

FIA SOPHIA: PERFORMANCE E ANTROPOLOGIA

DOI

[https://dx.doi.org/10.11606/
issn.2525-3123.gis.2019.156575](https://dx.doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2019.156575)

ORCID

<https://orcid.org/0000-0001-5518-4837>

PEDRO OLAIA¹

Universidade Federal do Pará, Bragança, PA, Brasil
68600-000 - pos.letras.braga@gmail.com

LUIS JUNIOR SARAIVA

Universidade Federal do Pará, Bragança, PA, Brasil
68600-000 - pos.letras.braga@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-3938-7658>

RESUMO

Este trabalho tem o objetivo de refletir sobre a produção teórica e prática do artista pesquisador OLAIA e as *performances* de Sophia, sua *drag queen*, a partir da relação com teóricos da antropologia, teoria *queer* e artes em uma encruzilhada transdisciplinar em que a teoria dialoga com a prática em interações extramuros acadêmicos em busca de um convívio social e de discussões do cotidiano a respeito de corpos dissidentes e as normatizações impostas sobre esses corpos. Este trabalho propõe se apresentar como narrativa performática suplementada por aglutinações de narrativas textuais com narrativas imagéticas, que detalham três momentos de Sophia em processos performáticos a partir da ação imersiva de nome “Fia Sophia”. Essas narrativas detalham instantes únicos em que Sophia interage com outras pessoas – que participam da *performance* no jogo em que des)constroem coletivamente um estado maior de fluidez e fruição de manifestações artísticas, pulsar de ideias, criações e difusões de processos espontâneos e dialógicos – e como as ações artístico-performáticas são instantes efêmeros em que o registro imagético é muito mais apropriado como processo narrativo e de registro etnográfico.

PALAVRAS-CHAVE

Performance;
autoetnografia; gênero;
identidade; cabocla.

1. Artigo desenvolvido durante vigência de bolsa concedida a Pedro Olaia pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

ABSTRACT

This work aims to reflect on the theoretical and practical production of AUTHOR 1 researcher artist and the performances of Sophia, his drag queen, from the relationship with anthropology theorists, queer theory and arts at a transdisciplinary cross-road where theory dialogues with practice beyond academic walls interactions in search of social interaction and daily discussions about dissident bodies and the norms imposed on them. This paper proposes to present as performance narrative supplemented by agglutinations of textual narratives with imaginary narratives, which detail three moments of Sophia in performative processes from the immersive action of name “*Fia Sophia*”; these narratives detail unique moments in which Sophia interacts with other people - who participate in the performance in the game in which they collectively construct a greater state of fluidity and enjoyment of artistic manifestations, pulsating of ideas, creations and diffusions of spontaneous and dialogic processes - and as artistic-performative actions are ephemeral moments in which the imagery record is much more appropriate as a narrative and ethnographic recording process.

KEYWORDS

Performance;
selfetnography;
gender; identity;
cabocla.

COM)TEXTUALIZAÇÃO

Sophia² é uma *drag queen*³ amazônida⁴ que almeja dialogar sobre teorias e práticas de descolonização do corpo através da arte e por isso, neste artigo, observaremos as *performances* da *drag* como instrumento e metodologia dialógica a partir da coincidência e dissonância das teorias sobre a performatividade de gênero nas costuras de camadas – de “masculino” e “feminino”, de paródias das construções normativas fantasísticas e de discussões binárias estereotipadas (Butler 2015, 215)

2. Pedro Olaia se “monta”, trans-forma seu corpo e assume a identidade de Sophia, a *drag queen* cujas ações performáticas poéticas e políticas geralmente acontecem em ambientes do cotidiano da cidade, como ruas, feiras e praças.

3. Essa identificação de uma performatividade de gênero não-binária será utilizada ao longo do texto como referência ao corpo de Pedro Olaia “montada” de Sophia. Também são utilizados os termos “*drag*”, “*gata*” e “*drag cuir*” – propondo uma tradução do termo “*queer*” a partir de reflexões sobre as sugestões do “Manifesto Queer Caboclo” (Fernandes e Gontijo 2016).

4. Identificação próxima ao movimento cabano que acontece entre habitantes periféricos da Amazônia de diferentes etnias e culturas com problemas sociais e econômicos comuns e insurgências semelhantes (Rodrigues 2009).

– sobrepostas em corpo-amazônia⁵ estigmatizado a partir da invasão colonial europeia. Para isso relacionaremos a des)construção⁶ performática de Sophia como um todo de camadas sobrepostas e conectadas às teorias que dialogam sobre identidades (Hall 2006, Fanon 2008), gêneros, sexualidades (Butler 2015, Fernandes e Gontijo 2016), decolonização (Escobar 2005, Rivera Cusicanqui 2010, Anzaldúa 2005) e antropofagia (Campos 1981, Oiticica 1970), bem como às práticas referentes ao surgimento da ação imersiva em questão e quais os possíveis desdobramentos desse processo (Conceição e Olaia 2017). Direcionaremos nosso olhar mais precisamente à ação imersiva “Fia Sophia” e seu desdobramento em três eventos públicos: os registros imagéticos dessas ações, memórias e reflexões sobre etnografia e imersões públicas como prática de resistência poética e política – ou, como sugere Paulo Raposo, um “artivismo” como ato de “resistência e subversão (...) através de estratégias poéticas e performativas” (2015, 5).

O processo performático de Fia Sophia se iniciou a partir de um jogo cênico de improviso⁷ que propusemos em uma mesa-redonda ocorrida no IV Encontro Regional de Engenharia e Desenvolvimento Social da Região Norte (IV EREDS/NORTE), em 2017, na UEPA – Campus V, Centro de Ciências Naturais e Tecnologia (CCNT), em Belém, PA. A mesa dialogava sobre “opressões na engenharia” e como eu, OLAIA, sou graduado em engenharia elétrica e tenho a identidade de Sophia como prática de resistência política de corpos dissidentes, estive na mesa falando sobre minhas vivências na engenharia, meus relatos de experiência como gay no curso de engenharia elétrica e os nossos processos performáticos com Sophia. A mesa era formada por OLAIA e uma mulher mestiça (como ela própria se identificou na mesa) do movimento feminista e graduanda de engenharia ambiental e tinha como mediador um jovem gay graduando de engenharia e do movimento LGBTQI+ de seu curso. A conversa com a estudante de engenharia ambiental se inicia com ela afirmando que a presença de mulheres nos cursos de formação e no mercado de trabalho das engenharias ainda é subalternizada por um discurso heteropatriarcal em que as mulheres não são capazes de estudar em áreas que envolvem muitos cálculos e naturalmente não são

5. Sugerimos aqui que corpo-amazônia são nossos corpos nativos da região denominada pelos colonizadores como Amazônia. Mais à frente dissertaremos a respeito dessa autoidentificação.

6. Estamos referenciando a prática de “montagem” de Sophia como des)construção, a partir da sugestão de Juliana Jayme de que a *drag queen* e outrxs não-binárixs “montam” corpo e mente em um processo “constante de construção e reconstrução de seus nomes, gêneros, identidades, corpo” (Jayme 2010, 188).

7. Pedro Olaia possui formação em teatro e utiliza-se do jogo cênico para a interação com o público durante o processo de desdobramento de suas ações performáticas. As técnicas de improvisação sugeridas por Augusto Boal (1982) normalmente são utilizadas em instantes únicos de fricção do corpo de Sophia com outros corpos; os exercícios técnicos do teatrólogo facilitam a operacionalização da *performance* e a desenvoltura dos *insights* cênicos de Sophia no momento em que se cria a situação e improvisa-se a partir do que ocorrer após a situação criada.

hábeis para exercer funções de chefia ou comando. A estudante ainda fala sobre a ocupação desses espaços performatizados como “ambientes masculinos” e reflete se de fato conseguimos desconstruir a performatividade de gênero instituída hegemonicamente sobre nossos corpos em um padrão binário homem-mulher, em que características e comportamentos são atribuídos a um gênero em detrimento de outro. Além disso, a graduanda enfatiza a diversidade de gêneros, percebendo as colonizações que influenciam diretamente nossos cotidianos e as especificidades de cada grupo de mulheres (lésbicas, negras, trans, entre outras tantas), bem como o reconhecimento de práticas decoloniais que favoreçam o diálogo a respeito da igualdade de direitos para as tantas possibilidades de corpos fora da normatividade. A fotografia abaixo retrata um momento do evento em que a estudante de engenharia compartilha com o público um vídeo ratificando o que apresentou anteriormente.



