “menino da rua” e as nomeações violentas que o bairro lhe devolve. Ela mesma narra:

Eu acho que... Acredito que quando me apontam a bichinha, a gayzinha da rua, antes mesmo de eu saber o que seria isso, foi quando eu comecei a me questionar o que é isso, porque me chamam disso... Lembro de eu criança, indo na rua assim... na taberna na rua comprar, sei lá, dois ovos, aí tinham uns caras

que ficam assim no canto e tal vendendo droga e tal, os barra pesada da rua, e aí ficavam gritando ‘eii viado!’ tinha até um apelidinho, me chamavam de Branca de Neve ‘olha a Branca de Neve’ porque eu era muito fã do filme e aí desde aí eu já comecei a... ‘mas por que me chamam disso?’ Eu lembro de chegar e perguntar pra minha mãe ‘mas por que ficam falando isso? eu tô só sei lá... fazendo nada’ sem entender, querendo tentar entender tanto o que era aquilo, quanto por que era aquilo. (Coytada, 2023)

Aqui o “diagnóstico” não vem do ultrassom, mas da esquina: a infância de Coy é atravessada por uma leitura precoce de dissidência que ela ainda não sabe nomear. O ovo, em Coy, é esse período em que o mundo já a enxerga como “bichinha”, “gayzinha”, “Branca de Neve”, antes mesmo de qualquer autoidentificação. A casca inicial é a tentativa de ser a criança que “não dá trabalho”, que só quer “estar tranquila” e “não dar problema pros outros”, enquanto carrega por dentro a confusão de ser xingada sem entender o porquê. A ecsúvia dessa fase é justamente essa primeira pele de silêncio obediente, rachada pelas perguntas que começam a surgir: “o que é isso que tão dizendo que eu sou?”.

Na Larva 1, rastejante, o movimento começa quando essa criança “certinha” decide desobedecer ao roteiro esperado e arrastar o corpo para outros territórios, ainda sem nome, mas já em trânsito. Coy conta:

Mas sim... fui uma criança muito comportadinha, a criança que não dava trabalho, ficava sempre na minha. Sempre fui boa na escola, mas quando eu queria também, por exemplo, no ensino médio eu fiz o segundo ano duas vezes, porque eu resolvi fazer duas vezes e eu falei ‘esse ano eu vou...’ quando eu entrei no segundo ano do ensino médio, ‘esse ano eu vou ser rebelde, eu vou faltar aula, eu vou fazer grupo de dança, vou ser artista, vou despirocar na vida’. (...) Montei grupo de dança, montei quadrilha maluca, toquei na banda. Me debrucei muito mais nos estudos em música, estudos em partitura, inclusive aprendi a ter leitura musical... Eu gosto. (Coytada, 2023)

Esta é a larva que começa a rastejar para fora do ovo, mas ainda colada ao chão. A rebeldia não é um rompimento completo, é um deslocamento calculado: ela continua “boa aluna”, mas decide repetir o ano para poder viver a arte com mais intensidade. O descompasso entra em cena quando ela escolhe conscientemente “faltar aula” para montar grupo de dança, quadrilha, banda. É o avesso da criança que não dava trabalho: agora o corpo começa a dar “trabalho” para caber em si mesmo. A ecsúvia aqui é a pele da aluna exemplar sem fissuras e o que nasce é a adolescente que aprende a usar a desobediência como método de sobrevivência artística.

A Larva 2, “a montagem”, aparece quando o deslocamento deixa de ser só de comportamento e passa a ser também de linguagem, de estética, de corpo em cena. Coy situa

esse momento muito claramente ao narrar o encontro com a noite, com RuPaul e com as Themônias:

Com uns dezessete anos, dezoito, eu comecei a sair pra noite, observar essa movimentação da noite, já sabia o que era drag, mas com 16 anos eu peguei catapora e tive que parar de ir pra aula e não tinha o que fazer, além de ficar vendo série, e foi quando conheci a RuPaul, foi aí que conheci as gatas, as drags e afins, sempre essa visão americanizada, mas aí quando eu fui conhecer a noite, comecei a sair, que tive acesso ao NoiteSuja e às Themônias (...) e comecei a procurar themônias próximas de mim também, como formas da gente se fortalecer e se montar junta (...) sair loucas pela cidade e vir viver essa experiência do centro, de estar na noite, depois voltar juntas de bonde e tal. (Coytada, 2023)

Aqui a larva encontra a maquiagem, o figurino, as amigas de bonde, o Megazord. A visão americanizada de drag fornece um molde inicial, mas é no contato com o NoiteSuja e com as Themônias que o corpo começa a experimentar um outro tipo de exoesqueleto. A montagem, nesse momento, funciona como a primeira casca escolhida, uma prótese que permite à Coy ocupar o centro da cidade em bando, “sair louca” e voltar viva. A ecsúvia da Larva 2, em Coy, não é só o menino que se montava, mas essa primeira drag moldada entre RuPaul e o asfalto de Belém, uma armadura ainda muito colada a referências externas, mas que já anuncia o deslocamento profundo que vem pela frente.

A Larva 3, “o ninho”, se revela quando a questão deixa de ser apenas “como eu me monto?” e passa a ser “onde é que eu posso existir?”. Coy vai nomeando esse deslocamento de forma muito precisa ao falar da falta de acolhimento na família sanguínea e da descoberta de outros lares:

Apesar de não ter apoio, não sei se é apoio ou entendimento, concepção... não sei qual a palavra, mas de em casa, casa eu digo de ambiente de família sanguínea, de não ter essas pessoas comigo, de saber que eu posso encontrar isso em outros lugares, não só posso como encontrei, né? Eu sei que eu tenho com quem contar, sei que eu tenho pessoas que estão comigo e também estou de volta com essas pessoas também, é sobre isso. (Coytada, 2023)

Na nossa trajetória compartilhada o ninho é a Haus of Carão, e para a Coy o ninho se manifesta como essa rede difusa, mas concreta, de “pessoas que estão comigo”. É a passagem da casa sanguínea, que não entende o espetáculo, para os lares afetivos que entendem a arte como extensão do corpo. A ecsúvia desta fase é a expectativa de que o pertencimento venha apenas da família de origem, o que nasce é uma larva que aprende a construir abrigo em outras paredes, outros braços, outros improvisos de casa. O ninho é menos um endereço e mais uma sensação: “sei que eu tenho com quem contar”.

A Larva 4, “o espelho quebrado”, aparece com força quando o processo de transição é colocado sob suspeita justamente por quem deveria entender. Coy descreve o impacto dos julgamentos vindos de pessoas trans próximas:

Quando tu encontras pessoas que tu acha que vão te entender, que também estavam passando por esse processo, também acontece esse mesmo movimento de ‘não, não pode’ e acaba polindo e moldando (...) E ainda tô pensando nisso, de o quanto abala né, de a gente ter pessoas próximas que a gente confia desvalidando a gente também. (...) Machuca né? Saber que são pessoas que até 10 segundos tu considerava e estavam ali contigo e aí quando vê destroçam algo que nem tava pronto, como pode tu quebrar algo que nem tá pronto, que nem existe ainda e que existe, mas que não sabem o que é exatamente... (Coytada, 2023)

Esta é a fase em que o espelho não devolve só a imagem distorcida do olhar cis, mas também os cacos de expectativas quebradas dentro da própria comunidade. A fala “como pode tu quebrar algo que nem tá pronto” é praticamente a definição da ecsúvia da mentira insustentável: cada tentativa de transição anterior de Coy era abortada na raiz pela desvalidação do outro. O espelho quebrado aqui não é só a percepção de gênero, mas a confiança nas relações. A larva 4 rasteja sobre vidros, tentando se arrastar entre os estilhaços daquilo que poderia ter sido um processo mais tranquilo.

A fase da Pupa, o casulo da desmontagem, se reconhece quando o mundo externo colapsa junto com a própria capacidade de seguir no fluxo “normal” da vida. Coy narra a pandemia, a saída de casa, o trabalho precarizado e a tentativa de sobreviver enquanto a arte parecia perder o chão:

Veio a pandemia, elas enlouqueceram na pandemia (...) sem perspectiva, no momento que eu cheguei, que eu conheci a cidade, tava tendo uma ascensão enquanto carreira acadêmica e artística, aí veio a pandemia e deu uma quebra nisso, de não saber se vai ter futuro, se elas vão estar vivas, não saber se vai ter o que comer, o que fazer amanhã, que dirá daqui a um mês ou um ano, e aí veio o medo de não saber mais como fazer arte, de tentar procurar novas possibilidades (...) acabei saindo no meio da pandemia (...) acabei tendo que trabalhar numa loja de maquiagem como vendedora (...) a gente vende a alma pra eles, capitalismo babado, né? (...) de morar sozinha e ter esse autoconhecimento, tentar construir a vida de forma material, de comprar coisas, consumir coisas, mas aí veio também um convite aleatório pra ser DJ numa festa aleatória em outra cidade e deu uma viradinha de chave na minha cabeça de ‘caraca, sim, eu posso ser isso e sou boa nisso’. (Coytada, 2023)

Aqui, o casulo não é uma proteção mística, é um aperto concreto: pandemia, fome, trabalho exaustivo, saída de casa, abandono da universidade. Tudo se liquefaz: rotina, projeto acadêmico, certeza sobre o futuro. Ao mesmo tempo, dentro desse caos, um convite “aleatório”

para ser DJ atua como agente químico de reorganização, o início da Drag DJ Coytada. A pupa de Coy é esse tempo em que a vida social endurece por fora enquanto por dentro ela reformula suas possibilidades de ser artista, de sobreviver, de nomear a própria transição. A ecsúvia aqui é a crença de que a arte só existiria ligada ao que já havia feito antes, o que começa a se recompor é um corpo que descobre outros modos de fazer arte em plena crise.

Por fim, o Imago, a fase alada, se torna visível quando Coy afirma a centralidade da arte em sua vida e, ao mesmo tempo, desloca o foco da própria trajetória individual para a possibilidade de abrir caminho para outras. Ela sintetiza:

Sempre fui artista. Nunca foi outra possibilidade. Sei fazer outras coisas, sei que dou conta... Enfim, sobrevivência né? Mas... nunca é o meu lugar. Outros lugares que não seja esse. Hoje em dia é muito gratificante eu tá podendo viver de arte, podendo produzir, pelo menos em grande parte o que eu quero e como eu quero e de ver que tem pessoas que compram essa liga. (...) Transitar pra outros ambientes, outros espaços e outras pessoas também, como vou acessar outras pessoas, como posso acessar pessoas iguais a mim que talvez estejam no mesmo processo que eu já tive, e que eu estou, no futuro nem vou estar mais. Talvez seja sobre isso, talvez seja sobre me encontrar pra ajudar outras a se encontrarem também. Dando exemplos que eu não tive. (Coytada, 2023)

Aqui as asas já estão abertas. “Nunca foi outra possibilidade” marca a consolidação da artista, o que muda agora é o vetor do voo. A arte deixa de ser apenas ferramenta de sobrevivência individual e se torna ferramenta de mediação: “acessar pessoas iguais a mim”, “dar exemplos que eu não tive”. O Imago de Coy não é uma forma pronta, mas um devir-compartilhado, um bicho alado que voa pensando em quem ainda está rastejando. A ecsúvia desta fase é a ideia de que a trajetória termina na própria transição, o que se firma é uma Coy-imagem em movimento que assume a responsabilidade de, a partir de sua experiência, criar referências para outras corpos em trânsito.

Quando olhamos o percurso inteiro de Coy sob a lente da trans-themonização, o que vemos não é uma linha reta de “antes” e “depois”, mas um ciclo complexo de cascas, rachaduras, recolhimentos e voos. Em cada fase, do ovo ao Imago, a entrevista deixa emergir não só dados biográficos, mas texturas afetivas, políticas e estéticas que aproximam a trajetória dela da minha e, ao mesmo tempo, a singularizam. É nesse jogo fino entre reconhecimento e diferença que a estratégia de observação poética da trans-themonização se fortalece: as fases não são uma receita, mas um dispositivo poético-analítico para escutar com mais cuidado aquilo que as meninas deixaram à mostra e aquilo que ainda permanece, por escolha, em silêncio.

4.4.8.3 As fases em Desirée LoBianco

Na trajetória de Desirée LoBianco, as fases da metamorfose se organizam de forma quase didática, como se o próprio corpo tivesse construído um roteiro em sete atos. Do ovo à fase alada, o percurso passa por luto, fome, vergonha, desejo, brilho, colapso e, por fim, um tipo muito específico de paz inquieta. Ler Desi pela chave da trans-themonização é reconhecer que cada etapa da sua vida já continha, em miniatura, os elementos que depois explodiriam na cena Themônia.

No ovo, a infância no Maguari é marcada por uma educação rígida, onde qualquer desvio da norma masculina é imediatamente corrigido a golpes. Ela rememora com nitidez esse enquadramento violento:

Eu fui criada com a minha irmã, quando a gente morava com o meu pai e com a minha mãe então era aquele negócio eu via as bonecas, via as coisas dela e ficava louca querendo brincar, querendo vestir as roupas dela e eu sempre levava só uma cintada na cara, eu lembro muito disso, de apanhar por estar brincando com boneca. Eu amava que a minha irmã sempre era miss de quadrilha e eu era miss pipoca, que é quando é o homem que é miss, e aí eu ficava louca porque eu não queria, eu queria ser a miss, aí eu pegava a anágua dela escondida e vestia, a mamãe ficava louca, ela nunca foi de me bater por conta dessas situações, era mais o meu pai, ele via e ficava louco, a minha mãe na verdade tinha medo dele me ver fazendo isso, ela não ia me bater por conta daquilo, sabe? Ela só ficava falando pra eu não usar por conta dele, do que ele faria comigo, e aí eu lembro dela conversando comigo, pedindo pra tirar porque se ele visse ele ia me espancar e realmente ele me espancava, aí então era babado... (Desirée LoBianco, 2023)

Aqui, o ovo não é só a imposição do diagnóstico “é menino”, mas a produção de um terror concreto: vestir-se “errado” é risco de violência. A primeira casca de Desi é construída no medo, numa pedagogia da dor que ensina que o desejo precisa ser escondido a qualquer custo. Essa pele inicial é uma ecsúvia de gênero imposto e vigilância constante, que vai rachar depois, mas que organiza, por muito tempo, sua forma de existir no mundo.

Na Larva 1, o rastejar do descompasso se dá sobretudo na escola, quando o mundo começa a ampliar o raio de coerção para além da família. Em casa o recado era “isso é errado”, e se espalhava para a instituição escolar o recado “tu não és capaz”. Ela narra o episódio da prova de bolsa como uma ferida clara:

Eu lembro que na minha família nunca me enxergaram como uma pessoa inteligente, esperta, eu sempre fui chamada de burra, e eu lembro que quando eu tava na transição de mudança depois da morte dos meus pais a minha irmã fez uma prova pra conseguir uma bolsa numa escola particular e era pra eu ter feito

mas não deixaram eu fazer porque falaram que eu não tinha potencial, e aí bateu, sabe? Que eu pensei assim ‘égua, será que eu sou burra?’ tipo, não é que eu seja apaixonada por estudar e ler, eu nem gosto, não suporto, mas eu não sou burra, eu repeti de ano só uma vez mas é porque eu tava na minha era de rebeldia, mas é babado porque a mesma pessoa que falava que eu não tinha potencial não fazia nada pra eu mudar, sabe? E eu sei que eu não sou burra, mas eu tenho um processo mais lento de aprender as coisas, mas ver a minha irmã indo fazer a prova e eu não por acharem que eu não tinha potencial de fazer... Eu lembro de ter ficado bem... Então tá, de boa né? Mas é babado.... (Desirée LoBianco, 2023)

Essa é a ecsúvia do descompasso: uma adolescência em que o corpo já carrega desejos dissidentes, mas o mundo devolve sempre a mensagem de inadequação. A larva rasteja, tenta se mover, mas a cada tentativa de avançar alguém pisa em cima e lembra que seu lugar seria o da mediocridade. A fase rastejante de Desi é atravessada por essa pedagogia da despotencialização, que mais tarde será justamente o motor do contrário: a necessidade de provar, para si, que ela não é aquilo que disseram.

A Larva 2 é o momento em que a montagem entra em cena como tecnologia de sobrevivência. Ainda muito jovem, Desi encontra um desvio por via da internet, dos tutoriais e das primeiras tentativas de uma feminilidade clandestina:

E quando eu fui morar com os meus avós não foi fácil também, não é fácil, porque foi todo um processo, com 13 anos eu conheci a arte drag, que foi com RuPaul e essas palhaçadas todas, e aí uma bichinha com 13 anos ‘meu deus, eu quero colocar uma peruca’, aí eu lembro de surrupiar um dinheiro do meu avô e ir numa loja de maquiagem comprar uma esponjinha, uma base, uma paletinha e uma peruquinha preta de carnaval (risos), aquelas bem brilhosas, bem podre, e aí eu me entocava no banheiro e ficava louca me montando escondida e minha avó batendo na porta ‘bora, sai desse banheiro!’ e eu louca lá terminando a minha pele ainda (risos), inclusive eu tenho pencas fotos, eu era muito feia, mas graças a deus eu evolui (risos), mas eu amava, era aquele momento que eu ficava ‘meu deus, é isso!’ e desde pequena eu sempre gostei de grelhar, de ficar louca, sempre fui muito de olhar e fazer, e quando eu conheci a arte drag foi que tava no auge do RuPaul e essas coisas de cair no chão e tudo mais. E eu com 14 anos na escola, chegava intervalo, meu deus, era uma perturbação eu me jogando no chão naquela escola, as professoras ficavam loucas comigo e eu me jogando, me abrindo, e desde sempre, desde que eu me entendo por gente eu me jogava e caía fazendo espacate, e as putas ficavam perturbadas porque era uma criança ali se rasgando e elas ‘meu deus, cadê os pais?’ era babado... Aí com uns 14 ou acho que 13 ainda, e descobriram que eu fazia essa palhaçada de me montar no banheiro porque naquela época não me proporcionavam um demaquilante babado pra musa, né? Então eu tirava com sabão e ficavam uns resquícios e um certo dia minha tia olhou pra mim e falou ‘tu tá maquiada?’ e eu ‘não’ e ela ‘tá sim!’ (risos) e eu tava com a cara maquiadona ainda! (risos) E eu pegava as roupas dela escondida, da minha irmã, e depois elas descobriam, elas ficavam loucas comigo e

eu nem confiança, pegava de novo, vestia, batia minhas fotinhos, eu não podia postar porque enfim... E a minha tia sempre me dizia ‘ah porque tu não tem idade pra fazer isso, pipipi popopo, vão colocar a culpa na gente que a gente não tá te criando direito e o caralho da Bahia’ e eu ‘então tá, tá bom’ mas mesmo assim eu continuava grelhando no banheiro e ficando louca. (Desirée LoBianco, 2023)

Aqui a ecsúvia é a do grito silencioso. A montagem ainda não tem nome público, não está no palco, não está nas festas, mas já opera como pequena ruptura na lógica do “menino” que apanhava por usar anágua. A larva montada de Desi experimenta a feminilidade como ficção desejante, uma narrativa alternativa construída na luz fraca do banheiro. Esse é o momento em que o corpo começa a se reescrever na superfície: o rosto vira tela, a maquiagem vira linguagem e a imagem no espelho passa a sugerir que outra vida é possível.

A Larva 3, o ninho, chega quando essa experiência de montagem deixa de ser apenas um segredo individual e encontra um território de acolhimento e cuidado. Desi identifica com clareza o papel da Haus of Gloss na figura da Alice Kazu como lugar em que ela pôde ser cuidada como quem é:

E como eu era muito nova e tava conhecendo isso, eu não podia sair pras boates e eu também não tinha amigos que eram desse mundo, aí foi que eu comecei a sair com a minha amiga Agnes, minha ex vizinha, e a gente saía louca e começou a conhecer esse povo, os gays, as travestis, e aí que eu realmente tive contato, e tive amigas, pessoas trans, que inclusive são themônias, que foi a Haus of Gloss, que é a Uyara, a Alice e pessoas, assim, maravilhosas que me apoiaram muito, principalmente a Alice Kazu, teve um dia que eu tive uma bad trip babado e eu chorei comendo pão no colo dela, eu lembro eu chorando e ela falando assim ‘amiga, tu quer um pão?’ e eu ‘mana, eu quero’ e aí enxugava as lágrimas no pão (risos) aí eu comecei a ter essa conexão com a minha comunidade, isso eu acho que ainda tinha uns 17 aninhos. (Desirée LoBianco, 2023)

O ninho de Desi é feito de pão, colo e palavra. A ecsúvia dessa fase é a da orfandade absoluta: ela que perdeu pai e mãe na infância encontra, nas amigas-irmãs, um outro tipo de maternagem. A Haus of Maguarildry, mais tarde, só institucionaliza o que já existia ali: uma família que se constrói na rua, à noite, entre confidências e promessas de futuro. A larva encontra um lugar para descansar, para ser nomeada artista antes mesmo de saber muito bem o que isso significa. É nesse ninho que a confiança necessária para as próximas mudas vai sendo gestada.

A Larva 4, o espelho quebrado, é o momento em que a mentira da identidade provisória se torna insustentável e o nome travesti aparece como urgência. Diferente de Flores e Coy, que

vivenciam processos mais longos de nomeação, Desi narra esse ponto de virada de forma abrupta:

Eu lembro que num belo dia, eu tava ouvindo uma música que é Love Me Harder da Ariana Grande com o the Weekend e eu tava escutando e a música não tem nada a ver mas eu lembro porque foi nessa música que eu falei ‘Meu Deus! Eu sou uma travesti!’ e aí eu chorava pencas igual uma cachorra e eu gritava pencas e ninguém entendia em casa e eu malzona e mandando mensagem pra Agnes ‘amiga, eu sou uma travesti!’ e ela falou ‘amiga, é isso, bloqueia!’ (risos) e quando a gente começa a gente já fala assim ‘ai, vou logo me hormonizar, vou colocar sei lá quantos ml de peito, ficar louca, jogar logo um mega no meu cabelo’ mas quando! Mas quando! Porque eu tenho uma tia que é macumbeira e ela conhece, ela sabe, ela sempre falava pra mim ‘a tua alma é de uma mulher, mas tá no corpo errado’ e eu tinha esse negócio de ‘ai tô no corpo errado’ mas depois fui me desconstruindo e não, sabe, eu tô no corpo certo, é meu corpo, não é porque eu tenho pau que eu vou deixar de ser mulher, não existe isso! [...] E eu sempre tive esse nome comigo, Desirée, sempre esteve comigo esse nome e eu falei ‘ah, então vai esse nome’ antes ia ser Morgana, porque sempre fui apaixonada por Morgana, mas Desirée veio de uma maneira na minha vida que eu falei assim ‘não, mana, é esse nome’, e aí aos poucos eu fui falando pros meus amigos, pra família veio só depois, bem depois, esse ano, e foi isso, muita matança, muita depressão, muita ansiedade, hoje em dia tá melhorando no truque, mas tá bem melhor do antes! (Desirée LoBianco, 2023)

Aqui o espelho já não suporta a projeção antiga. A ecsúvia desta fase é a da “gay que se monta” que o espelho esperava que ela fosse. Ao dizer “eu sou travesti”, Desi implode a leitura confortável que a cidade e a família faziam do seu corpo. É um ponto de não retorno: como toda larva que chega ao limite do crescimento possível, ela precisa rachar a casca, mesmo sabendo que isso implica ficar exposta, vulnerável, sem garantias.

A pupa, o casulo da desmontagem, se desenha quando a travestilidade é afirmada, mas o entorno se recusa a reorganizar o olhar. Desi narra com muita precisão o lugar caótico em que a família a coloca, aceitando apenas recortes convenientes da sua existência:

Na minha família ninguém me respeita como uma travesti, só a minha irmã e é no truque, é babado. E quando eles me chamam de Desirée é em tom de deboche. É por isso que se soltar, se eu for pra longe não quero ver mais nenhum, nenhum. Uma coisa que eu aprendi também é diferenciar família e parente, pra mim família é só alguns dos meus irmãos, algumas tias e só, o resto é parente e conhecido e vizinho. Minha família é uma bosta. Não reclamando porque é onde eu moro nesse momento, eu tenho ajuda? Tenho, mas também, o que engatilham é babado, e tipo, fazendo drag, que agora descobriram que eu faço drag, ano passado, antes do Dinastia, aí descobriram que eu performava e tudo mais, ainda tem isso, elas descobriram por que um tio meu mostrou um vídeo dançando na KCM e nem era uma performance era um vídeo babado, eu de tubinho, e ele já foi inventando uma história que eu tava me prostituindo naquela

boate e eu fazia performance de strip tease tirando a roupa eu falei ‘Quem dera?? Queria eu ter auto estima pra tirar a roupa na frente de todo mundo!’ aí eu falei ‘Olha, tia, eu faço’ mostrei o vídeo, mostrei que não é palhaçada, que não é bagunça, aí ela falou assim ‘olha, mana, tu já é maior de idade, faz o que tu quiser da tua vida só toma cuidado e pipipi popopo’ aí elas sabem mas me respeitam mais como drag do que como trans, porque na drag elas ajudam com tictac na minha peruca, faz bainha nas minhas roupas, acintura babado, mas quando eu tô desmontada é uma humilhação babado, sabe? Com drag elas pensam que é só isso, que eu não sou uma travesti, que sou só drag, que eu tô com uma peruca naquele momento, que quando eu lavo as minhas perucas e deixo lá estendido no varal ela fala ‘olha, as perucas da Desirée tão secas’, mas bora parar? Bora... Bora parar (pausa pra chorar) (Desirée LoBianco, 2023)

Este é o casulo duro: não há mais retorno à identidade anterior, mas o reconhecimento pleno ainda não existe. A ecsúvia aqui é a do “personagem aceitável”, a travesti que pode ser exibida como troféu quando está mediada pela drag. Dentro de casa, ela precisa se reorganizar para sobreviver a esse jogo duplo, desmontando expectativas, engolindo comentários, reconstruindo diariamente um mínimo de habitabilidade psíquica. Como na pupa biológica, tudo parece parado por fora, mas por dentro há uma reorganização intensa de ossos, músculos, mapas de mundo.

Por fim, o Imago, a fase alada, aparece nas palavras de Desi quando fala de sua arte hoje, já atravessada por todo esse percurso e reconhecida por ela mesma como algo de que pode se orgulhar, mesmo sem ter todas as respostas:

Tá bonita, tá pencas bonita, mas não sei, essa pergunta, eu também não gosto dela, às vezes eu acordo que nem a Rihanna, what’s my name? (risos) Eu não sei, eu não me conheço (risos) Acho que hoje eu vejo a minha arte de uma forma muito satisfatória pra mim, porque eu sempre quis ter looks e perucas, sempre fui apaixonada por peruca, e hoje vendo as coisas que eu tenho é babado ver aonde eu consegui chegar, eu tô muito orgulhosa de ter chegado onde eu cheguei em tão pouco tempo, fiz um ano um dia desses, que comecei a me montar, então é babado. (Desirée LoBianco, 2023)

Ela afirma não se conhecer completamente, mas reconhece o caminho percorrido, os recursos conquistados, a qualidade do que produz. As asas não são metáfora abstrata: são perucas, looks, palcos, cachês, redes de afeto e reconhecimento. A ecsúvia dessa fase já não é uma casca dolorosa, mas quase um troféu arqueológico: tudo aquilo que ela foi (criança violentada, adolescente chamada de sem potencial, “gay que se maqueia”) vira camada sedimentada que sustenta o voo.

Ao ler Desirée LoBianco pelas sete fases (Ovo, Larva 1, Larva 2, Larva 3, Larva 4, Pupa e Imago) vemos que sua transição não é um simples “antes e depois”, mas uma cartografia

complexa, cada pele deixada para trás marca não apenas um avanço individual, mas também uma inscrição coletiva do que significa ser Trans-Themônia na Amazônia. Em Desi, como nas outras, a trans-themonização se mostra uma estratégia de observação poética potente justamente porque revela que o processo criativo e o processo de gênero não são paralelos: são o mesmo movimento, rastejante, casulo e alado, que faz da própria vida uma obra em constante mutação.

4.4.8.4 Ecologia queer como arcabouço da trans-themonização

Quando falo em trans-themonização como estratégia de observação poética, não estou apenas criando mais uma metáfora bonita para organizar histórias. Aqui, assumo a ecologia queer como o arcabouço que sustenta essa engenharia poética. É ela que me permite entender que cada fase, ovo, larvas, ninho, espelho, pupa, imago, não diz respeito apenas a identidades de gênero em trânsito, mas a corpos-território atravessados por umidade, boate, breu, fumaça de cigarro, rio, bairro, família, precariedade e festa. A trans-themonização é o modo como eu traduzo, para a Amazônia e para o Movimento Cultural das Themônias, uma determinada forma de ler o mundo e o corpo que a ecologia queer vem elaborando há pelo menos duas décadas.

Catriona Mortimer-Sandilands e Bruce Erickson (2010) lembram que a própria definição de ecologia queer parte da recusa de separar sexualidade de ambiente. Para eles, há uma relação contínua entre sexo e natureza em níveis institucionais, discursivos, científicos, espaciais, políticos, poéticos e éticos. Quando tomo essa formulação como eixo, assumo, junto com eles, que não faz sentido falar de trânsito de gênero das Themônias sem olhar para os espaços em que esses trânsitos se tornam possíveis ou impossíveis: as calçadas esburacadas de Belém, o breu das casas noturnas, os terreiros, as casas-coletivo, as margens da cidade. A trans-themonização, então, é a minha tentativa de nomear esse entrelaçamento específico entre sexo, gênero, arte e Amazônia úmida, sem fingir que se trata apenas de “histórias individuais” ou apenas de “contexto social”.

Nicole Seymour (2013) amplia essa discussão ao mostrar como a pergunta sobre o que é “natural” atravessa, ao mesmo tempo, debates sobre sexualidade e sobre ambiente. Logo no início de *Strange Natures*, ela afirma que um dos propósitos centrais do livro é desafiar essa falta de conexão conceitual e mostrar que as ficções queer contemporâneas perguntam: “o que conta como ‘natural’ — e por quê?” (SEYMOUR, 2013, p. 2, tradução minha). Essa pergunta, “o que conta como natural e por quê?”, é exatamente o que estou fazendo quando organizo as

fases da trans-themonização. Ao olhar para as trajetórias das meninas, não estou apenas classificando momentos biográficos, mas perguntando o tempo todo quais configurações de corpo, desejo e ambiente foram autorizadas como “naturais” em cada fase e quais foram expulsas para o campo do monstruoso, do abjeto, do “demônio”.

