



PERIÓDICUS

ISSN: 2358-0844

n. 16, v. 1

set.2021-dez.2021

p. 294-326

Ciborgues de madeira: profanações tecnomíticas das estéticas drag queen na religiosidade popular do Cariri cearense¹

(*Wooden cyborgs: technomythic profanations of drag queen aesthetics
in the popular religiosity of Cariri from Ceará*)

(*Cyborgs de madeira: profanaciones tecnomíticas de la estética drag queen
en la religiosidad popular de Cariri de Ceará*)

Ribamar José de Oliveira Junior²

Walisson Angélico de Araújo³

RESUMO: Formões, buril, cera e tinta na espuma do corpo talhado na madeira. A partir do ensaio *A costela de Adão*, da fotógrafa Giovanna Duarte para a quinta edição do jornal *Sertão Transviado*⁴ –lançado em 2017 através de um projeto experimental de jornalismo, – realizamos uma releitura da teoria ciborgue de Donna Haraway em um contexto localizado. Nesse sentido, utilizamos a metodologia de análise documentária da fotografia em sua dimensão expressiva para procurarmos os sentidos do corpo *drag queen* na cultura popular do Cariri cearense. Ao todo, o ensaio é composto por sete fotografias, que mostram as *drags* Phantom e Malina entre as esculturas do Centro Popular de Cultura Mestre Noza, na cidade de Juazeiro do Norte, mais conhecida como a ‘terra do Padre Cícero’. Distante de uma tecnoutopia, encaramos as políticas afetivas do ativismo entre o ciborgue e a deusa para pensarmos os híbridos entre o gênero e a cultura popular, sobretudo, através da afetação da identidade performativa com a tradição cultural. Da ironia e blasfêmia, encaramos as dissidências e os artefactualismos tecnomíticos na imagética-discursiva do corpo *cyberdrag* em sua potente fusão com os simulacros capazes de hackear códigos rígidos de leitura das corporalidades na religião popular.

PALAVRAS-CHAVE: Ciborgues. Corpo. *Drag queen*. Performance.

Abstract: Chisels, wax and paint in the foam of the body carved in the wood. From the essay “A rib of Adão” by photographer Giovanna Duarte for the fifth edition of *Jornal Sertão Transviado*, launched in 2017 through an experimental journalism project, we reinterpreted Donna Haraway’s cyborg theory in a localized context. In this sense, we use the methodology of documentary analysis of photography in its expressive dimension to look for the meanings of the drag queen body in the popular culture of Cariri, from the state of Ceará. Altogether there are seven photographs showing the Phantom and Malina drags among the sculptures of the Mestre Noza Popular Culture Center in the city of Juazeiro do Norte, better known as the land of Father Cícero. Far from a technoutopy, we face the affective policies in activism

1 Trabalho produzido com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

2 Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Mestre em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). E-mail: ribamar@ufrj.br.

3 Mestrando Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporânea da Universidade Federal da Bahia (UFBA). E-mail: walissonangelico@gmail.com.

4 Leitura completa de todas as edições em formato digital. Disponível em: <https://issuu.com/sertaotransviado>.



Artigo licenciado sob forma de uma licença Creative Commons [Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/). (CC BY-NC 4.0)

Recebido em 31/07/2020

Aceito em 18/11/2020

between the cyborg and the goddess to think about the hybrids between gender and popular culture, above all, by affecting the performative identity with the cultural tradition. From irony and blasphemy, we look at dissidences and technomitic artefactualisms in the cyberdrag body's discursive imagery in its potent fusion with simulacra capable of hacking codes of reading of the body in popular religion.

Keywords: Cyborgs. Body. Drag queen. Performance.

Resumen: Cinceles, buril, cera y pintura en la espuma del cuerpo tallado en la madera. Del ensayo “La costilla de Adão”, de la fotógrafa Giovanna Duarte, para la quinta edición de *Jornal Sertão Transviado*, lanzado en 2017 por un proyecto de periodismo experimental, reinterpretemos la teoría del cyborg de Donna Haraway en un contexto específico. En este sentido, utilizamos la metodología del análisis documental de la fotografía en su dimensión expresiva para buscar los significados del cuerpo drag queen en la cultura popular de Cariri, Ceará (Brasil). En total, hay siete fotografías que muestran los drag Phantom y Malina entre las esculturas del Centro de Cultura Popular Mestre Noza en la ciudad de Juazeiro do Norte, más conocida como la “tierra del Padre Cícero”. Lejos de ser una tecnoutopía, enfrentamos las políticas afectivas en el activismo entre el cyborg y la diosa para pensar sobre los híbridos entre el género y la cultura popular, sobre todo, al afectar la identidad performativa con la tradición cultural. Desde la ironía y la blasfemia, nos enfrentamos disidencias y artefactismos tecnomíticos en las imágenes discursivas del cuerpo cyberdrag en su potente fusión con simulacros capaces de piratear códigos rígidos de lectura de corporalidades en la religión popular.

Palabras clave: Cyborgs. Cuerpo. Drag queen. Performance.



1 Da cachaça Xá de Flor, as sementes ciborguianas

Os ciborgues do Cariri cearense não têm uma origem precisa, mas são tão antigos quanto a época em que a irlandesa Donna Haraway cursava biologia e sentia o impacto do Sputnik⁵ na política educacional dos Estados Unidos. Na cidade de Juazeiro do Norte, por exemplo, podemos lembrar que a estátua do Padre Cícero foi construída através de uma réplica de gesso do tamanho de 1,2 metros. Naquela época, embora não existisse tecnologia suficiente para efetivar o processo de moldagem, a estátua foi feita de modo artesanal com moldes produzidos de madeira e agave. E, devido à crise econômica do país, que provocou a escassez de cimento em várias regiões brasileiras, a imagem de 27 metros do Padre Cícero na colina do Horto foi construída com cimento russo importado da Europa, no mesmo ano em que acontecia o conflito fronteiriço armado entre a União Soviética e a República Popular da China (RPC). Católica, Haraway fala sobre a influência da corrida armamentista e da Guerra Fria, após a Segunda Guerra Mundial, na construção do seu corpo e da sua mente, em reflexo aos movimentos das mulheres. De volta ao Cariri cearense, terra das romarias católicas do Padre Cícero, o protótipo ciborgueano projetado em madeira e agave sob a finalização do cimento russo, os movimentos contraculturais esboçavam a Conspiração de Aquário nos anos de 1970. Porém, antes mesmo disso, ao sul do Equador e anterior aos movimentos norte-americanos da rebelião de Stonewall em Nova York no ano de 1969, Capela, tida como uma das primeiras travestis da cidade de Crato, entre 1960 a 1980, explicava que “Deus fez o homem para outro homem” (OLIVEIRA JUNIOR, 2018)⁶, porque o pênis é cilíndrico como o ânus e, por isso, seria preciso criar um homem com pênis triangular para se relacionar com o formato da vagina da mulher. Outra vez, Capela, que temia os cabelos brancos, ficou com raiva quando alguém comentou na Praça Cristo Reis que ela estava ficando velha, obsoleta como um rádio de válvula, enquanto outra ‘bicha’ (OLIVEIRA JUNIOR, 2018)⁷, no auge dos 18 anos, tinha saído do armário pela descoberta da cidade, sendo um novo modelo de rádio *transition*, a exemplo de quando as notícias chegavam pela modernização do aparelho radiofônico nas casas do interior. De fato, se o início da era ciborgue começou nos anos de 1990, os reflexos anteriores apontam para os mundos em mutação que pensavam a nova carne em conjunção com a tecnologia a partir da subjetividade. O pensamento de Capela, que influenciou boa parte dos modos de vida LGBTQIA+ no cenário da contracultura no Cariri, pode ser o nosso ponto de partida para pensar o suposto futuro agora, no presente. Embora fique mais

5 Primeiro satélite artificial da Terra lançado pela União Soviética, em 1957.

6 Relato produzido pela interlocutora Sabrina e apontado por Oliveira Junior (2018) diante das construções de Capela a partir da memória LGBTQIA+, entre 1950 a 1960, na cidade de Crato-CE.

7 Relato produzido pelo interlocutor Braga e explanado por Oliveira Junior (2018) nos enredos que categorizam os modos de ser homossexual naquele período histórico em contextos interioranos, a exemplo de Crato, quando aparecem as categorias de homossexual, gay e bicha, mediante as intersecções de raça e classe na urbanidade.