Fonte: IV EREDS/
NORTE (2017).

Seguidamente, após a apresentação do vídeo com temática feminista (detalhe na imagem acima), eu, como OLAIA, compartilhei algumas vivências no curso de engenharia elétrica, durante o qual vivia uma vida dupla: não assumia a identificação gay, muito menos a identificação de Sophia, e sentia-me como que vivendo entre dois mundos bem distintos, em que performava duas identificações: uma próxima da *performance* do homem estudante de engenharia e outra próxima da *performance*

da bicha que se monta,⁸ vai pra *boite* dar *close*⁹ e aquenda¹⁰ os *boys*¹¹ no banheiro¹² da UFPA. Para finalizar o diálogo na mesa, os organizadores do evento nos convidaram a apresentar uma *performance* e, assim, propus que colocássemos na projeção o vídeo da *performance* “Primeira Égua, Trava Carne: O Enforcamento”¹³ (Suelen, Olaia e Romário 201). Enquanto o registro da cena – de Sophia e Byxa do Mato se enforcando com a bandeira do Brasil na esquina do GEMPAC – era compartilhado, eu e Sophia nos montávamos entre o projetor e a tela, fazendo uma sombra que incomodava e chamava a atenção do público presente.

A representação simbólica do enforcamento com a bandeira do Brasil, projetada no vídeo, remete-nos aos gritos abafados, às dores de corpos dissidentes silenciados e também à força de querer resistir ao enforcamento, pois, mesmo sendo sufocadas, as bichas continuam a cantar o hino nacional à pátria “amada” e “idolatrada” em que os versos áureos de esperança e progresso se tornam uma ambivalência de liberdade e prisão. “Salve, salve!” a bandeira, ou a pátria, ou o que enforca, ou o que é enforcado? “Brasil, um sonho intenso” de invisíveis filhxs deste solo nem um pouco gentil.

A videoprojeção da *performance* “O Enforcamento” se atualiza quando refletimos sobre a situação política atual do país e as determinações governamentais de cantar o hino nacional nas escolas e de celebrar anualmente, no dia 31 de março, a derrubada do governo de João Goulart e a implantação do regime ditatorial durante 21 anos, somadas a um vídeo que celebra o golpe de 1964, divulgado nas redes sociais pelo Palácio do Planalto¹⁴ e tuitado por um dos filhos do presidente Jair Bolsonaro, o deputado federal Eduardo Bolsonaro.

E, no dia da primeira experimentação do processo “Fia Sophia”, enquanto as camadas de Sophia são montadas, o vídeo “O Enforcamento” é sobreposto como mais uma camada-pele ao corpo da gata (*Link* do vídeo: <https://youtu.be/DpFUwZKXy3Y>).

8. Que se monta, do verbo montar; montagem; compor uma drag queen a partir de recursos tecnológicos que trans)formam o corpo em outro corpo que destoa do padrão binário homem-mulher.

9. Dar close refere-se a mostrar-se, ver e ser vista na *boite*, fazer *carão*, amostrar-se.

10. Do verbo aquendar, que provavelmente origina-se do verbo de origem bantu (kibundu) “kuenda” (que traduzido seria anda do verbo andar), no *bajubá* (vocabulário gay brasileiro) o termo aquendar adquire vários significados e no neste contexto refere-se a pegar (de pegação); ou seja, aquendar o *boy* é fazer o *boy*, é uma bicha que fica com outro homem, é ficar, beijar e/ou fazer sexo com outra pessoa Do verbo aquendar, que significa pegar; aquendar o *boy*, fazer o *boy*, ficar com outra pessoa.

11. Termo utilizado para designar homens heterossexuais ou homossexuais que performam a identidade masculina.

12. Fazer banheiro refere-se a “caçar” no banheiro, ir paquerar e ficar com outros *boys* dentro do banheiro masculino de um estabelecimento – no caso do texto, o banheiro masculino da UFPA.

13. “Trava Carne: O Enforcamento”: *performance* realizada no GEMPAC (Grupo de Mulheres Prostitutas do Bairro da Campina) durante o evento “Égua, Sarau do Corpo Político”.

14. <https://www.ocafezinho.com/2019/04/01/o-video-do-planalto-que-celebra-o-golpe-de-64/>



Fonte das
imagens: IV
EREDS/NORTE
(2017).

Após montada completamente, Sophia propôs que as pessoas escrevessem em seu corpo de *drag queen* os incômodos de palavras e/ou atitudes que outras pessoas nos fazem na tentativa de subalternizar nossos corpos. Sophia, através de uma conversa descompromissada, provocava as pessoas presentes a rememorarem histórias de ações criminosas e violentas de homofobia, transfobia e misoginia e, ao mesmo tempo, a *drag* estendia o seu batom, oferecendo-o à outra pessoa e pedindo que escrevesse em seu corpo uma palavra e/ou uma ação a partir das questões de gênero, sexualidade, etnia e outros diálogos que problematizam a padronização hegemônica heterossexual, branca e rica.



Essa ação, em que a *drag* utiliza seu batom para interagir com o outro e riscar o corpo no jogo de improviso com “Fia Sophia”, desdobra-se no início do ano de 2018, em uma ação cultural na semana de recepção dos novos alunos do PPLSA (Programa de Pós-Graduação em Linguagens e Saberes na Amazônia, UFPA, Campus Bragança) e, posteriormente, em meados de 2018, como em uma terceira edição da *performance*, que desdobra-se novamente com Sophia propondo que outras pessoas fiem sobre seu corpo e trans)formem, montem a “gata” em um evento no Centro de Convenções Hangar em Belém do Pará (XVI Congresso da Sociedade Internacional de Etnobiologia, XII Simpósio Brasileiro de Etnobiologia e Etnoecologia, I Feira Mundial da Sociobiodiversidade, IX Feira Estadual de Ciência Tecnologia e Inovação).¹⁵

QUEM É QUEM OU A NECESSIDADE DE SE EXPERIMENTAR

Este trabalho é a sobreposição das linguagens oral, escrita, visual e performática, tal qual as imagens que compõem o método de “pixelização” da tela do computador, do *smartphone* e da maioria das visualidades videográficas disponíveis no cotidiano, em que, a partir da técnica de computação gráfica do modelo aditivo cromático do sistema RGB True Color (Poynton 2003, 36-37), cada *pixel*¹⁶ é composto de 4 *bytes*, ou seja, quatro componentes que podem ser vistos como camadas possuindo 1 *byte* (8 *bits*) cada camada. Essas quatro camadas correspondem a um canal de 8 *bits* para a tonalidade vermelha, um canal de 8 *bits* para a tonalidade verde, um canal de 8 *bits* para a tonalidade azul e um canal de 8 *bits* para o “Alpha Channel” ou “Alpha Compositing”, o “Alpha Keyng” (*key signal*) que desempenha a operação de composição do vídeo, equivalendo a uma modulação da imagem produzida em um “*shape*” que varia da total transparência à total opacidade da imagem que está sendo montada (Poynton 2003, 613). Essa camada *alpha* do RGB True Color pode ser comparada a uma “película” que “renderiza”¹⁷ as três cores (vermelha, verde e azul) e sobrepõe informações adicionais com a finalidade de compor um *pixel*. A imagem que se vê projetada na tela é a união de vários *pixels* quantificados e dispostos a partir da resolução e tamanho da imagem; e a “cromaticidade” (Poynton 2003, 91) da imagem é composta de um conjunto de *pixels* com “32 *bits* de cor” (8 *bits* R + 8 *bits* G + 8 *bits* B + 8 *bits* *alpha*), formando 256 tonalidades de vermelho, de verde e de azul, com um total de

15. ISE SBEE 2018 Belém+30. Todos esses eventos estavam comportados dentro do Centro de Convenções Hangar em Belém do Pará e ali, na área aberta da feira, Sophia propôs, pela terceira vez, a ação “Fia Sophia”.