A ecologia queer, desse modo, não entra no texto só como uma referência bibliográfica, mas como gramática para enxergar o que as narrativas delas já dizem. Quando descrevo a fase do ovo em Flores Astrais, ou a montagem como casca em Coytada, ou o ninho em Desirée, estou explicitando aquilo que Mortimer-Sandilands e Erickson (2010) formulam quando escrevem que a tarefa da ecologia queer é investigar as intersecções entre sexo e natureza para desenvolver uma política sexual que inclua de forma mais clara as considerações sobre o mundo natural e sua constituição biossocial. Nas entrevistas, essas intersecções aparecem de forma muito concreta: na lama que suja o salto, no calor que derrete a maquiagem, no rio que compõe a ancestralidade, no quintal onde o corpo começa a experimentar outras formas de ser lido. A trans-themonização é a ferramenta que uso para tornar esses cruzamentos legíveis sem separá-los em caixinhas estanques.

Ao aproximar ecologia queer e trans-themonização, estou, também, propondo uma leitura de Belém e da Amazônia como ambientes que não são apenas cenário, mas coautores dessas metamorfoses. Seymour (2013) insiste que as obras que analisa entendem humanos oprimidos e ambientes oprimidos como parte de uma mesma trama de violência e de possibilidade política. Eu faço um movimento semelhante quando leio as meninas como corpos em trânsito inseparáveis de bairros marginalizados, de boates precárias, de rios poluídos, das noites de chuva em que a cidade parece transpirar e alagar junto com elas. O Neotroglá, inseto de caverna que escolhi como metáfora-guia pessoal, não é um capricho taxonômico: é a forma que encontrei de condensar, num único organismo, cavernas, inversão genital, escuridão e sobrevivência, todos elementos que atravessam o movimento das Themônias.

Ao escolher fases de inseto para narrar os trânsitos, eu também me afasto de uma leitura linear e evolutiva da vida. A ecologia queer, especialmente em Seymour (2013), só faz sentido se for capaz de abraçar contradição, ironia, ambivalência e, ainda assim, produzir política concreta. O que faço com ovo, larvas, pupa e imago não é descrever uma escadinha em que se sai da “confusão” para a “verdade”, mas revelar ciclos, retornos, rachaduras e recuos. As meninas podem estar em fase de ovo num aspecto da vida e em fase alada em outro; podem viver regressos ao ninho em momentos de crise; podem ficar longos períodos em pupa, invisíveis para o mundo, enquanto se reorganizam por dentro. Essa plasticidade é

profundamente ecológica, no sentido de que corpos vivos raramente obedecem às narrativas lineares que criamos sobre eles.

É por isso que trato a ecologia queer como arcabouço da trans-themonização e não como adorno. Ela me ajuda a entender que cada ecsúvia que as meninas deixam para trás, o menino que não podia ser menina, a montagem que engessa, a casa que acolhe e sufoca, o espelho que quebra, o casulo da pandemia, é, ao mesmo tempo, mudança subjetiva e rearranjo ecológico. Quando uma delas migra de um bairro para outro, quando sai de casa, quando entra num coletivo, quando descobre o próprio corpo em outro pronome, há sempre um deslocamento de paisagem, de clima, de composição de mundo. A ecologia queer me oferece vocabulário para nomear essas coproduções de corpo e ambiente; a trans-themonização organiza esse vocabulário em fases que tornam essa complexidade narrável.

Assumir esse arcabouço significa também tomar posição dentro da própria ecologia queer. Não estou apenas importando teorias do Norte Global para “aplicar” na Amazônia. Ao colocar as histórias de Flores, Coytada, Desirée e das demais meninas em diálogo com Seymour (2013), Mortimer-Sandilands e Erickson (2010) e Haraway (2000), afirmo que o Movimento Cultural das Themônias produz, por si, uma imaginação ecológica queer, amazônida, úmida e breada. As fases do ovo à asa não são só uma metodologia de observação, mas também uma contribuição conceitual: uma proposta de pensar trânsitos de gênero como processos ecológicos complexos, em que Neotroglá deixa de ser apenas um inseto estranho para se tornar companheiro conceitual de pessoas trans que, a partir da Amazônia, reformulam o que “conta como natural” e o que pode, finalmente, voar.

ECLOSÃO

Em um mundo em que a norma cisgênera se impõe como monocultura, trans-themonizar é a possibilidade de viver uma policultura de corpos desobedientes. O Movimento Cultural das Themônias emerge, aqui, como ecossistema de resistência, onde raízes e brotos decoloniais se entrelaçam, desafiando a aridez de um solo social marcado por hierarquias de gênero e por extrativismos alegóricos, isto é, por formas de explorar nossas imagens e narrativas como se fossem recursos simbólicos infinitos a serem consumidos pela mídia, pelo mercado e pelo olhar cisnormativo. Se a ecologia nos ensina que nenhum organismo vive isolado, as Themônias comprovam que a arte transvestigênere pode operar como fotossíntese coletiva, convertendo violências em vida-arte por meio da luz compartilhada do afeto.

Ao acompanhar as fases do ovo ao imago na minha trajetória e nas trajetórias de Flores Astrais, Coytada e Desirée LoBianco, pude perceber a trans-themonização não como tecnologia de mutação criativa, mas como processo de metamorfose criativa. A diferença não é apenas vocabular. Em cada uma dessas trajetórias, as ecsúvias deixadas pelo caminho revelam que não se trata apenas de “virar trans” ou “virar artista”, mas de reorganizar profundamente as relações entre corpo, afeto, criação, pertencimento e território. A arte aparece menos como produto e mais como modo de reorganização da vida. As entrevistas mostraram que, quando o trânsito de gênero encontra a lógica coletiva das Themônias, o processo criativo se descola da solidão e se torna campo de regeneração compartilhada.

É justamente nesse ponto que esta tese se afirma com mais nitidez. O que chamo de trans-themonização não é um sinônimo de transição de gênero, nem uma marca identitária genérica, nem um atributo universal de toda experiência trans. Conceituo, aqui, a trans-themonização como um processo situado em que o trânsito de gênero, atravessado pelo Movimento Cultural das Themônias, reorganiza simultaneamente corpo, afeto, criação e forma de habitar o mundo. Trata-se, portanto, de uma ferramenta conceitual, metodológica e político-epistemológica. Conceitual, porque nomeia um modo específico de metamorfose. Metodológica, porque oferece uma estratégia de observação poética das ecsúvias, dos colapsos, dos abrigos, das rachaduras e dos voos. Político-epistemológica, porque recusa leituras universalizantes, ciscentradas e extrativistas sobre corpos trans amazônicos, recolocando essas experiências no lugar de produção de saber e não apenas de objeto de análise.

Também se tornou mais claro para mim, ao longo da escrita e da defesa, que a metáfora da metamorfose só faz sentido se não for lida de maneira linear. A trans-themonização não é

uma escada, não é um antes e depois higienizado, não é um ciclo fechado que sai de um ponto A e chega a um ponto B em paz. As fases nomeadas nesta tese não funcionam como sequência rígida, mas como operadores de leitura que se atravessam, retornam, coexistem e, por vezes, se repetem em outras chaves ao longo da vida. Eclodir, aqui, não significa concluir. Significa assumir que a vida não volta ao início e tampouco se resolve num fim estável. O que existe é um atravessamento contínuo entre cascas, memórias, colapsos, reorganizações e possibilidades de voo.

Nesse sentido, a ecologia queer deixou de ser apenas um arcabouço teórico e passou a nomear algo que eu já vivia: uma forma de perceber que não existe separação rígida entre “sexo” e “natureza”, entre “corpo” e “ambiente”. Catriona Mortimer-Sandilands e Bruce Erickson (2010) falam de uma “relação contínua entre sexo e natureza” (Mortimer-Sandilands; Erickson, 2010, p. 5), e isso ecoa diretamente nas nossas práticas. A trans-themonização encarna essa continuidade: nossos corpos são, ao mesmo tempo, arquivo de violência biopolítica e prova viva de que a vida sempre encontra modos desviantes de florescer, mesmo nas cavernas mais úmidas e precárias da cidade. Quando as Themônias se montam, desfilam, cantam carimbó, fazem ball ou ocupam, da Feira do Livro à Feira do Açaí, espaços da cidade, reconfiguram não só o imaginário de gênero, mas a própria paisagem afetiva da Amazônia urbana.

Também aqui Donna Haraway (2000) me ajuda a entender o que fazemos quando levamos nossas monstruosidades para o centro da cena. Ao insistir que precisamos pensar sempre em naturezasculturas, e não em natureza de um lado e cultura de outro, ela aponta para o mesmo lugar em que a experiência themônia já estava. Nossos corpos não são “contra a natureza” nem “fora da cultura”: são pontos de fricção onde essas categorias se confundem e se recriam. Quando uma travesti amazônica performa carimbó em cima de um palco improvisado de rua, ela não está ilustrando uma teoria. Ela está produzindo, na prática, uma ecologia queer que recusa as dicotomias que nos ensinaram.

Se a natureza é, como lembra Nicole Seymour (2013), o campo onde se disputam as definições do que conta como “natural” e por quê, nossas trajetórias trans-themonizadas desarmam essa armadilha. Não há nada de “antinatural” em transitar. Há, sim, uma das muitas formas pelas quais corpos vivos buscam condições mais habitáveis de existência. A noção de transgeneridade orgânica trabalhada por Seymour (2013), ao aproximar a transição de processos como puberdade ou menopausa, conversa diretamente com aquilo que cada uma das entrevistadas relatou ao falar de suas fases: um processo de muda, ecdise após ecdise, em que

cada exoesqueleto deixado para trás é prova de que crescer e mudar é a única forma honesta de permanecer vivo.

Ao mesmo tempo, preciso dizer com cuidado que o Movimento Cultural das Themônias não é apresentado nesta tese como fenômeno único no mundo, nem como origem absoluta de toda forma de convivência artístico-dissidente. Isso seria pobre, teórica e politicamente. O que esta pesquisa mostra é que, em Belém e na Amazônia urbana, as Themônias constituem uma formulação singular de eixos que também atravessam outros movimentos artísticos dissidentes: pertencimento, pedagogias informais, reinvenção comunitária, afeto como infraestrutura, criação como sobrevivência e disputa estética como forma de existência. Sua singularidade não está em uma suposta excepcionalidade universal, mas na maneira própria como esses elementos se combinam aqui, neste território, nestas corpos, neste regime de umidade, precariedade, festa e invenção.

Na prática, tudo isso implica que a bioarte política das Themônias exige reconhecimento material. Políticas públicas culturais precisam ir muito além da tolerância abstrata. É urgente financiar festivais, circuitos, formações e produções que sustentem corpos transvestigêneres para além do sacrifício. Performar na rua de graça é um gesto poderoso de resistência, mas não paga aluguel, hormônio, passagem nem comida. Themonizar é também demandar infraestrutura para a rebeldia, transformar editais, espaços culturais e instituições em trincheiras de existência em vez de vitrines tolerantes. Não se trata de pedir “lugar” na cultura dominante, mas de disputar orçamento, rua, calendário e narrativa. Como diz o Manifesto das Themônias:

Reinventando essa forma de autogestão, a partir dessa relação dos afetos pra uma outra significação que é a organização coletiva, das experiências políticas que a gente já teve com outras organizações partidárias, religiosas e institucionais pro que a gente tá vivendo aqui hoje e como a gente avança. (Manifesto das Themônias, 2020, p.17)

Este trabalho, evidentemente, não dá conta de toda a floresta. Ao focar na minha trajetória e nas de Flores, Coytada e Desirée, reconheço que apenas uma parcela das vozes trans-themonizadas está aqui. Pesquisas futuras podem mapear outros fluxos de produção: como funcionam as trocas de sementes estéticas entre haus, bandas, coletivos e gerações internas do movimento? Que cartografia afetiva se desenha quando seguimos os percursos de quem circula entre Belém, ilhas, interiores e outros estados? Outro eixo importante seria dimensionar o impacto econômico do movimento: quantas pessoas sobrevivem hoje, direta ou indiretamente, da cultura themonizada? Quanto vale, em números, esse micélio cultural para a cidade e para

a Amazônia, se pensarmos em termos de trabalho, circulação de renda, prevenção de danos e saúde mental? São perguntas que ajudam a deslocar o olhar da “arte marginal” para a compreensão das Themônias como motor de desenvolvimento não extrativista.

Como contribuição final, entendo hoje que trans-themonizar é também descolonizar o próprio conceito de vida. Se a ecologia queer insiste que não há hierarquia “natural” entre espécies ou modos de relação, a experiência das Themônias radicaliza essa percepção: não há hierarquia entre formas de ser artista, entre modos de montar, entre caminhos de trânsito de gênero. Cada corpo-tela, cada performance, cada cílio de papel esmagado no asfalto depois de uma festa é semente de um futuro em que a arte não cabe em gavetas museológicas nem em categorias identitárias fixas. Ou, como sintetiza Gabriela Luz (2020), “as Themônias vêm em pororoca”, arrastando o que precisa ruir e deixando para trás um terreno encharcado de possibilidades.

Eclodir, portanto, não é um ponto de chegada, mas um verbo em andamento. É reconhecer que, nas fissuras deste presente saturado de necropolítica, brotam florestas de corpos em revolução, corpos que fazem do gênero um rio em deriva, da arte uma raiz insistente e do afeto um solo fértil. Se algo esta tese confirma, é que ninguém floresce sozinho. Trans-themonizar é aprender que resistir, na Amazônia e no mundo, é, acima de tudo, florescer em coletivo.

Se, ao longo desta tese, busquei conceituar a trans-themonização como processo situado de metamorfose entre corpo, afeto, criação e território, também preciso reconhecer que esse conceito não se encerra na análise, nem se limita ao que pôde ser sistematizado em linguagem acadêmica. Há uma dimensão da trans-themonização que só se deixa apreender quando a escrita volta a tocar o corpo que a produziu. Por isso, o que segue não é um desvio intimista nem um apêndice confessional desligado do argumento. É, antes, um desdobramento performativo da própria tese: uma escritura de eclosão em que vida, montagem cotidiana, processo criativo e existência se mostram como dimensões indissolúveis. Se esta pesquisa sustentou que a minha poética não está separada da minha forma de viver, então encerro assumindo que o corpo que defendeu esta tese também a escreveu, a vestiu, a performou e a atravessou.

CODA

No dia da minha defesa, eu acordei nervoso.

Não era um nervoso abstrato, desses que a gente nomeia de longe para parecer elegante. Era um nervoso concreto, localizado no estômago, no jeito de respirar, na vontade de voltar a dormir e pular o dia inteiro como quem falta a um próprio nascimento. Levantei porque não havia mais para onde correr. Fiz café. Tomei o café. Tentei estudar um pouco, não porque ainda houvesse tempo de aprender alguma coisa nova, mas porque revisar, naquele momento, era uma forma de encostar a mão na borda do que eu vinha construindo há anos e confirmar que aquilo existia mesmo.

Depois fui para a academia. Pode parecer estranho dizer isso em um fechamento de tese, mas não é estranho. Também isso é a tese. Erguer peso, sentir o corpo funcionando, medir o fôlego, perceber a musculatura respondendo, tudo isso fazia parte do esforço de me lembrar que eu estava vivo e que aquele corpo, tantas vezes disputado, lido, corrigido, medicalizado, performado, também era meu, e todos os dias eu disputo por ele. Voltei para casa já com a sensação de que o dia tinha começado antes de mim.

Tomei banho devagar. Usei meu shampoo de *saw palmetto*, esse pequeno frasco contemporâneo de esperança capilar que promete conter uma calvície que os hormônios, mesmo controlados e pensados sob medida para o meu corpo, insistem em desenhar. Fiz a barba do jeito que aprendi na internet, como tanta coisa na minha vida. Também isso importa. Aprendi pela internet porque não tive uma referência que me ensinasse. Fui montando a masculinidade possível, não a partir de uma herança calma e linear, mas de tutoriais, tentativas, erros, cortes pequenos, espelhos, repetições e alguma teimosia.

Passei meu perfume amadeirado. Vesti a cueca, a calça, a blusa de botão com a dobradura da manga que também aprendi na internet. Escolhi cada peça como quem prepara uma cena, mas sem separar cena e vida. Não era fantasia. Não era disfarce. Também não era espontaneidade pura. Era mais um dia de montagem cotidiana. Era a composição minuciosa de mim mesmo para existir naquele dia. Eu não estava me “arrumando” apenas para defender uma tese. Eu estava performando, mais uma vez, a possibilidade de ser lido no mundo segundo uma forma que eu mesmo escolhi, sabendo que nenhuma escolha dessa ordem é simples, neutra ou definitiva.

Saí de casa com tudo isso vestido: a roupa, o texto, o medo, a pesquisa, as minhas casas, as minhas filhas, as minhas mães, as minhas amigas, os meus mortos, as minhas noites, as minhas montações, as minhas desmontagens, as minhas ecsúvias. Fui apresentar.

E, quando comecei a falar, percebi com uma nitidez quase cruel que a tese não estava apenas nas páginas impressas, nos conceitos formulados, nas citações organizadas, nas fases nomeadas ou nos capítulos concluídos. A tese estava na voz que eu tinha conseguido sustentar com muita dificuldade. Estava na respiração que eu precisei reaprender. Estava no peito que já não era o mesmo. Estava no modo como eu ocupava a cadeira, no modo como eu olhava para a banca, no modo como o meu corpo inteiro dizia, antes de qualquer argumento: eu cheguei até aqui.

Foi nesse instante que entendi, com mais força do que em qualquer parágrafo anterior, que a minha poética não é algo que eu produzo à parte da vida. Ela é a própria forma como eu reorganizo a vida para continuar existindo. Todos os dias, quando acordo e escolho como vou vestir este corpo, como vou falar, como vou circular, como vou entrar num espaço, como vou cuidar dos meus, como vou criar alguma coisa, eu estou vivendo um processo criativo todos os dias, quando componho minha presença no mundo, eu estou em montagem. Não a montagem restrita ao palco, à peruca, ao cílio, ao contorno, mas essa outra, cotidiana, menos espetacular e igualmente rigorosa: a montagem da vida real.

É por isso que esta tese não termina apenas numa definição. Ela termina numa implicação. A trans-themonização não é somente o que eu analisei. É também o que eu vivo. Não como exemplo universal, não como modelo, não como destino para outras pessoas trans, mas como prova situada de que, em certos contextos, a vida e a criação se tornam indissociáveis. Eu, existindo no mundo, vivo a tese. Assim como cada uma das meninas vive, à sua maneira, a sua própria poética encarnada. Assim como cada trans-themônia faz do próprio corpo um arquivo, um laboratório, um manifesto e, às vezes, um ninho.

Se eclodir é romper a casca sem prometer forma final, então talvez seja isso que eu tenha feito naquele dia.

Não defender uma tese sobre a vida.

Mas defender a vida como tese.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR, Carlos. **Manual de botânica. v. 1: estrutura e reprodução**. Bragança: Instituto Politécnico de Bragança, 2018. ISBN 978-972-745-238-5. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10198/17080>

ALVESSON, Mats; SKÖLDBERG, Kaj. **Reflexive methodology: new vistas for qualitative research**. 3. ed. London: SAGE Publications Ltd, 2017. 456 p. ISBN 978-1473964242.

AMARANTE, Alice Cáritas. **O voo mais alto do cisne: corpos afetados pela experiência no ballet clássico**. 2024. Dissertação (Mestrado em Dança) – Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Dança, Programa de Pós-Graduação em Dança, Salvador, 2024.

AMORAS, Victor Ribeiro. **Trajatórias: tramas, tracejos, traçados e tracejados de um caderno de direção**. 2025. Trabalho de Conclusão de Curso (Curso Superior Tecnológico em Produção Cênica) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Escola de Teatro e Dança, Belém, 2025.

ARAÚJO, Giulia Oliva de. **O grotesco como estratégia de desconstrução da feminilidade na cena cômica contemporânea**. 2023. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal de Ouro Preto, Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Ouro Preto, 2023.

AVISE, John C. **Hermaphroditism: a primer on the biology, ecology, and evolution of dual sexuality**. New York: Columbia University Press, 2011. 256 p. ISBN 978-0-231-15386-7.

ÁVILA, Lirous K'yo Fonseca. **No museu, onde está a travesti?** Revista Eletrônica Ventilando Acervos, Florianópolis, v. especial, n. 1, p. 7-14, jul. 2020.

BAUMAN, Zygmunt. **Estranhos à nossa porta**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2017. 119 p. ISBN 978-85-378-1610-3.

BARBOSA, Ana Paula Gomes. **A montagem virou megazord: arte themonia, potências infernais na educação**. 2023. Dissertação (Mestrado Acadêmico em Educação e Cultura) – Universidade Federal do Pará, Campus Universitário do Tocantins/Cametá, Programa de Pós-Graduação em Educação e Cultura, Cametá, 2023.

BARBOSA, Ana Paula Gomes. **Cultura marginal: a trajetória das drags em Belém do Pará**. 2018. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura Plena em História) – Universidade do Estado do Pará, Belém, 2018.

BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. Tradução de Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 1984.

BENJAMIN, Walter. **Crítica da violência: crítica do poder**. In: BENJAMIN, Walter. Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos. Seleção e apresentação de Willi Bolle. Tradução de Celeste H. M. Ribeiro de Sousa et al. São Paulo: Cultrix; Editora da Universidade de São Paulo, 1986. p. 160-175.

BERENDONCK, Bettina. **Reproductive strategies in *Latrodectus revivensis* (Araneae; Theridiidae): functional morphology and sexual cannibalism**. 2003. Dissertation (Doutorado) – Mathematisch-Naturwissenschaftliche Fakultät, Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, Düsseldorf, 2003.

BONDARI, K. **Reproduction and genetics of the channel catfish (*Ictalurus punctatus*)**. Reviews in Aquatic Sciences, Boca Raton, FL, v. 2, n. 3/4, p. 357-374, 1990.

BORA, Leonardo Augusto. **Entrevista: Rafael BQueer: a “cor neon” como lugar de passagem, a potência que hackeia o caos**. A Luz em Cena, Florianópolis, v. 3, n. 5, p. 1-22, jun. 2023. DOI: 10.5965/27644669030520230801.

BROWN, Brené. **A coragem de ser você mesmo**. Tradução de Guilherme Bernardo. 2. ed. Rio de Janeiro: BestSeller, 2021. 138 p.

BUNNY. Entrevista concedida a Juliano Bentes Nascimento, em 21 nov. 2018.

CALADO, Ana Margarida. **História da teratologia: a evolução da história dos monstros (teratologia)**. História da Ciência e Ensino: construindo interfaces, v. 25, p. 305-319, 2022. DOI: 10.23925/2178-2911.2022v25espp305-319.

COSTA FILHO, Francisco Carlos; LOPES, Elisabeth Silva. **Questões de gênero e mais além: a interseccionalidade na arte drag**. Revista Brasileira de Estudos da Presença, Porto Alegre, v. 14, n. 3, e132185, 2024. DOI: 10.1590/2237-2660132185vs01. Acesso em: 17 jan. 2026.

CROSSKEY, R. W.; WHITE, G. B. **The Afrotropical Region: a recommended term in zoogeography**. Journal of Natural History, v. 11, n. 5, p. 541-544, 1977. DOI: 10.1080/00222937700770461.

CUNHA, Gabriela Luz da. **Abraçar a themônia, para exorcizar demônios: formação de megazord, em themonização.** 2024. 105 f.: il. color. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes, São Paulo, 2024.

CUNHA, Gabriela Luz da. **Desconstrução permanente: seres e corpos dissidentes sob um novo olhar.** Revista Themonia: arte e cultura paraense, n. 1, p. 7-9, set. 2020.

CUNHA, Gabriela Luz da. **Diarréia humana no colapso da colônia: Themonização nas ruínas do heterocapitalismo** (Transtorno de Cognição em Curso – TCC). Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Teatro) – Escola de Teatro e Dança, Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2018.

DELEUZE, Gilles. **Empirismo e subjetividade: ensaio sobre a natureza humana segundo Hume.** Tradução de Luiz B. L. Orlandi. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012. 166 p. (Coleção Trans). ISBN 9788573262100.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença.** Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva; Pedro Leite Lopes; Pérola de Carvalho. 4. ed. rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva, 2009. (Estudos; 271). ISBN 9788527308793.

DE OLIVEIRA, Luís Roberto Cardoso. **Pesquisa em versus pesquisas com seres humanos.** In: VÍCTORA, Ceres; OLIVEN, Ruben George; MACIEL, Maria Eunice; ORO, Ari Pedro (org.). Antropologia e ética: o debate atual no Brasil. Niterói: EdUFF, 2004. p. 33-44. ISBN 85-2280387-0.

FOUCAULT, Michel. **Os anormais: curso no Collège de France (1974-1975).** Tradução de Eduardo Brandão. 2. tir. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2002. 479 p.

FOUCAULT, Michel. **Naissance de la biopolitique: cours au Collège de France (1978-1979).** Paris: Gallimard; Seuil, 2004. 368 p.

FREIRE, Paulo. **Uma educação para a liberdade.** Tradução de José Reis e Fátima Silva. 3. ed. Porto: [s.n.], 1974. 72 p.

FREIRE, Camila Ferreira Araújo. **Perspectivas outras para Belém: análises autocríticas sobre arte educação no contexto não formal e informal.** 2022. 167 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém, 2022.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização** [1930]. In: FREUD, Sigmund. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud: o futuro de uma ilusão, o mal-estar na civilização e outros trabalhos (1927-1931). Rio de Janeiro: Imago, 1974. v. 21, p. 81-174.

GUÉL, Alice. **Reflexões**. In: GUÉL, Alice. Alice em frente ao espelho. São Paulo: Trava Bizness, 2019. Faixa 1. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=09NtDJYCbjo>.

HARAWAY, Donna; KUNZRU, Hari. **Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano**. Organização e tradução: Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

HARAWAY, Donna J. **A reinvenção da natureza: símios, ciborgues e mulheres**. Tradução: Rodrigo Tadeu Gonçalves. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2023.

HARTSHORN, Gary S. **Neotropical forest dynamics**. Biotropica, v. 12, n. 2, suppl., p. 23-30, 1980. DOI: 10.2307/2388152.

HAYLES, N. Katherine. **How we became posthuman: virtual bodies in cybernetics, literature, and informatics**. Chicago: The University of Chicago Press, 1999. ISBN 9780226321462.

HOOKS, bell. **Ensinando comunidade: uma pedagogia da esperança**. Tradução: Kenia Cardoso. São Paulo: Elefante, 2021.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Tradução: Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

JUNG, Carl Gustav et al. **O homem e seus símbolos**. Tradução: Maria Lúcia Pinho. 2. ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

KAFKA, Franz. **A metamorfose**. Tradução: Celso Donizete Cruz. São Paulo: Hedra, 2009.

KATZ, Helena; GREINER, Christine. **A natureza cultural do corpo**. In: SOTER, Sílvia; PEREIRA, Roberto (org.). Lições da dança 3. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2002. p. 77-102.

KRENAK, Ailton. **Ecologia política**. Ethnoscintia, v. 3, n. 2 especial, p. 1-2, 2018. DOI: 10.22276/ethnoscintia.v3i2.193.

LATIF, Larissa. **Insurreições estéticas e performances na Amazônia brasileira: notas para uma reflexão decolonial** (Edição/Série 485). Papers do NAEA, v. 1, n. 2, p. 1-12, 2020. DOI: 10.18542/papersnaea.v1i2.10177.

LATIF, Larissa. **Ensaio sobre serpentes: uma poética cênica para desfazer políticas de morte**. Repertório, Salvador, ano 25, n. 39, p. 16-39, 2022. DOI: 10.9771/rr.v1i39.49188. Acesso em: 17 jan. 2026.

LIBIS, Jean. **El mito del andrógino**. Tradução de María Tabuyo; Agustín López. Prólogo de Agustín López Tobajas. Madrid: Siruela, 2001. 288 p. (El Árbol del Paraíso, 23). ISBN 978-84-7844-544-8.

LIMA, Jéssica Tarine Moitinho de; SANTOS, Paola Carolina Oliveira dos. **Themônias na Amazônia: uma jornada museológica sobre sustentabilidade, representatividade e reciprocidade**. Anais do Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro, v. 57, p. 1-25, 2023. Acesso em: 17 jan. 2026.

LOURO, Guacira Lopes (org.). **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2016. ISBN 9788586583339.

LUCAS, Maria. **Esse sangue não é de menstruação, mas de transfobia**. São Paulo: Editora Urutau, 2021. 50 p. ISBN 9786585310000.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Tradução de Ricardo Corrêa Barbosa. 10. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008. 131 p. ISBN 9788503006385

MACY, Joanna. **Working through environmental despair**. In: ROSZAK, Theodore; GOMES, Mary E.; KANNER, Allen D. (org.). *Ecopsychology: restoring the earth, healing the mind*. San Francisco: Sierra Club Books, 1995. p. 240-259.

MASLOW, Abraham H. **Motivation and personality**. Rev. ed. New York: Harper & Row, 1970.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. Arte & Ensaios, Rio de Janeiro, n. 32, p. 122-151, dez. 2016. DOI: 10.60001/ae.n32.p122%20-%20151.

MENDES, Ana Flávia de Mello. **Dança imanente: uma dissecação artística do corpo no processo criativo do espetáculo Avesso**. São Paulo: Escrituras, 2010. 351 p. (Processos criativos em companhia, v. 2). ISBN 9788575313374.

MENESES, Emerson Silva. **Transculturalidade, Travestilândia, Traviarcado: o palco e as dissidências de gênero no Brasil**. Revista Brasileira de Estudos da Presença, Porto Alegre, v. 14, n. 2, e132188, 2024. DOI: 10.1590/2237-2660132188vs01.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1996. 662 p. ISBN 853360291X.

MORTIMER-SANDILANDS, Catriona; ERICKSON, Bruce (org.). **Queer ecologies: sex, nature, politics, desire**. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2010.

MORTON, Timothy. **The ecological thought**. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2010. x, 163 p. ISBN 9780674056732. DOI: 10.4159/9780674056732.

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

OSTRUCAL DOS SANTOS, Douglas Henrique. **Micropolítica das montações: um estudo das comunicações transversais em fabulações transformistas**. 2024. 250 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Porto Alegre, 2024.