à margem da memória e das representações contraculturais, o imaginário sobre o seu corpo, a sua performatividade e o seu modo de pensar, aparece muito arraigado nas vivências das pessoas que fizeram parte da articulação dissidente sexual e de gênero, como articula Colling (2017), no ensejo contracultural. O cantor João do Crato, contemporâneo de Abidoral Jamararu⁸, lembra da memória de Capela e menciona Zé Viado para falar melhor sobre ela. (OLIVEIRA JÚNIOR, 2016) O experimento da cachaça Xá de Flor⁹, produzida por João do Crato e Blandino Lobo, que se tornou um espaço social e um movimento cultural, mostra como a alquimia e a tecnologia encontraram no Cariri um ponto de fusão. Assim, foi na era ciborgue que João do Crato conta que, em meados dos anos de 1990, ele trabalhava em uma edição da tradicional festa Expocrato, no Parque de Exposições Pedro Felício Cavalcante, quando soube que a cerveja estava para acabar. Ele foi em casa, encheu um pote com a bebida, colocou na cabeça e voltou. “Olha... Eu atravessei esse *dacing* com 19 litros de cachaça na cabeça dançando mais o povo” (DUARTE, 2016, p. 16), contou João. Para Blandino, fazer a cachaça Xá de Flor era um ritual entre ervas e álcool, “primeiro que sem vontade eu não faço”. (DUARTE, 2016, p. 16) A bebida, por ser produzida por um ‘cabeludo’ e através de ervas meramente desconhecidas, gerou perseguição até pela polícia. Distante de admirar a tecnologia, Blandino hoje fala que prefere acender um fogo e não tem receita certa para a Xá de Flor exceto acreditar, mas utiliza mel de abelha, aniz estrelado, pó de madeira, emburana e cachaça do brejo na bebida. Diante disso, a partir das reverberações da alquimia produzida pelo corpo, pensamos sobre as sementes ciborguianas plantadas no chão da bacia cultural da Chapada do Araripe em suas potentes fusões.

Após a releitura da quinta edição do jornal *Sertão Transviado*¹⁰, que teve como capa duas *drag queens*, Phantom e Malina, em uma fotografia da jornalista e fotógrafa Giovanna Duarte¹¹ através do ensaio *A costela de Adão* realizado no Centro Cultural Mestre Noza¹², buscamos perceber os entrelaçamentos entre corpo, cultura popular e arte. Assim, procuramos analisar as sete fotografias do ensaio que buscaram retratar pelo jornalismo a cena artística contemporânea *drag queen* da região, por meio dos discursos e das tecnologias nas afetações com a religiosidade popular. Eram duas da tarde quando duas *drag queens* entraram pelos portões do Centro de Cultura Popular Mestre Noza, no centro de Juazeiro do Norte, acampanhadas por uma lente de

8 Cantor e compositor cearense, intérprete do disco *Avallon*, lançado em 1987.

9 Para a leitura da cachaça Xá de Flor e a produção do espaço *queer*, ler Marques (2017).

10 O jornal *Sertão Transviado* foi lançado em 2017 pelo projeto Sertão Transviado: Outros Cariris, vigente entre 2016 a 2018, com apoio das Pró-Reitorias de Cultura (Procult) e de Extensão (Proex) da Universidade Federal do Cariri (UFCA),

11 Portfólio da fotógrafa Giovanna Duarte. Disponível em: www.instagram.com/giofotografa.

12 É muito importante retomar o que Casimiro (2001) aborda sobre o reconhecimento artístico do artesão Mestre Noza, que faleceu sem reconhecimento e em condições de pobreza. A sua arte como xilógrafo até hoje influencia o imaginário da região, sendo uma das maiores referências da nossa cultura.



câmera fotográfica. Phantom¹³ usava uma boina e um blazer com estampas e tons similares, uma longa saia preta, um par de salto alto e uma peruca loira. Malina¹⁴ trajava um vestido estampado, luvas pretas, salto alto e uma peruca na cor preta. Ambas percorreram minutos antes do principal trecho do centro, a Rua São Pedro, e entraram pela esquina na Rua São Luís que leva ao lugar do ensaio. Na cena inicial da reportagem gravada para o lançamento da edição (NA ESPUMA..., 2017), uma mulher observa, da porta do Mestre Noza, curiosa e atenta o movimento das *drag queens*, ela coça a cabeça e para um pouco com a intenção de admirar a performance na rua. O ensaio aconteceu entre as obras de madeira talhadas pelos artistas que trabalham no espaço cultural. Durante o registro fotográfico foi realizada uma entrevista, e a concepção das fotografias foi construída através dos deslizamentos do corpo *drag queen* pelas esculturas em madeira. O Centro Cultural Mestre Noza foi inaugurado em 1985, no local onde funcionava a cadeia pública da cidade. Após a criação da Associação dos Artesãos de Juazeiro do Norte, em 1983, apoiado de modo piloto por meio de um desdobramento do Encontro de Produção de Artesanato Popular e Identidade Cultural, incentivado pelo Instituto Nacional de Folclore e realizado na Funarte, houve uma recomendação dos representantes dos órgãos da Secretaria de Cultura para a construção de uma rede de apoio aos artesãos. Como explica Cavalcanti (2009), o projeto piloto foi selecionado para Juazeiro do Norte e Parati e, hoje, os agentes do processo artístico no Ceará assumem a posição de artista ou artesão, dependendo do contexto no qual estão se inserindo. Diante do pensamento de Marques e Oliveira (2015), consideramos Juazeiro do Norte como um lugar para as Ciências Sociais.

Assim, este trabalho tem como objetivo revisitar a teoria ciborgue de Haraway (2009) para refletir sobre as tecnologias e os discursos do corpo *drag queen* na arte da religiosidade popular do Cariri cearense. Para tanto, utilizamos como recurso metodológico a análise documentária de imagens fotográficas em Manini (2004) com o objetivo de perceber o sentido do corpo *drag queen* nas fotografias por meio da releitura do ciborgue na cultura popular. Ao focarmos na dimensão expressiva, encaramos uma “parte da imagem fotográfica dada pela técnica: é a aparência física através da qual a fotografia expressa seu conteúdo informacional, é a extensão significativa da fotografia manifesta pela forma como a imagem se apresenta (revelada pela técnica)”. (MANINI, 2004, p. 4) Desse modo, percebemos a representação escrita e a informação imagética diante do recorte espaço-temporal, trabalhando as visualidades da fotografia em sete amostras do ensaio fotográfico.

13 Perfil do Instagram da *drag queen* Phantom. Disponível em: www.instagram.com/phantomdiary/.

14 Perfil do Instagram da *drag queen* Malina. Disponível em: www.instagram.com/bixamalina/.



Diante disso, consideramos, em um primeiro momento, situar a discussão do gênero através das reflexões de Lauretis (1987) sobre as tecnologias de gênero, as considerações de Foucault (2004) diante das tecnologias de si, e o pós-humano no ciborgue em Haraway (2009). Além disso, consideramos as reflexões de Braga (2007) sobre o Padre Cícero, e de Nobre (2015) sobre a construção da Beata Maria de Araújo nos atravessamentos da religiosidade popular. Em um segundo momento, apontamos para as ponderações de Carvalho (1999) sobre a madeira como matriz da memória no Cariri, e de Albuquerque Junior (2013) sobre a imagética-discursiva do gênero masculino no Nordeste. Ainda, situamos as contribuições de Cavalcanti (2009) sobre as imagens e os imaginários de Juazeiro do Norte, e as reflexões de Diniz (2019) sobre a madeira e o tempo como dispositivo da memória. De certo modo, o pensamento de Puar (2013) a partir dos agenciamentos e das políticas afetivas entre o ciborgue e a deusa, aparece como uma chave para concluir nossa articulação. Portanto, pensamos na reconstrução das “fronteiras da vida cotidiana, em conexão parcial com os outros, em comunicação com todas as nossas partes” (HARAWAY, 2009, p. 100) por meio dos frutos das sementes ciborguianas, regadas pela alquimia dos processos culturais no Sul do Ceará, os ciborgues de madeira.