16. Pixel é o menor elemento de imagem; todas as imagens da computação gráfica são feitas de pixels, e os reconhecemos quando ampliamos ao máximo uma imagem e reconhecemos vários “quadrados”, cada um com sua tonalidade e que juntos compõem a imagem como um todo (1 pixel = 4 bytes = $2^8 * 2^8 * 2^8 * 2^8$).

17. Verbo a partir do termo “renderizar”, “renderização” de vídeo (do inglês “render vídeo”). Renderizar um vídeo é juntar todos os elementos que compõem o vídeo preparando-o para sua finalização. Renderização é a própria criação da imagem.

16.777.216 tonalidades possíveis justapostas a “luminância” de um *alpha channel* com 256 possibilidades de intensidade e composição.¹⁸

Em tão poucos detalhes e características apresentadas aqui sobre o sistema RGB True Color somos incapazes de explicar totalmente sobre o diversificado e complexo sistema de armazenamento e processamento de imagens, com diferenciadas resoluções e projeções em diferentes tipos de telas. Assim, limitamo-nos ao conceito básico de que há um canal “*Chroma*” que contém as informações de cor (RGB) e um canal “*Luma*” (*alpha*), com as informações de luminância (Hunt 2004, 68-91), e propomos uma analogia comparada desse método de armazenamento de dados na memória do computador com o método de escrita utilizado neste texto: o “*alpha channel*” pode ser comparado à linguagem performática que “renderiza” os outros três componentes-linguagens (oral, escrita e visual) em um conjunto de *pixels* que variam em suas 256 possíveis tonalidades e nos dão a possibilidade de projeções para além do espectro visível do olho humano. Essa simbologia – do texto como narrativa performática das *performances* artísticas de Sophia e a comparação com o sistema RGB True Color – também nos remete à ousadia de escrever um texto ao mesmo tempo na primeira pessoa do singular, como Sophia, *x drag queen*, ou como OLAIA, o artista-pesquisador, ou como SARAIVA, que orienta academicamente a pesquisa do ator-*performer*-pesquisador OLAIA, e também na primeira pessoa do plural, como “nós” (nós em nós), em quatro canais que anseiam vir a ser um “todo”, em quatro componentes diferentes que juntos são a técnica de um todo feito de partes tal qual descreve Gregório de Matos Guerra transpirando poeticamente os versos de “Ao Braço do Mesmo Menino Jesus Quando Apareceu”.

O todo sem a parte não é todo,
A parte sem o todo não é parte,
Mas se a parte o faz todo, sendo parte,
Não se diga, que é parte, sendo todo.
(Gregório de Matos Guerra)

Fazendo um paralelo com o poeta barroco, as camadas-linguagens desta narrativa performática, bem como as camadas-pele (projeção sobre corpo, maquiagem, figurino, adereços, riscos-confessos de batom, gestos, olhar do outro, etc.) que vão sobrepondo a montagem do corpo de Sophia, são partes que não são o todo, mas estão intrinsecamente ligadas a ele; e o todo deste trabalho só acontece por ter essas partes como processo de um todo, ou seja, são camadas-linguagens suplementadas e renderizadas para tonalizar e esmaecer vívidas cores em uma ação de tradução, processo tradutório do corpo que se monta, que experiencia, vive e é protagonista da cultura, influencia a sociedade e é influenciado

18. O “color depth” (profundidade de cor) para o sistema RGB True Color é denominado como “32 bits” (3 camadas de 8 bits cada), com 24 bits de 16.777.216 cores somados aos 8 bits restantes destinados ao *alpha channel* com a finalidade de sobrepor as informações (Poynton 2003, 37).

por ela em uma construção de autoidentidade que perpassa pela alteridade, pela transitoriedade da *performance* no ritual de se montar em um processo ambivalente de recuperação do *self* em críticas e re)afirmações do binário e desestabilização da dicotomia essencializada das sexualidades e gêneros (Jayme 2010, 185-186).

Haroldo de Campos, referenciando-se ao método de escrita de Gregório de Matos Guerra, identifica este poeta como a “musa crioula”, a “musa praguejadora”, “o primeiro antropófago malandro”.

Não falo de uma biografia. Falo de um biografema preservado na tradição oral e disperso em códices apógrafos. De uma persona por trás da qual ressoa um texto. Um texto de textos. Universal e diferencial. Paródico. Paralelográfico. Um “canto paralelo” de tradutor/devorador: descentrado, excêntrico (Campos 1981, 18).

A antitradução antropofágica da mestiçagem, da malandragem, da paródia e do descentramento (Campos 1981, 17) sugere uma historiografia não linear de reconhecimento dos “percursos marginais”, que é processo semelhante ao da produção de identidades da *drag queen* que monta um corpo e confunde as fronteiras, borra a distinção interno-externo em paródias de uma ficção reguladora da coerência heterossexual, questionando sexo anatômico, identidade de gênero e *performance* de gênero (Butler 2015, 237-240) a partir de *performances* experimentais críticas (Raposo 2015) que utilizam o jogo cênico de improviso na percepção e observação dos “dramas sociais”, da “antropologia performática e reflexiva” e da vida cotidiana (Turner 2015, 85-176) no contexto histórico e cultural da Amazônia neste determinado período de tempo (Fu-Kiau 1994, 20-21) em que os eventos “Sophia” acontecem.

A face dizada,¹⁹ maquiagem por fazer, picumã²⁰ uerro²¹, poucas poucas poucas roupas, a gata tá uó²² – algumas podem dizer, mas o fato é que o jogo e a resignificação de improviso revelam a fluidez da identidade de Sophia e sua autoidentificação (Hall 2006, 39) se montando e desmontando a partir do que sugere Oswald de Andrade (1995) sobre alteridade como cordialidade “de ver-se o outro em si, de constatar-se em si o desastre, a mortificação ou a alegria do outro” (157). Com uma maquiagem borrada, Sophia brinca de criança que se pinta para imitar a mãe ou a moça da novela, deixa a ideia de incompletude, e o restante da maquiagem quem faz é a outra pessoa a partir de sua imaginação; seu cabelo é um jogo cênico, que cai, não cai, é careca, ou tem muito cabelo, pois qual é a performatividade de um cabelo de uma pessoa não binária? A roupa

19. Dizada, no bajubá, possui várias traduções e, neste contexto, refere-se a uma maquiagem mal feita, uó, inacabada ou feia, uma face em des)construção.

20. Cabelo.

21. Uó, um erro.

22. Dizada.

de Sophia também é seu corpo, des)construído discursivamente em devorações artístico-performáticas coletivas, a suplementação de corpos e discursos em uma teia tecido pele adere gruda, “quero ficar no teu corpo feito tatuagem”.

“Fia Sophia” é a proposta de jogo de improviso em que Sophia oferece um batom para que as pessoas risquem o seu corpo, escrevendo palavras ou ações que descaracterizam os comportamentos e estéticas corporais dissidentes a partir de uma estigmatização normativa e fantasística de corpos hegemônicos. A ação performática se desdobra a partir da ação das pessoas sobre o corpo de Sophia, das escritas, dos discursos em que Sophia atravessa e é atravessada. A brincadeira de riscar o corpo, de pintar as mazelas, de reviver os choques de dor-prazer são memórias de uma etnografia contemporânea, ao mesmo tempo em que são munhões e potências de diálogo sobre a diversidade de gêneros e sexualidades, ou seja, o paradigma de um mundo como máquina capaz de ser manipulada pelos homens torna-se a crítica manifesta pela paródia sobre a fabricação performativa naturalizada do sexo e do gênero (Butler 2015, 233-236) e é observada através do registro em áudio e/ou vídeo das ações imersivas de Sophia em que não há distanciamento entre pesquisador e pesquisado, homem e natureza.