PAULA, Ana Amélia Oliveira Reis de; VIEIRA, Márcia Maria Rosa. **Intersexualidade: uma clínica da singularidade**. Revista Bioética, v. 23, n. 1, p. 70-79, 2015. DOI: 10.1590/1983-80422015231047

PERUCCHI, Juliana; BRANDÃO, Brune Coelho; VIEIRA, Hortênsia Isabela dos Santos. **Aspectos psicossociais da homofobia intrafamiliar e saúde de jovens lésbicas e gays**. Estudos de Psicologia (Natal), Natal, v. 19, n. 1, p. 67-76, 2014. DOI: 10.1590/S1413-294X2014000100009.

PINA, Helena Figueiredo. **O corpo como tela**. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO (SOPCOM), 4., 2005. Actas do 4º Congresso da SOPCOM: Repensar os Media: Novos Contextos da Comunicação e da Informação. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2005. p. 1787-1797. DOI: 10.34624/sopcom.v0i0.16311.

PLATÃO. **A república**. Introdução, tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. 5. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987. 517 p.

PRECIADO, Paul B. **Eu sou o monstro que vos fala: relatório para uma academia de psicanalistas**. Tradução de Carla Rodrigues. São Paulo: Companhia das Letras, 2022. 96 p.

RANNIERY, Thiago; TERRA, Nathália. **Abomináveis amores entre estranhos**. Educação & Realidade, Porto Alegre, v. 48, e124090, 2023. DOI: 10.1590/2175-6236124090.

SAFATLE, Vladimir. **O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo**. 2. ed. rev. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

SANDILANDS, Catriona. **Queer ecology**. In: ADAMSON, Joni; GLEASON, William A.; PELLOW, David N. (ed.). *Keywords for Environmental Studies*. New York: New York University Press, 2016. p. 169-171.

SANTOS, Juliana Oliveira; KRAWCZAK, Kaoanne Wolf. **Brasil, o país que mais mata: uma análise crítica acerca da violência contra travestis e transexuais**. In: ZEIFERT, Anna Paula Bagetti; NIELSSON, Joice Graciele; WERMUTH, Maiquel Ângelo Dezordi (org.). *Ciências criminais & direitos humanos: volume II*. Bento Gonçalves, RS: Associação Refletindo o Direito, 2017. p. 94-106. ISBN 978-85-67584-24-9.

SEYMOUR, Nicole. **Strange natures: futurity, empathy, and the queer ecological imagination**. Urbana: University of Illinois Press, 2013.

SHIVA, Vandana. **Earth democracy: justice, sustainability, and peace**. London: Zed Books, 2005. 205 p.

SPINOZA, Benedictus de. **Ética: edição bilíngue e capa dura**. Tradução e notas de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2007.

THEMÔNIAS. **Manifesto themoniaco: manifesto de themonização da arte e cultura paraense**. In: THEMONIA: revista das Themônias. 2020. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1xLq19HLR2ZQeDebBCCS7a2sIB2H0ZAMw/view>

UMERES, Julia Sumire. **Un poco de teratología**. Revista Peruana de Pediatría, v. 60, n. 3, p. 198-199, 2007. DOI: 10.61651/rped.2007v60n3p198-199.

YOSHIZAWA, Kazunori; FERREIRA, Rodrigo Lopes; KAMIMURA, Yoshitaka; LIENHARD, Charles. **Female penis, male vagina, and their correlated evolution in a cave insect**. *Current Biology*, v. 24, n. 9, p. 1006-1010, 2014. DOI: 10.1016/j.cub.2014.03.022..

YOSHIZAWA, Kazunori et al. **A biological switching valve evolved in the female of a sex-role reversed cave insect to receive multiple seminal packages**. *eLife*, v. 7, e39563, 2018. DOI: 10.7554/eLife.39563.

ZILLER, Sílvia Renate. **A estepe gramíneo-lenhosa no segundo planalto do Paraná: diagnóstico ambiental com enfoque à contaminação biológica.** 2000. Tese (Doutorado) – Setor de Ciências Agrárias, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2000.

CADERNO DE ENTREVISTAS

A publicação das entrevistas na íntegra não é apenas um apêndice, mas também um ato político de descolonização metodológica. Ao garantir que as vozes de Flores Astrais, Coytada e Desirée LoBianco repercutam sem as mediações acadêmicas filtradas ou os meus apontamentos de identificação, reconhecemos que suas narrativas também são corpos-texto autônomos que foram convidados a estar comigo nessa saga de doutoramento. Nas entrelinhas das risadas, das pausas e das lágrimas capturadas nas transcrições, há uma gama enorme de saberes que a observação de alguns trechos específicos não tem fôlego para dar conta: o pajubá, os neologismos, os silêncios que denunciam violências, a dor da pausa, a coloquialidade que subverte o jargão teórico trazendo realidade e organicidade para lembrar que estamos falando de pessoas. Aqui, a integralidade das falas é também ferramenta de questionamento da hierarquia acadêmica que separa o sujeito pesquisado do autor do conhecimento.

Esta opção é ainda um pacto ético com a logística themonizada de produção criativa e com a multiplicidade de vozes. O conhecimento não é descartável, incluir cada palavra das entrevistadas é recusar a lógica extrativista que opera a pesquisa acadêmica em sua essência, que costuma roubar depoimentos para compactá-los em citações convenientes. Ao oferecer o acesso cru à informação, assumimos a responsabilidade de mostrar as raízes que sustentam as nossas observações: as contradições, as repetições e as epifanias que só existem no fluxo orgânico da fala. Mais que transparência, é um gesto de afeto acadêmico, onde quem lê se torna também testemunha do processo, não para julgar, mas para escutar as outras vozes que compõe esta pesquisa, não apenas a minha.

ENTREVISTA DESIRÉE - 12/05/2023

PRIMEIRA PARTE – SÓBRIA

Ju – Ok, começar a gravação, deixar aqui perto de ti pra pegar bem a voz, a primeira questão, que te falei que pode se estender à vontade, é pra contar a história da tua vida da infância até aqui, tuas primeiras memórias, momentos importantes e o que te trouxe até hoje.

Desi – Assim, as memórias que eu tenho de criança são praticamente traumas, que é o que fica, né? Mas eu tenho muita lembrança brincando, ficando louca desde eréia, eu amava muito. Eu fui criada com a minha irmã, quando a gente morava com o meu pai e com a minha mãe então era aquele negócio eu via as bonecas, via as coisas dela e ficava louca querendo brincar,

querendo vestir as roupas dela e eu sempre levava só uma cintada na cara, eu lembro muito disso, de apanhar por estar brincando com boneca. Eu amava que a minha irmã sempre era miss de quadrilha e eu era miss pipoca, que é quando é o homem que é miss, e aí eu ficava louca porque eu não queria, eu queria ser a miss, aí eu pegava a anágua dela escondida e vestia, a mamãe ficava louca, ela nunca foi de me bater por conta dessas situações, era mais o meu pai, ele via e ficava louco, a minha mãe na verdade tinha medo dele me ver fazendo isso, ela não ia me bater por conta daquilo, sabe? Ela só ficava falando pra eu não usar por conta dele, do que ele faria comigo, e aí eu lembro dela conversando comigo, pedindo pra tirar porque se ele visse ele ia me espancar e realmente ele me espancava, aí então era babado... Aí eu tenho muitas lembranças assim ruins dele, tanto que meus pais faleceram em 2013, no mesmo ano, minha mãe faleceu primeiro e ele faleceu depois de um mês, tanto que eu não consigo sentir saudade dele, não consigo porque eu sei que hoje em dia estaria muito pior a minha situação com ele, porque já era e eu era uma criança e já apanhava daquele jeito imagine adulta, enfim, ele ia me matar... Teve uma vez, eu tinha um amigo no interior de Vigia, que a gente tem um sítio lá, e aí uma vez a gente tava brincando no rio, frescando, e ele viu e ficou louco, ele me bateu tanto, mas tanto, tanto, tanto, tanto... Tu não tá entendendo, a única coisa que eu lembro dele é dele me espancando com o cinto e a fivela vindo na minha cara e ele nem confiança e a minha mãe chorando pra parar junto com a minha irmã... Só porque eu tava frescando, sabe? Aí outra memória que é trauma que eu tenho com ele é ter perdido que, apesar de não ter gostado, mas aí é babado perder um pai né? Não é fácil, independente da situação, e aí a minha mãe faleceu primeiro, eu lembro muito bem desse dia que ela foi me deixar na escola, ela me deu tchau, me deu um beijo e um abraço, aí no meio da aula o meu pai foi me buscar na escola e ele falou que a mamãe tinha ido pro hospital e que ela não tava bem aí eu já comecei a chorar, lembro certinho de estar chorando no colo dele, e eu chorando no colo dele ele falou ‘a mamãe morreu’, aí eu fiquei louca... (pausa pra chorar) Aí eu lembro de ter chegado em casa e estar um monte gente, vizinho, e a minha irmã mais velha, a Lorena, ela me trocava de roupa que eu tava com a roupa da escola, e eu lembro mais disso, o resto eu não lembro tanto, lembro do corpo ter chegado, foi babado o velório... E do enterro também... Acho que é a memória de infância que eu tenho pior (pausa pra chorar)... Ver a minha

mãe sendo enterrada e isso nunca sai da minha cabeça (pausa pra chorar)... E nenhum dia eu paro de pensar nela (pausa pra chorar)... Porque minha mãe era uma pessoa muito alegre, e tipo, eu imagino que ela ia me amar, sabe? O que eu me tornei (pausa pra chorar)... Porque quando eu brincava de boneca ela vinha e brincava junto comigo, ela não me batia, ela não falava nada, ela só vinha e brincava junto comigo de boneca (pausa pra chorar)... E aí depois

de um tempo foi meu pai e fui eu que encontrei ele morto na cama e também é uma coisa que não sai da minha cabeça nunca, é ver ele na cama com o olho revirado e a boca aberta e a minha irmã tentando me controlar e eu tentando entender o que tava acontecendo. Aí depois a gente foi morar com os meus avós que moram na frente da casa onde a gente morava, eu não lembro tanto disso porque foi mais tranquilo morar com meus avós, e aí eu moro com meus avós desde os meus dez anos, e tô até hoje lá com eles, e agora com a minha tia que ela se mudou pra lá também. E acho que desde criança eu sempre fui muito apaixonada por esse tipo de arte, com certeza por influência da minha mãe, ela amava muito dançar, eu lembro dela limpando a casa e dançando, era uma mulher de um metro e meio, assim, baixinha, dançando e ficando louca, e minha mãe era modelo, ela amava, desfilava, posava pra revista e essas coisas, ela sempre falava que tinha concurso em balneário e ela sempre ganhava, porque ela era o pires, o pires, o pires... E eu me vejo muito nela, sabe? Não só por parecer ela, mas, nem sei, nem sei explicar, mas é babado... E eu acho que tudo vem muito dela, quando ela limpava a casa ela colocava só as maiores, Calypso, Mylla Carvalho, Calcinha Preta, e ficava louca e eu ficava louca e dançava junto com ela e via aquelas artistas ficando loucas com aquelas botas e falava pra ela ‘eu quero ser isso’. E a minha mãe era muito vaidosa, eu via ela se maquiando e se arrumando e falava ‘meu deus é isso, eu sou isso’, e a minha irmã nunca foi esse clichê feminino de se arrumar, rosa, lacinho, ela nunca foi assim, tanto que hoje em dia ela é caminhoneira, uma baita de uma sapatona, e eu sempre fui assim. E era o sonho da minha mãe ter uma filha assim, né? Colocar lacinho, rosinha, e a minha irmã não era então ela fazia isso comigo, só que de uma forma meio... Aí ela me jogava nos concursos de miss pipoca (risos), apesar de querer ser miss mesmo, eu gostava porque era legal dançar (risos) e eu lembro que os professores faziam uma mini biografia antes de entrar, aí eles perguntavam teu nome e teu ídolo e eu sempre falava Lady Gaga aí tu imagina (risos) uma criança no meio de tudo aquilo e a professora falando no microfone ‘sua ídola é Lady Gaga’ e todo mundo ficava louca, nem as professoras sabiam escrever o nome da Lady Gaga e eu soletrava L, A, D, (risos) elas ficavam loucas comigo (risos). Acho que veio muito disso, quem eu sou hoje, essa minha paixão por dançar, por ficar louca, vem muito da minha mãe, essa minha vaidade de sempre querer estar bonita e tudo mais, vem muito dela, as memórias que eu tenho de infância são dela, do meu pai eu não tenho muito, até porque eu tento me abster porque não tem muita coisa boa, então o que não é bom... né? Mas aí também é babado a gente esquecer o que não foi bom porque é traumatizante apanhar desde criança, e eu sempre me perguntei ‘porque meu pai tá fazendo isso comigo?’ nem eu entendia o que tava acontecendo comigo eu simplesmente fazia e me vestia e eu não entendia

o porquê dele fazer aquilo comigo porque na minha cabeça... E nem só na minha cabeça porque eu não tava fazendo nada de

errado, eu só tava sendo uma criança querendo brincar, querendo se vestir do jeito que eu queria... E quando eu fui morar com os meus avós não foi fácil também, não é fácil, porque foi todo um processo, com 13 anos eu conheci a arte drag, que foi com RuPaul e essas palhaçadas todas, e aí uma bichinha com 13 anos ‘meu deus, eu quero colocar uma peruca’, aí eu lembro de surrupiar um dinheiro do meu avô e ir numa loja de maquiagem comprar uma esponjinha, uma base, uma paletinha e uma peruquinha preta de carnaval (risos), aquelas bem brilhosas, bem podre, e aí eu me entocava no banheiro e ficava louca me montando escondida e minha avó batendo na porta ‘bora, sai desse banheiro!’ e eu louca lá terminando a minha pele ainda (risos), inclusive eu tenho pencas fotos, eu era muito feia, mas graças a deus eu evolui (risos), mas eu amava, era aquele momento que eu ficava ‘meu deus, é isso!’ e desde pequena eu sempre gostei de grelhar, de ficar louca, sempre fui muito de olhar e fazer, e quando eu conheci a arte drag foi que tava no auge do RuPaul e essas coisas de cair no chão e tudo mais. E eu com 14 anos na escola, chegava intervalo, meu deus, era uma perturbação eu me jogando no chão naquela escola, as professoras ficavam loucas comigo e eu me jogando, me abrindo, e desde sempre, desde que eu me entendo por gente eu me jogava e caía fazendo espacate, e as putas ficavam perturbadas porque era uma criança ali se rasgando e elas ‘meu deus, cadê os pais?’ era babado... Aí com uns 14 ou acho que 13 ainda, e descobriram que eu fazia essa palhaçada de me montar no banheiro porque naquela época não me proporcionavam um demaquilante babado pra musa, né? Então eu tirava com sabão e ficavam uns resquícios e um certo dia minha tia olhou pra mim e falou ‘tu tá maquiada?’ e eu ‘não’ e ela ‘tá sim!’ (risos) e eu tava com a cara maquiadona ainda! (risos) E eu pegava as roupas dela escondida, da minha irmã, e depois elas descobriam, elas ficavam loucas comigo e eu nem confiança, pegava de novo, vestia, batia minhas fotinhos, eu não podia postar porque enfim... E a minha tia sempre me dizia ‘ah porque tu não tem idade pra fazer isso, pipipi popopo, vão colocar a culpa na gente que a gente não tá te criando direito e o caralho da Bahia’ e eu ‘então tá, tá bom’ mas mesmo assim eu continuava grelhando no banheiro e ficando louca, mas sempre fui muito apaixonada por isso, eu sinto muita saudade porque era muito divertido, era a minha diversão, as crianças tavam brincando de carrinho e eu tava me montando escondida, era babado mas eu amava, as lembranças que eu tenho de infância são essas coisas, da minha mãe, como eu comecei, como conheci o transformismo (risos), essa arte do drag que salvou a minha vida, e eu digo que salvou porque quando eu comecei a morar com a minha avó não foi fácil e quando eu me trancava no banheiro e me montava era o meu momento, e que tudo e todos os meus problemas sumiam e

eu só focava naquilo, mesmo eu ficando feia, mas na minha cabeça eu tava linda, e é isso que eu lembro da minha infância (risos) Égua eu tinha um vídeo dançando Lady Gaga, Poker Face, no quarto da minha tia, égua, era icônico, mas eu acho que eu perdi, mas eu ainda tenho umas fotinhos (risos) e até hoje tô levando essa palhaçada pra frente, só que hoje ela tá mais bonita.

Ju – Foi? Olha foi até rápida, as musas demoraram mais nessa, mas olha, sóbria e já tá chorando (risos). Tá, quais as tuas primeiras lembranças de questionamentos de gênero?

Desi – Eu lembro certinho, com uns quinze aninhos, eu sempre tive o desejo de ter o cabelo grande, mas nunca deixaram, era o meu sonho ter um cabelo grandão, longão, mas sempre que crescia mandavam cortar aí eu ficava louca. Mas teve um tempo que eles meio que deram o foda-se e aí eu deixei crescer e era só um franjão bem Rihanna, e eu lembro que uma amiga minha virtual lá do Rio de Janeiro e ela falou assim ‘amiga eu acho que eu vou transicionar porque pipipi popopo’ e aí eu não conhecia esse mundo, não tinha contato com uma travesti, então eu não... Ah outra coisa também! Quando eu era eréia, acabei de lembrar, eu lembro de ver as travestis que moravam na minha rua, era a Rayka, conhecidíssima no Conjunto Maguari, ela era tipo uma modelo, tinha uns dois metros de altura, magrela com um mega cabelão enorme e ela saía de lingerie num moto taxi no Conjunto Maguari indo pra BR e ela também fazia ponto na Augusto Montenegro e era tudo! Eu ficava louca vendo aquela travesti imensa! E ela era amiga da minha mãe, a minha mãe sempre foi ‘ai gays, trans, povo alegre’, sabe? Ela tinha realmente amigos que eram e eu lembro da Rayka e outras travestis que andavam com a Rayka e eu pequenininha vendo aquilo e falava ‘meu deus, que isso?’ e hoje em dia eu sou uma Rayka, meu deus! (risos) Enfim, voltando, aí foi quando eu comecei a deixar meu cabelo crescer e tive contato com essa minha amiga e fui me aprofundar no assunto pra poder entender ela e tentar ajudar de alguma forma nesse processo porque nunca é fácil por conta da família e tudo mais e aí eu já tava nessa época de me montar escondida no banheiro, e teve um dia que eu fiz só um delineadinho, assim, e passei um lip tint, aí olhei no espelho e falei ‘não é possível’ e eu não conseguia mais ver o Eurico, sabe? Eu não conseguia mais me olhar porque eu não sou isso e aí eu lembro que eu também conversava muito com a minha vizinha Agnes e eu falava ‘amiga, eu não sei o que tá acontecendo, mana, eu não me vejo mais como um menino, eu não sou’ e aí eu sempre fui muito medrosa, muito, muito medrosa, e assim, tem pessoas que pensam diferente mas eu já fui um menino, eu não nasci uma travesti, eu me tornei uma travesti, e o menino existiu, foi, passou e não existe mais, então sempre fui muito medrosa, e sempre fui uma gayzinha, e quando eu era uma gayzinha eu falava que eu era bissexual porque na minha cabeça era menos pesado do que falar que era gay, e quando foi pra transicionar foi a

mesma coisa, eu falava que eu era não-binária, que eu tava com medo de falar que eu era uma travesti então eu falava que era não-binária que não sou nem um nem outro, menos pior na minha cabeça né, aí eu falava pra minha amiga Agnes ‘ai, amiga, eu acho que sou não-binária’ mas também quando me chamavam de ele eu ficava louca ‘não, mana, é ela!’ e eu falando que era não-binária! (risos) E eu sempre fui muito de ficar no quarto trancada, e aí teve um dia que eu tava assim nesse babado e eu falava assim ‘será?’ e eu passei uma semana falando isso ‘será que eu sou uma travesti? Meu Deus, eu vou morrer!’, e foi babado, eu pensei em me matar horrores, em tomar um chumbinho, enfiar uma faca no meu peito, umas coisas assim pesadas mas que acontece na vida de uma travesti (risos) e eu ficava nessa loucura e mandava

mensagem pra Agnes chorando e ela ia em casa ou eu ia na casa dela e a gente ficava louca, porque ela também passou pela mesma coisa, só não na mesma época, foi depois, mas a gente ficava louca e eu falava ‘mana, eu vou me matar porque eu não sei o que eu sou e eu não consigo descobrir, bicha, e a minha cabeça tá uma perturbação babado, mana!’ e eu lembro que num belo dia, eu tava ouvindo uma música que é Love Me Harder da Ariana Grande com o the Weekend e eu tava escutando e a música não tem nada a ver mas eu lembro porque foi nessa música que eu falei ‘Meu Deus! Eu sou uma travesti!’ e aí eu chorava pencas igual uma cachorra e eu gritava pencas e ninguém entendia em casa e eu malzona e mandando mensagem pra Agnes ‘amiga, eu sou uma travesti!’ e ela falou ‘amiga, é isso, bloqueia!’ (risos) e quando a gente começa a gente já fala assim ‘ai, vou logo me hormonizar, vou colocar sei lá quantos ml de peito, ficar louca, jogar logo um mega no meu cabelo’ mas quando! Mas quando! Porque eu tenho uma tia que é macumbeira e ela conhece, ela sabe, ela sempre falava pra mim ‘a tua alma é de uma mulher, mas tá no corpo errado’ e eu tinha esse negócio de ‘ai tô no corpo errado’ mas depois fui me desconstruindo e não, sabe, eu tô no corpo certo, é meu corpo, não é porque eu tenho pau que eu vou deixar de ser mulher, não existe isso! E aí eu lembro muito disso, dela falar que eu era uma mulher, e cá estou hoje em dia, sendo uma mulher travesti, e foi muito assim, desesperador, e teve essa situação que quando a gente resolve quer logo se encher de hormônio, mas quando! Eu lembro que eu fui na farmácia comprar o bloqueador e não tinha, graças a Deus, porque senão ia ser uma trombose babado no pé da musa... Trombose dá aonde?

Ju – (risos) Depende, porque é um coágulo, pode dar em vários locais, várias pautas, de hormônio se não me engano é embolia no pulmão, algo assim

Desi – Ia ser uma trombose babado no pulmão da musa, e aí eu falei ‘ah, não, deixa rolar’. Eu acho que o meu cabelo que foi um grande influenciador nisso, quanto mais ele ia crescendo

mais eu ia falando ‘meu Deus, eu sou uma travesti mesmo!’ aí assumi a minha travestilidade, porque não, né? E eu sempre tive esse nome comigo, Desirée, sempre esteve comigo esse nome e eu falei ‘ah, então vai esse nome’ antes ia ser Morgana, porque sempre fui apaixonada por Morgana, mas Desirée veio de uma maneira na minha vida que eu falei assim ‘não, mana, é esse nome’, e aí aos poucos eu fui falando pros meus amigos, pra família veio só depois, bem depois, esse ano, e foi isso, muita matança, muita depressão, muita ansiedade, hoje em dia tá melhorando no truque, mas tá bem melhor do antes!

Ju – Qual a sua relação e como é a sua história com o movimento das Themônias?

Desi – (risos) É uma palhaçada! A primeira Themônia que eu conheci foi a minha mãe, Shayra Brotero, e quando eu vi essa bicha, mana (risos), assim, porque eu conhecia drag pelas drags de fora e tudo mais, mas o que me deu vontade de sair louca foi a Shayra, primeiro que é minha vizinha e eu via essa bicha na rua comprando pão assoviando desde cedo ‘me veja doish reaish de pãesh’ (risos) não sei fazer mas era babado e eu ficava ‘mana, quem é essa doida?’ e aí um dia eu encontrei o instagram dela e eu vi uma performance dela fazendo a música da Shangela e ela com um mega afro ficando louca e se jogando no chão eu falei ‘mana, essa bicha faz tudo que as outras de fora fazem só que ela faz aqui e ela é minha vizinha!’ e aí que veio ‘meu Deus! Eu quero também fazer isso!’ e eu já fazia na escola, ficava louca quando tinha festa junina, me jogava, qualquer oportunidade de dança que tinha na escola eu ficava louca, aí eu vi a Shayra, eu lembro que as primeiras foi Shayra, foi Tiana, Perséfone, só as maiores, as mais mais, e eu ficava louca vendo a Tiana, a Tiana belíssima! Eu ficava louca com a Tiana, belíssima com um cabelo lisão e aquela maquiagem e ela só com um body, eu ficava louca, com a Shayra também, naquela época ela era feinha mas entregava muito na performance, eu ficava louca vendo ela performando! E como eu era muito nova e tava conhecendo isso, eu não podia sair pras boates e eu também não tinha amigos que eram desse mundo, aí foi que eu comecei a sair com a minha amiga Agnes, minha ex vizinha, e a gente saía louca e começou a conhecer esse povo, os gays, as travestis, e aí que eu realmente tive contato, e tive amigas, pessoas trans, que inclusive são themônias, que foi a Haus of Gloss, que é a Uyara, a Alice e pessoas, assim, maravilhosas que me apoiaram muito, principalmente a Alice Kazu, teve um dia que eu tive uma bad trip babado e eu chorei comendo pão no colo dela, eu lembro eu chorando e ela falando assim ‘amiga, tu quer um pão?’ e eu ‘mana, eu quero’ e aí enxugava as lágrimas no pão (risos) aí eu comecei a ter essa conexão com a minha comunidade, isso eu acho que ainda tinha uns 17 aninhos, ainda não podia sair, aí um certo dia eu falei ‘não, mana, chega, eu vou’ aí eu fiz uma identidade falsa e fui pra KCM, beijos KCM, saudades, e aí quando

eu cheguei na portaria quem estava lá? (risos) Com uma peruca loira até o cu! Só com um tubinho, Charlize Amy Brotero! Ai eu fiquei ‘Bicha, que isso? Onde que eu tô entrando, mana?’ (risos) Aí entrei com a bicha, com a Agnes, mais umas amigas, e aí veio outra bomba, quem era a hostess? Shayra Brotero! Andava com o microfone de um lado pro outro naquela boate falando com todo mundo e ficando louca! E foi nesse dia que eu fui numa boate e falei ‘Égua, é tudo! Quero vir mais vezes!’ e aí comecei a frequentar e falar mais com a Shayra e eu sempre fui de me rasgar, se eu fosse pra festa e não saísse rasgada não era eu que tava ali naquela festa, e teve um dia que a Shayra viu e ela ficou perturbada, aí ela falou ‘amiga, tu quer performar aqui?’ e eu falei ‘mana, lógico, joga no meu peito!’ e aí eu performei na KCM! E eu já conhecia pelo Instagram muitas themônias, admirava o trabalho de muitas, mas aí fui me aproximando e me apaixonando cada vez mais por essas putas, tanto que hoje em dia uma themônia eu sou e é por conta de Shayra, por conta de Charlize, por conta dessas putas que tavam pertinho de casa e eu via e falava assim ‘meu deus, eu quero ser!’ e agora eu sou! E melhor do que elas! (risos) Ê, não, para! (risos)

Ju – E como tu te reconheces dentro da tua arte?

Desi – Tipo o que eu faço?

Ju – Ê, o que tu fazes, quem tu és enquanto artista

Desi – Ai eu sou bonita (risos) eu sei lá, mas eu sou apaixonada pelo que eu faço, por ser artista, acho que desde pequena eu vinha me preparando pra tudo isso, inclusive é uma coisa que eu penso muito, sabe? No passado, eu me quebrando na escola, me montando escondida no banheiro, isso tudo serviu pra hoje em dia e eu sou aquele tipo de drag performer, eu gosto de entregar uma arte performática, independente de qualquer coisa eu quero estar performando e eu sou apaixonada por isso, por dançar, alimenta minha alma, eu amo ficar nervosa, eu amo sentir esse nervosismo, euforia, ansiedade e ai, é tudo, é uma delícia! E a gente vai performando, vai performando e isso nunca passa e eu acho muito gostoso essa sensação, o friozinho na barriga que a gente tem ‘Será que eu prendi direito a peruca? Será que vai cair? Espero que não!’ e graças a Deus nunca caiu! Então eu gosto muito disso, de estar no palco, entreter as pessoas fazendo o que eu gosto de fazer que é dançar, ficar louca, mostrar do que eu sou capaz, porque Gigi Híbrida fala que o babado é o lipsync, mana, mas não tem, quando uma bicha se joga no chão, se quebra e bate cabelo, não tem! Não tem lipsync que segure! E eu amo mostrar isso, o que eu consigo fazer e me estatelar toda no chão e continuar bonita, um pouco ralada mas bonita! (risos)

Ju – A tua relação com o movimento modificou teu processo de criação?

Desi – Modificou sim, porque eu tinha aquela imagem de drag internacional, né? Bonitona e tudo mais, altos penteados e esfumado e sem ser clown, e quando eu vi aqui primeiro eu fiquei assustada, eu lembro que não me dei de primeira e fiquei assim ‘credo, mana’, mas depois eu fui me desconstruindo e inclusive a minha própria drag quando eu comecei, eu criava um conceito na minha cabeça e aí... Sabe? Foi um conceito totalmente destruído porque eu vi que não era aquilo, eu tava querendo ser uma drag gringa sendo que eu não era, eu tinha que aproveitar a nossa cultura, nossa arte, e trazer isso, tanto que no início a minha drag tinha uma maquiagem mega estourada, era um contorno marcadíssimo, um olho enorme batendo lá no nariz, e eu fui entendendo só depois que drag não é aquela perfeição de estar com pele perfeita, tudo esfumado e vestido brilhante, não é só isso, é muito mais que um vestido bonito e uma maquiagem bonita, e fui aprendendo isso com a Shayra, com Skyyssime (risos), com drags que quebram esse padrão que se tem sobre drag, que é estar polida e bonita, que não é, cada um faz do jeito que quer, do jeito que pode e é isso!

Ju – A tua percepção de gênero modificou teu processo de criação?

Desi – Ai, só melhorou (risos) aí, eu sou tão bem resolvida comigo, vocês que lutem! (risos) Porque eu nem precisei lutar! Ai, nem sei explicar, é uma coisa tão estranha, eu sou tão apaixonada em me montar, me maquiar, botar uma peruca na minha cabeça, performar, sou tão apaixonada por isso que eu não me vejo parando, sabe? Eu sei que... Tive até uma conversa um dia desses com a Tiana, sobre o porquê dela ter parado e foi pra focar na transição dela e tudo mais, porque drag é caro e transicionar também é caro, mas sei lá, não consigo me ver parando de fazer isso, nunca tive problema nenhum, tanto que o meu próprio nome de drag é o meu nome... Tem gente que vê drag como um personagem,

como um alter ego, eu não vejo, eu sou drag, e eu sou eu, drag é só uma extensão de toda a minha criatividade e de tudo que eu quero botar pra fora naquele momento, até porque a gente não vai passar 24h por dia com uma peruca na cabeça, com uma maquiagem mega estourada, então pra mim drag é aquele momento que eu quero expressar tudo aquilo que eu sinto, que eu sei fazer e é isso! Nunca tive nenhuma disforia de pensar que sou drag, sou trans, confundir as coisas, não, nunca bateu no meu ori essa liga, sempre fui assim, drag continua sendo eu, só é o momento que eu quero expressar minha arte pra fora.