2 Ciborgues, gênero e drag queen: micropolíticas do corpo talhado na madeira¹⁵

Para explicar como a sociedade carrega o emblema do sexo que fala, Foucault (2015) realça a captura do sexo diante de um certo mecanismo capaz de fazer dizer a verdade de si na medida em que a verdade dos outros tece um jogo entre prazer e saber. Ao destacar que, a partir do século XVIII, os mecanismos de poder tomaram em mãos a vida e o corpo vivo do homem, o autor fala que não pelo direito, mas pela técnica, não pela lei, mas pela normalização, não pelo castigo, mas pelo controle que se estabeleceram, em níveis, o poder. Desse modo, o desejo aparece concebido junto a um poder jurídico-discursivo, tecido pela imagem do poder-lei, e é dessa imagem que Foucault (2015) sugere liberação, sem ter o direito como modelo e código. O poder não regeu a sexualidade ao modo da lei e da soberania, pois por meio dele é possível revelar uma verdadeira ‘tecnologia do sexo’ complexa e mais positiva do que negativa.

Portanto, não há somente um foco, mas todo um suporte em que o poder induz aos estados de si mesmo, localizados e instáveis. Dessa forma, estamos sempre no poder e dele não escapamos, mas, onde há poder, há resistência, ou seja, pontos em que os focos se disseminam com densidade no tempo e no espaço provocando o levante de grupos de maneira decisiva. “Mas sim resistências, no plural, que são casos únicos” (FOUCAULT, 2015, p. 104). É mais comum,

15 Os conceitos de Haraway utilizados neste artigo se baseiam no curso da teórico-ativista Helena Vieira, ministrado em 2020, pelo Laboratório de Arte Contemporânea, na Universidade Federal do Ceará.



nesse caso, que as resistências sejam móveis e transitórias, que introduzem na sociedade clivagens que deslocam e suscitam reagrupamentos. Se o poder forma uma camada espessa no corpo social, as resistências são como pulverizações que atravessam as estratificações sociais e as unidades individuais, nesse sentido, a revolução seria possível na codificação dos pontos de resistência. De tal modo, segundo Foucault (2015), cabe se questionar qual o tipo de discurso sobre o sexo em tal forma diante da cobiça da verdade que aparece historicamente em lugares determinados, no sentido de perceber quais são as relações de poder mais imediatas e locais em jogo.

Nesse caso, o dispositivo da sexualidade aparece como um dos agenciamentos de poder-saber, como um agente de transformação de vida. A importância política assumida pelo sexo aparece como um dos focos de lutas políticas no micropoder do corpo vivo. “O poder fala da sexualidade e para a sexualidade” (FOUCAULT, 2015, p. 160), de tal modo, os mecanismos de poder pretendem controlar a sexualidade no cotidiano. O que Foucault (2015) quer mostrar é a articulação dos dispositivos de poder em cima do corpo, nas funções, nos processos fisiológicos, nas sensações e nos prazeres, na medida em que a sexualidade é um efeito e um instrumento dos agenciamentos. Foi a noção de sexo que ancorou a instância específica do poder nas funções do sujeitamento, pois o sexo é o elemento mais especulativo no dispositivo da sexualidade que o poder organiza pelas captações dos corpos na sua materialidade e nas suas forças. É pelo ponto imaginário do sexo que todos devemos passar para ter inteligibilidade à totalidade do corpo e à identidade. “Contra o dispositivo de sexualidade, o ponto de apoio do contra-ataque não deve ser o sexo-desejo, mas os corpos e os prazeres”. (FOUCAULT, 2015, p. 171)

Assim, cabe destacar o que Lauretis (1987) aborda sobre a releitura das imagens e das narrativas culturais a partir dos espaços gendrados, no sentido da significação e dos efeitos discursivos, pois a autora ancora a sua perspectiva na analítica foucaultiana da ‘tecnologia sexual’ complexificada no eixo político. O gênero aparece, nesse sentido, como um efeito de linguagem, sobretudo, na medida em que o gênero e a diferença sexual podem ser desfeitos e desconstruídos. Ao criticar a limitação do conceito de ‘diferença sexual’, Lauretis (1987) aborda as nuances do código linguístico e situa as representações culturais através das multiplicidades dos sujeitos, na qual esquiva uma metafísica-discursiva, que essencializaria o arquétipo da mulher no espectro da feminilidade, e mira na constituição do sujeito no gênero e não na posição universal ao sexo. É nesse ponto que a autora assinala os discursos pelas práticas cotidianas, quando menciona que “o gênero como representação e como auto-representação, é produto de diferentes tecnologias sociais”. (LAURETIS, 1987, p. 208)



Diante disso, é a partir dessa premissa que a autora traz quatro proposições importantes para pensar o que ela aborda como ‘tecnologias do gênero’: a primeira que traz o gênero como representação; a segunda que aponta a representação do gênero através da sua construção como registro, nesse caso, atrelada a arte popular e a religiosidade regional; a terceira que enfatiza a construção do gênero nas práticas e nos discursos; e, por fim, a quarta que revela a construção do gênero através da sua própria desconstrução. Nesse sentido, pensamos com Lauretis (1987) sobre o excesso, o que aparece fora do discurso e que pode romper ou desestabilizar a representação. Se para a autora o gênero constrói uma relação entre os indivíduos, as relações dos mesmos apontam para um pertencimento e deriva como produto e processo dos imaginários que tecem a realidade. Assim, podemos dizer que, ao lado da relação dos artesãos e/ou artistas com as *drag queens*, o gênero pôde tecer o real a partir do imaginário como processo constitutivo da técnica artística do ato de talhar a madeira. A tecnologia social atravessada pelo discurso e pela prática religiosa revela as representações pela construção subjetiva entre o agenciamento e a autodeterminação.

“O sistema de sexo-gênero, enfim, é tanto uma construção sociocultural quanto um aparato semiótico, um sistema de representação que atribui significado”. (LAURETIS, 1987, p. 212) Com isso, a autora destaca que a proposição do gênero como representação sedimentada na construção marca a expressão do produto e do processo e, desse modo, trazemos o corpo *drag queen* como derivado dessa tecnologia social que traz consigo diferentes significados dos modos de representar o feminino, ou seja, podendo ser também talhar pelo imaginário da obra como pode ser visto o produto da religiosidade popular na influência da performance. No âmbito micropolítico, os sujeitos aparecem atrelados pela tecnologia de gênero, construídos na cultura e produzidos pelos discursos. É interessante perceber que o nome do ensaio, *A costela de Adão*, aparece nas palavras de Lauretis (1987) quando ela destaca que, na concepção patriarcal, a forma feminina surge como a extrapolação da projeção masculina. O nome do ensaio revela, desse modo, a construção do gênero nem pelo masculino, nem pelo feminino, mas pela matriz da madeira como possibilidade para o corpo.

Para a autora, os sujeitos são engendrados pela relação. No caso, do ato das *drag queens* de entrarem no Mestre Noza, talvez pela primeira vez, pensamos a performance como um acontecimento, ou melhor, nas palavras de Foucault (2008, p. 28), como uma “irrupção dos acontecimentos” pela ação e pelos corpos. À vista disso, “como as mudanças de percepção afetam ou alteram os discursos dominantes?” (LAURETIS, 1987, p. 226), sobretudo, pela ruptura que o corpo *drag queen* pode compor, nas margens do discurso sobre a arte popular, outras formas de pensar a produção dos espaços tidos como tradicionais e religiosos como



produto e processo dos mesmos? Assim, articulamos que a técnica da arte de talhar madeira pode ser uma tecnologia de gênero na cultura popular, nos termos de que a desconstrução do gênero no corpo *drag queen* pode ser a reconstrução do gênero em um processo de ‘des-reconstrução’, sobretudo, pela afetação do corpo com a cultura popular na recriação de novos espaços de discurso, na visão de ‘outro lugar’, como menciona Lauretis (1987).

“Nas práticas micropolíticas da vida diária e das resistências cotidianas que proporcionam agenciamento e fontes de poder ou investimento de poder” (LAURETIS, 1987, p. 237), podemos pensar o cruzamento de fronteiras pela tensão da multiplicidade. É nos híbridos dessa mitologia contemporânea, entre a matriz da madeira e o corpo ciborgue, que pensamos a *drag queen*, nomeadamente, pela possibilidade de construir novas práticas por meio das contradições e das tensões entre o movimento de manter duas coisas juntas por afinidades. Os modos de subjetivação aparecem no acoplamento da *drag queen* com as esculturas de madeira. Da blasfêmia e ironia, o ciborgue de Haraway (2009) questiona pela mito-política os enredos da tecnocultura. Se a imagem do Padre Cícero – produzido pela importação do cimento russo no protótipo da madeira artesanal – foi finalizado no período da Guerra Fria, e o ciborgue aparece como ícone de poder do período da referida guerra militar, propomos pensar o complexo de que nem o santo popular está na sintonia divina, nas palavras de Haraway (2009) sobre ela preferir ser um ciborgue a ser uma deusa. Assim, podemos pensar o fato da representação do santo popular ser derivada de uma tecnologia ciborgueana reconfiguradora, na medida em que não faz sentido dizer que preferimos ser ciborgues a ser ‘o Padre Cícero’, pois ele mesmo já aparece na parafernália ciborgue.