E, para uma melhor leitura imagética dessa narrativa estreitada entre textos e imagens, sugerimos que o leitor perceba o foco central deste trabalho como sendo o questionamento a respeito das práticas de Sophia como construções e registros etnográficos visuais da contemporaneidade que detalha as relações de gênero e sexualidade construídas histórica e socialmente por um povo no território Amazônia.

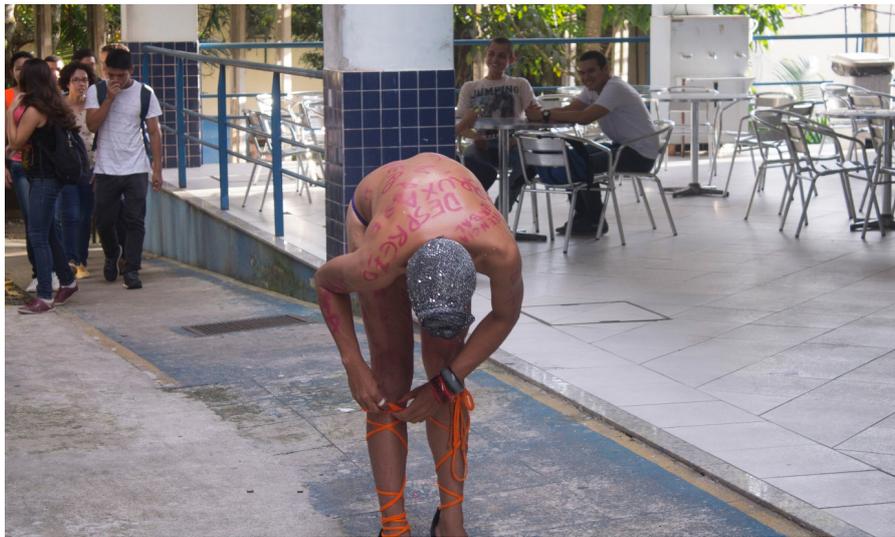
PRIMEIRO MOMENTO: FIA SOPHIA E AS ESTUDANTES DE ENGENHARIA

Percebemos o quanto o exercício/jogo tocava-atravessava aquelas mulheres que participavam daquele evento regional de engenharia e desenvolvimento social, pois o corpo de Sophia ficou cheio de palavras como: “burra”, “puta”, “putinha”, “vadia”, “você é mulher, não pode”, “você não consegue”, “bruxa”, “nerd”, “despreparada”, “gorda”, “violência verbal”. Ainda achamos de certa forma curioso a participação de homens que performavam a identificação masculina heteronormativa e que também pegaram o batom e riscaram Sophia; em contra-resposta ao jogo proposto pelos “boy”, Sophia, que estava de vestido, se despiu e ficou somente de calcinha desafiando ainda mais os homens que ousavam pegar no batom-desejo-pixo. Sophia saiu da sala onde ocorria a mesa-redonda e deu um “close” pelo CCNT, onde outros alunos estavam em um momento de lazer. Sophia também “desceu para o *play*” e brincou de ser a “estranha”, a in)traduzida, a partir do que sugere Jayme (2010, 193) no meio de tantos homens que timidamente brincaram com Sophia ou simplesmente a ignoraram.

Os desabafos borrados de vermelho-sangue e o jogo batom-corpo também podem ser assemelhados ao gesto da navalha que “corta” e “cura” no jogo dentro da roda de capoeira de Angola, descrito por Scott Head (2013, 263-268), em que o Mestre Angolinha, jogando capoeira com o autor, no primeiro momento, dá-lhe um golpe com a unha no pescoço e exclama suspirando: “Dançou!”, simbolizando um corte de navalha e a “morte” de seu oponente, e no segundo momento encosta dois dedos no mesmo local atingido anteriormente e brada: “*Band-eid!*” (Head 2013, 263), simbolizando a “cura” e enfatizando a abertura e a vulnerabilidade no corpo de Head.



O que mais nos tocou nesse evento e na primeira ação como Fia Sophia foi um abraço forte de uma estudante de engenharia que estava na plateia e que durante a *performance* se tornou artista e pintou o corpo de Sophia, a tatuou com seus incômodos e também chorou. Agradeceu e chorou, cortou e curou, dizendo que aquela ação lhe fazia muito bem, pois Sophia propunha que riscassem o corpo dela e depois a *drag* levava as palavras para um grande exorcismo, que conseqüentemente foi simbolizado pela saída de Sophia de dentro da sala para a área aberta do Centro do Campus V da UEPA. Os incômodos e choros de tantas mulheres estavam sendo exorcizados na fogueira das bruxas, em meio à praça pública, as palavras queimavam no corpo de Sophia, ou simplesmente curavam – como no toque afetivo de “cura” do Mestre para com seu aprendiz-pesquisador na mandinga mágica ritualística do enunciar das palavras, do “jogo de movimentos corporais e diálogo *encorporado*” que re)significa o cortar da navalha da capoeira de Angola e multiplica a duplicidade do gesto (Head 2013, 264) – em uma trans)formação em que escorre batom sangue suor numa puta vadia só de calcinha no meio da “universidade”.



Juliana Jayme sugere ainda que nós, *drag queens*, “hiper-realizamos”: embaralhamos e dissolvemos nossos corpos, gêneros e identidades, e é através da montagem que trazemos o corpo a uma forma inacabada, corpo-mente em processo de fabricação contínua, um sistema aberto de tradução cultural utópica em suas relações sociais, pois subvertemos o padrão homem-mulher em uma cultura onde a pessoa não binária é in)traduzível (2010, 190-194). A montagem da *drag*, esse processo de fabricação do corpo da *drag queen*, também se compara analogamente ao processo “Brasil Diarréia” (Oiticica 1970), em que o artista antropófago propõe a “multivalência dos elementos ‘culturais’ imediatos desde os mais superficiais aos mais profundos (ambos essenciais)” (Oiticica 1970) a partir da devoração, regurgitamento, digestão e vômito, engolindo criticamente o fenômeno da universalização e objetivando “o experimental” distante da predominância de valores absolutos. A multivalência enunciada por Oiticica apresenta-se aqui neste texto, nesta narrativa performática, como a sobreposição de camadas de teorias científicas,

textos etnográficos e literários, fricções das ações performáticas, choques de dor-prazer, etnofotografias e videoetnografias, e outras tantas possíveis narrativas que são partes de um todo que é Sophia, onde os campos acadêmicos borram fronteiras e o engajamento político é atrelado à arte-vida como uma colcha de retalhos mal costurada, desalinhada e esquizofrênica, parafraseando Silvia Raposo (2017, 94), bem como o próprio corpo da *drag queen* que se monta, se des)constrói em camadas sobrepostas pela “incorporação” em um corpo que “transmite um significado, mas também expressa a performance” (Jayme 2010, 168) através de “marcas”, “códigos”, tais como maquiagem, roupa, ações, cabelo e batom que risca a pele, armazena dados, sobre põe mais camadas e tonalidades de desabaços, expurgos e gritos.