Ju – Hoje, fala sobre como tá o teu processo de criação

Desi – Ai tem andado tão bem, tô sendo chamada pras coisas, esse era o meu medo eu ficava ‘ai, meu deus, nunca vão me chamar pra nada’ e tão me chamando, né, tô grelhando, ficando louca (risos), já participei do Dinastia, diz que fui finalista, né? Você me paga Pandora! Mas tá babado! E cresceu de uma forma muito rápida e do nada, e eu agradeço muito à minha Haus que me ajudou nesse processo porque se não fosse o convite do Dinastia eu acho que continuaria me montando em casa e postando foto no instagram, porque a gente sabe como é, a pessoa tem que ser vista, tem que ganhar reconhecimento pra poder grelhar na cena, e isso me ajudou muito porque ganhei uma grande visibilidade, um reality e tudo mais, e ir pra noite e comecei a ser chamada pra algumas coisas e foram me conhecendo e tá grelhando, ainda bem, e a ajuda que eu tive, porque sem ajuda não estaria grelhando como tá agora, a confiança que a Shayra teve em mim, sendo que eu tinha semanas que eu tinha feito a minha primeira performance como drag, e ela confiou em mim. A gente brinca muito que no dia que se oficializou a Haus, no grupo da Haus eu falei que comprava minhas roupas na Shein, lá só tem roupa maravilhosa e a Rod tipo ‘não, mana, a gente vai ter que fazer’ e eu mega noob no rolê, não sabia colocar nenhuma linha na agulha, não sabia fazer porra nenhuma e a Shayra viu aquela luz e falou ‘não, mana, vou pegar essa daqui’ e Tiffany Glu ficou com Deus, não quis aceitar, olha o que deu, veio pra mim! Aí tô grelhando, muito com ajuda do reality, apesar de muitos apesares e muitos traumas ajudou muito porque tive oportunidade de participar de outros projetos que vão sair ainda e que eu tenho certeza que vão dar mais visibilidade ainda e é importante uma travesti estar nesse lugar, ganhando e fazendo a arte dela e ficando louca, que é o mais importante!

SEGUNDA PARTE – CORPO ALTERADO

Ju – Começar a gravar (risos) segundo round, a musa tá com a cara torta já. Vai, conta tua trajetória, da tua infância até hoje

Desi – Não sei, eu falo parece que eu tô gritando, eu tô gritando?

J – Não, tá normal (risos)

Desi – Na minha cabeça eu tô berrando, sei lá. Ai, minha infância né, babado, muito forte, muitos traumas, eu lembro que eu fingia que eu era mapô, menininha, sempre mijava sentada no banheiro, acocada, e eu fazia um belo de um truque, às vezes eu colocava a mangueirinha, eu não sabia que aquilo era chuca, mas eu sempre colocava a mangueirinha no meu cu e espirrava assim pra fingir que eu era menina fazendo xixi, mas não era chuca, era eu querendo

fazer xixi como se eu tivesse uma pepeca, aí, umas memórias babado... Eu tenho até medo de falar, eu lembro que eu era muito safada também, mas não sei se era eu safada ou se eram as pessoas, sabe? Mas eu lembro que desde eréiazinha eu já grelhava com os bofes, primos, da minha idade, não era E***** e K**** (risos) aí tu colocas só uma tarja nessa parte, aí pipipipi, mas sei lá, às vezes eu penso muito nisso, que o nosso corpo ele tá muito aberto pra esse tipo de coisa, não é aberto, mas exposto, sabe? Principalmente quando a gente é uma criança afeminada, eu sentia muito isso, nunca aconteceu de sair e ter um tipo de abuso nem nada mas eu lembro que eu era bem novinha e chegava com os meus primos e eles ficavam... E eu não sabia nem o que eu tava fazendo, pra mim era uma brincadeira... Às vezes eu tento lembrar e não vem nada... Eu lembro que na minha família nunca me enxergaram como uma pessoa inteligente, esperta, eu sempre fui chamada de burra, e eu lembro que quando eu tava na transição de mudança depois da morte dos meus pais a minha irmã fez uma prova pra conseguir uma bolsa numa escola particular e era pra eu ter feito mas não deixaram eu fazer porque falaram que eu não tinha potencial, e aí bateu, sabe? Que eu pensei assim ‘égua, será que eu sou burra?’ tipo, não é que eu seja apaixonada por estudar e ler, eu nem gosto, não suporto, mas eu não sou burra, eu repeti de ano só uma vez mas é porque eu tava na minha era de rebeldia, mas é babado porque a mesma pessoa que falava que eu não tinha potencial não fazia nada pra eu mudar, sabe? E eu sei que eu não sou burra, mas eu tenho um processo mais lento de aprender as coisas, mas ver a minha irmã indo fazer a prova e eu não por acharem que eu não tinha potencial de fazer... Eu lembro de ter ficado bem... Então tá, de boa né? Mas é babado... A minha tia fala que a minha mãe me levava no médico e ele falava sobre esse processo e tudo mais, pra buscar ajuda, porque eu realmente tinha um negócio mais lento e tudo mais, só que meu pai não quis com a ignorância dele, então acho que por isso que eu sou tan tan, tan tanzinha... Eu lembro de um dia que um primo meu costurou meu dedo numa máquina de costura, a minha avó era costureira, mãe da minha mãe, ela faleceu, morava numa casa enorme eram três andares, eu ficava louca, lembro muito da minha infância lá, era muito legal com a Vó Olga, inclusive a minha avó morreu no dia do aniversário da minha mãe, eu lembro desse dia, a mamãe saindo desesperada de bicicleta porque ela tinha recebido a notícia, aí agora eu tô lembrando de coisas... Enfim, tinha essa casa que era enorme, e ela era costureira, e eu e meu primo brincava naquele negócio de costura como se fosse um carrinho e eu não sei que diabo que eu fui fazer em cima de ficar passando a mão assim e ele lá embaixo ligou o negócio e costurou aqui, uns três dedos certinho, eu lembro que eu gritava, ficava perturbada, lembro dessa casa, eu já grelhava com os meus primos desde aí. Égua, eu fico pensando, sabe?

Como uma criança já consegue sentir isso, sabe? Eu não lembro de ninguém ter me ensinado ou ter me mostrado eu só sei que

ia, e não consigo entender, é babado, e eu lembro que desde essa idade eu já grelhava com os meus primos nessa casa da minha avó, e eu lembro de um final do ano que a gente passou na casa da minha avó, porque o meu pai era um cu de homem e ele tinha separado da minha mãe e a gente ia passar o natal e ano novo lá, e a gente ficou um tempão na casa da minha avó, era no Tenoné. Eu tenho muita lembrança do meu pai batendo na minha mãe, meu pai sempre foi muito grosseiro, ignorante e foda-se a tua opinião, só ele tá certo, ele tinha problema babado com álcool, aí quando ele bebia que chegava em casa, eu lembro um dia que a mamãe tava me dando comida no meu pratinho de plástico e ele chegou e falou pra ela comer, pra me dar uma colher e comer uma que era pra ela ir embora, que era a última refeição dela naquela casa e ele puxou o cabelo dela, eu lembro certinho do rosto dela de desespero olhando pra mim (pausa pra chorar) certinho, parece que tá acontecendo agora... Ele ameaçando ela, mas como a minha avó mora na frente dessa casa que a gente morava, ela viu ele e a minha outra tia que já morava com ela foi lá e pegou minha mãe pra ficar lá na casa da minha outra avó. Eu lembro que eu tinha pavor que ele tinha mania de pegar a gente e ficar abraçando e apertar reinando, coisa de boy, sabe? Mas era horrível, eu tenho um trauma disso, quando ele chegava assim, e ficou só eu, ele e a minha irmã em casa e a gente morria de medo, eu e ela, aí ele se trancou no quarto e a minha mãe ficava... (pausa pra chorar) A minha mãe ficava olhando a gente do outro lado da rua... (pausa pra chorar) É tão louco que a minha mãe, mesmo ela tendo ido embora ela é tudo pra mim, ela é tudo... E quando eu lembro disso é tipo, caralho... (pausa pra chorar) Ele traía tanto ela e ela era uma pessoa incrível, e ela morria de medo dele também, teve uma vez que eu lembro que eles tiveram uma discussão e ele foi amolar um terçado na calçada e ela pegou a minha irmã e saiu de casa porque ele começou a ameaçar ela com o terçado, mas ele tava afiando só pra cortar não sei o quê, mas era babado, parece que a gente era criança mas já tinha uma mente de adulta, eu pensava ‘Mana, porque a minha mãe tá passando por isso? Porque ela continua nisso?’ sei lá e eu não tinha nem dez anos ainda e eu pensava muito isso... Caralho, sabe? E é interessante também que os últimos dias com o meu pai, antes dele morrer, foram os melhores, não se foi porque ele ia morrer, mas parece que ele ficou uma pessoa melhor, foi a primeira vez que eu vi meu pai chorar de verdade, no velório da minha mãe, aí depois eu encontrei ele morto... Eu lembro também da discussão que teve lá em casa porque uma tia minha ficou falando que era culpa da minha mãe, que ela tinha ido pegar ele, inventou uma liga babado, e eu lembro da minha irmã com 13 anos pegando ela e chacoalhando e falando ‘para, pelo amor de deus!’ foi babado, pencas babado, mas eu penso muito como seria hoje em

dia a minha relação com eles, por que eu dou muita confiança em sonhos, muita mesmo, e toda vez que eu sonho com o meu pai é alguma coisa ruim, muito ruim, ele me batendo ou ele todo deformado, são umas coisas babado mesmo, e toda vez que eu sonho com a minha mãe é uma coisa triste, mas é muito bonito... (pausa pra chorar) Então essa também foi uma liga da minha transição, eu ficava pensando ‘caralho, o que meu pai e minha mãe iam pensar de eu estar fazendo isso?’ todos os dias me dá uma vontade de desistir, de cortar o cabelo, mas eu aprendi uma coisa, que se eu fizesse isso não ia ser pra me agradar, ia ser pros outros então foda-

se, mas às vezes, quando bate... É babado... É difícil estar 100% bem do ori nessa situação, eu penso muito sobre isso... Minha mãe era uma pessoa magnífica, eu falo isso com muita certeza, ela me apoiaria muito no que eu faço, no que eu me tornei, e eu sei que fácil não ia ser, porque não é fácil nem pra gente, mas sei lá, resta aceitar. E hoje em dia não mudou muita coisa, eu tenho uma confiança muito grande em mim, claro que a gente tem nossos gatilhos, muito pela família, na minha família ninguém me respeita como uma travesti, só a minha irmã e é no truque, é babado. E quando eles me chamam de Desirée é em tom de deboche. É por isso que se soltar, se eu for pra longe não quero ver mais nenhum, nenhum. Uma coisa que eu aprendi também é diferenciar família e parente, pra mim família é só alguns dos meus irmãos, algumas tias e só, o resto é parente e conhecido e vizinho. Minha família é uma bosta. Não reclamando porque é onde eu moro nesse momento, eu tenho ajuda? Tenho, mas também, o que engatilham é babado, e tipo, fazendo drag, que agora descobriram que eu faço drag, ano passado, antes do Dinastia, aí descobriram que eu performava e tudo mais, ainda tem isso, elas descobriram por que um tio meu mostrou um vídeo dançando na KCM e nem era uma performance era um vídeo babado, eu de tubinho, e ele já foi inventando uma história que eu tava me prostituindo naquela boate e eu fazia performance de strip tease tirando a roupa eu falei ‘Quem dera?? Queria eu ter auto estima pra tirar a roupa na frente de todo mundo!’ aí eu falei ‘Olha, tia, eu faço’ mostrei o vídeo, mostrei que não é palhaçada, que não é bagunça, aí ela falou assim ‘olha, mana, tu já é maior de idade, faz o que tu quiser da tua vida só toma cuidado e pipipi popopo’ aí elas sabem mas me respeitam mais como drag do que como trans, porque na drag elas ajudam com tictac na minha peruca, faz bainha nas minhas roupas, acintura babado, mas quando eu tô desmontada é uma humilhação babado, sabe? Com drag elas pensam que é só isso, que eu não sou uma travesti, que sou só drag, que eu tô com uma peruca naquele momento, que quando eu lavo as minhas perucas e deixo lá estendido no varal ela fala ‘olha, as perucas da Desirée tão secas’, mas bora parar? Bora... Bora parar (pausa pra chorar)... Mas eu gosto de algumas memórias de criança, ao mesmo tempo que eu tinha ódio de ser menino eu gostava, nunca reclamei dos meus brinquedos, eu gostava de boneca mas eu amava Hot Wheels, Max Steel,

uma revistinha que vendia, a Recreio que eu amava, eu tinha uma que eram uns dragões, tinha um que montava os deuses gregos, era muito bacana, eu sempre amei, eu só não gostava muito de bola e essas palhaçadas, mas eu amava os meus carrinhos, mas eu gostava de colocar nos meus carrinhos a Polly Pocket das minhas irmãs e ficava nessa palhaçada, mas era babado. Eu acho engraçado que eu vou pra infância, saio da infância e volto pra infância (risos) É porque vou relembrando e vai saindo as coisas... Égua eu ia falar uma liga mas eu esqueci... Eu lembro do meu primeiro crush, quando eu era eréiazinha, foi na sexta série, ou na quinta não lembro, eu tinha mudado pra uma escola nova, era o Gabriel lá perto de casa, era um inferno, foi lá que eu me fiz, foi lá que fiquei mulher, eu lembro que o nome dele era Wesley, Weslou, era um nome bem feio mas ele era muito lindo, eu era louca por aquele bofe e ele nem me olhava (risos), eu era bem stalker, batia umas fotos dele distraído aí guardava numa pastinha, onde está Wesley agora? Weslou? Lembro do meu primeiro beijo! Ui, eu sempre fui muito precoce de sair doida, sabe? Não

boate porque ainda não dava, mas festa de rua, meu amor, os bloquinhos, eu lembro que eu fui na PG primeira vez com a Agnes, de icoaraci, PG parada gay, não é programa, a gente sabe que é parada lgbt mas botam só as gay porque gay é divertido, povo animado, aí a gente tava lá na PG grelhando e ficando louca e eu haja bater cabelo e não tinha nem cabelo, eu lembro que eu fui com uma tratorada babado no pé, bicha, pra andar aquele percurso e eu lembro que falaram ‘ei, o meu amigo quer te beijar’ e eu ‘ain, eu não sei tenho vergonha’ aí a Agnes falou ‘vai lá, mana!’ aí eu só senti um dentão, dente com dente, tonk assim, aí eu falei ‘caralho, não quero mais para’, mas depois grelhou no truque porque eu só queria ficar louca e gritar ‘eee, caralho’, e eu era eréiazinha, meu primeiro beijinho, foi na PG (risos), mas eu não considero esse beijo babado, mas tinha um bofe, que uma vez minha tia quase mandou prender e ele era bem fudido, sabe? E ele gostava nas ninfetas mesmo, fazia as musas, e nessa época eu tinha uns 14, 15, já era mais evoluída, e aí eu lembro que ele me instigava, e ficava me tratando assim, sabe? E eu era cabacinho e ele dava em cima de mim babado, aí teve um dia que teve uma festividade da igreja, era tudo de ruim que tinha um lado que ficava só as perturbadas e eu lembro que ele tava lá, aí ele falou ‘bora ali’ e eu lembro que a gente foi pra um lugar bem escuro e começou né, aí ali eu realmente beijei de verdade. Mas eu era muito louca, eu amava ir pra essas coisas de bloco de carnaval, uma vez eu fui pra PG, foi tudo, égua, e eu com 15, 16 aninhos ficando com todas no bloco, uma perturbação, mas era tudo, saudade de uma PG pra ficar doida na rua, me quebrar no asfalto, lembranças né? Vou comer um bolinho... Caralho! Eu lembro da primeira vez que bateu assim babado! Eu era bem novinha, não tinha meus 15 ainda, tava eu e a Agnes, ela era minha parceira de fuga, e aí a gente tava na casa do Pacheco,

lá na casa do caralho e haja maconha num apartamento, e haja bicha, muita bicha, acho que foi a primeira vez que vi tanta bicha, caralho, muita bicha, e aí eu sempre acompanhava a Agnes nessas coisas de fumaça mas não me apetecia, ela oferecia e eu falava ‘melhor não’ e aí eu lembro que a gente tava na sacada do apartamento e a mana falou ‘traga’ e eu falei ‘bicha, eu não sei tragar’ aí ela me ensinou a tragar, traguei, traguei, fumei que nem uma cachorra aí do nada meu corpo começou a flutuar babado e eu ‘bicha, que tá acontecendo comigo, gay?’ e a Agnes ‘mana, tá batendo’ (risos) e eu lembro que parecia que eu saia voando, ficando louca na varanda e eu falando ‘mana, que caralho é isso’ e eu lembro da larica babado que deu, minha primeira larica, um monte de gay tudo no quarto fudendo espalhada pela sala e eu fui pra cozinha com a Bárbara, minha outra assistente de fuga, que eu olho pro fogão tem uma travessa com um empadão deste tamanho eu falei ‘mana, é agora’, primeira larica. Eu lembro também nos meus 17 anos quando eu destruía na KCM, e tava um negócio de bala, bala que dropa na língua né? Eu já tinha experimentado doce na bebida e não deu em nada, e tinha tomado bala uma vez, mas foi numa praça então foi uma vibe, sabe? Tava ‘uh, natureza’ aí nesse foi uma boate (risos) não use! É babado! Aí a Letícia falou assim ‘tu quer?’ aí tirou da língua dela e me deu e caralho, e eu haja ficar louca na catuaba e eu tava com um salto enorme nesse dia, foi a primeira vez que saí de salto, foi tão lindo, saindo de salto, mas eu tava muito feliz, caralho, curtição, e nesse tempo o DATA ia toda noite na KCM, eu ficava dura nem me mexia, as bichas falavam ‘mana, te acalma que se tu te

mexer já era’ porque minha ID era falsa, né? E era a mais fake do mundo, eu só entrava porque era a Charlize na portaria e a puta não queria nem saber só queria saber de ganhar o aquê, aí tá, pegaram uns adolescentes que tavam naquela parte do corrimão e tava quatro catuabas certinho parecia uma escadinha, aí eu olhei pra Victória e falei ‘é agora’, destruí nas catuabas, fiquei louca, aí depois das catuabas ela me deu, eu lembro que eu tava lá em cima começou a bater eu falei ‘bicha, tá babado’ eu lembro que a luz da KCM se mexia que nem uma cobra e o barulho parecia que tavam gritando no meu ouvido e dá uma vontade de fuder babado, meu edi dilatava e eu falava ‘mana, o que é isso que me deram?’ e aí eu comecei a passar mal e eu ia lá pra baixo e dançava com um salto imenso toda torta, eu subi de novo e aí começou, eu me encostava no corrimão e queria pular, e a Agnes falou ‘amiga, tu tá bem?’ eu falei ‘eu acho que não, mas é só um palpite’ aí eu já tava doida doida e a Letícia falou ‘amiga, tu não tá bem, vamo descer’ eu falei ‘vamo porque eu não tô’ aí tá, descí fazendo a cena já o povo gritando ‘ela tá passando mal!’ me sentaram lá na lanchonete e eu trincadona, toda torta, toda fudida e começou a me dar uma bad trip babado eu queria destransicionar naquela hora, era uma cena, tinha até um vídeo babado e, caralho, muito doida, eu lembro que a Uyara me carregou a KCM

todinha até a entrada e me jogou num arbusto e, eu te juro, o arbusto falava comigo! É como se tivesse um olhinho com uma sombra uma boca mexendo, te juro, não sei que porra era aquela! E teve que chamar o uber, e isso tudo elas me contando porque eu não lembro de nada, e eu passando mal, não conseguia respirar, aí chegou em casa vomitei igual uma condenada e é babado que essa liga não passa! Ela só acaba quando ela quer! E eu trincadona no banheiro dela ficando louca e ela desesperada, coitada da Letícia, ela me limpou, ela me deu banho, foi uma palhaçada e no outro dia um monte de mensagem de amigo mandando áudio dizendo que não queria me ver no mundo das drogas e eu falei ‘égua babado’ (risos) e eu acordei chorando com a mensagem de um amigo e eu pensando ‘meu deus, eu sou uma cracuda, preciso de reabilitação!’, aí eu falei ‘mana, nunca mais’. Aí quando eu já tinha meus 18 eu cheirei padê pela primeira vez, e eu falando de droga aqui (risos), quando eu cheirei padê foi com a senhorita Adhara, essa daí virou uma padezeira profissional! Não, minto! Não foi com a Adhara, foi com o Rômulo, um amigo meu que era traficante lá no Conjunto e ele sempre me drogava nas festas, ele me levava loló, eu já cheirei loló também e pencas, pencas padê e eu trincadona de álcool e ele ‘tu quer dar um tapa?’ eu falei ‘bora’ aí a gente foi pro banheiro e ele falou como fazia e eu ‘tá’. Mona! O meu nariz ardeu babado! E eu tenho uma rinite e desvio de septo que tu não tá entendendo! E eu falava ‘caralho, tá queimando pra porra!’ e ele ‘não, é assim mesmo’, e eu ‘tá’. Não senti nada, juro, nada, mas quando eu cheguei em casa, quando eu deitei, TUM, bateu babado e eu ‘como é que eu vou dormir?’ e parece que é quando eu chego em casa que é que bate os negócios. Mas é babado esse negócio de álcool, drogas, né? Eu faço essas coisas aí eu penso ‘caralho, não cuidavam de mim ou eu era muito esperta’, porque quando eu era eréia tinha uma batalha de rap lá no conjunto, era toda sexta, aí eu falava ‘vó, vou tomar sorvete’ e ia pra esse babado, bicha, catuaba era dois reais, baratinho, e eu comecei bebendo essas coisas pesadas, cachaça

pura, 51 era como água, por isso que eu sou toda fudida do meu estômago, égua eu bebia muito vinho, e catuaba e, caralho, era só isso, aí me perdi...

Ju – A batalha do conjunto

Desi – Que batalha? Peraí, me perdi, Ju!

Ju – A batalha que tu ias do Conjunto (risos)

Desi – Ai a batalha do rap, né! Ai sim, que eu comprava catuaba baratinha nessa época, ficava perturbadíssima, voltava pra casa e ninguém sabia, acho que eu sempre fui boa em disfarçar, mas depois dos meus 18 que eu dei umas mancadas porque chegava louquíssima em casa e eles

‘bicha, tu bebeu né?’, porque eu tenho um problema babado no meu estômago, é doença de Crohn, ela é crônica e tal, ela não sai, pode até morrer, é babado, aí tenho uma gastrite, uma intolerância à lactose moderada ainda, mas esse moderada foi um exame que eu fiz há um ano então hoje deve estar descontroladíssima, então é babado, aí eu fico bebendo, comendo essas coisas mas eu fico ‘meu deus, tenha um plano da hapvida pra poder eu não morrer!’ (risos)

Ju – É babado

Desi – Meu Deus, eu tô há 35 minutos falando de droga! Bora fechar, qual a próxima pergunta, Ju?

Ju – (risos) Quais as suas primeiras memórias de questionamentos de gênero?

Desi – Babado... Dá pra fazer um compilado de quantos babado eu falei (risos) Ai, quando eu tava falando com a Plastique, que é o nome da minha amiga, e aí, tipo, eu sempre fui muito feminina, muito garota, mas eu não conhecia esse negócio direito, eu nunca pensei em transicionar e tudo mais, e aí foi isso, fui tentar ajudar a minha amiga a entender esses babados e tudo mais e fui meio que me encontrando, e aí comecei a deixar meu cabelo crescer, que era meu sonho, e o meu cabelo era mega liso e de tanto cortarem ele foi ficando ondulado e hoje eu faço selagem que queima o meu couro cabeludo, égua, e eu passava o dia todinho com uma camisa na minha cabeça fingindo que era meu cabelo, era uma camisa loira, meio castanha, e eu fingia que era o meu loirão, era meu sonho ter um cabelão, e quando eu tive a oportunidade... Acho que por isso que demorou, porque se tivesse crescido eu ia transicionar, que nem a Shayra, quando ela colocar a trança ela transiciona, aí comecei a deixar crescer e fui vendo esse negócio de não binárie, e falei ‘vou falar que eu sou não binárie, cocozinho de travesti, pra poder não sofrer tanto hate’, aí eu falei ‘cansei de ser cocô, agora vou ser a travesti’, mas pra falar isso foi babado, foi um momento que as minhas amigas falavam ‘amiga tu tá bem?’ e eu falava ‘não’. E foi numa época que eu tive uma decepção amorosa babado, foi quando perdi meu cabaço e me apaixonei pelo menino e fiquei totalmente iludida, fiquei muito triste e foi na mesma época, tava triste pelo menino e veio mais esse babado da transição e eu ficava louca e falava ‘eu não vou transicionar porque o menino que eu amo não vai querer ficar comigo’ e eu pensava essas coisas, uma caralha, eu pensava ‘mana, não vou ter mais vida, não vou arranjar emprego, vou ter que

me prostituir’, porque infelizmente quando aparece alguma história de travesti o que aparece é isso, então eu pensava que era só isso, tipo, caralho, acabou a minha vida, mas eu não conseguia

mais segurar, sabe? Eu tinha que botar pra fora, aí foi, ao som de Ariana Grande, eu falei ‘é agora’, e foi, aí tô grelhando.

Ju – Qual a sua relação e como é a sua história com o movimento das themônias?

Desi – Quando eu vi eu não gostei, achei forte falei ‘bora esfumar?’ quando eu vi a boca de traço, os cílios de papel fiquei ‘caralho’ porque eu conheci drag por o que eu acho que é um dos piores lugares pra gente conhecer drag que é RuPaul, né? Porque são muitas pautas, mas, conheci por lá, então eu tinha muito uma visão de que drag era isso, polida, lace front humana, e quando eu vi as themônias eu falei ‘que porra é essa, mana, a puta vestindo lixo?’ e depois que eu fui conhecendo, conheci logo as maiores, Tiana, Perséfone, Shayra, que fui vendo, conheci o coletivo NoiteSuja, a Tristan, Flores, Sarita, Skyysime, quando eu penso em themônia são os primeiros nomes que vem, a LoBianco não que agora ela tá esfumada, a LoBianco não, mas aí eu fui conhecendo e desconstruindo, e eu acho que em Belém a gente tem um estilo muito único e foi marcado pelas themônias, tu vê a bicha com uma cara branca e uma roupa bufante da Botelho, um cílio de papel tu já fala ‘caralho, é themônia’ tu já sabe. E até recentemente eu queria que a minha drag tivesse uma estética assim pipipi popopo e aí foda-se, vou performar o pessoal aqui do meu país que são ótimas, performar uma Leona, uma Gabi Amarantos, e ficar louca e usar a nossa cultura que é linda, porque não? Bater cabelo num treme, ficar louca, e é isso, não gostava, aí me apaixonei e virei uma themônia. E antes eu pensava que themônia era meio que um estilo, sabe? Mas depois eu fui entendendo que eram mais pautas, mas foi isso.

Ju – Como tu te reconheces dentro da tua arte?

Desi – Ai eu produzo pornografia (risos) ai eu não gosto dessa pergunta, sabia? Sei lá, parece que se eu responder eu vou sair do tema, mas é como eu me vejo na minha arte, né?

Ju – É, o que tu produzizes como artista?

Desi – Sei lá, mas eu sou o caralho como artista, acho que é isso que eu vejo, sabe? Grandona, imensa, gigantesca, voa longe a muleca, eu gosto de produzir o melhor, eu sou muito chata e eu reconheço muito isso, não só com a drag mas comigo também, teve um dia que a Rod até falou pra mim ‘mana, para, perfeição não existe’, mas eu sou muito perfeccionista, e eu tento parar que o que a Rod me falou realmente é verdade, mas eu sempre tento estar o pires, por isso que eu me fito, porque que eu me aquendo, por isso que eu uso dez meia calça da grossa, fio 80, um calor babado, porque eu gosto de entregar qualidade, claro que a gente vai crescer, evoluir e tudo mais. Uma coisa que eu sou bem chata é com as minhas performances, eu fico

encaralhada quando não é babado, não era pra ter sido, mas depois eu fico ‘ai foda-se, foi tudo, tava milhões’, mas eu sempre tento entregar muita qualidade no meu trabalho porque eu não consigo

não pesar as pessoas, é um fato, é meu, eu não sei como tirar de mim, tá em mim, eu já tentei parar e não consegui e me fez mal, então eu sou a pessoa que se eu vou assistir um show eu não vou elogiar se a drag não grelha, mas eu não vou falar mal se eu não tenho nenhum tipo de senso, então eu tento entregar tudo que o povo gosta em qualidade e acabamento, te frustra, Gigi? É isso, eu sou perfeita, caralho! Caralho, eu sou grandona, porra! Desirée LoBianco, amor! E drag é tão babado que é minha prioridade, às vezes eu vou sair e procurar uma roupa pra usar e, caralho, eu nem tenho roupa, vou ter que ir montada porque eu só tenho look, é babado. E eu sou muito a minha fã number one, e nem fico ‘ai tô me achando’ não tem problema nenhum você saber o quanto você é foda, o único babado é você se achar foda e não ser mas eu sei que eu sou então eu não me acho (risos) que nem a Espíndola, ela vê um monte de performance de drag que ela se dá, mas quando eu quero ver performance de drag eu vou ver os meus vídeos, sabe? Caralho, perfeita! Grandona! Carcará! Vão achar que eu sou pencas narcisista e drogada, né? (risos)

Ju – (risos) a relação com o movimento modificou o seu processo de criação?