Por partes, começamos da tradição cultural dos ex-votos ao Padre Cícero, como manifestação simbólica e material da fé e da cultura popular, localizados no Museu Vivo do Padre Cícero. Se Brito (2012) traz os ex-votos como representação e construção de sentido, através dos objetos de devoção ao santo popular retratado em madeira, gesso e outros materiais que simulam membros humanos, como pés, braços e mãos, em oferenda pela graça alcançada na promessa, pensamos nessas partes fragmentadas para relacionar com a montagem do corpo *drag queen* no contexto localizado. “Esses objetos são documentos de valor para a composição de fatos históricos na medida em que os objetos e as imagens se tornam elementos criadores de uma realidade viva e representativa das intervenções coletivas dos devotos por meio da materialização da fé”. (BRITO, 2012, p. 33) Assim, seriam os ex-votos próteses significantes fragmentadas da corporificação que mantém uma relação com uma tecnocultura localizada e, por assim dizer, mágica pela sabedoria popular. Afinal, “qual é mesmo a natureza daquilo que anima e é animado?”. (SILVA, 2009, p. 10)



Distante de uma tecnoutopia, entre a ficção e a experiência vivida, Haraway (2009) aposta na afinidade entre as coisas tidas como incompatíveis porque todas são necessárias e verdadeiras. No exemplo das samambaias e invertebrados, a autora cita o sexo-ciborgue, entre o humano e a máquina, em contrapartida ao ‘heterossexualismo’ e suscita que possíveis frutíferos acoplamentos partem de uma ficção que mapeia a realidade social e corporal. É como se as *drag queens* como ciborgues possam retratar o prazer em confundir fronteiras pelo ato de ‘acontecer’ na entrada do Centro Cultural Mestre Noza, sobretudo, pela construção do mundo natural e pela fabricação da arte popular no espectro da religiosidade. “Um ciborgue é um organismo cibernético, um híbrido de máquina e organismo, uma criatura de realidade social e também uma criatura de ficção”. (HARAWAY, 2009, p. 36) Desse modo, cabe mencionar a encarnação ciborguiana na corporificação de narrativas não edípicas, ou seja, o ciborgue como criatura de um mundo pós-gênero e, nesse caso, um mundo dos bichos, dos padres, dos santos e das criaturas de madeira que compõem uma floresta encantada de símbolos culturais endêmicos.

Assim, quando Phantom e Malina entram no Mestre Noza e a primeira *drag queen* segura a representação de um animal talhado na madeira em cor amarela com detalhes em preto (ver figura 2 na próxima seção), articulamos uma possível reestruturação, através da simulação em cena, da natureza pela cultura na relação entre as pessoas e os outros seres imaginários que ganham vida pela interação e pelo ato de talhar com o corpo. Como explica Haraway (2009), o ciborgue não reconhecia o Jardim do Éden, então será que a conexão com o jardim do Mestre Noza seria possível por uma afinidade? Da forma como se apresentam, como significantes flutuantes, os ciborgues simulam as fronteiras transgredidas em pontentes fusões. O mito ciborgue no Cariri atravessa sujeitos e objetos de devoção, a exemplo de Capela com o pensamento irônico e dos ex-votos, e com a matriz madeira que compõe partes da estrutura da imagem da representação do nosso ciborgue-santo, Padre Cícero. Pois, ele mesmo era irônico ao dizer: “não digo nada porque vocês sabem melhor do que eu...” (BATISTA, 2012)¹⁶ e após sua morte blasfema os milagres pela imagética em estátua. É o que o mundo dos ciborgues, segundo a autora, se refere a identidades parciais e posições contraditórias. Os ciborgues no Cariri seriam filhos ilegítimos do Padre Cícero. “As unidades ciborguianas são monstruosas e ilegítimas: em nossas presentes circunstâncias políticas, dificilmente podemos esperar ter mitos mais potentes de resistência e reacoplamento”. (HARAWAY, 2009, p. 46)

De tal modo, encaramos o que Haraway (2009) traz como o único problema do ciborgue em ser filho ilegítimo do militarismo e do capitalismo patriarcal, assim como do socialismo de

16 Entrevista realizada pelos repórteres Paulo Sarasete e Alpheu Aboim, publicada originalmente no jornal *O Povo*, em fevereiro de 1931



estado, para abordarmos que o Padre Cícero, como nosso ciborgue-santo, tem a problemática de ser filho legítimo do coronelismo patriarcal, alicerçado pelo messianismo popular e sedimentado de modo indireto pela Igreja Católica. Como o santo popular mesmo menciona, “se fôr possível, criamos também um Ministério de Culto, Ensino, Ciência, Higiene e Bons Costumes, para melhor realizar a reconstrução moral do país”. (BATISTA, 2012) Mal sabia o Padre Cícero que existiria travesti e, ainda por cima, travesti romeira, como explanam Costa, Lima e Nunes (2014) sobre a construção da cultura local pela figura da travestilidade. No caso, quando falamos de Capela, das sementes do Xá de Flor e da contracultura nas dissidências sexuais e de gênero, pensamos em ciborgues intrometidos que ironizam e blasfemam os mitos fundadores, inclusive o mito do patriarca de Juazeiro que reconstruiria a cidade pelos hábitos moralistas e conservadores.

Pela sociologia do padre e a antropologia do santo, de acordo com Braga (2007), refletimos sobre a forma como a cidade de Juazeiro do Norte se constitui no reflexo de um ‘estado de espírito’ pelos modos de vida peregrinados na romaria. “Podemos dizer que Juazeiro foi e continua sendo produto da natureza humana daqueles que a constituíram, de quem a constitui”. (BRAGA, 2007, p. 316) Em contrapartida ao que pensamos sobre o ciborgue e o sagrado, a partir da tensão do trânsito do corpo *drag queen* no contexto urbano e no cenário artístico, encontramos no pensamento do autor uma forma de entender como uma cidade sagrada se faz presente na terra do Padre Cícero e, sobretudo, quais os ritos, as práticas e os mitos que remontam o que ele considera ser uma ‘comunidade moral difusa’. É interessante perceber que Braga (2007) aponta sobre os romeiros que fizeram uma cidade à margem para além do debate teológico e dogmático agenciado pelas elites eclesiais. Talvez, por isso, as questões de gênero e sexualidade disputem com mais veemência, como algo que na margem destoa em outra margem, o pertencimento das raízes ou, até mesmo, o não pertencimento a raiz nenhuma, mas a reivindicação do espaço vivenciado pelo corpo no engendramento das relações por meio da cultura local.

Assim, fica evidente do movimento das tensões de gênero e sexualidade ‘da margem da margem’ pela forma como o Padre Cícero emerge, sobretudo pelo milagre de Joazeiro, como traz Della Cava (2014), em relação a história política de Juazeiro do Norte. Afinal, a ‘nova religião popular’, o autor comenta, aparece na questão do milagre, sobretudo, pela forma como a religiosidade não opera no popular da mesma forma com que a religião opera nos códigos e nas doutrinas. Assim, como sacerdote suspenso de ordens pela condição do milagre em Juazeiro, referente ao episódio da hóstia que sangra na boca da Beata Maria de Araújo, o Padre Cícero ‘mistifica’ a cidade no sertão do Nordeste. Em uma reavaliação do messianismo de Canudos e de Juazeiro, Della Cava (1975) afirma que ambos os movimentos religiosos populares estiveram



ligados desde o início “às estruturas nacionais de poder eclesiástico e político do Brasil imperial e republicano; e que eles estiveram também inseridos nas transformações da economia em escala nacional”. (DELLA CAVA, 1975, p. 122)