FIA SOPHIA 2: O IMPROVISO CRIOLO

Na última quinta-feira do ano de 2017, em Bragança-PA – em um sarau poético no antigo e efêmero bar “Mundo de Alice” (bar bragantino alternativo que subsistiu por alguns meses na noite bragantina, não chegando a completar nem um ano; a residência onde era o bar é situada próxima à esquina em que as travestis fazem ponto; e após o bar parar de funcionar, a casa foi alugada para Olaia e transformou-se no Mundo de Sophia onde já aconteceram alguns eventos artísticos, como por exemplo, o encontro-vivência artística “Égua, Sarau D’ Quinta!” em 2018), Sophia experimentou o jogo cênico batom-corpo e saiu pelo bar e pelas ruas próximas ao bar oferecendo o batom, e desta saída improvisada, Sophia encontra as travestis na esquina e a empatia é recíproca e diálogos como desabafos re)surgem no jogo que não possui registros ficando somente na memória. Sophia também esteve onde as câmeras fugiram da vista (pois não há registros deste momento de Fia Sophia com as travestis), nas encruzilhadas da vida-arte, onde a resistência política é feita com o corpo, com a rua, em um contexto amazônico, em uma cidade que mesmo sendo considerada cidade-polo, possui um pequeno centro comercial com poucas famílias ricas e com a maioria da população pobre e preta vivendo em grandes periferias e comunidades ao redor. Neste período de tempo, no instante das interações na encruzilhada batom-travesti-drag-arte-vida as impressões ficaram em um corpo sem registro visual/audiovisual, um corpo na penumbra das fronteiras borradas da produção cultural do real de corpos mestiços (ANZALDÚA 2005) e a prática da descolonização de discursos identitários hegemônicos.

Nas encruzilhadas da academia e das ruas bragantinas, a resistência e a existência de corpos que desconstroem e parodiam “a construção performativa de um sexo original e verdadeiro” (Butler 2015, 9) estão em um “contexto interiorano”, situado em um “centro fora do centro”, em “corpos-amazônias em resistência”, que desdobram, manipulam a performatividade corporal criticamente em prol das diversidades sexuais e de gênero a partir de um contexto local que foge de um modelo pronto de compreensão da realidade e vai para além da perspectiva do colonizador (Lopes 2016, 24-37).

O desdobramento da ação “Fia Sophia” no início de 2018, na UFPA em Bragança, PA (anterior ao encontro com as travestis na rua, conforme descrito acima), acontece no evento cultural para receber os novos alunos de mestrado do PPLSA, quando Sophia performa o rap da música “Ainda Há Tempo”, do artista Criolo. Nesse evento foram exibidos vídeos etnográficos, curtas que dialogam sobre práticas de descolonização dos corpos, e algumas integrantes do grupo Mulheres do Fim do Mundo performaram músicas com temática feminista. Para finalizar, Sophia entrou se montando na frente do público e ao mesmo tempo dançando

com a música “Capim Guiné”, do grupo “Baiana System”. Em seguida, a *drag* assume o microfone, agradece a negociação com a academia para que aquela ação ocorresse e em seguida propõe o jogo com o batom-corpo. O evento ocorreu na praça da UFPA, e cenas como as que ocorreram na UEPA, durante a mesa-redonda no EREDS, foram vistas novamente, como podemos observar no vídeo disponível no canal de Olaia no YouTube: https://youtu.be/4NK_3RwaA-0.

Durante a música, Sophia recebe “porradas”, ressignificando as palavras escritas em seu corpo, como se o picho de batom fossem marcas de agressões que a *drag* recebia naquele momento e ao mesmo tempo resistia aos choques enfrentados no caminho e ia de encontro à maré, de encontro ao pensamento colonizador, caindo, se levantando e seguindo a caminhada. O jogo simbólico traduzia aquelas palavras escritas no corpo da *drag* como golpes do sistema patriarcal heteronormativo binário cis)temico;²³ e em diálogo e fricção Sophia responde aos golpes cantando: “Não quero ver você triste assim, não. Que a minha música possa te levar amor” (trecho da música “Ainda Há Tempo”, de Criolo).

Nessa ação, a *performer* Sophia traduz a des)construção identitário-periférica excluída na construção histórica do homem heterossexual, branco, rico e colonizador (Fanon 2008), gritando contra a quantidade de corpos que são violentados no país que mais mata homossexuais, transexuais e travestis. Quando Sophia cai no chão, se levanta e grita: “Que a minha música possa te levar amor!”, a *drag* está simbolicamente expurgando ideias, pensamentos e discursos em um grito lírico em uma “insurgência política” (Raposo 2015, 7) por uma guerrilha estética de enfrentamento aos “tanques de pensamento dos poderes imperiais” (Rivera Cusicanqui 2010, 63, tradução livre) que prevalecem nas nossas universidades e bibliotecas a partir de uma “economia política do conhecimento” que se reconfigura ao longo do tempo por um colonialismo externo e principalmente por um “colonialismo interno” que precisa ser percebido e combatido (Rivera Cusicanqui 2010, 65).

A ousadia da ação na praça da UFPA – Campus Bragança é uma resposta a quem não acredita no trabalho da *drag cuir* caboca que se re)configura na academia neste período de tempo, que se torna um “*dams of time*” – “uma demarcação temporal variável de minutos a horas e dias, dependendo do contexto” (tradução minha), a partir do conceito de tempo da cultura Bantu-Kongo, segundo K. K. Bunsseki Fu-Kiau (1994, 30), ou seja, um evento, um período de tempo que possibilita que o tempo

23. Pontuamos aqui sistema como cis)tema, referindo-se ao sistema sexista binário que prioriza a população cisgênera (cisnormatividade) em contraposição a outros corpos dissidentes (intersexuais, transexuais, travestis, assexuais, entre outras possibilidades fora da normatividade).

cíclico (sem início ou fim) seja percebido e compreendido (1994, 20) – um represamento no fluxo de tempo cíclico acadêmico a partir do atravessamento de um corpo-amazônia afro-indígena, corpo humano tradicionalmente em relação íntima com a terra, a mata, animais, água, seres encantados e tantos outros que podem(os) dizer que são gente, que nem a gente, corpo-terra, corpo-onça, corpo-catitu, corpo-água, corpo-gavião, corpo-cobra-grande, corpo-flauta, dentre tantas outras possibilidades cosmológicas de corpos que não estão isolados e convivem em “uma comunidade socioeconômica, submetida às mesmas regras que os humanos” (Escobar 2005, 65); corpo-academia, corpo-rua, corpo-resistência que propõem experimentar ações imersivas em espaços públicos traduzindo no corpo o indizível:

nas encruzilhadas das ciências humanas (antropologia, filosofia, história e sociologia) com as ciências sociais aplicadas (comunicação), as letras (portuguesas, espanholas e francesas) e as artes (canto, dança, dramaturgia, teatro e ópera) [...] entre os objetos do real e do ideal, do material e do espiritual e entre os objetos que possuem e aqueles que não possuem existência (Bião 2009, 91).

A transdisciplinar Sophia, tal como Armino Bião argumenta, está na conversa, na comunicação entre teoria e prática, está próxima das energias de Maria Padilha, Exu e rua (Areda 2008), no entrelugar do jogo, da brincadeira, em “sistemas semânticos dinâmicos”, que se desdobram e se re)significam (Turner 2015, 28), através de relações afetivas e da compreensão de arte-vida. Assim, Sophia altera o espaço-tempo instituído e experimenta processos de retrospectiva e reflexividade interconectados em um caos de harmonias e dissonâncias em uma narrativa da indeterminação, do vir a ser (Turner 2015, 106-108) em uma escrita corporal borrada de tons batom e camadas sobrepostas.

FIA SOPHIA N. 3: ISE 2018

Inicialmente, OLAIA chegou e conversou com a organização do evento e, coincidentemente, um tradicional grupo de carimbó que também estava presente e já havia se apresentado queria tocar mais um pouco. Em uma negociação breve entre a organização e o grupo, acordamos que a *performance* aconteceria juntamente com o grupo tocando o seu carimbó, pois os acasos da vida-arte fortalecem a *performance*, o improvisado e a cena. OLAIA inicialmente pegou o microfone e falou sobre a des)construção do processo “Fia Sophia” – o descentramento de um pensamento que se fortalece a partir do discurso de embate à colonização de nossos corpos, pois somos fora do padrão ocidental etnocêntrico (homem branco, heterossexual e rico), diferimos em alguma das normas exigidas para esse padrão, se não em todas. Dando continuidade ao início do diálogo, OLAIA explicou à roda, que se fazia presente em frente ao palco,

que Sophia é a construção colaborativa de todxs xs presentes e que sua montagem é feita por cada pessoa que se sente à vontade para ajudá-la a se vestir, enfeitar o cabelo, se maquiar e principalmente pegar o batom e riscar em seu corpo as palavras e ações violentas que já ouviram ou receberam por terem corpos diferentes do padrão normativo colonizador.