Desi – Foi aí que eu me abri, conheci coisas novas, diferentes, e ver que não era aquilo que eu pensava que era e fui me apaixonando pelos artistas e hoje em dia eu falo que eu conheci drag por RuPaul mas o que me deu vontade de fazer drag foram as themônias, foram as drags daqui que eu vi grelhando e ficando loucas e falei ‘caralho, eu vou fazer’ e fiz, e tô fazendo, me impulsionou muito e me ajudou a ser uma artista mais desconstruída, quando a gente começa a conhecer a gente vê a arte com outros olhos e acaba gostando. E a primeira themônia que eu vi não foi nem a Shayra, foi a Joane Versace, a primeira drag que eu vi na minha frente, no carnaval de Vigia, e essa puta nem vai lembrar, mas eu lembro certinho, um body rosa e uma peruca verde curta e uma jaqueta jeans com umas fitas, e eu via muita drag tipo TopDrag e tal, drag de bate cabelo, páginas da vida e tudo mais, e eu vi a Joane de um jeito completamente diferente, sabe? Caralho, nunca tinha visto uma drag com uma peruca verde, toda colorida, eu fiquei ‘caralho, mona, babado, quero ser’, e aí fui me aprofundando e conheci a Shayra, a Charlize, aí foi babado.

Ju – A tua percepção de gênero modificou o processo de criação?

Desi – O mesmo que eu respondi antes, só corta e coloca aqui (risos), não modificou, olha, eu lembro o que eu disse, que antes de transicionar eu já me montava e minha paixão por drag é muito grande, então não tinha como eu desistir de drag, e é arte independente de quem eu seja, eu tô fazendo arte, e eu não vou parar de fazer arte por conta disso, vou continuar, vou ficar com o mesmo nome porque eu gosto desse nome, só mudei o sobrenome por causa da minha mãe drag, Victória LoBianco, e só botei por conta dela porque ia ser só Desirée mesmo, porque eu gosto muito desse nome, e não me atrapalhou em nada, inclusive quando eu via as meninas, Flores, Tiana, parando de fazer drag eu ficava ‘não para, mana, não’ mas eu entendi que são pessoas diferentes, possibilidades diferentes, cada pessoa tem uma transição dela, escolha dela e

afins, e quando veio comigo foi tão de leve, e então tá, vou continuar fazendo o meu.

Ju – E hoje, fala como tá o teu processo de criação, o que tens desenvolvido e como tá a tua arte hoje?

Desi – Tá bonita, tá pencas bonita, mas não sei, essa pergunta, eu também não gosto dela, às vezes eu acordo que nem a Rihanna, what’s my name? (risos) Eu não sei, eu não me conheço (risos) Acho que hoje eu vejo a minha arte de uma forma muito satisfatória pra mim, porque eu sempre quis ter looks e perucas, sempre fui apaixonada por peruca, e hoje vendo as coisas que eu tenho é babado ver aonde eu consegui chegar, eu tô muito orgulhosa de ter chegado onde eu cheguei em tão pouco tempo, fiz um ano um dia desses, que comecei a me montar, então é babado.

Ju – É isso, acabamos.

Desi – É sério? Ah! É isso então, tô louquíssima, tô vendo coisa girando, mas foi tudo dentro dos planos, vou só botar um óculos e um acrílico.

ENTREVISTA FLORES ASTRAS - 30/04/2023

PRIMEIRA PARTE – SÓBRIA

J – Gravando

F – Oi, Boa Noite, aqui é Flores Astrais no dia... Que dia é hoje?

J – Eita, que dia é hoje?... Dia 30 de abril!

F – 30 de abril, estamos aqui no Castanheira, na varanda da FloFlores.

J – Tá, primeira pergunta é... Não é bem uma pergunta, é contar a história da tua vida da infância até aqui

F – Caralho (risos) meu deus!

J – (risos) Conta a tua história da tua forma

F – Tá, a primeira coisa importante a saber de mim, principalmente quando se trata de infância é que eu não tenho muitas memórias de infância, as minhas memórias começam a vir ali pelos oito ou nove anos de idade, que já é tarde. Mas eu nasci em Belém, passei um ano e meio morando no Guamá, na casa da minha avó, onde ela reside até hoje, e a partir daí eu fui pra Barcarena, e eu cresci nessa cidade planejada, no interior, por conta do trabalho do meu pai, e tive uma infância de muito contato com a natureza, tinha mato na frente de casa, do lado, eu vivia fazendo trilha, casa na árvore, subia em árvore, comer fruta do pé, ia muito na praia, praia perto de casa, e tive uma criação com pais muito progressistas, eles são pessoas que me trouxeram uma bagagem cultural muito grande, eu cresci cercada de arte graças a eles, meu pai é um entusiasta de música, ele ama música, é viciado em música até hoje ele passa o dia ouvindo música, muito do que eu ouvi vem dele e da minha mãe também, e a minha mãe foi atriz na década de 1980, no teatro amador, na cena paraense, no Grupo Vivências junto com uma bicha conhecida da época que se chamava Pirajá, a qual eu conheci, o Pirajá, ainda criança, e eu acho que a figura do Pirajá, de uma bicha afeminada do teatro, me marcou muito na infância, assim, e do quanto ele era querido e amado pelos meus pais, sabe? E aí eu, segundo o que a minha mãe diz, e tem um dado importante sobre a transição na infância, a minha mãe me contou que quando eu tinha um ano de idade, ela só teve uma filha mulher cis, né? Ela é três anos mais velha que eu, e quando eu tinha um ano de idade as roupinhas da minha irmã de bebê não cabiam mais nela e a mamãe resolveu brincar de boneca comigo, então a mamãe me vestiu com as roupas da minha irmã e ficou brincando comigo, a mamãe me contou isso depois que eu transicionei. E aí em Barcarena, a minha irmã e eu tínhamos uma ligação muito forte e ela gostava de produzir coisas pra eu apresentar pra minha mãe, então a minha irmã me montava, minha irmã botava vestido em mim, fazia lençol de peruca, sabe, essas coisas? E eu cresci com essa dinâmica, a minha irmã pensava cenas e eu executava pra mamãe, e com nove anos de idade foi quando eu me situei no mundo, creio eu, foi quando eu encontrei o teatro, quando eu comecei a fazer teatro, e foi quando eu comecei a, de fato, estar em diversos cursos de diversas linguagens da arte, coral, percussão, dança, teatro, mas o

teatro foi um achado muito forte pra mim, com nove anos de idade eu resolvi fazer teatro pra vida, e com nove anos eu tive a minha primeira grande crise existencial e há pouco mais de um ano eu faço tratamento psiquiátrico, hoje em dia eu tenho diagnóstico de uma pessoa bipolar tipo dois, um transtorno afetivo de humor, e com a terapia eu descobri que o que eu sentia nesses períodos eram crises, e a minha primeira crise foi com nove anos, e eu tenho essa sensação muito forte de com nove anos entender que o mundo não foi feito pra mim, que não existia lugar pra mim no mundo, que eu era diferente de todas as pessoas ao meu redor, não por ser única como todo ser humano é, mas por não ter traços semelhantes que me unissem aos outros, e eu entendi isso, e isso foi muito duro pra mim. Então assim, com nove anos eu tinha crise existencial de sair da sala em prantos e me esconder em algum lugar da escola e ficar chorando por dias consecutivos. Aí eu dei o meu primeiro beijo, com nove anos, numa garota, e depois fui crescendo e cada vez mais percebendo que eu era uma bicha ali, sabe? No meio da escola, eu via que eu não era igual aos meninos e eu via que eu não era igual às meninas, e por mais que eu me apaixonasse pelas meninas e tivesse atração pelos meninos, pra mim eu não conseguia entender, tudo era muito confuso pra mim nessa época. E aí fui crescendo em Barcarena, e crescer no interior é também ter todos os olhos voltados pra ti, principalmente se tu és uma pessoa dissidente, seja do que for, se você não colabora com a normatividade todos os olhos da cidade vão estar voltados pra você, então acho que eu me reprimi muito nesses períodos, sabe? E esse exercício também, nesse período entre os nove e dez anos, eu fui a última filha nascida do meu pai, e fui a única dita homem, meu pai só teve mulheres, então meu pai projetou em mim toda a expectativa do filho homem dele, e aí eu lembro que a minha vida toda até então, até esse período, eu sentava na ponta da mesa, no lugar do patriarca, tipo, é a próxima pessoa que vai assumir a família, e aí com nove, dez anos, quando já dava pra perceber que eu não era esse homem que o meu pai esperava, eu lembro de não sentar mais nessa ponta da mesa e da minha relação com o meu pai ter alterado muito nesse período, e cada vez mais foi se alterando porque cada vez mais eu fui tomando consciência de mim. Uma coisa muito importante de pontuar também é que na minha infância inteira eu cresci ouvindo MPB, cresci ouvindo MPB e me apaixonando, minha mãe fala que a minha paixão por Elis Regina vem dos três anos de idade, aí depois com cinco já me apaixonei por Cássia Eller, aí depois de Elis Regina e Cássia Eller aí lá pros meus 14, 15 anos foi quando eu comecei a ter mais contato com música internacional, e aí nesse período eu me apaixonei pela Amy Winehouse, intensa. Aí eu fui crescendo, fui tomando conta mais de mim, fui entendendo as coisas que eu gostava e que eu não gostava, já tinha colocado, ou fui forçada a colocar na minha cabeça que eu gostava de homens, porque eu era uma bicha muito afeminada pra gostar e ser aceita por

mulheres, então isso mexia muito com a minha cabeça a ponto de eu desistir dessa ideia, mas eu fui apaixonadíssima por muitas meninas, até o fim (risos) até hoje! E com quinze anos de idade eu conheci o meu primeiro namorado, ele morava em Belém e eu morava aqui, e a gente conversava pela internet até que a gente se conheceu numa Feira do Livro e a gente ficou e começamos a namorar, e aí eu vinha pra Belém de vez em quando ficar com ele, e aí isso alterou tudo, porque foi quando eu abri a boca

pra falar que eu estava com um homem, com outro menino, a minha mãe foi super tranquila mas a minha relação com o meu pai se alterou completamente, a gente se distanciou completamente nesse período, a gente morava na mesma casa mas a gente não se falava, e com dezessete anos eu me mudei pra Belém pra fazer o convênio e mergulharno teatro, porque o meu primeiro diretor de teatro, com nove anos de idade, o Flavio Lima, Ele tava em Belém, tava trabalhando no teatro do SESC e eu falei ‘já tenho um contato’, e eu vim pra Belém, fiz duas peças no ano que eu cheguei, com o Flávio, comecei a mergulhar no teatro, fazia convênio, e foi quando entrei na ETDUFPA também, no ano de 2011, fazendo um curso de leitura dramatizada, o curso era um semestre e eu fiz um ano de curso de tanto que eu gostava, e aqui em Belém, já com dezessete anos, longe dos meus pais e longe do interior, aí cada vez mais eu acho que eu fui me permitindo viver quem eu era, logo que eu cheguei eu comecei a namorar um menino da escola que eu estudava (risos) e era uma escola de freiras, eu estudava no Santa Rosa, e aí eu me pegava com um jogador de vôlei de lá que estudava na minha sala, e eu era muito abusada (risos), eu andava de mãos dadas com ele pela escola e as freiras brigavam, eu era chamada atenção toda hora, eu fala ‘sim, vocês vão falar o quê pro meu pai? Que eu sou viado? Ele sabe!’ (risos) ‘vocês não têm o que falar’ (risos) E aí eu morei com a minha avó, e aí morei nessa casa na Cremação com a minha avó, a minha irmã, o meu tio que já é falecido e uma prima, então era assim, muita família em cima, por mais que eu vivesse as minhas coisas, mas eu não vivia plenamente as minhas coisas, até que eu me mudei e comecei a morar só eu e a minha irmã, aí não prestou (risos), aí daí pra frente foi só pra trás, porque eu comecei a beber bastante, e aí eu acho que foi quando a gente se conheceu, se esbarrou por essa cidade, nos tempos de produtoras dessa cidade, nos tempos de Xoc!, Meachuta, Pogobol, Bafônica, e comecei a frequentar a noite da cidade, comecei a conhecer gente, e comecei a dançar livremente, uma coisa que eu amo hoje em dia, que é dançar, eu não tinha como dançar do jeito que eu gosto no interior, entendeu? Não me sentia confortável pra isso, e com dezessete anos eu ainda namorei mais um rapaz, mas foi com dezoito anos que eu encontrei um amor da minha vida, um grande amor da minha vida, que é o Paulo Evander, que eu acho que é uma figura fundamental pra minha vida, quando eu encontrei o Paulinho e comecei a namorar com o

Paulinho, foi quando eu, de fato, entendi a potência da arte na minha vida, porque ele me fazia respirar arte, a gente tinha uma relação nós dois e a arte, sabe? Então eu conheci muita coisa de arte, eu produzi muita coisa de arte com o Paulo Evander, e foi a pessoa com quem eu passei mais tempo na minha vida, a gente passou cinco anos junto, e nesse período nós tínhamos dezoito anos, isso era 2012, eu acho, dois anos depois, olha a cagada que aconteceu, eu e o Paulinho abrimos o relacionamento e eu comecei a viver relacionamentos abertos, comecei a me desprender desse compromisso monogâmico dentro de uma relação, e aí começa a surgir quem? Noite Suja! 2014! Em 2012 foi a primeira vez que eu me montei, eu me montei na escola de teatro pra uma homenagem, tinha o Cine ETDUFPA, e passaram o filme dos Dzi Croquetes, que é algo fundamental pra mim de montagem e gênero, fundamental! Eu assistia aquele filme, eu olhava e falava ‘Eu sou isso! Eu faço parte disso!’ porque por mais que eu tivesse referências muito por alto e muito longe de drag

queens, não chegava até mim, e quando eu via Dzi Croquetes, aquela brasilidade toda misturada com, sei lá, uma coisa meio cult, meio jazz, e um samba rock, e do nada um bolero da Elis Regina e desce a outra vestida de Carmem Miranda e desce aqueles peitos peludos, e eu olhava aquela cagada e falava ‘eu acredito nisso, eu faço parte disso’, e aí o Carlos Vera Cruz me convidou pra fazer essa homenagem aos Dzi Croquetes e foi a primeira vez que eu me montei, com uma lingerie vermelha, uma meia calça preta, um shortinho, cabelinho batidinho, um pega rapaz aqui do lado, um grande cílio postiço e um bom batom vermelho, lógico. E fizemos essa apresentação moldados nos Dzi Croquetes, e aí teve um exercício dentro da escola de teatro que a gente trocava cartas numa aula, só que nessa troca de cartas cada pessoa da sala criou um personagem pra si, e esses personagens trocavam cartas entre si, e aí eu criei uma personagem chamada Beth Kabeth, uma estilista, esse nome surgiu do Fabrício, um ex namorado meu que era viciado em brechó e toda vez que alguém perguntava de onde era a roupa dele ele falava que era Beth Kabeth, e esse nome ecoou na minha cabeça, e quando montei essa personagem eu falei ‘ah, ela é uma estilista, e tal’ e comecei a moldar essa figura, só que tinha um outro amigo meu que também tinha um outro personagem e a gente ficava trocando cartas, e essas cartas construíram esses personagens, só que esse meu amigo, no final do curso, já pro final, tinham sempre cartas reveladoras, era a hora de parar e ler a carta assim, sabe? E aí teve uma carta que ele lia revelando que a Beth Kabeth era uma travesti, mas ninguém sabia, que ela escondia isso, saca? (risos) E ela ainda falava o meu nome morto na carta, ‘você era fulano! Mas a gente sabe que você foi pra Europa e voltou assim’, não sei o quê, tinha toda uma carta (risos), então a Beth Kabeth era essa travesti estilista, e aí quando eu me montei pra primeira Noite Suja foi a primeira vez que eu me montei de Beth Kabeth!

Entendeu? Na primeira Noite Suja eu fui de Beth Kabeth, só que poucos anos atrás, tipo há um ano eu já usava na internet como nome de user mesmo, Flores Astrais, muito pela minha paixão pela música e por essa música em específico, por ser um nome que eu acho sonoro, gosto, é algo que tem super a ver comigo, eu acho que eu tô muito tropical e cósmica ao mesmo tempo, sabe? Então Flores Astrais definia bem, aí eu me montei duas vezes de Beth Kabeth pra esse (Noite Suja) e pra um Sarau Égua que teve na Praça da República, que foi acho que o terceiro Sarau Égua, no anfiteatro da praça da república, quem organizou foi a Byxa do Mato, e, assim, tavam todas lá, dos primórdios das montadas, as titãs (risos), foi o encontro das titãs lá, e logo depois disso teve uma Virada Cultural aqui em Belém e eu frequentava o Oito, o Oito era o meu point, era a minha casa em Belém, era um barzinho que moldou uma geração underground da cidade, de arte, muitos artistas lado B da cidade viveram o Oito e moldaram ali não só a sua imagem, o seu jeito mas o que a gente acredita em arte, sabe? Acho que o Oito foi muito importante pra gente, e eu tava com a dona e proprietária do Oito, Karlana Cordovil, e eu falei assim ‘ah, bora pra viada cultural’ e ela falou ‘gente, esse nome é ótimo, bora fazer uma festa?’ e eu falei ‘bora!’, e ela falou ‘semana que vem no Oito’, e aí quando eu fui pra essa festa, no flyer eu pensei ‘ah eu não quero mais usar Beth Kabeth, vou assumir Flores Astrais já tá na internet, é o nickname que eu uso, então vou de Flores Astrais’, e aí foi a primeira vez que eu me montei como Flores Astrais, acho que foi a

quarta vez que eu me montei na vida, e comecei a me montar periodicamente, assim, primeiro uma vez por mês, no Oito, pra fazer a viada cultural, lógico, indo na Noite Suja também, sempre, quando tinha Noite Suja eu me montava e ia, e eu sempre via como um momento de libertação, um momento de brincadeira, mas aí quando começou a ter os concursos da Noite Suja eu falei ‘porque não?’ e aí eu fui e ganhei na terceira Noite Suja, na Noite Suja Intergaláctica, super Astrais! (risos) E depois disso aí eu acho que eu comecei a me montar mais sério, porque eu acho que, querendo ou não, naquela época, até hoje a Noite Suja tem um peso muito grande, mas naquela época quando tu eras tipo, a rainha da Noite Suja, tu ficavas tipo ‘tem que sustentar o B.O. que tu te meteu’, tu já tava lá, então aí o babado foi quando eu apresentei pela primeira vez um evento da Noite Suja e aí eu entendi que o meu lugar era na apresentação, que era o que eu gostava de fazer, que eu me dava bem com isso, e a partir daí eu comecei a apresentar eventos na cidade, e comecei a tocar também, e comecei a me montar todo final de semana pra tocar, aí quando eu vi já tava me montando toda semana, e esse movimento só foi crescendo mais e mais e mais até a gente ver a proporção que ele tomou, foi tomando uma proporção muito gigantesca, muitas mãos mobilizando o movimento, muita gente discutindo, pensando. Foi quando eu já tava me montando e isso era, deixa eu tentar

lembrar, eu acho que eu tinha uns 22, 23 anos, quando eu tava na casa de um amigo chamado Cássio Mauro Tavernard (risos) e tinha uma revista Galileu lá, e a capa da revista o nome era ‘Trangêneros’ e tinha o corpo de uma pessoa nua com um cabelão assim, gigante, eu falei ‘opa, vou ler isso aqui’, porque nunca tinha passado a possibilidade na minha cabeça de eu transicionar de gênero, por mais que eu questionasse o meu gênero a todo momento, sabe? Eu usava roupas ditas femininas, usava maquiagem, fazia todo esse rolê, mas nunca com a pretensão de transicionar de gênero, porque pelo molde que a gente tem na nossa cabeça por a gente achar que uma pessoa trans é uma pessoa que não se sente confortável com o seu corpo, sabe? E eu sempre me senti muito confortável com o meu corpo, e quando eu parei pra ler essa revista, era um artigo científico foda, eu acho que até hoje foi uma das coisas mais coerentes que eu já li sobre transgeneridade, de fato, eles fizeram um artigo muito foda! E foi a primeira vez que eu li a definição que pessoas trans são pessoas que não se adequam ao gênero imposto ao nascer, isso deu um estalo na minha cabeça porque pela primeira vez não foi ah, pessoas trans é quem quer ser mulher, ou quem não está confortável, é tipo, não estou ok com o que disseram que eu sou, e eu falei ‘caralho, eu não tô ok com o que disseram que eu sou!’ e a partir dessa leitura eu comecei a rever a minha vida de fato, e eu percebi que eu nunca quis ser um homem, que tudo que eu performava de masculinidade era pra conquistas de espaço social, era pra ser validada, pra ser respeitada, sabe? Porque nunca eu achava que eu iria ser respeitada se eu não impusesse essa masculinidade moldada performativa, sabe? Até porque dentro da escola de teatro eu ouvi professor dizer que a gente nunca ia ser nada porque era um bando de mariquinhas, um bando de viadinhos, e nunca iam ser respeitados, então eu tinha isso na minha cabeça, que a cena enxergava isso, e eu me afirmava dessa forma, mas a partir daí eu comecei a tacar o foda-se, e aí o Paulinho é muito importante na minha vida no sentido de que o Paulinho esteve comigo dos meus

18 aos meus 23, 24 anos, sabe? E foi o exato período de transição, e eu tive alguém do meu lado, que tava comigo segurando a mão e falando ‘é isso, vamo, tá tudo bem, tô contigo’, isso foi um alívio pra mim, eu sou uma pessoa muito frágil, então acho que se eu não tivesse uma pessoa assim do meu lado, ou se tivesse vivendo isso sozinha, não sei se eu daria conta, acho que eu demoraria mais ainda, e olha que demorou muito pra mim. Mas aí qual foi o babado, eu já tinha entendido que eu não era um homem, e eu falei ‘sou uma mulher’, isso durante o curso de teatro que eu tava fazendo na graduação e o técnico em ator ao mesmo tempo, falei ‘sou uma mulher e vou começar a entender o mundo a partir dessa perspectiva, enquanto uma mulher’ e isso me adoeceu extremamente, porque a mulheridade nunca foi um espaço alcançável pra mim, então quando eu percebia que eu estava buscando ser uma coisa que eu

nunca seria me doeu muito, e eu me senti muito perdida, muito perdida mesmo, a essa altura do campeonato eu acho que ninguém mais me conhecia com outro nome que não fosse Flores Astrais, e foi quando eu comecei a verbalizar mais sobre a transição de gênero, quando eu comecei a falar publicamente sobre isso, mas aí depois que eu me formei e passou esse período eu falei ‘é, ou vai ou racha’, e aí eu voltei a morar com os meus pais, pra eles verem de perto o que tava acontecendo, pra eles viverem isso comigo porque senão eu sabia que eu ia perder eles porque a minha relação com o meu pai já tava completamente desgastada a essa altura, porque já foi um boom quando papai me viu de mãos dadas com o Paulinho a primeira vez, foi um boom! E depois foi outro boom quando eu transicionei, quando eu abri a boca pra dizer que eu não era um homem, até que eu fiquei vindo pra Belém, trabalhar, e eu ficava lá na antiga Zona, onde morava Matheus (a slmone), a Bella pra Jesus, a Maia, algumas pessoas moraram lá, né? E quando eu comecei a conviver com a Bella e com a Maia eu vi uma vivência feminina possível, e eu entendi que eu era uma travesti, e quando eu abri a boca dentro da casa dos meus pais pra falar que eu era uma travesti, aí teve um terremoto, teve um grande terremoto, muito mais do que quando eu disse que tava namorando menino, ou quando eu dizia que eu não era um homem, porque a palavra travesti tem um peso muito forte, mas era isso, e eu falei ‘olha, ou vocês seguem comigo ou vocês não vão mais participar da minha vida e vai ser uma pena’, mas eles resolveram estar comigo, e estão comigo até hoje, são pais que me apoiam muito, sempre vão ter as suas questões porque a gente tá falando de relações humanas, mas eu não tenho o que abrir a boca de reclamar não. E aí no meio disso tudo a minha montagem foi alterando, sim, sabe? Cada vez mais a gente começa a se entender como drag nesse movimento, e depois como Themônia, e depois pra mim teve o atravessamento de ser uma travesti, faz com que eu não consiga pensar num outro termo que não seja uma themônia-travesti, sabe? Entender que eu faço parte desse movimento Themônia, mas pontuar que eu faço parte desse movimento enquanto travesti, acho que a Themônia é uma marcação artística da coisa e a travesti é uma marcação social da coisa, daonde eu faço a minha arte, já que a minha arte eu faço no meu corpo, esse corpo é o corpo de uma travesti, e eu faço questão que isso esteja bem evidente, sabe? Depois com a transição o tempo foi passando e por muito tempo eu optei por não me hormonizar e há um ano eu decidi me hormonizar e aí é mais uma camada no

nosso corpo, na nossa mente, e no que a gente acredita enquanto arte também, porque quando o corpo vai alterando e a mente vai alterando, o mundo ao redor altera, o nosso ponto de vista somos nós, e se nós estamos alterados o mundo todo vai alterar, sabe? Eu já estive muito recolhida, principalmente depois desse processo da transição, eu acho que muita coisa me afastou, teve questões que tu, enquanto meu amigo próximo sabe, de relações afetivas que me

afastaram muito e que me isolaram muito, mas também teve uma outra questão que foi muito forte pra mim, que as pessoas com quem eu me montava, a gente não está mais junto, sabe? Quando houve esse rompimento da minha Haus e eu me vi sozinha, isso me enfraqueceu muito, e eu não me sentia tão pertencente a outro espaço e passei a me ver mais como uma espectadora que constrói o movimento, sabe? Mas tô nesse processo de resgatar a minha parte desse bolo, porque eu sei que existe uma fatia ali minha e me dou esse mérito hoje em dia, porque até pouco tempo atrás, pouco tempo mesmo, tipo um mês atrás, eu tava me vendo como um objeto num museu, em que as pessoas olhavam e falavam assim ‘essa aqui é a Flores Astrais, ela foi muito importante no movimento, e já fez isso, já fez isso, etc.’ mas ali aquela peça no museu que tá ali emoldurada, aquela arte parada, pra não falar arte Pará eeeee (risos) mas hoje em dia eu tô correndo muito atrás disso e esse mês foi muito intenso na minha vida que tu sabes (risos), e a gente chega no agora. E aí tá uma coisa que com certeza a gente vai falar mais tarde, quando eu saio eu vejo que eu enquanto travesti e artista da cidade, onde eu chego eu mobilizo o espaço ao meu redor, esses dias foram pontuais pra eu entender isso, onde eu chego eu mobilizo pessoas ao meu redor e as pessoas se alteram a partir de mim, da forma como eu me visto, a forma como eu danço, a forma como eu faço, a forma como eu me comunico, sabe? Eu acho que tudo isso tem muito a ver com o meu atravessamento artístico de Themônia, muito! Porque o que é a montagem? Isso é uma questão! Porque as travestis usam esse termo há muito antes também, né? As gatas se montam pra descer o pistão, quando eu vou sair à noite eu me monto, lógico, vou sair belíssima, vou escolher minha roupa, posso ir Themônia mas posso ir a travesti também, belíssima, e isso é uma montagem, e essa montagem altera as pessoas ao meu redor, me altera, quando eu tô produzida eu me altero horrores, eu me sinto a última bolacha do pacote e é pra isso que eu me arrumo, entendeu? Pra dar conta, porque sair com a cara limpa não é fácil, e ao mesmo tempo que é um escudo, é uma prisão, porque eu me monto pra me proteger disso tudo também, mas é uma prisão porque às vezes eu acho que eu preciso me montar pra poder sair, e às vezes eu só queria botar um blusão e sair doida, mas não consigo às vezes porque existe uma pressão social tão forte que a minha mente não dá conta dessa disforia projetada nos nossos corpos, e se montar artisticamente eu acho que é uma grande virada de chave pra poder lidar com essas disforias também, sabe, e que não são minhas, essas disforias não são minhas, e quando a gente altera o nosso corpo e a nossa imagem levando pro absurdo a gente fala ‘ei baby, eu não tô aqui pra atender o padrão e a expectativa de ninguém’, então a montagem também me ajudou a isso, se hoje em dia eu não tenho essas neuras de disforias profundas com o meu corpo é porque eu já me montei muito estranha e encarei essa sociedade entendeu? Eu

já saí com quatro olhos por aí, entendeu? Então enfim, estou hoje aqui. Acho que foi, né? Acho que me apresentei a vida toda (risos)

J – É isso (risos), segunda pergunta, quais as tuas primeiras lembranças de questionamento de gênero?

F – Foi com a revista, a Galileu, e acho que, na real, Pirajá foi uma figura muito importante, que eu falei, que era uma bicha alta, magra, com cabelo grande, e chegava em casa, o nome da minha mãe é Izaíra, ele chegava em casa gritando ‘mulher zá, mulher zá!’ (risos), ele só chamava a minha mãe de mulher zá! Então essa figura de bicha afeminada me marcou muito. Eu lembro de uma vez, acho que eu tinha uns dez, onze anos, que uma travesti bateu na minha casa pra levar um panfleto, não lembro do quê, e eu fiquei besta olhando ela, fiquei apavorada e encantada, isso mexeu muito comigo, e eu lembro também de um boy trans, acho que Erick o nome dele, lá da escola de teatro, que ele transicionou na escola, no curso, acho que tava no terceiro ano de teatro, foi esse contato com pessoas trans que eu tive sem ser profundos que já... Mas aí também tem as montações que a minha irmã fazia em mim, sabe! Quando a minha irmã botava um vestido em mim e um salto alto o corpo sentia, sabe? Eu sabia andar no salto, sabe? Ninguém me ensinou! (risos) Eu já sabia, e eu sempre tive uma ligação muito forte com maquiagem, até hoje é uma paixão minha, eu não sou de me maquiar todo dia, de sair maquiada todo dia, o meu dia a dia eu prefiro viver sem maquiagem, gosto de me maquiar à noite, pra festa e tal, mas eu lembro que toda vez que a minha mãe saía de casa eu ia correndo pra bolsa de maquiagem dela e só fazia uma pele, e um rimelzinho, eu amava, e aí ficava me olhando no espelho e depois lavava, tem que lavar. Mas enfim, se a gente for cutucar cada vez vão aparecer mais questionamentos de gênero, porque eu acho que o que eu vivi com nove anos também foi um questionamento de gênero porque eu não pertencia nem ao grupo dos meninos e nem das meninas e isso é sobre gênero, mas quando eu virei a chave foi quando eu li o artigo da Galileu.

J – Qual a sua relação e como é a sua história com o Movimento das Themônias?