Assim, a imagem da Beata foi sendo marginalmente apagada por outra margem, a margem das práticas religiosas populares. Até porque, como explica Forti (1999), a Beata Maria de Araújo gestou uma nova realidade por meio da consagração da hóstia que sangrou na sua boca, através de um ato performativo que anunciou uma nova situação por meio de várias repetições. Em março de 1889, o milagre em Juazeiro do Norte veio de uma mulher negra, analfabeta e pobre que, de certa forma, trouxe esperança para o romeiro. “O milagre como linguagem simbólica uniu as duas realidades e instituiu uma outra na qual especialmente o povo, os fiéis e o beato, Pe. Cícero, pois estava suspenso das ordens sacerdotais, foram os atores principais do drama que continuam até hoje em cena”. (FORTI, 1999, p. 20) Ao mencionar a escrita da história pela culpa, Nobre (2015) pontua que o momento político da Igreja foi favorável ao apagamento de Maria de Araújo e a afirmação do Padre Cícero que levou a Igreja Oficial a combater e condenar a beata. “Para a Diocese cearense isso representou uma vitória: se não foi possível acabar com as romarias a Juazeiro, ao menos, as mulheres saíram de cena”. (NOBRE, 2015, p. 1478)

Desse modo, Nobre (2007) traz como as práticas religiosas católicas aparecem de modo fluido na vivência da população que se mescla às manifestações culturais influenciadas pelos índios, africanos e europeus. Entre bruxas, beatas e profetisas, a autora traz a mística religiosa popular por meio de experiências que recontam o misticismo na memória coletiva. “Todavia é evidente que as beatas transitavam nesses dois espaços, forjando práticas e usos recorrentes de representações de mundo contrastantes, ora em um universo permeado pela mística religiosa, ora no espaço da ação organizadora”. (NOBRE, 2007, p. 5) Assim, depois do que Haraway (2009) fala que não existe nada no fato de ser ‘mulher’ que naturalmente una as mulheres, consideramos o reconhecimento pela coalização entre as afinidades ao invés das identidades.

As fotografias de Giovanna Duarte em sua dimensão performativa, revelam mediações que estimulam a afinidade na construção de uma “poético-política que não reproduza uma lógica de apropriação”. (HARAWAY, 2009, p. 51) Quando destacamos os ciborgues de madeira, pensamos mais em projeto do que definição, mais em fronteira do que território, pois estamos pensando em pessoas que se montam e desmontam, por isso a aposta em jogo metafórico e lúdico da escrita. Há uma relação de interface na condição artística que une as obras de arte popular e os corpos *drag queen* através de uma linguagem comum expressa na performance. O nome do ensaio que remete à costela de Adão auxilia no pensamento diante o que Haraway



(2009) traz sobre o fato de nenhum corpo em si ser sagrado, ainda que construído em cima da sacralidade, a exemplo da imagem do Padre Cícero. Afinal, é como se as *drag queens* fizessem cópias sem originais, por meio do acoplamento com as obras de madeira, pois a própria *drag* simula a fantasia do gênero na forma como as normas artificiais são por si construções sociais entre masculino e feminino, invenções para o corpo, por assim dizer.

Do mesmo modo, o ensaio de Giovanna Duarte revela que o acontecimento das *drag queens* no Mestre Noza e a publicação das fotografias em um jornal LGBTQIA+ regional indicam que não há neutralidade em termos de gênero nesse ato performativo. Pela dimensão performática dos corpos na arte, acreditamos que as estéticas e as políticas das fotografias apontam para a construção de novas alianças e de fortes coalizações em movimentos dissidentes. É o que Haraway (2009) traz como os ciborgues da vida real, só que na luta pela linguagem e na tomada dos instrumentos que invertem e deslocam discursos pelo poder da margem, tanto dos artesãos/artistas quanto das *drag queens* no centro de cultura, que parecem mosaicos compostos por matérias de expressão pela arte e pelo corpo. “Por que nossos corpos devem terminar na pele?” (HARAWAY, 2009, p. 92); questão que vai de encontro com a afirmação de Phantom quando diz que a construção da *drag queen* se dá justamente na ‘espuma do corpo’. Diante disso, destacamos uma simbiose pós-ciborgue nesse acoplamento das obras com as *drag queens* no ensejo religioso popular. Com o conceito ciborgues de madeira, queremos explorar a imagem do ciborgue em parcialidade, realidade e localidade sobre o fato de que “o gênero ciborguiano é uma possibilidade local”. (HARAWAY, 2009, p. 98)

Portanto, quando falamos em reconstruir fronteiras na vida cotidiana, destacamos os ciborgues de madeira como corpos talhados pelo imaginário local que apontam uma produção performativa da *drag queen* em um contexto das tecnologias poéticas, quando perpassam uma prática comum cotidiana em um conhecimento situado e corporificado. É quando Haraway (1995) fala sobre os saberes localizados e as solidariedades políticas, pois as *drag queens* parecem construir um novo mundo pela tecnologia protética, quando encontramos metáforas na madeira pelo pertencimento através da contestação e da desconstrução da conexão em rede. “Saberes localizados requerem que o objeto do conhecimento seja visto como um ator e agente, não como uma tela, ou um terreno, ou um recurso”. (HARAWAY, 2009, p. 36) Os corpos talhados na matriz madeira poetizada na arte, apontam para projetos de fronteira em que o gênero pode ser retrabalhado.

Desse modo, pensamos a produção corporal das *drag queens* por meio do que Haraway (1999) traz como artefactualismo, que aborda a natureza como uma construção ficcional e um feito, por meio dos efeitos de conexão e da encarnação de um lugar imaginado a partir dos



corpos. Diante dos atores-semióticos-naturais, como apresenta a autora, pensamos em um modelo de interferência capaz de revelar a geometria que considera relações basedas nas diferenças, pois as tecnologias do Mestre Noza indicam a desconstrução e a conexão além da dominação. As *drag queens*, de fato, pela presença acompanhada do ensaio, foram incorporadas e difratadas nas obras como efeitos da dissidência na constituição de si. “Ao mudar de forma, esses ciborgues intrometidos poderiam moldar uma lógica difratada de identidade e diferença, e pronunciar uma palavra diferente sobre a reprodução”¹⁷. (HARAWAY, 1999, p. 130, tradução nossa) De tal modo, o artefactualismo aponta a natureza como construção discursiva através da geração de novas formas culturais e religiosas populares.

Afinal, como destaca Foucault (2004) sobre as tecnologias que em sua razão prática revelam as “tecnologias de si, que permitem aos indivíduos efetuar, com seus próprios meios ou com a ajuda de outros, um certo número de operações em seus próprios corpos”. (FOUCAULT, 2004, p. 323) No caso dos ciborgues de madeira, refletimos sobre o devir-ciborgue na *drag queen* no exemplo da afetação que arrasta o conceito, conforme Latif (2016), na máquina *drag queen* em performance no Mestre Noza, pois as expressões artísticas *drags* mapeiam o centro que cria pelo corpo uma “máquina de performar uma arte que, ao escolher devir menor, abre-se aos devires políticos e atua por traduções impossíveis e conexões inesperadas”. (LATIF, 2016, p. 61) Assim, na mira do que Silva (2000b) traz como identidade e diferença, acrescentamos a dissidência sexual e de gênero através da forma de problematizar a diferença como processo que produz a identificação. Se somos nós que fabricamos tais processos, como pensar a fabricação da *drag queen* no Mestre Noza? “Não existe escapatória desse campo de diferenças, repleto de promessas e de medos das encarnações ciborguianas e do conhecimento situado”¹⁸. (HARAWAY, 1995, p. 395, tradução nossa)

Assim, cabe destacar o pensamento de Butler (2019) na problematização do termo *queer* no sentido relacionado de que se as *drag queens* têm uma expressão performativa bem-sucedida é porque “essa ação ecoa ações anteriores, e *acumula a força da autoridade com a repetição ou a citação de um conjunto prévio de práticas autorizantes*”. (BUTLER, 2019, p. 375, grifo da autora) O que a autora quer dizer com isso é que o sujeito *queer*, e a sua crítica, aparece como importante para a democratização das políticas *queer*. Quando destacamos a dimensão performativa das *drag queens* no Mestre Noza, procuramos realçar o que Butler (2020) traz como movimento *queer* emergente para a instância teatral ligada à performance e à oralidade. “O

17 *Cambiando de forma, estos cyborgs entrometidos podrían moldear una lógica difractada de la identidad y la diferencia y pronunciar una palabra diferente sobre a reproducción.*

18 *No existe escapatória de este campo de diferencias, repleto de promesas y de miedos a las encarnaciones cyborgianas y a los conocimientos situados.*



que é ‘performatizado’ na prática *drag* é, sem dúvidas, o signo do gênero, um signo que não é o mesmo que o corpo que o representa, mas que, sem esse corpo, não pode ser lido”. (BUTLER, 2019, p. 392)

Portanto, concordamos com Trói (2019b) sobre a relação entre ativismo e religiosidade, sobretudo, pela estética *drag queen* nos reflexos da religiosidade do Mestre Noza. “Arriscaria dizer que se trata de todas as forças individuais não hegemônicas que operam a partir de uma oposição àquilo que é considerado normal e natural, o que pode dizer respeito aos gêneros e às sexualidades, mas também às formas ativas de movimentação na cidade”. (TRÓI, 2019b, p. 80) No Chthuluceno, pensamos com Haraway (2016) sobre o presente por vir a partir das multiespécies humanas ou, como a autora mesma se refere, ‘mais-que-humanos’ entre a fauna inanimada da floresta de símbolos religiosos e encantados das criaturas, dos santos e das *drag queens* que sobem no mesmo altar do Padre Cícero.