A proposta desse jogo é uma metodologia cênica de improviso, como Augusto Boal (1982) sugere, em que o olhar do outro pode ser observado em uma antropologia da *performance* em uma documentação etnográfica feita através de registros visuais e audiovisuais dos “choques de dor e/ou prazer provocados pela performance” (Conceição and Olaia 2017, 56), ou seja, os choques evocativos de experiências passadas que são revividas no presente (Turner 2005, 79).

Uma mulher pintou meu olho com o batom vermelho. Enquanto pintava, ela, uma mulher forte, aparência de guerreira bruxa, naquele momento, se desabava sobre mim, pintando meu olho enquanto lagrimava e me dizia baixinho: “Foi um soco no olho...”. Eu desabava em lágrimas por dentro e lembrava que, na noite anterior, eu mesma tinha sofrido agressão na rua: levaram minha bolsa com materiais de trabalho e também me deixaram com um soco no olho. A dor naquele momento, enquanto ela pintava o mesmo olho machucado, a dor-choque era mais do que real. Imagens violentas vieram à minha cabeça, lembranças de agressões que tantas amigas mulheres e bichas e travestis já sofreram, tantas monas assassinadas nas esquinas; naquele momento, foi mais do que meus pobres ossos poderiam aguentar. Suei frio, gaguejei, engoli o desespero e me fortaleci na troca afetiva espontânea, na troca de olhares, no abraço e nas forças de tantas palavras escritas e ouvidas que também me encorajam a prosseguir com ações e práticas artísticas de resistência como essa.

E assim o jogo batom-corpo continuou e o corpo-amazônia da *drag cuir* foi-se montando cada vez um pouco mais: ÍNDIOS SUJO, INTOLERÂNCIA RELIGIOSA, MAL AMADA, SAFADA, VAI DEPILAR ESSA PERNA, É ATÉ BONITA COM ESSA COR. E o jogo continuou também com palavras de força-afeto: DEIXA MEU CABELO EM PAZ! FORÇA, PAZ, RESISTE, PAIXÃO.

Encontramos duas mulheres indígenas que em suas línguas nativas escreveram palavras de carinho e afeto. Encontrei um machucado no olho, encontrei a palhaça, a *clown* Sophia, encontrei a criança e uma bolinha vermelha na ponta do nariz.



Fonte: Acervo pessoal de Sophia

Nesse desdobramento da ação “Fia Sophia”, como vemos na imagem acima, a toalha de mesa da mãe do OLAIA é o vestido da *drag* – a toalha da mesa inacabada que é a própria produção desta, pois o que nos interessa mais é o processo da sophia (substantivada, como prática de resistência contra-hegemônica) do que a própria Sophia (como identidade), ou seja, a mesa esquizofrênica “em função do processo de produção que é o do desejo” (Deleuze e Guattari 2004, 12) – isto é, simbolicamente, as admoestações da mãe “assembleiana” do OLAIA estão postas à mesa sobre Sophia, que as veste e des)veste na proposta de uma des)construção do cristianismo de formação neopentecostal evangélico representado pela toalha de mesa da mãe que rejeita Sophia e seu figurino posto na corpo-mesa de jantar.

Percebemos assim que a ação torna-se performática e simbólica, e Sophia representa a sua montagem literalmente através da multiplicidade de relações sociais e novas possibilidades de recriá-las por meio do desabafo, do expurgo do que a sufoca, pensando a *drag queen* como camadas de uma des)construção de um sistema aberto que desestabiliza

o sistema de gêneros binários (Jayme 2010, 171) e o atravessamento de outras relações sociais e questionamentos que estão próximos das práticas de decolonização dos corpos; e, para além da mesa esquizofrênica de Deleuze e Guattari (2004), para além da toalha de mesa da mãe de Oaia e Sophia, a *make* e picumã des)construídas a partir da brincadeira de se montar é proposta de uma cabeça por fazer em que o cabelo por completar e a maquiagem borrada são magias construídas por quem sonha, como numa brincadeira de criança, conforme a amiga *drag* paraense Flores Astrais diz: “Você completa a maquiagem da Sophia na sua cabeça”. Essa incompletude mágica do processo de montagem de Sophia, somada ao jogo de improviso com pessoas em ambiente público aberto, aproxima-se do que sugere Paulo Raposo (2013, 13-17) sobre o Estudo da Performance tanto no campo da *performance art* quanto no da antropologia pós-estruturalista, em que tudo que outrora foi considerado “contaminação”, “promiscuidade”, “impureza”, “erro” e “hesitação” é de interesse como campo de estudo em uma “antropologia libertada” com uma “nova narrativa performativa que nasce das ruas, como uma terra de ninguém”. Nessa antidisciplina que vem das ruas, a performatividade corporal e a *performance* como linguagem artística se aproximam da energia de Exu, que, segundo Victor Turner, é “uma representação da indeterminação que ronda as rachaduras e fendas de todas as ‘construções socioculturais da realidade’” (Turner 2015, 109); e para nós, conhecedores do Nkissi Pambu Nzila.²⁴ Esu é a busca por uma fuga do binarismo simbolizado por Turner como uma entidade com duas cabeças e a aproximação de nós mesmos e da nossa ambivalência como seres humanos que sempre estamos nas fronteiras invadindo e des)construindo “processos de heteronormatização, enquadramentos coloniais, domesticação do corpo e dos afetos, etc.” (Fernandes e Gontijo 2016, 18), pois Esu é a subversão à colonização cristã de nossos corpos e por isso é simbolicamente “demonizado” pela cristandade cristalizada. E também como sugere o “Manifesto *Queer Caboco*”:

Não se trata apenas de chamar a atenção aos processos de poder e dominação, mas de torná-los lugar de fala; trata-se de se tomar como lugar privilegiado a fronteira, o não lugar, a “zona de não ser” (Fanon), o *in-between*, o pós-posicional, o relacional, o *estar-siendo* de que nos fala Rodolfo Kusch alhures (Fernandes e Gontijo 2016, 18).

A incompletude de uma arte-vida como prática libertária de expressão de impulsos fúnebre-festivos (Conceição e Olaia 2017) de dor, sofrimento, alegria, celebração dá lugar ao não lugar e à afetividade estreita nas interpelações entrecruzadas nas encruzilhadas onde xs marginalizados estão em destaque (Bião 2009, 91) e pode ser observada também

24. Na tradição bantu, do candomblé Angola/Congo, Nkissi corresponde ao que os iorubanos, do candomblé keto, denominam de orixá. Nikisi corresponde a divindade, detentora da energia. O senhor dos caminhos na tradição bantu recebe o nome de Pambu Nzila e Mavambo.

em outras *performances* de Sophia, como, por exemplo, na ação-cortejo compartilhada nas ruas de Bragança durante o evento “Égua de 4”,²⁵ que é descrito no artigo “Sophia e Palhaço: dos reencontros e outras *performances*”, publicado no livro “Câmeras subjetivas: imagens em trânsito sobre o nordeste paraense”, em que os autores Conceição e Olaia (2017) interpretam a manifestação cultural do poeta Palhaço e o vídeo etnográfico resultante da ação como desdobramentos de um processo inacabado em que não há uma completude da obra de arte que se confunde, desdobra-se e multiplica-se em outras tantas obras de arte, tantas outras camadas que fogem de alguma proposta de controle em re) traduções e re)significações (Conceição e Olaia 2017, 55-59), “piscadelas de piscadelas de piscadelas...” (Geertz 1989, 19).