F – Bom, minha relação tá nos primórdios, eu tava na Noite Suja desde as primeiras, acho que a gente considera como se fosse um grande ovário delas, né? Um grande útero onde elas foram geradas ali e se experimentaram enquanto movimento, e mobilizei a Viada Cultural, mobilizei algumas coisas, então assim, a minha relação é de fato ver essa palavra surgir entre a gente, nos primeiros contatos, de ‘meu deus tu tá uma demônia’, e eu já te narrei que eu tenho a teoria que veio do vídeo da Socorro Feirante e foi um boom da época a Socorro Feirante e ela falava ‘filma a cara dessa demônia em nome de Jesus’ e aí a gente repetia isso, na verdade ela falava

‘filma a cara desse demônio’ mas a gente entre a gente falava ‘filma a cara dessa demônia’ e eu vi essa palavra surgir, vi ela ganhar potência entre a gente, participei e organizei a primeira convenção das themônias e participei e organizei a segunda convenção das themônias, hoje em dia eu cada vez mais entendo que esse movimento é muito maior do que pessoas, e que por mais que a gente, eu coloco eu, tu, Gabi, Matheus, Maruzo, Cílios que foi importantíssima no início desse movimento, Gigi, essa turma que

vinha aqui em casa se montar pra fazer live, sabe? Inclusive essas lives tem todas no facebook! Essa turma toda foi fundamental pra isso, mas um movimento desse tipo ia surgir aqui na Amazônia mais cedo ou mais tarde, independente da gente, porque é um movimento muito mais forte do que a gente, porque a arte que é feita na Amazônia é completamente diferente do circuito artístico fechado do eixo rio-são Paulo e é completamente diferente da arte que é produzida no eixo nordeste que ainda existe uma visibilidade mas é uma visibilidade dada do eixo rio-são Paulo pra lá, a gente vive um processo de isolamento cultural do eixo artístico, e a gente também, bebê, vive um processo criativo com outras referências, com outras vivências, a gente vive num outro país! Hoje eu li alguém tuitar algo sobre que eu assinei embaixo que dizia assim ‘a Amazônia não é o Brasil, por mais que o Brasil não exista sem os recursos da amazônia’, mas a Amazônia não é o Brasil, quando a gente entende isso e olha pra nossa cultura com esse olhar, a gente entende porque surgiu o movimento das Themônias e tomou a proporção que teve, sabe? Porque a nossa arte não tá baseada na arte da Semana Moderna de 1922, não tá! A nossa arte tá na nossa cara todo dia, tá nas cores, tá no cheiro, tá no que a gente conversa, tá no que a gente bebe, no que a gente come, que são coisas muito específicas que só tem aqui. Então eu nesse movimento sou uma pessoa que colaborei pra organização dele, mas não gosto de colocar um pioneirismo nisso, sou ou estou nas primeiras, não, o movimento ia surgir independente se eu tivesse ou se não tivesse, é muito maior do que a gente. E a minha relação é essa, tudo que as Themônias precisarem eu sempre vou estar junto e cada vez mais agora, porque eu saí da linha de frente enquanto artista de palco e fui muito pra produção e tô nesse movimento de resgatar esse modo de fazer arte, e hoje em dia eu acho que as Themônias não precisam de mim, eu que preciso das Themônias, quem eu sou além disso? Lógico, eu faço muitas coisas além disso mas quando penso Flores Astrais, quando penso em quem eu sou artisticamente, as pessoas me vinculam a isso, acho que é maior do que eu, maior do que todos nós, acho que as Themônias é uma necessidade, por isso que viciante estar junta, porque a gente necessita desse movimento, porque sem ele a gente não tem validação, não por a gente não ser bom o suficiente, não porque não tenhamos habilidade, mas porque eu acredito muito que sozinha as pessoas não olhariam pra mim com o mesmo valor, mas quando elas olham que

nós somos muitas e organizadas dentro de nós, aí elas começam a nos respeitar, por isso que eu acho que eu preciso muito mais das Themônias do que elas precisam de mim.

J – Como se reconhece dentro da sua arte e quais as suas produções, o que tu produz, como te reconhece enquanto artista?

F – Eu me reconheço enquanto artista, porque eu dou conta de múltiplas linguagens e amo isso, e tenho orgulho disso, não é tipo que eu faço um monte de coisa e não faço nada direito, não, eu corri atrás de entender como as coisas são feitas pra fazer elas direito e bem feitas enquanto artista, então, hoje em dia eu não gosto muito do termo multiartista, porque eu acho que isso foi uma categoria meio que a gente precisa recorrer pra dar conta de dizer o que a gente faz porque o circuito artístico que a gente vive exige que a gente saiba fazer tudo, e não reconhece os esforços necessários pra isso, então eu meio que não quero

ceder ser multiartista, eu sou artista e tenho muitas habilidades dentro da arte, até porque é ao que eu me dedico, é o que eu estudei, eu graduei em teatro e fiz técnico em atuação, o teatro foi a minha base de tudo e o teatro por si só já é uma arte híbrida, dentro do teatro eu aprendi a cantar, a dançar, noções de figurino, eu aprendi tudo ali dentro, foi a minha base de vida, aprendi a trabalhar com outras mídias, sobre performance, sobre tudo. Performance foi o que me pegou, eu sou muito Astral (risos), eu gosto de coisas que não são enquadradas numa caixa, e a performance me pegou muito forte, dentro das Themônias inclusive, né, dentro desse processo de Themonização a performance foi fundamental pra mim e a partir disso eu comecei a ter contato com outras linguagens no circuito artístico da cidade, a primeira que eu mergulhei muito foi o audiovisual, eu comecei atuando, depois como segunda assistente de produção de elenco, aí depois fiz produção de elenco, preparação de elenco, depois já peguei uma câmera, já fiz fotografia, fui aprendendo, até que eu cheguei a dirigir um videoclipe e um curta metragem, um documentário, então o audiovisual é uma paixão minha, de fato, não só como artista que produz, mas como consumidora de audiovisual, principalmente de cinema, eu consumo muito cinema, é uma linguagem que desagua em tudo na arte pra mim, muitas referências do que eu produzo enquanto arte vêm do cinema. A minha paixão suprema da arte é a música, desde criança, e eu sempre quis trabalhar com música, até que eu comecei a me envolver mais com as pessoas da música já pra tentar um negócio né, e eu assinei a produção musical de um disco, do Borblue, foi a minha primeira produção musical. Me identifico muito como artista, de um modo geral, mas a minha base sempre vai ser o teatro, eu parto do teatro, e acho que é tudo uma grande encenação no final das contas.

J – A relação com o Movimento das Themônias modificou o seu processo criativo?

F – Total, total, porque uma das nossas palavras de ordem é a retroalimentação, eu acho que isso por si só, esse modus operandi já altera tudo porque o que é a retroalimentação? É tomar o outro como referência, é viver com o outro essa referência, é construir com o outro junto essa referência, então eu sempre me alterei, sempre, só de estar junto, só de se montar junto. E quando eu te digo que eu me afastei do movimento quando a minha Haus se desfez foi por causa disso, porque eu não tava mais junbto, eu não tava ali com o outro, eu tava ali sozinha fazendo aquilo, e sentia falta desse alterar mesmo, eu passei por diversas fases de montagem, eu fui da velha, da coisa estranha, da coisa feia, da coisa alienígena, da coisa não humana, a bonita, a gostosa, a conceito, a caricata, sabe? Foram muitas fases, e cada fase que eu passei porque eu me alterei com alguma que tava ao meu redor e quis estar junto, então não alterou só o meu modo de fazer arte mas de entender o mundo, uma coisa que eu sinto muita falta do teatro e que eu encontrei nas Themônias é entender que você nunca vai fazer nada sozinha, não tem como, a arte não existe sozinha, a arte necessita de, no mínimo, duas pessoas, uma pra fazer e uma pra ver, porque se tu faz um desenho e bota dentro de uma gaveta aquilo ali só é um rabisco, só é traço num papel, a arte surge quando o outro olha aquilo e começa a ter uma dialética de significados, de projeções, de tudo, a arte é viva e quando as

Themônias trazem essa noção coletiva de que não fazemos nada sozinha me acolhe tanto quanto o teatro, é difícil pra mim fazer uma arte solitária, tanto que eu desenho, mas é um trabalho muito solitário artístico o desenho pra mim, o meu auge da produção foi quando eu tava com o Paulinho porque a gente desenhava junto, o meu processo artístico funciona junto então, sem dúvida, não só alterou como altera e enquanto alterar é o que eu acredito, porque se não me alterar mais não tem porque eu estar ali, se não me alterar mais pode botar no museu enquadrada, né? Eu acho que inclusive vou deixar aqui uma afronta, eu acho que quando um artista, e eu percebo muito artistas terem esse movimento, quando um artista acha que ele por si só se basta pra arte, eu acho isso muito perigoso, quando um artista não dialoga com a cidade onde vive, com as pessoas ao seu redor, só chega com uma obra pronta assim ‘olhem aqui, admirem o quanto eu sou foda, eu fiz isso aqui sozinho agora vocês vêm aqui em beijam os meus pés’, eu acho isso de um perigo... Onde tá o diálogo da arte no meio disso tudo? Pra mim arte é dialética, precisa ser dialética, e eu vejo na cidade muitos artistas nesse sentido... E o Movimento das Themônias não, é a galera que bebe na vala junto! Não tem nem como tu chegar e falar ‘olha aqui eu fiz isso aqui sozinho, eu sou foda, beija os meus pés’, se eu vou estar vomitando na mesma vala que tu!

J – A sua percepção de gênero modificou seu processo de criação?

F – Total! Eu acho que um primeiro grande marco pra mim foi quando eu tirei a minha sobrancelha, e eu não tirei a minha sobrancelha por causa da montagem, eu tirei pra minha imagem pessoal, pra quebrar essa expectativa de gênero que tinham, e quando eu raspei a sobrancelha por conta do meu processo de gênero, isso já foi uma grande alteração do meu processo artístico, porque eu ganhei uma tela na minha cara, e eu comecei a explorar o absurdo no meu rosto com a transição, eu acho que fui querendo cada vez mais desconstruir a imagem do humano, sabe? E aí a montagem depois da transição só foi alterando cada vez mais, aí depois eu tirei a barba pra deixar essa tela mais limpa ainda, muito pela minha questão de gênero, mas altera a montagem, eu lembro a primeira vez que eu me vi montada sem barba, foi na Haus of Carão ali do Jurunas, foi pra um rolê que a gente foi no Oka das Artes e eu me montei lá, fiz um olhão preto, um grande batom vermelho e me senti uma grande gostosa, eu falei ‘gente, nunca mais vou ter barba na minha vida’ (risos) e aí com o tempo a minha montagem foi indo pro não humano e quando cheguei no auge desse não humano, quando a gente já começa a alterar a cor da pele, o formato dos traços humanoides no rosto, começa a colar coisa na cara, quando eu cheguei nesse momento daí pra frente eu passei a me reumanizar e me reumanizar a partir da minha travestilidade, e um dos pontos chaves pra entender essa travestilidade foi quando a Gabi, a Sarita, a gente tava se montando junta e ela falou ‘amiga, tu não te monta, tu te desmonta’, quando ela falou isso eu entendi que eu tava ali me desmontando, que eu tava mostrando quem eu era, não só o processo da minha transição de gênero alterando a minha montagem mas a minha montagem alterou super o meu processo de gênero, o meu processo de gênero foi demorado e suave, porque eu nunca tive pressa de nada, quando as minhas amigas todas falavam ‘transicionei, vou socar três perlutan numa semana e jogar

climene pra dentro’, sabe? Não tive esse processo porque eu acho que eu consegui sublimar tudo isso na arte, os meus desejos, minhas vontades, minhas ânsias, minhas angústias, minhas felicidades, e não só sobre gênero, e eu uso esse termo porque o meu psiquiatra disse pra mim que eu só não tive uma crise e um surto muito forte bipolar porque eu sublimei essas questões na arte e eu identifico que eu também sublimei as minhas questões de gênero na arte, elas foram diluídas na arte e isso permitiu que eu tivesse um processo de transição saudável pra mim, nunca coloquei o meu corpo em risco pra alcançar algum lugar na transição, sempre fiz tudo com muita calma porque a minha validação não era dos outros, nunca quis que fosse uma validação dos outros, sempre precisou ser de mim, e como eu sou louca e surtada eu demorei pra validar isso em mim, porque eu tinha que ter muita certeza, nunca foi uma brincadeira,

sempre foi muito sério, então eu queria ter toda a segurança do mundo que isso tava acontecendo da forma mais saudável possível pra mim e pra minha mente.

J – Última pergunta!

F - Eba, vamo beber!

J – Hoje, fala sobre o teu processo de criação, como tá atualmente o teu processo de criação?

F – Bom, primeiro que o meu processo de criação é de diversas linguagens, eu tô vindo de um momento onde eu transcentrei totalmente a minha produção, por um bom tempo o recorte que falava a minha transição artística foi sobre gênero, tanto no audiovisual, quanto em performance, quanto em desenho, em todas as linguagens que eu atuo a palavra de comando foi trangeneridade, o disco que eu produzi foi de um homem trans, o curta que eu dirigi foi sobre uma mãe de santo trans, o clipe que eu produzi foi de um artista trans, sabe? Os desenhos que eu faço são auto retratos da minha transição, então a minha produção se voltou pra isso, mas hoje em dia quando eu olho e penso, e eu vou falar de montagem, quando eu penso meu processo criativo enquanto montagem, primeiro é um atravessamento da cena contemporânea da cidade porque eu não vivo sem ela, porque eu sou ela, inclusive, não consigo me separar e olhar de fora então eu me sujo com todas essas referências.

[parou a gravação]

SEGUNDA PARTE – CORPO ALTERADO

J – Começamos (risos)

F – Boa noite, gente, a gente já tá bêbado, a gente já tá dionisiaco, já acabou o apolíneo, não teve apolíneo certo mais.

J – Bora lá, conta a história da tua vida, da infância até aqui

F – Tá, antes de tudo eu preciso falar uma coisa, antes de tudo eu preciso falar sobre isso que a gente tá vivendo, sobre eu saber as perguntas que eu vou fazer

e ao mesmo tempo saber que as respostas são outras, isso é muito forte, porque isso me faz muito entender de onde a gente vem, a gente vem disso, Ju!

J – A gente vem de outras respostas

F – E de perguntas nunca antes respondidas! E... Sim, eu já tô bêbada, eu já tô chorando, e ainda nem começou, sabe? E quando eu penso quem eu sou, no estado em que eu estou, eu só consigo dizer uma coisa antes de tudo, antes de tudo! Eu nasci louca, eu sou louca (chorando), e quando a gente pensa nesse estado da loucura, que é o estado do não-real, porque o que é o normal? É estar dentro de um real, sabe? E eu nunca vivi um real, eu nunca tive direito a um real, e eu vivi um delírio das coisas reais¹ (risos), sabe? Então começar a dizer quem eu sou é começar a dizer que eu sou louca e hoje em dia poder dizer que eu sou louca é acolher quem eu sempre fui! E quando eu entendo que eu sempre fui louca é entender ao mesmo tempo que eu nunca fui normal, e o que é esse normal?

J – Normal ou normativo?

F – Pra mim esses dois conceitos estão completamente ligados, o que é normal e o que é normativo, porque entender o que é normal é entender o que é normativo, o que é aceito enquanto normal, e eu nunca fui aceita enquanto normal, como eu disse na primeira entrevista, eu tive meu primeiro surto aos nove anos de idade, uma criança de nove anos de idade que não lembra o seu passado, que não lembra o que viveu, ter uma crise e a partir dessa crise se entender enquanto humano, é muito pesado! É muito pesado! E até hoje é muito difícil pra mim acolher essa criança, sabe? (chorando) É muito difícil, Ju! Entender que nada foi pensado pra uma existência como a minha, e que eu tive que tentar, desde os meus nove anos, entender o que é uma existência, porque pra todo mundo já vem pré-moldado, já vem pronto, já vem encaixotado o que você vai fazer e como vai fazer, você nasce, cresce, reproduz e morre, e pra mim desde criança isso nunca fez sentido, sempre foi muito pra além disso, e entender essa criança que eu fui dói muito pra mim, dói muito, de verdade! (pausa pra chorar) Que ódio, que ódio que eu tô bêbada (pausa pra chorar) Eu queria poder voltar atrás e olhar pra essa criança e falar ‘tá tudo bem, isso não é pra você mas você vai construir alguma coisa que é pra você’ (pausa pra chorar) Eu queria poder fazer isso... E eu tento fazer isso hoje em dia comigo mesma mas eu tenho 28 anos, eu não sou mais uma criança! Eu não tenho mais as cobranças de uma criança, sabe? Eu tenho que dar conta de uma vida, eu tenho que fazer dinheiro, tenho que sustentar uma casa, dói muito olhar pra essa criança e ver que ela nunca teve espaço (pausa pra chorar) é pesado... Essa criança é muito adoecida, essa criança que eu fui (pausa pra chorar) E o mínimo que eu tive, que hoje em dia eu consigo olhar e ver que foi o mínimo, foi porque meus pais são incríveis, mas eles me proporcionaram o mínimo, e ver que eu tive que sobreviver com o mínimo (pausa pra chorar) Dói, dói muito, e dói mais olhar pro meu lado e

ver que eu tive amigas e amigos que nem o mínimo tiveram, isso dói mais! É muito difícil! (pausa pra chorar) Eu tenho muito ainda dentro de

1 Referência a uma música do belchior que estávamos comentando antes

mim essa sensação de que nada foi feito pra mim, parece que essa criança ainda existe e que nada foi feito pra essa criança, de que não existe espaço, de que eu não tô nem no grupo dos meninos e nem no grupo das meninas, e de que eu sou uma coisa, e essa sensação de ser uma coisa pesa, pesa todo dia, pesa quando eu saio na rua, pesa quando eu pego um ônibus, pesa quando eu vou fazer uma compra... Esse estado de coisa que a gente vive me pesa, me tira a autoestima, que é algo muito precioso e é algo que eu tive que conquistar a duras penas, porque hoje em dia eu consigo entender que eu sou bonita, hoje em dia eu consigo entender que além de ser bonita, porque ser bonita é só uma camada, mas além de ser bonita eu sou inteligente, eu sou interessante, eu tenho muita coisa a acrescentar no mundo, hoje em dia eu consigo entender isso, mas parece que quando a gente socializa com o mundo isso tudo é anulado, porque eu sou reduzida a uma travesti doida, e isso pesa na minha autoestima, muito, e todo dia... Então quando eu penso em eu fui na minha história, eu ainda me sinto essa criança de nove anos em crise com a vida, que acabou de beijar uma garota, e gostou disso, mas ao mesmo tempo entende que eu não sou um corpo feito pra beijar uma garota, e que eu me questiono a todo tempo ‘porque essa garota quis me beijar?’ A Geyza, olha que nome bonito, é um nome muito bonito, Geyza, foi a primeira pessoa que eu beijei na minha vida, e foi um beijo de língua! Com tudo que eu tinha direito e eu beijei ela dentro de uma piscina, numa festinha que tava tendo entre amigos lá no interior que eu vivia, lá em Barcarena. E eu lembro que a primeira vez que ela demonstrou interesse por mim foi quando eu tinha nove anos de idade, quando eu tava em crise, e antes da gente ficar ela fez o clássico, ela me mandou um bilhetinho escrito ‘você ficaria comigo?’ e ela fez um quadradinho escrito sim e outro não (risos) e eu marquei o sim e mandei pra ela, eu acho que mandei pra ela, nem tenho certeza, eu já tô bêbada o suficiente pra não lembrar o que eu fiz aos nove anos, mas eu sei que um tempo depois, numa festa de Halloween ela tentou me beijar e eu disse não e depois de mais um tempo teve uma festa numa casa de um amigo meu... Olha a infância vindo, a infância é tão importante pra gente, né? E aí um amigo meu chamado Igor tinha uma piscina na casa dele e aí na piscina da casa dele eu dei um beijo nela e eu fiquei ‘caralho, eu dei o meu primeiro beijo’ mas ao mesmo tempo eu me questionava porque uma menina bonita, porque eu achava ela muito bonita e acho ela muito bonita até hoje, porque eu catito o instagram dela de vez em quando, porque que essa mana teve interesse em mim que era uma bicha da sala! Eu ficava me questionando muito isso,

saca? E eu tinha interesse por tantas garotas naquela escola e alguém, no meio da escola sentiu interesse por mim... Uma menina! Não era alguém, era uma menina! Era uma menina e gostava da bicha! E na época todo mundo entendia que eu era uma bicha! Eu tenho essa consciência hoje em dia de que na época todo mundo já entendia que eu era uma bicha, lógico, eu era super pintosa!... E ela sentiu interesse em mim e eu beijei ela... Isso foi uma questão pra mim naquela época, que pesou também junto com a questão de não ser do grupo das meninas nem dos meninos, tipo com os meninos eu zoava, eu tava na brincadeira, porque eu sempre fui gaiata, sempre fui tirona, então os meninos brincavam e zoavam comigo mas eu não era amiga deles, e com as meninas, eu era mais amiga das meninas mas ao mesmo tempo eu era um chaveirinho, não era igual, nunca fui tratada enquanto

igual, as questões nunca foram iguais, e isso foi uma crise pra mim, de existência mesmo, por isso que eu digo que foi uma crise existencial, sabe? Porque quando eu saía da sala de aula pra chorar era porque eu entendia que não existia lugar no mundo pra mim, e, sinceramente, até hoje em dia quando eu tenho crises é a sensação de que não existe lugar no mundo pra mim, então a criança que eu lembro que eu fui, como eu disse, eu não lembro de antes na minha infância e com certeza deve ter muito trauma aí porque pra gente não lembrar do que a gente viveu é porque foi algo muito pesado, e eu não lembro, e isso me dói, Ju, até hoje, é algo que eu tento trabalhar em terapia, cada vez que eu vou na terapeuta tento lembrar e a gente tenta recordar em algum momento, sempre vira pauta, mas eu nunca consigo acessar, então dói não poder saber o que eu fui por um bom tempo, porque de zero a nove anos, nove anos de uma vida é muito tempo, e antes de nove anos, se eu tenho cinco lembranças é muito, eu lembro de fazer uma viagem com três anos pra Minas Gerais, e eu lembro de uma cena, lembro da minha avó, que já é falecida, colocando um molho shoyu na mesa, aí eu lembro do 11 de setembro, que eu tinha uns seis anos, por aí, lembro de chegar em casa e a minha mãe estar aos prantos e ela falar pra mim ‘começou a terceira guerra mundial’, eu nunca esqueci disso. Não lembro de muitas coisas além disso, aí eu lembro dessa criança de nove anos completamente adoecida, e eu lembro de uma coisa que eu vou falar porque hoje eu tô pra falar, e eu lembro que nessa época tava estourando uma novela chamada Da Cor do Pecado, e aí tinha uma bicha na novela que era chamado Abelardo, que era um personagem do Caio Blat, filho da Mamuska, personagem da Rosi Campos, nossa eterna Morgana do Castelo Rá-Tim-Bum, e todo mundo me apelidava de Abelardo com nove anos, que era a bicha que tava numa novela da Globo, então eu tinha noção que era uma bicha, eu tinha total noção que era uma bicha naquela época, e eu tô falando de 2004, foi quando eu tive a noção que eu não era um corpo normal na sociedade, que eu era o Abelardo, entendeu? E foi quando eu descobri o teatro, quando

apareceu um professor de teatro na minha escola, e ao mesmo tempo que apareceu um professor de teatro apareceu um professor de artes visuais e um professor de música, e eu falei ‘é aqui’, e aí eu olhei pros meus pais e falei ‘eu vou fazer teatro’, porque quando eu encontrei no teatro a possibilidade de ser alguma coisa além do que eu sou me encantou de uma forma... E os meus pais, como eu disse, que são pessoas incríveis, falaram ‘é isso, então você vai fazer teatro’, aí aos nove anos de idade eu comecei a fazer terapia, que privilégio, eu tive uma escola maravilhosa, os meus pais viveram uma história fudida, fudida mesmo, de não ter o que comer e de morar numa casa com um colchão no chão, ai, eu vou contar essa história? Tá, eu vou contar essa história (risos), e antes de eu nascer eles entraram nessa situação fudida e a minha mãe começou a sonhar comigo, a minha mãe é médium, a minha avó tem um terreiro, então eu sou de uma família que tem uma espiritualidade desenvolvida, e a minha mãe virou pro meu pai e falou ‘a gente vai ter mais um filho’, e eles já tinham o meu irmão, que era filho só da minha mãe mas que o meu pai criava e a minha irmã, que era filha dos dois, e o meu pai falou ‘não, a gente tá fudido de grana, a gente não tem condição de ter um filho’, aí minha mãe falou ‘vamos ter mais um filho porque essa pessoa está perturbando a minha mente pra nascer’ e foi quando eu nasci, eu perturbei

pencas, minha mãe ficou grávida de mim em Minas Gerais, e voltou pra eu nascer no Pará, pra eu ser paraense, e desde que eu nasci a vida da minha família mudou, com um ano e meio que eu nasci, foi o tempo que meu pai fez um curso técnico e conseguiu um bom emprego e a gente se mudou pra Barcarena, e a gente não tinha nada além do necessário, a gente tinha tipo um peito de frango pra cada pessoa, não podia repetir, entendeu? Tinha tudo, mas nada além do necessário, não peçam brinquedos de Natal, é o que tem. Mas aí eu já dei o patamar pra minha família que eu vim pra barbarizar a loka (risos), mas depois que eu nasci minha mãe se tocou que essa vida não era o que ela queria e a minha mãe, que é a maior figura feminina que eu tenho na minha vida, só tem a minha avó acima da minha mãe, mas a minha avó é uma outra pauta, mas a minha mãe, em 2000, eu tinha 4 ou 5 anos de idade, a minha mãe entrou numa faculdade depois de três anos tentando vestibular, ela conseguiu entrar em biologia, cursou, terminou biologia a minha mãe se concursou no estado e no município e a vida da minha família mudou, sabe? Uma mulher, concursada, no estado e município, a gente tá fazendo uma entrevista dentro de um apartamento que a minha mãe comprou com esse dinheiro, entendeu? Porque antes a gente só vivia o básico, e, por isso, pontuo aqui, minha mãe é uma referência que só não está acima da minha avó, porque antes dela veio a Dona Alice, mas Dona Izaíra é a mulher que eu sou hoje em dia. Quando eu transicionei eu virei pra minha mãe e falei aos prantos pra ela ‘você é a mulher que eu sou, você é a mulher que eu sempre quis ser’, eu falei

isso pra minha mãe e ela falou assim ‘você tá com a referência errada, porque eu tenho muitos defeitos’, eu e a minha mãe, a gente sempre teve uma relação de amizade antes de mãe e filha, tipo, a minha mãe é muito próxima da minha irmã, ela vive na casa da minha irmã, que tem filhos e tal e é casada, mas eu sinto que a relação delas é de mãe e filha, a minha relação, da minha mãe e eu, é de amiga, saca? Ela se mostra vulnerável pra mim, pra ela virar pra mim e falar ‘eu não posso ser a sua referência de feminilidade porque eu tenho isso e isso e isso’. A Bella diz que a minha skin é hippie sapatão, que é a minha mãe, eu cresci com uma mulher que tocou o foda-se pra feminilidade por muito tempo, eu que resgatei a feminilidade da minha mãe, a minha mãe cresceu usando uma calça jeans, uma blusa branca e o cabelo cortado Joãozinho, Elis Regina, e eu cresci com essa mulher forte na minha frente que falou ‘eu vou ter que fazer uma faculdade tendo três filhos, e eu vou levantar grana pra essa família existir’ e ela fez! Doe pra ela passar quatro anos longe dos filhos dela, longe porque eu via a minha mãe dormir o dia todo, acordava uma da tarde, a gente morava em Barcarena, ela vinha pra Belém e voltava uma da madrugada, quatro anos pra fazer um curso e ela fez, e tocando o foda-se pra isso do que é ser uma mulher, por isso que quando eu tentei me entender uma mulher eu falei ‘não é isso que é ser uma mulher, a minha mãe me mostrou outra coisa, a minha avó me mostrou outra coisa, a minha irmã me mostrou outra coisa’, outras referências, por isso ser mulher nunca deu conta pra mim, e a minha mãe, sim, é uma mulher cis, mas eu consigo olhar ela pra além de um gênero, eu consigo olhar pra ela e enxergar a pessoa incrível que ela é, com todos os problemas que ela tem, sabe? Então se a pergunta é pra eu falar da minha infância até hoje em dia, não tem como eu falar quem eu sou sem falar da minha avó e da minha mãe, e eu vou falar da

minha avó agora, foda-se quem vai ter que transcrever esse áudio, um beijo pra você que tá nos ouvindo, mas eu vou entrar na minha avó porque se existe a minha mãe que foi quem construiu a imagem do que é ser uma pessoa feminina hoje em dia pra mim que é completamente diferente do que a sociedade entende que é uma pessoa feminina, e eu digo feminina porque eu pontuo: eu sou uma travesti, eu não sou uma mulher, não quero ser uma mulher e não tenho compromisso com ser uma mulher, o meu compromisso é sobre o que é ser uma travesti, aí eu bato no peito e falo ‘fala comigo, baby, que isso é o que eu sou’ agora ser mulher? Eu nunca fui uma mulher, nem quero ser, respeito todas as que são, amo muitas inclusive, mas eu não sou, nem quero ser. Mas sobre ser uma existência feminina, sobre viver o feminino e travesti é uma existência feminina, existe a minha mãe e existe a minha avó. A minha avó saiu do interior do interior do interior, ela é de um lugar chamado Tatauauera, Tatauauera fica no interior de Urubuquara, e Urubuquara é um interior de Peixe-Boi, que é no interior do Pará, aos sete anos

a minha avó teve uma experiência espiritual indescritível, e ela conversou comigo sobre isso, que ela começou a ver uns seres de mais de dois metros de altura na frente dela, indígenas, e eles só apareciam pra ela e não falavam nada e ela ficava apavorada, e a minha avó é fruto de um estupro de uma mulher surda, que não falava por ser surda, ela teve três filhos e os três filhos foram frutos de abusos sexuais, quem criou a minha avó foi a minha tataravó, mãe da minha bisavó. A minha tataravó veio de uma canoa, no interior dos rios até desaguar em Peixe-Boi, e foi uma das famílias fundadoras de Urubuquara, dentro de Peixe-Boi, eu venho dessas pessoas e eu sei que são pessoas que fugiram de algum conflito em terras indígenas, eu tenho plena consciência de onde eu vim, e eu só consegui chegar aos meus tataravós, daí eu não sei mais, não tem história da minha família que eu alcancei, da onde a gente veio. E aí a minha avó com sete anos começou a ver esses seres encantados, e com seus dez, doze anos, a minha tataravó que criou ela, que foi colonizada através do catolicismo, entendeu que isso era errado, levou a minha avó pra uma benzedeira e tentou tirar a mediunidade dela, tirar esse contato com o mundo espiritual, e ela tirou, porque a minha avó tava ficando louca aos doze anos de idade, minha vó olhava pras pessoas e via a aura da vida das pessoas e conseguia entender toda a história da vida da pessoa, e a minha avó tava enlouquecendo, e levou ela num benzedeiro e tirou tudo isso dela, mas com 14 anos voltou tudo, não com a mesma intensidade mas voltou, e com o tempo a minha avó foi entendendo que ela tinha uma missão e aí ela fez santo e entrou no Tambor de Mina, a minha avó abriu um terreiro e eu venho dela, eu não sou nada mais do que uma continuação da minha avó, de um desespero, de uma ancestralidade que fala ‘a gente tá aqui’. E pra mim foi muito bugante isso, porque eu tive as minhas questões de gênero e dentro de toda a minha família a única pessoa, a única, não teve ninguém além dela, que a primeira fez que eu abri a boca pra falar que eu tava transicionando, que eu era uma travesti e precisava ser tratada no feminino, a minha avó foi a única que abriu a boca e falou ‘é isso? Tá bom, meu amor, eu tô contigo, e se alguém tiver contra pode falar que eu tô contigo, eu compro a briga contigo’, hoje em dia eu tenho plena consciência que eu não sou nada mais nada menos que a continuação de uma existência que a minha avó resgatou, porque a minha avó abriu a boca pra falar