3 Afetos entre tecnologia e arte popular: ativismo das tecnomíticas na performance

No sentido de demarcar fronteiras, a marcação da diferença ressalta o que Silva (2000b) aponta como a necessidade de romper com a classificação no questionamento da identidade. Se o processo de identificação resulta da identidade e da diferença, sendo o mesmo um resultado de criação linguística ativamente produzido no social e cultural, propomos romper com a hierarquia entre gênero e sexualidade e a tradição na medida em que as *drag queens* como sujeitos contestadores podem ser criadas simbolicamente e discursivamente no Mestre Noza pelo reconhecimento dos artesãos/artistas, que são em sua maioria homens. Nos dois movimentos de produção da identidade, ressaltamos o ato de fixar e subverter, sobretudo, pelo o que impede e o que fixa a identificação. “No fundo, a questão da subjetividade diz respeito, sobretudo, ao cruzamento de fronteiras: entre o humano e o não humano, entre cultura e natureza, entre diferentes tipos de subjetividade”. (SILVA, 2000a, p. 19) As *drag queens* mostram no ensejo da arte que a tradição pode ir além do essencialismo associado à tradição, e a metáfora que associa a madeira ao ciborgue aparece na mobilidade enfatizadora do processo de subverter a identidade. O acontecimento, como menciona o autor, cruza fronteiras.

“A evidente artificialidade da identidade das pessoas travestidas e das que se apresentam como *drag queens*, por exemplo, denuncia a – mesmo evidente – artificialidade de *todas* as identidades”. (SILVA, 2000b, p. 89, grifo do autor) É quando destacamos a identidade e a diferença como performatividade, principalmente, no aspecto performativo na produção de novas identidades pela experimentação, quando existe um tornar-se mais como um vir a ser do que a descrever. Ao revisitar o ciborgue, Castro (2014) traz o movimento de desconstrução e



construção das relações e identidades sem hierarquias. “Entendo que o ciborgue anule as hierarquias, as naturalizações e os essencialismos para que possamos compreender que todos são construções”. (CASTRO, 2014, p. 73) Desse modo, encontramos no que Carvalho (1999) apresenta como o suporte da memória na matriz da madeira, nas vertentes do ativismo em Colling (2018), a partir da arte da xilogravura, para articular a relação performativa do corpo significada no Mestre Noza.

No pensamento da imagem como dispositivo da memória, Diniz (2019) traz o significado simbólico dos sujeitos por meio da intervenção artística da modalidade de expressão do cotidiano. “A criação artística, na experiência da gravura no Cariri, traduz para o plano iconográfico as narrativas e pode ser conceituada como uma poética por meio de imagens”. (DINIZ, 2019, p. 5) Nesse sentido, a autora enfatiza que podemos perceber os códigos e as mediações, além do que se tem pelo tradicionalismo, alcançando as tensões do que pode ser visto ou silenciado. Assim, pensamos na interface entre performatividade e arte popular no pretexto de que os artesãos atravessaram e mediaram a cena com as *drag queens* em uma relação de legitimidade e visibilidade no espectro religioso. Aliás, como abordou Albuquerque Junior (2013), o nordestino atrelado ao gênero masculino nasce das práticas regionalistas e do discurso regional que permeia a macheza e a violência, e assim como a tradição, o Nordeste passou a ser inventado como um espaço regional. Por isso, quando mencionamos o acontecimento de duas *drag queens* em um espaço tido como tradicional e constituído pela regionalidade, encaramos os modos de ver e de dizer dos corpos que não encarnam o falo e simulam, justamente, a falha normativa dele.

Não obstante, como pensar as ressignificações da tradição no seu uso cotidiano e nas suas afetações religiosas? Na esteira do pensamento de Lemaire (2010) sobre a oralidade e a performance, vale mencionar que os corpos dissidentes não só podem inventar e reinventar a tradição, mas também apontar os modos de refazê-la na contemporaneidade, tendo em vista que “uma tradição se refaz e mostra a imensa vitalidade e dinamismo de uma tradição poética que veio das civilizações da oralidade, se manteve e se mantém”. (LEMAIRE, 2010, p. 29) No caso da floresta encantada de emburana em Juazeiro do Norte, tipo de madeira utilizada no centro de cultura, vista por Cavalcanti (2009) no Mestre Noza, ressaltamos o que o autor percebe como fauna inanimada talhada pelos artesãos/artistas. Quando Padre Cícero fala que Juazeiro deveria ter em “cada casa um oratório, em cada quintal uma oficina”, (CAVALCANTI, 2009, p. 3) ele estava querendo impregnar a moral pelos hábitos católicos na cidade e provavelmente não sabia que essas oficinas poderiam ser de *drag queens* montando e desmontando seus corpos.



Diante disso, Cavalcanti (2009) explica que os artesãos/artistas utilizam diversos tipos de materiais nas esculturas, a exemplo de barro, palha, couro, papel e em grande quantidade madeira. Sobre os três tipos de obras expostas pelos artistas, destacamos algumas relações com a performatividade do gênero em uma instância entre a tradição, a oralidade e a performance. A primeira é a vertente primitivista, típica da região, que retrata uma imagem da natureza pelo aspecto onírico dos criadores, a exemplo da fotografia de Phantom com a criatura de cor amarela. Assim, como interferência e difração, pensamos na relação entre o gênero como fantasia e as obras como sonho. A segunda é uma ideia de que a arte e os objetos são ressignificados pelos conceitos dos próprios criadores, como quando Cavalcanti (2009) traz uma obra de um banco de madeira que aparece desenhado no retrato de dois pássaros seguido da frase: “eu amo cultura porque vem da natureza”. (CAVALCANTI, 2009, p. 6) Nesse sentido, articulamos a discursividade do corpo *drag queen* em apontar que a natureza pode ser lida como cultura. A terceira é o mimetismo e o realismo em apontar a representação pelo discurso artístico da região.

Na perspectiva de Lepecki (2012) sobre as coisas e a performance, ressaltamos a primeira vertente das obras do Mestre Noza no sentido de percebermos a afirmação objetiva-subjetiva da coisa, no paralelo entre o devir-animal na performance e a ligação entre performatividade e ‘coisidade’. De tal modo, é como se as esculturas carregassem na expressão um devir-coisa capaz de desvelar a performatividade das *drag queens* e, ao pensar com o autor, acreditamos que isso une os corpos e as coisas, as *drags* e os artistas na zona de indiscernibilidade corporal, subjetiva e coisificada. O que são as *drag queens* nas fotografias de Duarte se não um projeto, até então brevemente chamado de ‘ciborgues de madeira’, do que elas mesmas podem ser no ambiente criado a partir das coisas e das criaturas do Mestre Noza?