O vídeo etnográfico resultante desse terceiro momento no processo de imersão “Fia Sophia” é da linda Samily Maria, que acompanhou a *performance* a partir do momento em que Sophia se montou e saiu entregando o batom para as pessoas picharem seu corpo até o final do jogo cênico imersivo. E, assim, segue o *link* do vídeo etnográfico, publicado na Nova Revista Amazônica,²⁶ que se desdobrou a partir dessa obra artística de Sophia, que é o desdobramento do desdobramento de ações coletivas e colaborativas de pessoas que querem dizer algo através das artes:

Fia Sophia: etnografia do batom
<https://youtu.be/YqMCFfWsOZ4>

Bora escrever no corpo da gata, pra gente comer, devorar e vomitar e cagar, expurgar na cara desse patriarcado e desse cis)tema momentos colaborativos de risco e picho sobre tela-corpo nos ciclos de processos performáticos de identidade e resistência (Carlson 2010, 16) na “antidisciplina” de uma etnografia de si, uma autoetnografia, em que memórias e relatos dos outros que constroem Sophia são sobrepostos em camadas à desestruturação sujeito-objeto de pesquisa e aos registros visuais do corpo-amazônia da *drag* afro-indígena na fricção com outros corpos; na multifaceta de diferentes tonalidades e identificações que se borram em fronteiras diluídas pelo processo como prática de resistência poética e política em um “corpo pintado para a festa e para a guerra”, como diria Arthur Leandro (*in memoriam*).

25. Neste evento nas ruas de Bragança, PA, Sophia e sua amiga Byxa do Mato saem carregando uma rede de dormir com objetos que pesavam em seus ombros, simbolizando o carregar do corpo de uma amiga travesti assassinada em um cortejo fúnebre-festivo que parava em alguns pontos-estações onde as *performers* deixavam frases que remetiam aos assassinatos e violências transfóbicas e homofóbicas, acendiam uma vela, derramavam uma cachaça, bebiam o corpo da morta e seguiam com a caixinha ligada, tocando um som agitado, porque a amiga pediu que em seu funeral não houvesse choro, mas que todxs sempre festejem e celebrem seu corpo-resistência.

26. <https://periodicos.ufpa.br/index.php/nra/article/view/6482>

Não sei quando eu conheci Sophia. Aliás, eu nem sei se a conheço, pois a cada encontro ela se mostra renovada em um outro ser, em um outro corpo, uma outra sintonia. Lembro de tê-la visto em Colares, a cidade dos ETs, famosa pela incidência de aparição de OVNIs e por relatos de humanos abduzidos por seres extraterrestres. Estávamos na Terceira Égua, o Sarau do Corpo Poelytico [essa palavra é uma referência ao conceito de poética política proposto por Fernando de Padua, e a Égua-Sarau é um encontro anual realizado por coletivos independentes que coloca em debate e em experimentação identidades, corpo, resistência e poética na Amazônia oriental]. Sophia, quer dizer, OLAIA, ou sei lá quem lhe habitava o corpo naquele momento – me permito e até vou cultivar essa dúvida sobre a identidade –, chegou num ambiente desconhecido em uma cidade que também era pouco conhecida... Corpo masculino em movimentos femininos. A praça, palco das representações de personagens sociais – alguns bastante fictícios.... E assim, num misto de realidade e ficção, entre seres terrenos e personagens mitológicos, meio humano, meio deusa vinda de algum céu de outro planeta, aquele corpo vai se transmutando em Sophia... Sophia é provocadora e não deixa ninguém sem resposta. Ela é dúbia.... Amável e agressiva, deusa e humana, real e fictícia. Sophia comanda soberana um ritual de passagem entre passantes, brincantes, amantes... (bate-papo com Arthur Leandro, antes de o artista *dizar* deste plano)

CONCLUSÃO

Seguindo a tradição antropofágica de Haroldo de Campos (2011) a Hélio Oiticica (1970), e através de um jogo paródico de identificação tal qual a roda de capoeira e seus improvisos carregados de afetos e sentidos (Head 2013, 265), interagimos e compartilhamos diálogos sobre a desconstrução do discurso binário e de sexo unívoco (Butler 2015, 219-222), a partir de um pensamento local (Fernandes e Gontijo 2016). Desse modo, Sophia são *performances*, ou seja, as *performances* de resistência artístico-políticas são Sophias, períodos de tempo transitório, instantes das identidades de Sophia, que são não binárixs (fora dos padrões “homem” e “mulher”), são identidades fluidas localizadas no espaço e no tempo simbólicos.

As Sophias possíveis são realizações performáticas, são reais ações que perpassam pelas discussões nos diversos campos do conhecimento a partir de uma perspectiva local, sendo performático o método utilizado para esta pesquisa, ou seja, indo e vindo com aliterações, gagueiras, piscadelas de piscadelas, interpretações de interpretações e obras de obras, artes de artes, com uma linguagem performática, cujo cotidiano conhecido como “realidade” interage através dessa linguagem, responde, pergunta, traduz e retraduz suas leituras através da resignificação de signos do cotidiano por um pensamento e prática descolonizadora em corpos dissidentes na Amazônia.

Sophia propõe jogos cênicos a partir do princípio de Augusto Boal (1982) de que o “jogo está intrinsecamente em nós quando agimos nas nossas interações sociais cotidianas” (Conceição e Olaia 2017, 51), e dessa forma Sophia provoca outras interpretações, outros impulsos processuais dialógicos de construções identitárias que refletem o processo colonizador e “civilizatório” sofrido por nossos ancestrais, os primeiros habitantes da Amazônia. E, em um debate transdisciplinar, Sophia delinea outras possíveis narrativas a partir de negociações estabelecidas no instante de improviso, gerando outras possibilidades de construções sociais de gênero e sexualidade, transmutando possibilidades textuais a partir de inspirações artísticas, referenciais imagéticos e textuais e escritas de si, observando os movimentos e processos discursivos como energias trocadas e retransformadas em ações artísticas na rua denominadas de *performances* e reflexões teóricas transdisciplinares.

Percebemos que a arte, mais do que terapia, é exorcismo, é folguedo, é fogueira de bruxa, que queima as inquietações e dores da alma; a expressividade pelo corpo, o riscar as dores, escrever concretamente o que lhe feriu; e por isso des)construímos as criações tradutórias de Sophia como processos antropofágicos de cocriação coletiva estabelecida com artistas e amigxs de Sophia e de OLAIA que colaboram para que o ato performático seja efetuado como ponto-êxtase de manifestações poéticas e políticas e inquietações dialógicas sobre a construção normativa de gênero e a teoria *queer*.