‘no dia que eu morrer quem vai cuidar desse terreiro é tu’. Então hoje em dia entender quem eu fui e quem eu sou é entender que eu não sou nada perto de tanta coisa e de tanta história que já existiu antes de mim e que eu tenho obrigação de dar conta, porque a minha família é uma família matriarcal, eu não contei a história de nenhum homem da minha família aqui, porque eles são insignificantes, eles são só alguns degraus de apoio para as mulheres que contam a história da minha família, e quando eu entendi que eu sou uma existência feminina dentro da

minha família e que a existência feminina que vai dar conta dessa história não morrer espiritualmente, que é algo muito mais profundo do que existencialmente, aí eu entendi que eu sou uma figura feminina, eu entendi profundamente isso. Porque eu tenho uma irmã cis, que é uma mulher foda, olha que a minha mãe é uma mãe incrível, mas eu nunca vi mãe incrível do jeito que a minha irmã é, ela vive pros filhos dela, e quando eu dou conta que eu não vou viver pros meus filhos, mas eu vou viver pra história da minha família, aí eu entendo a travesti que eu sou, então, no fundo, eu sinto que eu transicionei pra dar conta da minha família, porque não tinha mulher na minha geração que ia dar conta da história da minha família do jeito que eu sei que eu dou conta, por isso que eu fui pro terreiro, por isso que eu cultuo santo, porque eu me sinto totalmente uma continuação da minha avó, que viveu na minha mãe e que hoje vive em mim, por isso que eu sou feminina, por isso que eu transicionei. Eu não podia vir aqui com a minha mãe, perturbando a mente dela pra eu viver, se não fosse pra transicionar, e eu vou te dizer mais porque eu tô porre e essas coisas a gente não pode dizer pra ninguém porque isso me foi dito dentro do terreiro, uma entidade disse dentro da cabeça da minha avó, o caboclo José Tupinambá que não pode me deixar mentir, ele olhou na minha cara e falou que eu só vivo o que eu vivo e sou o que eu sou porque na última encarnação que eu vivi eu fui extremamente cruel com quem eu sou, eu desacreditei, eu diminui, eu menti sobre, eu desdenhei, eu fiz mal pra pessoas, pra travestis como quem eu sou, e ele disse isso na minha cara dentro do terreiro, que eu só vivo o que eu vivo pra eu aprender o que é ser, então eu sou uma travesti, e eu escolhi vir pro mundo sendo uma travesti porque eu fui muito cruel com quem eu sou, pra eu entender o que eu vivo, e ele disse mais, ele disse ‘você não vai ser só o que você é, você vai ter que lutar pelo que você é’ é pra isso que eu vivo, porque eu tenho que reparar alguma coisa lá atrás, que eu fiz muita merda, muita merda... E eu nem quero saber o que eu fiz, porque eu tenho medo de saber, sabe? Desde que eu soube disso eu fiquei com medo de saber o que eu fiz no meu passado, porque eu sei que eu fiz merda, e que eu sou o que sou e vivo tudo que eu sou porque eu olhei pra isso e desdenhei, e desacreditei, e hoje eu tô pagando pela minha língua, pra eu saber quem eu sou, pra eu bater no peito pra falar que sou uma travesti então... Eu acho que eu nunca te contei isso, né? Se eu sou travesti hoje em dia é por um carma, e que bom que eu tive esse carma, hoje eu disse uma coisa quando eu saí daqui bêbada ainda agora, eu falei que não existe coisa mais chique no mundo do que ser uma travesti e se eu paguei pela minha língua por alguma coisa que eu fiz no passado que bom! Porque se eu morrer hoje eu morro com uma certeza: não existe coisa mais plena e vívida nessa vida do que transicionar de gênero, não existe! A gente toca o foda-se pra tudo! A gente coloca tudo em risco! Tudo em risco! Eu tenho plena certeza que tu sabes

exatamente qual é essa sensação! Por isso que eu falei pro Will ficar lá fora, porque eu nunca conseguiria falar uma coisa dessa com uma pessoa cisgênera no meio, porque eu sei que só uma pessoa trans vai saber a potência de vida que é ter transicionado, nunca, não existe explicação, eu posso passar aqui duas horas falando sobre o que é a transição de gênero e não vai abarcar sobre o que é, não vai! Pra mim é uma questão espiritual, pra ti pode ser outra coisa, pra Desireé, pra Charlize... Não, pra Charlize não, ainda não (risos), mas pra Coytada que tu vais entrevistar e eu tenho plena certeza que tu vais encontrar essa resposta, da plenitude que é ter transicionado de gênero, e que nada vai dar conta do que é ter transicionado de gênero, nada nunca vai dar conta, principalmente pra cisnormatividade, eles nunca vão entender, nunca! Eu vou registrar um negócio aqui porque é muito interessante a gente ver esse recorte, estávamos eu e Ju aqui mais cedo com um boy cisgênero gay, uma querida, e quando a gente falou sobre transição a gente falou sobre a via negativa, que todo mundo pensa que é se afirmar enquanto gênero mas é sobre entender o que não é, é contrário disso, eu tenho plena certeza do que eu não sou, eu não tenho certeza sobre o que eu sou, não tenho, eu sei que sou uma existência feminina, agora o que eu sou dentro disso, não, baby, eu tô existindo, inclusive, tem momentos que eu me entendo enquanto uma existência masculina, porque não? Porque não? Eu já toquei o foda-se pra isso, eu não sou obrigada, eu não tenho compromisso com gênero, eu abro a boca que digo que eu sou uma travesti porque eu sei o caralho que eu passei pra poder abrir a boca hoje e dizer 'eu sou uma travesti!' e o quanto é chique e o quanto é poderoso poder abrir a boca e falar que eu sou uma travesti, é poderoso pra mim! Mas isso não significa que eu sei o que eu sou e jamais vai significar, eu não sou uma certeza, eu sou uma negação. Eu sou a negação de tudo que me foi imposto e eu falei que não sou isso, não sou isso e isso aqui eu também não sou, esse tipo de arte? Eu não acredito. Eu sou uma negação. A via negativa é muito válida e ela nos leva a muitos lugares, que a gente tá falando aqui e tá tendo uma conversa enquanto dois artistas, a arte não é um lugar de resposta, a arte sempre foi um lugar de pergunta, a arte é uma negação da realidade, e aí eu falo do Ferreira Gullar quando ele diz que a arte só existe porque a existência não dá conta, a realidade não dá conta, aí a gente precisa da arte! E eu vou partir pra próxima pergunta! (risos)

J – Quais as primeiras lembranças de questionamento de gênero?

F – Acho que eu falei um fato que foi bem marcante pra mim que foi uma revista que eu li na casa do Cássio, o nome da revista era Transgêneros, numa reportagem da Galileu, acho que essa é muito marcante pra mim, quando eu li aquilo tudo fez muito sentido, e o fato de ter me juntado à Bella e à Maia só confirmou... Meu Deus, Ju, eu tô muito bêbada, mas eu acho que

esses foram os meus dois grandes questionamentos de gênero além dos que eu te narrei na última vez na entrevista da infância da mamãe me vestindo de mapô e tal, acho que é isso.

J – Qual sua relação e qual a sua história com o movimento das themônias?

F – Ixi, eu comecei a me montar com as themônias acho que desde o entendimento do que é themônia e a gente começou a perceber que isso se tornou um conceito muito forte entre a gente e quando a Uyra veio pra Belém acho que foi um ponto muito marcante pro movimento, pra gente entender que a gente tinha um termo consolidado entre a gente, olha a Consolidada aí né... E a gente precisava consolidar esse termo a um nível mais profundo, não só um nível nacional, mas pra gente mesmo, de entender o que era esse termo themônia, a primeira convenção foi fundamental pra isso, acho que a gente ficou mais de duas horas conversando entre umas 30 pessoas no máximo, umas 25, sobre o que era ser themônia junto com a Uyra Sodoma que é uma figura que eu acho que nos fez entender que ser themônia é um atravessamento pra além de Belém, é algo sobre território amazônida, é algo que é territorial antes de tudo, e essa primeira convenção foi importante pra gente definir entre a gente o que era themônia. Já na segunda convenção a gente consolidou o que é ser themônia a um âmbito muito mais... Eu vou chamar aqui de institucional, da coisa, sabe? Porque a gente escreveu o manifesto, a gente colocou em vias práticas pros outros entenderem o que que era, então hoje em dia, antes de tudo, eu me enxergo como uma dessas figuras pensantes do movimento, essa figura que junto com outras pessoas importantes pro movimento pensaram o que é isso e pensar esse movimento, não, sei acho que as outras pessoas que têm uma experiência diferente, que chegaram com o movimento mais pronto, não pronto porque eu nunca acho que tá pronto, como o nome já diz, é um movimento... Mas pra outras pessoas teve um outro atravessamento, pra mim é um atravessamento de base, e eu levo isso pra minha vida, a base da minha vida e da minha trajetória artística parte disso. E eu acho que dentre as themônias que a gente conhece, da construção, da fundação do movimento, eu acho que eu sou a que dialoga mais por fora do movimento, com outras linguagens, porque a base do movimento das themônias é a performance, não a única, de longe não é a única, mas é a base, e eu acho que das themônias que construíram a base do movimento eu sou a que vai em mais arestas, em mais outras linguagens pra além do movimento, mas isso me fez ver que eu posso ir pro mais longe possível, mas eu sempre vou ser desse movimento, tudo que eu faço parte das themônias porque por mais que o teatro, e principalmente o grupo varisteiros de teatro que eu participei por cinco anos, sejam a minha base artística, as themônias sempre vão estar pra além disso, é quase como um dna, é algo que eu posso fazer o que for, mas vai estar ali assinado no fundo que eu faço

parte do movimento das themônias, não importa a linguagem que eu explore, antes de tudo eu parto disso, das themônias. Pera pausa aí. (pausa pra vomitar)

J – Voltando, como se reconhece dentro da sua arte? Quais as suas produções?

F – Eu parto do teatro, vou pela performance, na real a minha primeira linguagem artística foi o desenho, eu me considero uma pessoa muito imagética até hoje, acho que a imagem fala muito por mim, isso em muitos âmbitos, social, artístico, espiritual, a minha maior ligação com a espiritualidade, por exemplo, é o tarot, que é uma leitura imagética, eu me considero uma pessoa muito imagética, mas

por contraste, ao mesmo tempo eu me considero uma pessoa extremamente musical, extremamente, eu acho que a música traduz muito do que eu sou e do que eu penso, do que eu sinto, principalmente o que eu sinto. E hoje em dia eu me considero essa pessoa, uma artista que dialoga com diversas linguagens, mas antes de tudo eu sou uma artista, justamente por ser a arte o que dá conta da existência e não só da minha existência enquanto travesti mas antes de travesti eu já tenho uma mente difícil de lidar e ser artista é uma validação social dos absurdos que a minha mente cria e eu enxergo na arte essa possibilidade de existir, a existência não dá conta de mim, a arte é essa válvula de escape, então quando me pergunta quais são as áreas e tal, eu sou artista, antes de tudo, eu sou artista. Eu vou deitar, eu vou fazer essa entrevista deitada.

(algo derramou)

J – Teu momento, eita porra, ainda bem que o pano já tá aqui. A relação com o movimento modificou seu processo de criação?

F – Eu acho que não só modificou como foi fundamental, eu não consigo desassociar uma coisa da outra, eu acho que eu dei conta de transicionar por conta das pessoas que tavam ao meu redor, e ao mesmo tempo dei conta do que tava ao meu redor por dar conta de transicionar, então acho que uma coisa não tá desvincilhada da outra não.

J – E a tua percepção de gênero modificou o teu processo de criação?

F – Total, eu acho que eu enquanto artista, a arte é um reflexo do que eu tô vivendo, então se eu tô vivendo uma transição a minha arte passa a ser sobre isso, uma coisa não desvincilha da outra. Eu lembro que o último espetáculo que eu tentei produzir e dirigir foi uma adaptação de Kafka, da Metamorfose, e tava falando sobre o que eu tava vivendo, sobre essa metamorfose, sobre acordar e me sentir uma barata, um inseto monstruoso, mas depois disso eu passei a viver

mais performance e foi sobre isso, sempre foi sobre o caos que eu vivo, o caos fundamental de tudo, da transição e da arte, acho que são fundamentais as duas coisas, acho que a arte e a transição têm mais coisas em comum do que a gente imagina.

J – Pronta? Última pergunta

F – Dá uma pausa

J – Vai vomitar de novo?

F – Eu acho

(pausa pra vomitar)

J – Pronta pra última? Hoje, fale sobre o seu processo de criação, e os teus atravessamentos

F – Eu vivo num espaço muito híbrido entre as artes, entre o que eu faço e a montagem, a travesti, a themônia, e cada vez mais esses atravessamentos têm se atenuado, e cada vez mais tenho me sentido mais confortável pra isso, sinto

o movimento entender muito mais isso do que antes, de entender que themônia vai pra além de uma montagem, e isso me abre muitas possibilidades enquanto artista de experimentar outras linguagens, de outras formas... Então acho que tudo isso tem só colaborado pra mim, pra experimentação de outras linguagens, e eu acho que é pra onde vai, acho que se limitar não é o caminho, acho que a gente tá falando sobre ir pra além, é isso. Não aguento mais.

J- É isso, foi, morremos.

ENTREVISTA COYTADA - 10/05/2023

PRIMEIRA PARTE – SÓBRIA

Ju – Então vamos lá começar, são oito da noite e ela não está pronta (risos)

Coy – Não estou pronta, mas bora lá (risos) Bora

Ju – A primeira é, conta a história da tua vida até aqui, momentos importantes, desde a infância, primeiras memórias, como se desenrolou, etc.

Coy – Eita bebês

Ju – Só vai, no teu tempo

Coy – Eu fui a primeira pessoa da minha família a nascer em Belém, viemos do interior e minha família sempre foi meio fechada com pessoas da rua, pessoas de fora, por sempre terem que trabalhar muito na roça e aí chegam em Belém e veem muito mais violência, a gente morava perto de uma boca, na verdade invadiram um terreno, um loteamento, e aí como era periferia da periferia era muita violência e a gente era meio que proibido de falar com as outras crianças porque poderiam ser má influência pra mim, as crianças que eu podia falar eram só as crianças que eram meus parentes por parte do meu pai, que meu pai morava do lado da minha casa, não morava com a gente, morava eu, minha vó, minha mãe, meu avô, duas tias, um tio e filhos e maridos desses tios e tias, um casarão com muita gente. Sempre fui uma criança muito tímida em casa, nunca me abri muito e nunca tive espaço pra isso, enfim, muita gente e muita coisa acontecendo sempre, então sempre estive no meu cantinho, a criança que não dava trabalho, que ficava na dela que era só estudar e tirar notas boas que tava tudo certo... Mas na escola já era outra história porque aí já tinha a arte, né? Tinha formas de me expressar, tinham grupos de dança, pecinhas de teatro, e a infância em geral foi essa de estar sempre produzindo alguma coisa na escola e em casa sempre caladinha. Levei dessa forma até os onze ou doze anos e aí acho que foi quando comecei a pesquisar de cabeça e estudar mais sobre arte mesmo e ver vídeos e tutoriais de dança e coisas sobre maquiagem, sobre figurino, sobre espetáculos, apesar de não ter acesso a teatros, mas com a chegada da internet facilitou muito isso, e também comecei a sair mais, mesmo que escondida, começando a beber escondida talvez (risos), com uns treze, quatorze anos, era muito isso, tinha um cyber perto de casa e eu ia pra lá pra passar a tarde dançando no Just Dance e essa era a minha liga durante a semana, saía da aula e ficava lá dançando, dançando e aí de noite ia pra casa e final de semana eu ia beber na orla com uns amigos... E desde então eu bebo até hoje (risos) Mas aí com uns dezessete anos, dezoito, eu comecei a sair pra noite, observar essa movimentação da noite, já sabia o que era drag, mas com 16 anos eu peguei catapora e tive que parar de ir pra aula e não tinha o que fazer, além de ficar vendo série, e foi quando conheci a RuPaul, foi aí que conheci as gatas, as drags e afins, sempre essa visão americanizada, mas aí quando eu fui conhecer a noite, comecei a sair, que tive acesso ao NoiteSuja e às Themônias, e não só o noitesuja mas as themônias de outros rolês, meu rolê com a noitesuja veio depois já, mas eu conhecia themônias em outros espaços e comecei a procurar themônias próximas de mim também, como formas da gente se fortalecer e se montar junta, pra ter que sair de ônibus porque não tinha o dinheiro do uber por eu estar morando no tapanã nessa época, já não morava mais em icoaraci, e foi quando eu conheci a Ariane, que é a Ares Estrelar, e a gente se juntava pra formar esse bonde e sair junta como elas chamam, de Megazord, e enfim, sair loucas pela cidade, e vir viver essa experiência do centro,

de estar na noite, depois voltar juntas de bonde e tal, porque nem sempre rola o do uber, acho que é isso...

Ju – Égua, acabou tua vida já? (risos)

Coy – Eita, bom, de lá pra cá entrei na universidade em 2019, acho que foi um ponto muito importante, de ser a segunda pessoa na minha família a conseguir entrar na universidade e me deu muitos acessos, conhecer outras pessoas, poder estudar arte também, ter um acesso mais formal a isso, uns leves surtos por questões de ego, tanto meu quanto da turma, no ensino médio era mais uma questão de ser o centro da escola, por ser a coreógrafa e ser o gay, na época, de que ia fazer, montava grupo de dança, montava quadrilha maluca, enfim, era a artista da escola, e quando chega na universidade eu descubro que também tinham outras personalidades que também eram essas pessoas em outras escolas e outros ambientes, e aí os embates são comuns e foram acontecendo, enfim acho que esse contato quando passei a vir pra universidade me desestabilizou muito, não por ter ferido o ego, também, mas de ser outra vivência, muito diferente, de estar fechado na bolha com pessoas que concordavam com as ideologias que eu tenho e ter contato com pessoas que pensavam totalmente o contrário e queriam ficar provando esse contrário o tempo todo me desestabilizava muito, acabei saindo da universidade, durei só um ano, aí veio a pandemia, elas enlouqueceram na pandemia, agora já voltei, tô tentando me estabilizar novamente, e a pandemia que foi uma doidice, sem perspectiva, no momento que eu cheguei, que eu conheci a cidade, tava tendo uma ascensão enquanto carreira acadêmica e artística, aí veio a pandemia e deu uma quebra nisso, de não saber se vai ter futuro, se elas vão estar vivas, não saber se vai ter o que comer, o que fazer amanhã, que dirá daqui há um mês ou um ano, e aí veio o medo de não saber mais como fazer arte, de tentar procurar novas possibilidades, tivemos os recursos online, ajudou muito, produzi muita vídeo dança, vídeo performance, consumi muita coisa, acho que todo mundo, mas foi babado, uma breve enlouquecida. E no meio disso teve a questão de ter que sair de casa, né? Por questões pessoais da minha mãe e convivência nossa também, acabei saindo no meio da pandemia, e não tinha como fazer as aulas da universidade online por não ter um ambiente silencioso e confortável, e segundo de precisar de dinheiro pra sobreviver, e acabei tendo que trabalhar numa loja de maquiagem como vendedora, e enfim, esse tipo de loja, trabalhar em feira, trabalhar em shopping a gente vende a alma pra eles, capitalismo babado, né? Aí quebrava todo meu tempo de ter que ter uma rotina dedicada a vender as coisas deles pra eles ficarem ricos e eu trabalhar 12 horas por dia e ganhar nem um salário mínimo, sabe? E fiquei nessa liga por quase um semestre, de morar sozinha e ter esse autoconhecimento, tentar construir a vida de forma

material, de comprar coisas, consumir coisas, mas aí veio também um convite aleatório pra ser DJ numa festa aleatória em outra cidade e deu uma viradinha de chave na minha cabeça de ‘caraca, sim, eu posso ser isso e sou boa nisso’ e complementava com o que eu já tava fazendo enquanto drag, na noite, conversava muito e eu agarrei isso com unhas e dentes e desde então eu tô aí, faz mais de um ano e consegui me estabilizar minimamente dessa forma, como drag dj, e até brinco com o meu filho, Matheus, que carinhosamente me batizou como a Drag DJ Coytada e acabei adotando pra mim, pra reforçar isso, pra associarem minha imagem também, pra aparecerem mais jobs e mais possibilidades de renda. E tô aí nesse um ano, conhecendo a noite e vendo novas possibilidades e me reconhecendo enquanto artista e no meio disso veio a transição, né? Que doidice, acho que já tinha tentado iniciar essa transição há um tempo atrás, lá por 2016 eu acho, na época das quadrilhas e grupos de dança, mas por não ter muito contato com pessoas que entendessem o que tava acontecendo comigo acabava esvaindo, se perdendo, sem ter o tato do que tava acontecendo e aí se perdia, e aí quando ia começando a acontecer e não virava a chavinha de vez e me recolhia, e aí de novo quando ia começando esse processo aí me recolhia, isso até por processos de pessoas próximas que até entendia o que era, mas não entendia o que era em mim, porque cada uma tem o seu processo, não dá pra comparar o processo de uma com a outra, aconteceu alguns casos de pessoas próximas a mim que já estavam na transição e falarem pra mim que a minha transição era só pra chamar atenção, que tava na moda, esse tipo de coisa... É complicado e deixa trauminhas, né? É babado... Isso nas outras vezes que tentei iniciar esse processo, já em 2019, já vivendo enquanto drag, vivendo a noite, tendo acesso a isso, já no movimento das themônias, já fazendo parte disso. Mas não sei também se eu dava espaço pra outras terem acesso a esse meu lado e a essas particularidades minha, me acho uma pessoa meio fechada também, tá sendo um grande processo estar aqui falando (risos), não sou de hablar muito, mas faz parte, quando a gente sempre leva na asa, uma hora a gente recolhe... Já quero chorar antes de beber (risos) Mas é isso, desde uma criação sendo polida de muitas coisas e quando tu encontras pessoas que tu acha que vão te entender, que também estavam passando por esse processo, também acontece esse mesmo movimento de ‘não, não pode’ e acaba polindo e moldando, não sei a palavra... Mas que reverbera né? Não só no processo de transição em si, quanto... mas na vida mesmo de se tolir de viver outras coisas e outras possibilidades na vida

Ju - De achar que tá errada...

Coy – É... De achar que tá errada, de achar que não pode, achar que não deve que não merece... Babado... E Entra até no âmbito de afetos, né... De... Não se sentir... Não sei a palavra, mas

não se sentir... Merecedora né, de receber tipos de afetos e tipos de amores né... Enfim, são traumas que vão ficando e a gente vai lidando com o que pode com o que tem, como pode né, com o que tem. E tentando remoldar tudo isso, sei lá, recriar nas outras possibilidades e em outras tentativas né, e repetições... em não repetições... não sei. Muito potente né, tudo isso? E como o outro molda a gente e o quanto a gente se molda pelo o outro também

Ju – Até onde a gente se permite?

Coy – Sim... Até onde a gente acha que deve se permitir que pode se permitir, até onde a gente permite que o outro acesse a gente também. Uma doidice... Isso me remete até a coisas familiares também, de até onde esses cortes que eu recebia desde infância também me fizeram não permitir mais até a minha família de sangue ter acesso a mim sabe? Até onde eu achava que eles gostariam de ter acesso e até onde eu achava que eles deveriam ter acesso. De por exemplo, na minha vida inteira eu sempre estive apresentando alguma coisa, sempre tô envolvida em um show, em espetáculo, uma performance... Sempre. Nunca fiquei sem nada pra... sem uma data pra apresentar, pra entregar algo, mas sei lá... se a minha mãe foi dez vezes, nem dez, cinco vezes em apresentações minhas foi muito, sabe? E enfim, é a minha vida né, as coisas que me interessam, é o eu dentro desse corpo, que põe pra fora coisas artisticamente que essas pessoas não tem acesso, não me conhecem, não sabem quem eu sou. Babado. E aí com o tempo a gente vai vendo, achando tirando conclusões de que ‘será mesmo que essas pessoas querem me conhecer?’ Se elas estão dispostas né... E quem são as outras que estão dispostas? Quais as outras possibilidades de afetos, de amores, de conhecimento, de troca, saber o que interessa ao outro o que o outro sente o outro passa... A gente é muito mais que trabalho. Mas também por criações né, sei lá... De a minha família ser toda do interior e lá é um outro babado de terem que passar uma vida inteira trabalhando 13 horas por dia no sol quente pra conseguir comer o básico, o mínimo. Pra ter o que comer pelo menos. Hoje em dia já melhorou muito, mas eu lembro quando eu era criança era muito mais escasso muito mais... os recursos eram muito mais escassos. E com isso tem falta de acessos né, de sei lá nem entenderem o que que é um espetáculo, não se sentirem pertencente a isso,

o quê que é uma apresentação e porque isso acontece . Sei lá, pra eles não deve nem fazer sentido, todo mundo para o dia e sentar pra assistir, sei lá, os viado dançando (risos) é o que eu sinto assim da minha família que eles não entendem porque pra eles não faz sentido o entretenimento, a arte, o que vem da mente, as ideias que a gente tem que a gente quer mostrar pras pessoas, que a arte é isso né? é o que sai da tua cabeça e tu quer mostrar pro outros, tipo ‘olha essa ideia aqui que eu tive’ porque as ideias estão aí né? E a hora que a gente capta elas,

sintetiza, materializa e mostra pros outros ‘olha essa ideia que eu tive que eu peguei aqui da minha mente’, mas por outro ponto também, se nota falta de interesse né... De eu dar acesso, dar abertura, dar possibilidade pra essas pessoas e parecer que não tão afim de ‘ah então tá, tá...’ de só ir deixando, aí eu levo pro pessoal de talvez não estejam falando esse ‘tá, tá bom outra hora, outro dia’ estejam falando pra arte mas que eu interpreto que estejam falando pra mim, porque se sou eu se é o que eu faço, se é o que acontece, que move, que molda a minha vida, se tem interesse na minha vida tem interesse no que eu faço. Se tem interesse em quem eu sou. Nem sei mais o que eu tô falando (risos)

Ju – Mas faz muito sentido. Quais as primeiras lembranças de questionamentos de gênero?

Coy - Eita...

Ju – Na tua vida assim... Na verdade, não necessariamente as primeiras, mas os grandes pontos chave de questionamento na tua vida.

Coy – Eu acho que... Acredito que quando me apontam a bichinha, a gayzinha da rua, antes mesmo de eu saber o que seria isso, foi quando eu comecei a me questionar o que é isso, porque me chamam disso... Porque... Lembro de eu criança, indo na rua assim... na taberna na rua comprar, sei lá, dois ovos, aí tinham uns caras que ficam assim no canto e tal vendendo droga e tal, os barras pesada da rua, e aí ficavam gritando ‘eii viado!’ tinha até um apelidinho me chamavam de branca de neve ‘olha a branca de neve’ porque eu era muito fã do filme e aí desde aí eu já comecei a... mas porque me chamam disso? Eu lembro de chegar e perguntar pra minha mãe ‘mas porque ficam falando isso eu tô só sei lá... fazendo nada’ sem entender, querendo tentar entender o porquê tanto o que era aquilo, quanto porque era aquilo. Isso é muito nova mesmo 6 ou 7 anos e não sei se nessa mesma época, antes ou depois, mas de ver ícones da tv, dvd, shows, sei lá... Joelma, Companhia do Calypso, minha mãe assistia muito... E querer ser elas, querer estar como elas e não entender o porquê eu não poderia, de me ver e achar tão possível de eu fazer aquilo quanto elas, mas não poder ser elas. Era sempre ‘não, não pode ser a Joelma. Tem que ser ou o Chimbinha ou no máximo o dançarino’ e surge duvidas né, que não surgindo de eu mesma me questionar e pesquisar foi na adolescência mesmo, já de, sei lá, 14 ou 15 anos mas novamente por ter apontamentos de ser a gayzinha da escola, de ser a afeminada, ter trejeitos que não poderia ter e aí apontavam. E aí eu fui começar a pesquisar sobre já era um pouco maior, já tinha essa noção, mas... sei lá... Acesso também né? E pesquisar sobre o que era né isso, o que era os LGBT’s, o que era ser gay, o que era ser trans, o que era travesti... Isso já com 14 ou 15 anos, mas sempre partindo do outro de apontamentos

de fora pra dentro sempre. De eu sempre querer estar tranquila, comigo mesma, com meu corpo, com... comigo. Desde criança eu sempre tive isso de eu querer estar bem comigo mesma, até pra não dar trabalho pros outros né. Até perdi o raciocínio, mas é isso. Foi isso.

Ju - Qual sua relação e como é a sua história com o movimento das themônias ?

Coy – A minha relação agora é de pertencente, me sinto um dos nomes que estão em foco será? Botar como foco no momento. Que é como eu observo é que, tem meio que uma dança

das cadeiras assim de às vezes tá foco em algumas, às vezes em outras que é natural né, acontecer, e como eu cheguei até elas foi nesse tempo de estar começando a me montar e a conhecer a noite, sei lá 2019, 2018-2019... E ter contato com a Ariane, ela já participava do movimento já conhecia todo mundo e fui chegando assim naturalmente, vindo com ela de ‘ ah vamo em tal festa do NoiteSuja?’ ‘bora!’ e aí fui chegando naturalmente, mas dá um choque né de cultura, quando se tem só referencias americanas, quando se chega no rolê delas e vê essas outras possibilidades né... Acho que foi isso em 2019 através de amigas que já participavam, conheciam essa movimentação e é isso.