Assim, não há como pensar os corpos *drag queens* no Mestre Noza sem falar da religiosidade popular. No que diz respeito ao Cariri *queer*, explanado por Sousa e Alves (2010), pensamos nas religiosidades dissidentes através das estéticas das fotografias de Giovanna Duarte, sobretudo, pelo o que os autores dizem sobre o a apropriação *queer* da religiosidade romana popular através do registro fotográfico. Não é que o ciborgue almeje a religiosidade popular, pelo contrário, é o que ele produz como produto e processo engendrado na matriz, religiosidade através da tensão e do conflito expressos pelas fotografias. É como se ao lado do altar religioso do Padre Cícero, as *drag queens* simbolizassem uma costela de Adão feita de madeira, justamente para desfazer o mítico do Éden pela artificialidade da construção corporal do feminino por meio das tecnologias poéticas do Mestre Noza. Afinal, como explica Agamben (2007), profanar significa liberar o sagrado de si mesmo, no sentido de permitir o apagamento do



tempo pelo toque do que não pode ser recuperado após a retirada do seu uso comum. “A passagem do sagrado ao profano pode acontecer também por meio de um uso (ou melhor, de um reuso) totalmente incongruente do sagrado. Trata-se do jogo. Sabe-se que as esferas do sagrado e do jogo estão estreitamente vinculadas”. (AGAMBEN, 2007, p. 59)

Desse modo, por meio da própria separação entre a arte *drag queen* e a arte popular de modo contextual, analisamos que as fotografias mostram que as *drags* fazem dela um uso particular nas estéticas da performance. Diante do que Azevedo (2010) traz como a noção de *religere*, atravessada pelo sentido de ligar o homem à Deus, pensamos que o ensaio fotográfico mostra uma outra forma de ligar os corpos socialmente abjetos ao divino e à devoção religiosa popular na imagética do Padre Cícero. Com foco nas fotografias, não procuramos associar a crença pessoal das *drag queens* a determinada prática religiosa, seja ela dissidente ou não, mas pelo contrário, visamos, entre as estéticas e a performance da fotografia, encontrar a política dos corpos na expressão das fotografias com a performatividade de gênero. De certo modo, Gaeta (1999) traz na abordagem dos ‘santos’ que não são santos pela religiosidade brasileira, que as devoções popularmente cristalizadas na memória coletiva, tanto bebem do mito e da oralidade como possibilitam a experiência sagrada – a autora cita o exemplo dos ‘santos locais’, que se constituem em uma pertença da cidade pelos moradores. “Sinalizam que os homens de Deus, na cultura popular, escapam às conformações, permitindo que os fiéis inventem o seu próprio cotidiano e que esse processo de santificação popular é tão eficaz e legítimo quanto o efetuado pelo Vaticano”. (GAETA, 1999, p. 72)

Nesse sentido, a partir do escapamento das conformações da religiosidade popular encontramos um ponto importante para pensar a religiosidade dissidente expressa na dimensão fotográfica, percebemos pela forma como o espectro religioso aparece disputado pelo corpo. “É evidente que a religiosidade é um elemento que provoca influência em tais performances que também criam outros significados com as encantarias caboclas, dando um caráter múltiplo, sincrético, sacro e ritualístico para muitas das artistas”. (TRÓI, 2019b, p. 92) No pensamento de Trói (2019a), consideramos o que as expressões de gênero e sexualidade se desenrolam no ativismo por um status de pós-humano, diante do que seriam as alianças monstruosas, pelas interações entre o catolicismo popular e a performatividade *drag queen*, em suas tecnomíticas no contexto localizado do Cariri cearense. Talvez, ainda, seja possível associar o ativismo das dissidências sexuais e de gênero, conforme Colling (2018), entre a teologia e a corporalidade *queer*.



Assim, Smith e Luca (2017) demonstram a dificuldade de propor uma alteração no que se entende pela subserviência teológica no âmbito hetero-cis¹⁹-centrado para pensar o *queer* teológico, na medida em que apontam a importância de flunar entre essas áreas em busca da corporalidade *queer*. “O passeio do *queer* pela teologia e nas Ciências da Religião pode entrar por essa brecha e possibilitar que uma gama de corporeidades possa não só sair do armário, mas destruí-lo”. (SMITH; LUCA, 2017, p. 115) Desse modo, entendemos a proposta do ensaio fotográfico como um ponto de partida interessante para pensarmos as corporalidades transviadas no altar do ‘Padim Ciço’. Entre o ciborgue e a deusa, a proposta de Puar (2013) nos ajuda a pensar os ciborgues de madeira entre o agenciamento *queer* e a política afetiva. Quando a autora explica que o ciborgue habita uma interseção, ressaltamos a ‘eventividade da identidade’ a partir ‘da variação da variação’ diante do espaço-evento e dos seus desdobramentos. Os ciborgues de madeira soam como deusas-ciborguianas, articuladas pelas oralidades e pelas performances tecnomíticas dos saberes localizados. Afinal, “para que separar os dois quando certamente deve haver deusas-ciborguianas em nosso meio? Esse seria um agenciamento devir-interseccional que eu realmente gostaria de ver acontecer”. (PUAR, 2013, p. 367)

Assim, são corpos produzidos no laboratório da criação, da imaginação, das vivências e das experiências subjetivas por onde o corpo, pedindo licença à Haraway, ‘serpenteia’ pelos espaços que transita, produzindo arquivos para o seu HD interno multifacetado e pluridimensional, sem rotas traçadas, apenas trajetórias aleatórias, algo que se corrompeu no suceder das suas trajetórias das experiências contidas no corpo. Algo corrompido significa diferente do que era ‘originalmente’, alterar-se ou perverter-se moral ou fisicamente, e ainda, ao pensarmos por uma visão tecnológica de software, seria um erro no sistema, uma estrutura ilegível. Hackers de gênero, nos termos de Preciado (2018).

No que toca a análise documentária de fotografias em Manini (2004), procuramos a dimensão expressiva do corpo *drag queen* realizar uma leitura de superfície, no sentido de identificar os elementos que constituem as imagens em um primeiro nível genérico. Em seguida, fizemos a síntese das informações na leitura em profundidade para chegarmos ao segundo nível específico, nomeando elementos ou conceitos abstratos a partir das fotografias. O ensaio foi realizado durante o período da tarde com uma câmera DSLR. No espaço das fotografias, há uma área aberta e salas ao redor por onde entra luz natural. Para a foto de capa foi utilizada uma lente 55-300 mm e flash embutido (af: 4.3 | ISO: 3.200 | velocidade 1:30 e distância focal: 68 mm). Todas as imagens foram feitas em modo manual, assim como o foco de cada imagem também foi feito de maneira manual, para permitir maior liberdade criativa. As outras lentes utilizadas foram

19 Sobre a cisgeneridade como normatividade, ler Vergueiro (2016).



as 50 mm e a 18-55 mm. Na pós-produção, houve tratamento de cor nas imagens para que ficassem mais ‘quentes’, combinando com o Cariri, como explica Giovanna.

Do sonhos de carros voadores em nossas cabeças, a realidade em 2020 faz do *hi-tech* um excesso do corpo, pode até ser bem diferente do que um dia imaginamos, talvez até pior, mas a tecnologia está presente não somente na microeletrônica ou na rede on-line em que nos inserimos, muito menos somente nas lógicas hardware e software a que estamos habituados. Nesse momento, estamos falando da tecnologia do corpo, um dos meios tecnológicos mais robustos que vai além da carne e aprende a se moldar pela montagem das espumas, maquiagens, roupas, perucas e pelos apetrechos produzidos por elas próprias. É uma espécie de aprendizado por meio dos acoplamentos e dos artefactos tecnológicos e múltiplos, formulando o que poderíamos chamar de *cyberdrags*. Ao tentarmos fazer uma analogia entre tempos e culturas, poderíamos dizer que Phantom e Malina estão em zonas fronteiriças entre as esculturas esculpidas na madeira da tradição e a cultura pop *mainstream*, como um tipo de conexão cultural com a indústria mediática das referências dos corpos negros na cena nova-iorquina do Harlem e/ou hollywoodiana da *drag* RuPaul.

Figura 1– Phantom e as mãos de um artista do Mestre Noza



Fonte: Giovanna Duarte (2017).

Assim, formões, buril e outras ferramentas delineiam o processo técnico de esculpir e delimitar as formas e as personificações na madeira. Como explica Nil Morais (NA ESPUMA...),



2017), artista do Mestre Noza, ao finalizar o molde, a vez é do processo da limpeza com facas e lixas, deixando praticamente pronta a estatueta personificada e finalizada com a cera ou alguma pintura que conclui o produto que será vendido. Para a fotógrafa Giovanna Duarte, a *drag* é uma obra de arte “que teria uma personalidade própria e que traria a quem a apreciasse interpretações diferentes a partir de cada ponto de vista” (informação verbal)²⁰. Nesse sentido, pelo molde e pela reinvenção elas tomam a si mesmas como obras de arte vivas e sempre inacabadas. “A maneira como as peças em madeira do Espaço Cultural Mestre Noza, tão características da cultura caririense, são esculpidas pelos artesãos, passeiam pela mesma definição (que a *drag*)”, complementa Giovanna.