Revisitar essas obras, nesta narrativa performática em formato de artigo científico acadêmico, ao mesmo tempo em que fortalece nosso discurso sobre Sophia e suas práticas artísticas de resistência política, também reafirma a necessidade de mais ações imersivas que dialoguem a respeito das práticas e exercícios de descolonização de nossos corpos-amazônias, porém a pergunta ainda continua: como vemos nesta narrativa etnográfica, o exercício da escrita das opressões sofridas pelos outros no corpo de Sophia insiste na reflexão a respeito da arte-vida como uma prática libertadora por um mundo melhor, ou ainda continuamos de mãos atadas e amordaçados a diálogos sobre diversidade de gêneros e sexualidades com a efetiva prática de descolonização dos nossos corpos?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Andrade, Oswald de. 1995. Um aspecto antropofágico da cultura brasileira: o homem cordial. In *A utopia antropofágica*, 2 ed. São Paulo: Globo.
- Anzaldúa, G. 2005. La conciencia de la mestiza /Rumo a uma nova consciência. *Revista Estudos Feministas*, vol. 13, n. 3: 704-719
- Areda, Felipe. 2008. Exu e a reescrita do mundo. *Revista África e Africanidades*, ano I, n. 1. http://www.africaeaficanidades.com.br/documentos/Exu_a_reescrita_do_mundo.pdf (acessado em 01/04/2019).
- Bauman, Zigmunt. 2001. *Modernidade Líquida*. Trad. Plínio Dentzein. Rio de Janeiro: Zahar.
- Bião, Armindo. 2009. A comunicação nas encruzilhadas da Esfinge, de Hermes, Mercúrio, Exu e Maria Padilha: ditos, não-ditos, interditos e mal-entendidos. *Revista FAMECOS*, v. 16, n. 40: 91-96.
- Boal, Augusto. 1982. *200 Exercícios e Jogos para o Ator e o Não Ator Com Vontade de Dizer Algo Através do Teatro*. 4 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Butler, Judith. 2015. *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. 8 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Campos, Haroldo de. 1981. Da razão antropofágica: a Europa sob o signo da devoração. *Revista Colóquio/Letras*, n. 62: 10-25.
- Campos, Haroldo de. 2011. *Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora*. Belo Horizonte: FALE/UFMG.
- Carlson, Marvin A. 2010. *Performance: uma introdução crítica*. Trad. Thais Flores Nogueira Diniz; Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Conceição, Alexandra C. e Pedro Olaia. 2017. Sophia e Palhaço: dos reencontros e outras performances. In: *Câmeras Subjetivas: imagens em trânsito sobre o nordeste paraense*. Editado por Fernandes D., L. J. C. Saraiva e J. S. L. Corrêa. São Carlos: Pedro & João Editores.
- Deleuze, Gilles e Félix Guattari. 2004. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia 1*; tradução de Joana Moraes Varela e Manuel Maria Carrilho. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Escobar, Arthuro. 2005. O Lugar da Natureza e a Natureza do Lugar: Globalização ou Pós-Desenvolvimento? In: *A Colonialidade do Saber: Eurocentrismo e Ciências Sociais. Perspectivas Latino-Americanas*, ed. Edgardo Lander, 63-79. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina, Colección Sur Sur, CLACSO.
- Fanon, Franz. 2008. *Pele Negra Máscaras Brancas*. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA.
- Fernandes, Estêvão e Fabiano Gontijo. 2016. Diversidade sexual e de gênero e novos descentramentos: um manifesto queer caboclo. *Amazônica, Revista de Antropologia*, vol. 8, n. 1: 14-22.
- Foucault, Michel. 1992. A escrita de si. In *O que é um autor?*, 129-160. Lisboa: Passagens.
- Fu-Kiau, K. K. Bunseki. 1994. Ntangu-Tandu-Kolo: The Bantu-Kongo Concept of Time. *Time in the Black experience*. Ed. Joseph K. Adjaye. Londres: Greenwood Press.
- Geertz, Cliford. 1989. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: LTC.
- Hall, Stuart. 2006. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Trad.: Silva, Tomaz T. e Guacira L. Louro, 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A.

- Head, Scott. 2013. "Ação!" "Corte!": cinco cenários nas entrelinhas da performance In *A Terra do Não-Lugar: diálogos entre antropologia e performance*, org. Paulo Raposo et al., 255-270. Santa Catarina: Editora da UFSC.
- Hunt, R. W. G. 2004. The Colour Triangle. In *The Reproduction of Colour*, 6 ed., 68-91 England: John Wiley & Sons, Ltd.
- Jayme, Juliana Gonzaga. 2010. Travestis, transformistas, drag queens, transexuais: montando corpo, pessoa, identidade e gênero. In *Cultura contemporânea, identidades e sociabilidades: olhares sobre corpo, mídia e novas tecnologias*, org. Ana Lúcia de Castro, 167-196. São Paulo: Editora UNESP, Cultura Acadêmica. <http://books.scielo.org/id/js9g6/pdf/castro-9788579830952.pdf> (acessado em 02/04/2019).
- Lopes, Moisés Alessandro de Souza. 2016. Algumas observações sobre as homossexualidades em "contextos interioranos": lançando questões de "fora dos centros". *Amazônica, Revista de Antropologia*, vol. 8, n. 1: 24-37.
- Maria, Samily, Elis Tarcila, Pedro Olaia e Sophia Sophia. 2018. Fia Sophia: etnografia do batom. *Nova Revista Amazônica*, vol. 6, n. 4: 267-268.
- Oiticica, Helio. 1970. Brasil Diarréia. <https://pt.scribd.com/document/328500049/Brazil-diarr-ia-He-lio-Oiticica> (acessado em: 15/12/2018).
- Poynton, Charles. 2003. *Digital vídeo and HDTV: algorithms and interfaces*. San Francisco: Morgan Kaufmann.
- Raposo, Paulo. 2013. No Performance's Land?: interrogações contemporâneas para uma teoria da performance. In *A Terra do Não-Lugar: diálogos entre antropologia e performance*, org. Paulo Raposo et al., 13-18. Santa Catarina: Editora da UFSC.
- Raposo, Paulo. 2015. Artivismo: articulando dissidências, criando insurgências. In: *Cadernos de Arte e Antropologia*, v. 4, n. 2: 3-12.
- Raposo, Sílvia. 2017. Antropologia e performance. Terra de ninguém ou terra de todos? *Revista Periféria*, vol. 22, n. 1. Barcelona.
- Rivera Cusicanqui, Sílvia. 2010. *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Rodrigues, Denise de Sousa Simões. 2009. *Revolução Cabana e Construção da Identidade Amazônica*. Belém: EDUEPA.
- Silva, José Pereira da. 2007. Gregório de Matos, o sagrado e o barroco. *SOLETRAS*, Ano VII, nº 14: 162-176
- Silva, Samuel, Fabio Porfiro e Pedro Olaia. 2018. Fia Sophia - UFPA, Campus Bragança. Vídeo-registro da ação Fia Sophia na UFPA. https://youtu.be/4NK_3RwaA-0 (acessado em: 15/12/2018).
- Suelen, Bruna, Pedro Olaia e Welington Romário. 2012. *Primeira Égua, Trava Carne: o enforcamento*. Vídeo-registro da ação performática no GEMPAC, Belém, Pará, Brasil. <https://youtu.be/DpFUwZKXy3Y> (acessado em: 15/12/2018).
- Turner, Victor. 2005. Dewey, Dilthey e Drama: um ensaio em Antropologia da Experiência (primeira parte). Tradução de Herbert Rodrigues. Revisão de John C. Dawsey. *Cadernos de Campo. Revista dos Alunos de Pós-Graduação em Antropologia Social da USP*, v. 13, n. 13: 177-185.
- Turner, Victor. 2015. *Do Ritual ao Teatro: a seriedade humana de brincar*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=62&p=10&o=p> (acessado em 19/03/2019).

PEDRO OLAIA é mestre em Linguagens e Saberes na Amazônia pela Universidade Federal do Pará (UFPA, 2019), pós-graduado em Educação Matemática Comparada pela Escola Superior Aberta do Brasil, ESAB (2015), graduado em Engenharia Elétrica pela Universidade Federal do Pará (2010) e professor de matemática pela UNINTER (2019). Faz parte do Grupo de Pesquisa LELIM (Laboratório de Estudo Linguagem, Imagem e Memórias); é artista multimídia e pesquisador cujo trabalho tem como foco as *performances* de Sophia, sua drag queen. Tem formação em teatro como ator pela Escola de Teatro e Dança da UFPA e em piano pelo Conservatório Carlos Gomes, tendo realizado obras artísticas nas áreas de teatro, performance e vídeo e etnografias visuais. E-mail: pedrolaia@gmail.com

LUIS JUNIOR COSTA SARAIVA é doutor em Ciências Sociais na especialidade Antropologia Cultural e Social pelo Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa (ICS), mestre em Antropologia pela UFPA (2002) e possui graduação em História pela Universidade Federal do Pará, UFPA (1999). É professor adjunto da Universidade Federal do Pará e coordenador do Programa de Pós-Graduação em Linguagens e Saberes na Amazônia (PPLSA). Tem experiência na área de Antropologia, com ênfase em Antropologia Urbana, Antropologia da Saúde, Etnologia Indígena, atuando principalmente nos seguintes temas: sexualidade, saúde, doença, corpo, sífilis, AIDS e prostituição, educação indígena, saúde indígena. E-mail: luisjsaraiva@gmail.com

Contribuição de autoria. Pedro Olaia e Luis Junior Costa Saraiva: concepção, coleta de dados e análise de dados, elaboração do manuscrito, redação, discussão de resultados.

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido em 15/12/18

Reapresentado em 02/04/2019

Aprovado em 16/05/2019