Ju – Como se reconhece dentro da sua arte? Quais são as suas produções? Quem tu és como artista?

Coy – Muito forte... Eu sou musicista. Estudei música por uns anos, é onde eu acho que é o meu forte. Sou performer, DJ... não sei mais se eu sou drag, mas já fui por um tempo, anda meio confuso pra mim essa história de drag de é ou não é, mas se já fui, porque não reinventar? Digo que sou ainda. Estudando pra ser professora de dança, não sei se eu sou dançarina, me considero uma dançarina bem medíocre, mas já dancei também em Companhias e me preparando pra juntar tudo isso em um combo e ser professora de artes. Me preparando não, estudando, já sendo. Acho que é isso, professora de artes.

Ju – A tua relação com o movimento, modificou o teu processo de criação?

Coy – Sim. Quando eu cheguei no movimento era enquanto drag que se tinha, pelo menos na minha cabeça essa noção de que as themônias eram as drags esquisitas da cidade e já tava ali com elas, foi quem me acolheu, foram as pessoas que estavam ali comigo porque não experimentar também essas outras formas e a minha arte a minha drag começou a se moldar e a se remoldar e experimentar essas outras possibilidades de tinta acrílica de cola themônia e cílios de papel, mas também foi só por um tempo que eu adotei essa estética. Até por questões... até de possibilidades, foi acontecendo uma movimentação minha de moldar a

minha drag para algo que venderia e isso interfere total no meu processo artístico de criar coisas que talvez sejam mais vendáveis mais aceitáveis. Acho que é isso.

Ju – A tua percepção de gênero modificou teu processo de criação?

Coy – Sim, até então era um gay que se montava de drag né. E fazendo essa drag que foi moldada novamente de volta para uma estética vendável que é, digamos, essa drag americanizada de o que é o feminino, o que é o feminino exagerado e talvez até pra escapes... por ser antes da transição. E agora com a transição tem sido estranho porque o que eu fazia antes como escape hoje em dia eu sinto só eu arrumada e eu não entendo mais, muito bem se estou me lendo quanto drag, se estão me lendo quanto drag. Até que ponto é apenas eu arrumada, até que ponto visto essa carapuça de drag, agora estou drag. Me surge esse questionamento, até que ponto eu arrumada até que ponto drag, onde começa um e onde termina a outra, onde começa a outra. E até vestuário né, as coisas se misturaram de coisas que eram ‘da Coytada’ passaram a ser da Rafa e coisas que são da Rafa as vezes eu uso como Coytada, tá se misturando as coisas... Talvez. É meio confuso, mas com certeza sim mudou, tô tentando entender pra onde mudou e pra onde tá caminhando, mas não tá a mesma coisa, não é a mesma coisa. Não sei nem se é o mesmo prazer mais de estar montada. Porque eu me monto com uma frequência muito grande desde quando eu comecei, desde quando eu iniciei, em 2019, a me montar eu nunca parei, raramente eu passo um final de semana sem me montar. Inclusive durante a pandemia eu me montava só pra ficar em casa e as vezes nem postava nada, nem era sobre postar, era sobre estar montada e tinha esse prazer, esse pique,

esse fogo de produzir de criar, de moldar o meu rosto, de moldar o meu corpo, não sei se eu tenho esse mesmo prazer ainda hoje em dia. Vejo mais como um trabalho, uma obrigação. Às vezes não tô afim, mas eu vou porque hoje em dia é a minha fonte de renda e é o que esperam né, se eu for aparecer sem peruca já dá uma broxada em todo mundo de ‘ah, não é drag, ah não tá montada’ e de mim mesma também né de me questionar ‘será que realmente tô montada? Sem peruca ou sem peças chaves que se caracterizam essa drag... Que é isso...

Ju – Hoje como tá o teu processo de criação? O que tá desenvolvendo, quais são os atravessamentos... O que tu tá criando hoje, assim... em relação a esses três pontos, ao movimento a tua percepção de gênero e etc etc.

Coy – Hoje em dia meu foco tá muito pra cena ballroom de talvez tenha encontrado um elo entre themônias e ballroom. E é sobre themônias, a minha vivencia, a minha arte, é sobre ballroom também. E tenho criado em cima disso, experimentado no meu corpo. Tanto a dança

vouguing que ronda a ballroom quanto essas outras corporeidades que tem no movimento. Eu tenho criado em cima disso. Além de criar essas outras estéticas enquanto drag, pra enfim, manter a minha renda e sugar o máximo o que eu posso dessa carreira que eu criei enquanto DJ, enquanto Drag DJ Coytada e aproveitar isso ao máximo, tô aproveitando isso ao máximo, mas acho que o meu processo tá caminhando por esse lado, esse caminho de cena ballroom, cultura ballroom e experimentar essa nova forma de estar em cena e estar em palco que não é o ***** que era dançarino da Cia Moderno de Dança, mas também não é a Coytada né... Drag. E que existem formas de experimentar estéticas e corporeidades em cima disso... até porque o ***** nem existe mais e nem sei se a Coytada ainda vai existir, acho que é isso.

SEGUNDA PARTE – CORPO ALTERADO

Ju – Primeira pergunta é aquela mais complexa que conversamos antes, narre a história da sua vida da infância até agora, até hoje. Sem te preocupar com o tempo, com nada nem por onde vai. Mas datar as coisas importantes, situações narrativas importantes que te fizeram ser quem tu és, que te trouxeram até aqui e etc etc. Todas as narrativas importantes da tua vida. Alguém que foi importante na tua vida, alguma coisa, alguma situação sobre quem tu és e etc etc.

Coy – O primeiro momento que eu consigo imaginar e lembrar é de eu ser uma criança e de ver pessoas ao meu redor forçando de que eu fosse um soldado militar, tu bota fé? E de na minha infância inteira eu só consigo lembrar de... as coisas mais antigas serem isso de... Era um rapazinho que ia ser um soldado militar que fazia books e sessões fotográficas como soldado militar...

Ju – Militar?

Coy – Sim... Era babado... De ter ‘forçações’ mesmo né? De momentos inconvenientes de estarem forçando masculinidades e afins. Eu acho que eu tô muito louca, passei da conta

Ju – Eu acho também

Coy – Nem consigo formar uma linha de raciocínio já... Peraí...

(desmaiou)

TERCEIRA PARTE – CORPO ALTERADO – 24 DE MAIO DE 2023

Ju – Estamos aqui, segundo round, estamos aqui de novo (risos) começa a entrevista da Coy, hoje é 24 de maio de 2023. Já está em estado de corpo alterado depois de uma catuaba e meia porque ela está fraca. E a gente vai começar as perguntas, já sabe como é o esquema da entrevista como expliquei da outra vez. Primeiro... Conta a história da tua vida, trajetória, infância, tudo que tu te lembras do início até aqui. Pode se estender nessa e sair doida...

Coy – Eita bebês... Eu nasci em Icoaraci, eu gosto de lá. Eu fui a primeira da minha família nascer em Belém, minha família é do interior de Garrafão do Norte e do interior do Ceará. Fui a primeira a nascer aqui em Belém, a segunda a entrar na universidade... Era um orgulho muito grande na minha família de eu ter entrado na universidade, não sei se ainda é, porque enfim né... Momentos da vida, faz um tempinho que não vou lá, desde que iniciei a transição, não sei nem se sabem se estão cientes do que tá acontecendo. Recentemente eu contei pra minha mãe, faz algumas duas semanas eu acho, ainda não fui lá depois disso, mas parece ter recebido bem. Inclusive tô passando por processos de nomes e documentos né. Tinha escolhido um nome, mas ao decorrer desses meses de janeiro pra cá, tenho percebido que ele dá mais margens assim pra transfobia e aí resolvi abrir mão dele pra conseguir demarcar mais quem eu sou e ser um pouco mais... didática? Não sei... mas ser um pouco mais... Fatal. E deixar sempre mais, mais nítido né? Do que se trata a minha existência, de como devem me tratar, porque enfim né... Vivências do mundo. Mas sim... fui uma criança muito comportadinha, a criança que não dava trabalho, ficava sempre na minha. Sempre fui boa na escola, mas quando eu queria também, por exemplo, no ensino médio eu fiz o segundo ano duas vezes, porque eu resolvi fazer duas vezes e eu falei esse ano eu vou... quando eu entrei no segundo ano do ensino médio, esse ano eu vou ser rebelde eu vou faltar aula, eu vou fazer grupo de dança, vou ser artista, vou despirocar na vida. E aí eu resolvi faltar aula, eu resolvi por vontade própria não fazer nada, do que dizem não fazer nada, de só estar produzindo só estar fazendo algo se tiver tirando 10 nas matérias, mas pelo contrário trabalhei muito mais, fiz muito mais coisas, produzi, evolui muito mais do que todo o resto do ensino médio em um ano foi muito mais produtivo do que os outros três. Montei grupo de dança, montei quadrilha maluca, toquei na banda. Me debrucei muito mais nos estudos em música, estudos em partitura, inclusive aprendi a ler, autodidata a ter leitura musical... Eu gosto. Tá mais voltando... Não sei se eu tinha tantos amigos assim, na infância de ensino fundamental. Sempre era muito na minha, fazia o que tinha de ser feito, ia preenchia a carga horária fazia o que mandavam e tava tudo certo. Conversava e me envolvia com pessoas que eu sabia que estavam nesse mesmo propósito ali de fazer o que tava sendo mandado ser feito e era isso. Mas ao mesmo tempo também conseguia dialogar com outras turmas, com outras pessoas... Sempre tive dificuldade com pessoas mais velhas de secretárias

e de turmas mais avançadas, tinha um certo receio dessas pessoas que ironicamente quando eu fui crescendo a partir de sei lá, 12 ou 13 anos já era diferente essa relação de... eu já procurava pessoas mais velhas, procurava pessoas que já tivessem de 20 pra cima pra ter mais troca, pra ter o que apender, pra ter... para as pessoas terem o que me contar o que já tinham vivido... Eu gosto disso. Antes da fase rebelde né... O ensino médio foi uma loucura estudei ali em três escolas e no meio tempo disso estava estudando música e começando a entrar pra estudar dança também, participando de projetos sociais conhecendo o centro da cidade também que tem essa relação de periferia/centro e de que as coisas acontecem muito pro centro. E ter essa relação também de começar a conhecer a cidade e a sair sozinha, vir lá de Icoaraci aqui pro centro num sábado de manhã pra ir fazer uma aula de dança. Não fazia muito sentido pra minha família estar fazendo isso, acho que até hoje não faz sentido pra eles, mas é algo importante, pelo menos da minha trajetória estar

nessa evolução, nesse constante movimento de ter novas relações, tanto relações pessoais, interpessoais quanto relações com a cidade com o meio. Saber lidar com o transporte, saber lidar com o dinheiro, saber lidar com as pessoas, com as situações... Saber se virar na vida. Sempre fui artista. Nunca foi outra possibilidade. Sei fazer outras coisas, sei que dou conta... Enfim, sobrevivência né? mas... Nunca é o meu lugar. Outros lugares que não seja esse. Hoje em dia é muito gratificante eu tá podendo viver de arte, podendo produzir, pelo menos em grande parte o que eu quero e como eu quero e de vê que tem pessoas que compram essa liga. Ser artista é meio isso de tu ter ideias de conseguir captar essas ideias e materializa-las ou explica-las pras outras pessoas, acho uma grande liga, mas fico muito grata por ver que tem pessoas que tão comprando essas ideias, essas coisas que passam na minha cabeça... Às vezes me espanto das proporções e da grandiosidade que as coisas se tornam, que as coisas tem... e no potencial que as coisas tem também. Não sei se eu tenho muito tato, não sei se eu tenho noção real do que de onde estou do que estou fazendo, mas por volta de... 12 ou 13 anos quando começou a fase rebelde, não me orgulho disso, mas comecei a beber com uns 13 anos uns 12 ou 13 anos e desde então eu tô aí né, tomando umas catuabas, grelhando... Acho que faz parte, pra mim fez parte e ter essa relação da noite também né... De passar a conhecer a noite, de sair à noite, de conhecer a cidade também. De não ser mais essa relação de ‘venho pro centro pra assistir uma aula’ mas venho pro centro pra conhecer pessoas mais velhas que vão ter, querendo ou não, coisas a agregar e a, sei lá, me contar... partilhar. Até perdi o raciocínio, tô corpo alterado já...

Ju – É de tu vir pro centro e ter outras vivências pra além da aula...

Coy – Ah, sim. De vivências pra além da aula, e de conseguir conhecer a noite, muita coisa acontece na noite, coisas boas e ruins né de situações desnecessárias de encontrar um cara bêbado que vai prometer me matar, só porque eu tô, sei lá, andando na rua. Coisa que em Icoaraci não acontecia porque fui criada lá eu conheço todo mundo e jamais isso aconteceria, é muito doida essa relação, essas relações interpessoais de onde tu nasceu e foi criada é o teu lugar e ali nada te abala. E aí vim pra esses outros lugares de outras pessoas que talvez nem sejam daqui desse lugar, mas que se sentem no direito de invadir o próximo. Muito doida essa relação. Nunca tive muitos amores, amores românticos. Sempre tive noção que existiam outras formas de amor, mas no fundo a gente sempre fica na expectativa de ter esse amor romântico, essa pessoa perfeita que vai aparecer e com o tempo a gente vê que não aparece e que nem adianta esperar. Tive algumas paixões assim na vida durante o ensino fundamental, durante a infância... Algumas, não sei, talvez quis me convencer de que eram amores? Românticos? Me lembro de uma querida no ensino fundamental de que... Até hoje não entendo essa relação de será que eu tava querendo me convencer que gostava dela? E que estava vivendo uma paixão adolescente por ela, por enfim, pressões que me faziam querer estar nesse local de o menino que se apaixonou pela menina ou se realmente tinha um sentimento se não era né... um menino ou menina... enfim, uma doidice essa história de homem e mulher. É a primeira lembrança que eu tenho de amores românticos e até hoje não entendo o que tava acontecendo, mas em outro ponto eu tenho os traumáticos. Teve um menino que eu passei uns três anos assim, em uma grande liga com ele, até hoje também não entendo o que tava acontecendo isso sei lá em 2014 até 2016 de...enfim, a gente tem uma perspectiva de que tem que se conhecer, aí se apaixona, aí pede em namoro e tem toda essa narrativa de... vive um romance aí cresce e sei lá, vive outras coisas de adulto. Eu nunca entendi muito bem qual é essa relação de ‘será que é um namoro? será que a gente tá junto? será que a gente não tá? será que a gente tem alguma coisa? será que não é coisa da minha cabeça?’ Talvez só uma ansiedade da gata de se questionar demais também, mas é a bem se

questionar de saber pra onde vem de onde vai as coisas. Até hoje eu não entendo o que aconteceu também desses dois momentos né... De a gente vivia coisas como um casal, mas não era um casal, sentia que...talvez sei lá, ele não estivesse disposto a segurar o B.O. de estar com um... até o momento, uma bicha afeminada, talvez ele não estivesse pronto pra segurar esse rojão. E são coisas que respingam e... não é só comigo, mas quem anda comigo também. Quem segura meu B.O.? Quem tá comigo ali? Respinga nessas pessoas ali também né. Nem sempre elas estão dispostas a comprar esse atraque comigo e, de contraponto, hoje tô vivendo uma relação boa, considero saudável, agora pós transição pós início de transição estar com

outra pessoa trans me dá muita segurança. Estar tendo esses momentos de amor romântico de reciprocidade porque enfim, são pessoas que, não sei se entender perfeitamente o lado um do outro, mas, compreender o que tá acontecendo e estar dispostos a comprar o B.O. um do outro até porque não tem como dissociar se os dois tão vivendo isso e foi um dos motivos de eu estar me propondo a viver isso. E ter tido outras pessoas que pareciam estar dispostas a comprar meu B.O. e estar ali comigo e realmente estavam comigo, mas não é a mesma coisa de tu tá com alguém que tu sabes que viveu um processo também, que tá vivendo e vai pra sempre viver esse processo é outra história né? No ensino médio eu produzi muita coisa de produções de arte, apesar de sempre ser artista, mas no ensino médio eu tive mais autonomia de produzir coisas artísticas e consegui botar pra fora mesmo coisas que eu queria fazer e enfim... Meu lado coreógrafa consegui executar isso, ter pessoas a estarem dispostas a executar isso, foram brigas bem grande com... Enfim, na época eu ser vista como... socializada como gay, e aí aquela liga de sempre de ‘ai só pode dançar as meninas nanana’ uma coisa bem anos 2000. Era um saco isso, mas também tenho noção que se fosse hoje em dia seria tão ruim quanto porque aí seria a travesti que quer ser artista, tanto quanto vejo né de que enfim, oportunidades e situações se passam e não me dão as oportunidades de serem aproveitadas por mim, por enfim, ser travesti, ser uma pessoa trans. Falam que não, mas a gente sabe que no fundo é isso... Sempre tem que trabalhar 10 vezes mais fazer 10, 20, 30 vezes mais pra conseguir metade que outros conseguem isso quando conseguem, quando as nossas conseguem... É uma loucura. Sinto saudade de estudar música de estudar mesmo, sei lá, acho que a pandemia tirou um pouco desse tesão que eu tinha por aprender, por experimentar por viver mais. Tanto que por pouco eu não desisti né, da universidade por muito pouco. Não sei como ia ser se hoje em dia eu não estivesse na universidade, querendo ou não é um meio que a gente tem de se enxergar em um futuro, em projetar coisas mais à frente. Não consigo me enxergar, sei lá, a gente tá o que? Em maio? Não consigo imaginar o que eu vou estar fazendo em agosto, se eu vou tá fazendo alguma coisa, se eu vou tá viva. E se apegar nesses detalhes institucionais que são sei lá, faculdade também é ter um pouco de vida de perspectiva de vida. De saber que esse semestre eu tô fudida, mas no próximo não sei como vai tá, não sei se eu vou conseguir uma bolsa, não sei se eu vou tá viva, não sei se vão ter outros jobs, não sei se, sei lá, essa onda de cancelamento vai me acertar e aí eu não vou conseguir mais nada na cidade. Sei lá... e pensando nisso me vem a mente de que a gente neura demais com essas questões de trabalhos e dinheiros e tudo isso, é uó, mas faz parte. Isso reflete também nas vivências de pessoas em transição de que custa dinheiro, além de custar um psicológico e uma boa base de pessoas que tão ali contigo custa dinheiro né? Ser quem eu sou custa caro e ainda sim, continua sendo desvalidada dia após

dia, mas no fim é isso né, a gente continua. Apesar de não ter apoio, não sei se é apoio ou entendimento, concepção... Não sei qual a palavra, mas de em casa, casa eu digo de ambiente de família sanguínea, de não ter essas pessoas comigo, de saber que eu posso encontrar isso em outros lugares, não só posso como encontrei, né? Eu sei que eu tenho com quem contar, sei que eu

tenho pessoas que estão comigo e também estou de volta com essas pessoas também é sobre isso. Não sei se tenho mais o que falar

Ju – Te contemplou contar a história da tua vida até aqui?

Coy – Pois é, ao mesmo tempo que sei que eu contei, mas sei lá, a gente é muito mais do que a gente consegue lembrar. A gente vive muita coisa, esquece muita coisa e se lembra depois, quando vê nem lembra. A gente é tanta coisa né? Mas quando ve não é nada (risos) ainda tô pensando sobre transição de... Nessa questão de validação de coisas externas e quanto isso abala e atinge...

Ju – A conversa que a gente teve antes, né?

Coy – Sim! Ainda pensando nisso, de o quanto abala né, de a gente ter pessoas próximas que a gente confia desvalidando a gente também. De que apesar de eu ter saído desse meio família sanguínea e buscado outras perspectivas, outras pessoas, outras formas de afeto, mas que nem sempre vão ser mil maravilhas, né? Porque essas pessoas também tem os atravessamentos delas, também tem... enfim, as demandas delas. E o que é um processo pra mim pode ser, a outra já tá num resultado que ela acha que tá pronto e foda-se e não tem mais paciência pra lidar com... como diz a Susana Vieira ‘não tem paciência pra quem tá começando’

Ju – Literalmente isso

Coy – É babado... Machuca né? Saber que são pessoas que até 10 segundos tu considerava e estavam ali contigo e aí quando vê destroçam algo que nem tava pronto, como pode tu quebrar algo que nem tá pronto, que nem existe ainda e que existe, mas que não sabem o que é exatamente, sei lá.. Será que é possível? Acho que sim, e como interfere até observações de outras pessoas, quer dizer, observações nossas a respeito de outras pessoas, e comparações né? Acho uma loucura essas comparações de às vezes eu me pegar comparando meu processo com processo de outra, não faz nem sentido, cada um tem o seu, cada um sabe de si... Mas a gente tá aí né, vivendo e procurando amores. Independentemente de quais sejam. Acho que é isso, no final é isso

Ju - Devidamente hidratada pra não correr riscos, quais as primeiras lembranças de questionamentos de gênero?

Coy – Quero frisar na gravação que eu estava até comentando em conversas informais com o Juliano de que... Me lembrei que o momento da minha infância que eu me questionei sobre isso. Não sei se foi bem um questionamento, mas foi uma pauta na minha cabeça de por volta dos meus 8 ou 9 anos mudaram o meu nome, adicionaram o sobrenome do meu pai e aí do nada meu nome mudou. E a minha mãe teve conhecimento que ela poderia mudar o meu nome além do meu sobrenome e ela veio me perguntar, e aí na hora que ela me perguntou automaticamente veio à minha mente de ‘quero um nome que não seja nem de homem nem de mulher’ e comecei a pensar em possibilidades disso, de sei lá, Rafa, Ariel, afins... E ficou muito latente isso em mim, mas com o tempo acabou se esvaziando, esses dia só tava me lembrando disso. De que foi uma grande pauta, acabei nem comentando com a minha mãe sobre isso, mas que na minha cabeça foi uma pauta de ‘queria um nome que não fosse nem de homem nem de mulher’ porque hoje em dia é outra pauta, né? Acabei transicionando e colocando meu nome social como Rafa, mas percebendo também nesses últimos meses que isso dá margem pra transfobia e enfim, por outras vivências também, com a Britney Patrícia de

outros nomes que ela me deu, acabar abrindo mão desse nome que eu pensei enquanto criança e escolhendo um novo pra... é o que eu falei na outra parte da outra pergunta, de demarcar muito mais diretamente quem eu sou e o que tá acontecendo comigo, pra enfim dá menos margem pra essas pessoas que só querem um pé pra desrespeitar e desvalidar a minha vivência. Acho que é isso.

Ju – Qual tua relação e a tua história com o movimento das themônias?

Coy – Cheguei no movimento das themônias através da Ariane, que era a drag Ares Estrelar, muito perdida, não sabia o que tava acontecendo, não entendia o que tava acontecendo, mas de alguma forma eu sentia que aquelas pessoas estavam ali comigo. E enfim, quando a gente vem de um lugar que a gente vê que as pessoas nunca estão aí contigo e tu encontra pessoas que estão aí contigo tu fica ‘Meu Deus é aqui. Bora’ E tô aí até hoje. A pandemia deu uma afastada muito grande, mas agora retomando né, retomando a vida, cada vez mais me fazendo presente, me fazendo inserida, me fazendo pertencente e proprietária também desse movimento, de tomar frentes também, tomando outros espaços, que faz parte de entender também o que está acontecendo, o que são as themônias, o que é ser uma themônia e que faz total sentido. Quanto

mais eu converso com elas, mais eu conheço, mais faz sentido toda essa vivência, toda essa sensação de que, sim, essas pessoas estão comigo e, sim, a gente está produzindo alguma coisa aqui, juntas. Sinto que eu tô tomando um pouco de linha de frente disso também, de, se não tem ninguém tomando a frente, então é isso, vou tomar e bora fazer alguma coisa, bora produzir, bora botar pra frente que alguma coisa, alguma hora vai dar resultado, não só resultados físicos/materiais mas resultados automáticos que se tomam a partir de cada desdobramento e de cada produção e de cada vivência, muito precioso também as vivências que a gente tem e as relações que a gente cria e fortalece, tão importantes quanto o dinheiro, tão importantes quanto pagar o aluguel e buscando essa harmonia entre os dois vulgarmente dizendo a harmonia entre pagar aluguel e ter as amigas pra tomar catuaba, acho que é isso.

Ju – Como se reconhece dentro da sua arte?

Coy – Eu sou artista eu produzo música, performance e é isso.

Ju – A relação com o movimento modificou teu processo de criação?

Coy – Total, sim. De estar chegando nesse randevu no centro da cidade e de ver outras possibilidades de criações, conhecer outras formas de pensar, que até então eu tava lá em Icoaraci copiando coreografias da Beyoncé e fazendo grupo de dança pela escola e aí, do nada, chego aqui no centro e tem outras vivências, outras pessoas, outros atravessamentos, outros estudos, outras pesquisas né. Um exemplo disso é a tinta acrílica e a cola themônia, que a partir disso a gente cria outras texturas e mesmo que eu estivesse naquele padrão de drag bonitinha, que copia maquiagem de RuPaul, mas se eu fizer uma sobrancelha de tinta acrílica já é outra textura, já é outra estética, já é outra. Já é outro momento de... até de identificação de estar mais próxima de enxergar o eu nas outras, enxergar as outras em mim. Isso também faz parte. Acho que é isso

Ju – A tua percepção de gênero alterou teu processo de criação?

Coy – Sim... Nem sei se eu sou drag. Se eu ainda sou drag, porque até então era o menino que se montava com uma estética dita feminina pra viver a noite e fazer sua arte, mas aí as coisas vão se misturando e aí o que é de montagem acaba indo pro dia a dia, o que é do dia a dia

acaba indo pra montagem e vai se misturando né... O que era de drag não é mais e tô nesse momento de refletir o que tá acontecendo e quais são os próximos passos e entender o que tá acontecendo mesmo né de... ir fazendo e enfim, às vezes até pra vender e ter como sobreviver

a gente vai mantendo esses nomezinhos, essas nomenclaturas pra poder se encaixar nos espaços, mas não necessariamente me contemplem mais né. Acho que é isso...

Ju – Fala um pouco de como tá o teu processo de criação o que tu tem desenvolvido quais são os teus atravessamentos, o que tens pensado em criar?

Coy – Pausa dramática porque eu não sei (risos) tô no momento de viver e descobrir o que tá acontecendo, mas acho que me aprofundar mais ainda no que eu já tenho feito, é um caminho que eu tô seguindo não sei se é o correto, não sei se é o que eu quero, não sei nem se existe o correto, não sei nem se existe o que eu quero. Mas continuar produzindo enquanto musicista, estudando música e transculturando esses caminhos que eu percorro enquanto... arte drag? Não sei... enquanto música, enquanto performance, enquanto dança, enquanto pesquisa... estar na universidade também tem me dado outras possibilidades de o que eu posso fazer com essa bagagem que eu tive até agora e de como isso pode me dar um retorno, como isso pode se transformar em outras coisas. Transitar pra outros ambientes né, outros espaços e outras pessoas também, como vou acessar outras pessoas, como posso acessar pessoas iguais a mim que talvez estejam no mesmo processo que eu já tive, e que eu estou, no futuro nem vou estar mais. Talvez sobre isso, talvez seja sobre me encontrar pra ajudar outras a se encontrarem também. Dando exemplos que eu não tive. Acho que é isso.

APÊNDICE

DOCUMENTOS DE AUTORIZAÇÃO DAS ENTREVISTADAS

DOCUMENTO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

- Você está sendo convidada por ser uma artista trans-themônia.
- Frisando que seus dados serão expostos à público, sendo possível vetar partes da pesquisa posteriormente de acordo com seu consentimento.
- Você pode recusar-se a responder qualquer pergunta ou interromper participação sem penalidades.

Por meio do presente instrumento, eu, Flores Astrais de Andrade e Silva, de nacionalidade brasileira, CPF de número 010.526.852-69, depois de conhecer e entender os objetivos, procedimentos metodológicos, riscos e benefícios da publicação, bem como estar ciente da necessidade do uso de meu depoimento, autorizo, sem ônus financeiro para nenhuma das partes, Juliano Bentes Nascimento a menção ao meu nome no presente trabalho e a publicação de meu depoimento.



FLORES ASTR AIS DE ANDRADE E SILVA

DOCUMENTO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

- Você está sendo convidada por ser uma artista trans-themônia.
- Frisando que seus dados serão expostos à público, sendo possível vetar partes da pesquisa posteriormente de acordo com seu consentimento.
- Você pode recusar-se a responder qualquer pergunta ou interromper participação sem penalidades.

Por meio do presente instrumento, eu, RAFAELA CRISTINA DE MAGALHÃES PANTOJA, de nacionalidade brasileira, CPF de número 052.749.442-99, depois de conhecer e entender os objetivos, procedimentos metodológicos, riscos e benefícios da publicação, bem como estar ciente da necessidade do uso de meu depoimento, autorizo, sem ônus financeiro para nenhuma das partes, Juliano Bentes Nascimento a menção ao meu nome no presente trabalho e a publicação de meu depoimento.

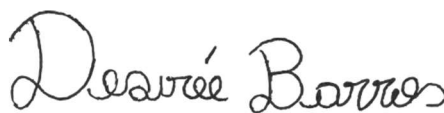
Rafaela C. de M. Pantoja.

RAFAELA CRISTINA DE MAGALHÃES PANTOJA

DOCUMENTO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

- Você está sendo convidada por ser uma artista trans-themônia.
- Frisando que seus dados serão expostos à público, sendo possível vetar partes da pesquisa posteriormente de acordo com seu consentimento.
- Você pode recusar-se a responder qualquer pergunta ou interromper participação sem penalidades.

Por meio do presente instrumento, eu, Desirée Eugênia de Oliveira Barros (Carlos Eurico de Oliveira Barros), de nacionalidade brasileira, CPF de número 907.106.492-15, depois de conhecer e entender os objetivos, procedimentos metodológicos, riscos e benefícios da publicação, bem como estar ciente da necessidade do uso de meu depoimento, autorizo, sem ônus financeiro para nenhuma das partes, Juliano Bentes Nascimento a menção ao meu nome no presente trabalho e a publicação de meu depoimento.



DESIRÉE EUGÊNIA DE OLIVEIRA BARROS