Diante disso, podemos dizer, em uma análise breve da figura 1, que a *drag* representa uma metáfora puramente irônica ou talvez convergente ao expressar que nenhum corpo, seja ele de madeira ou de carne, é puramente material e/ou sagrado, mas uma composição de sobreposições de dizeres que se tornam fazeres, um ato que para a *drag queen* é a montagem como a construção do corpo que brinca com a montagem não sucessiva e repetitiva de singularidades para o artesão/artista são infinitas possibilidades de talhagem. “É usar o corpo como suporte de performance porque a performance, pra mim, começa quando a gente tira a barba, está montando a espuma no corpo, então é do quarto para a rua”, afirma Phantom (NA ESPUMA..., 2017) sobre o que é ser *drag*.

Figura 2 – Phantom e uma escultura em madeira exposta no Mestre Noza



Fonte: Giovanna Duarte (2017).

20 Entrevista concedida por Giovanna Duarte, no dia 25 de julho de 2020, via digital, e trabalhada para o desenvolvimento deste trabalho de pesquisa.



Na representação de uma fantasmagoria com forma indefinida, mutável, desmontável e remontável, não como brinquedo ou peça exótica de arte para ser exposta ao público, mas como mistério de si mesma na busca da expressão. Phantom significa fantasma, ou seja, uma imagem fantasiosa e ilusória que causa terror, algum tipo de visão alucinatória, um produto da imaginação, uma representação de sombras, alguns vultos dos mortos ou de entidades sobrenaturais e, por assim dizer, um tipo de assombração. “Me dei o nome de Phantom, que vem de fantasma, que é algo que para mim não tem forma, ou seja, um dia eu posso ser a Madonna outro dia eu posso ser a Britney Spears”, esboça a artista (NA ESPUMA..., 2017) explicando a poética do seu nome pelo enunciado performativo.

Do cabelo loiro levemente ondulado e da maquiagem que demarca e acentua os traços faciais do rosto de Phantom na figura 2, podemos observar o espaço sendo integrado por animais antropomorfizados e surrealistas de todas as cores, formas e possibilidades, sem restrições artísticas. Em seus ombros, a *cyberdrag* quimérica acopla à sua performance uma espécie indefinida de representação animalesca. Cobra ou lagarto, que criatura é essa? Uma fauna inanimada da vertente primitivista que ganha vida e se emparelha em um tipo harmônico e acoplado à *cyberdrag*, como personificações das referências, dos desejos e dos sonhos, como uma máscara criada por parte dos seus criadores. Ser *drag queen* “é um tipo de manifestação”, conclui Phantom (NA ESPUMA..., 2017).

Como explica Giovanna, o primeiro passo antes do ensaio foi pedir permissão para fotografar naquele espaço.

Quando chegamos perguntei para um artesão com quem eu poderia falar para pedir permissão para fotografar com algumas modelos ali dentro, expliquei que fazia parte de um trabalho de extensão, realizado pela Universidade Federal do Cariri. Explicamos o conceito e o coordenador do espaço permitiu. Os artesãos eram todos homens, haviam uns seis no momento do ensaio. A visita de drags não deve ser comum, elas chamaram bastante atenção. Para unir os dois mundos no ensaio, eu precisava de um artesão para esculpir minha obra de arte em uma das fotos.

Em determinado momento, foi possível perceber contornos de uma atitude de rejeição com a imagética proposta pelo ensaio, tendo em vista que o primeiro artesão/artista se recusou a construir uma fotografia com Giovanna.



Figura 3 – Phantom na porta da sala de produção artesanal do Mestre Noza



Fonte: Giovanna Duarte (2017).

O primeiro para qual pedi, recusou. Não me lembro as palavras exatas, mas ele estava claramente desconfortável com a ideia. Balançava a cabeça copiosamente dizendo que não. Vergonha? Não sei. Pelas expressões, desconfiei de homofobia. Se fossem mulheres cisgênero ele aceitaria? O segundo, o Nil, topou na hora. Escolhi o quadro da imagem e os posicionei e dirigi: ‘Nil, ela agora é sua obra de arte, pode aproximar a ferramenta o máximo que você puder do rosto dela’. Ele seguiu e a foto saiu. Saiu melhor do que eu imaginei.

Assim, acreditamos que talvez o ato de talhar, em sua maioria, imagens religiosas ou de cunho tradicional tenha gerado uma tensão moral diante da proposta do ensaio, mas focamos na dimensão performativa pela política afetiva ligada à arte, sobretudo, no privilégio da atitude de Nil Moraes em participar da mobilização da fotografia articulada por Giovanna Duarte.



Figura 4 – Malina e Phantom na sala que retrata a religiosidade popular no Mestre Noza



Fonte: Giovanna Duarte (2017).



Figura 5 – Malina entre a matéria-prima da madeira bruta e algumas esculturas finalizadas do Mestre Noza



Fonte: Giovanna Duarte (2017).

Do nome que construíra juntamente com a mãe *drag*, a Maia VandFord, Malina (NA ESPUMA..., 2017) comenta que seu nome é uma “inspiração do que é regional”, sendo a representação de pessoas que ‘malinam’²¹ nas coisas, de origem etimológica do latim *maligna*, que significa algo prejudicial, que é mal ou que espalha maldade. As *cyberdrags* experienciam a construção da tecnologia diariamente em seus corpos produtores de técnicas de sobrevivência e de possibilidades capazes de produzirem um mal-estar naqueles que representam o ‘normal’, em meio aos códigos binários e padronizados em um estereótipo abençoado pelo santificado do nosso ciborgue Cícero.

21 No linguajar popular regional, o termo malinar se refere ao ato de mexer ou bulir nas coisas.



Figura 6 – Malina na área externa do Mestre Noza



Fonte: Giovanna Duarte (2017).

Na figura 3, em meio à orgia da tradição popular das madeiras esculpidas em uma fauna animalésca e inanimada ou da madeira que se encontra pelo chão, ainda a ser modificada como matéria-prima, é ao mesmo tempo o espaço ocupado pela *cyberdrag* Malina. Seu nome, por mais regional que seja, apresenta um fluxo de atravessamentos apresentados na fotografia, no qual em primeiro plano é possível pressupor o saber popular tradicional (do nome Malina e das esculturas dispostas no enquadramento da foto), e em segundo plano a cultura pop *mainstream* pelo fazer manual (representados pelo vestido estampado com capas de revista de moda e *lifestyle*). Por último, mas não menos importante, poderíamos dizer que as luvas e o óculos são apetrechos



também tecnológicos (ver figura 4) que evocam a visão de futuro através de uma batalha da montagem ciborguiana regional do Cariri.

Das cores terrosas da madeira que demarcam o segundo plano da figura 7 é possível percebermos o teor religioso e os enredos regionalistas das estátuas criadas, mas neste recorte da fotografia existe um novo tipo de hardware (corpo), que se insere pirateando os serviços e negócios como uma linha de fuga capaz de assumir novos postos no altar dos santos: são as *cyberdrags*, amém Haraway! Uma malina e outra fantasmagórica, é um tipo de coalizão até irônica entre estatuetas santificadas e deusas ciborguianas, que atualizam o seu corpo com o processo de se esculpirem ao decorrer das montações, a partir de tecnologias muito mais reais do que utópicas, instrumentos técnicos acopláveis e removíveis. O que seria um tipo de convergência e de sobreposição das imbricações contidas no armazenamento do HD interno das *cyberdrags* do Cariri cearense Phanton e Malina.

Em uma sobreposição entre tons de verde que se assemelham à natureza e a tons quentes que mimetizam não somente a madeira como também uma espécie de representação feroz da leoa acoplada ao busto *hi-tech* da *cyberdrag* Malina, a partir da estola de pele sintética podemos inferir que por alguns momentos, o Centro Cultural Mestre Noza pode ter sido desinstalado momentaneamente, colocado à parte por alguns instantes, enquanto o ensaio foi processado pelas técnicas manuais e segmentadas da fotógrafa com a câmera em mãos para o espaço externo do local, por onde as deusas ciborguianas teceram narrativas atípicas ao local. Sobre a quantidade de madeira crua esperando o artista moldá-la a seu critério, Giovanna assimila essa relação ao processo da *drag* “de criar algo novo a partir do que já existe e de moldar e remoldar quantas vezes for necessário até chegar onde se quer para se comunicar o que se quer”. Os fluxos da cultura, da arte e da religiosidade do Cariri estão borrados por uma orgia cibernética nada dualística e binária, mas diversa, sem forma, tecnológica e sempre no entremeio das fronteiras de acirramentos sociotecnológicas contra o pastor de dados.

Diante disso, que seja feita a santificação dos corpos tecnomíticos das deusas-ciborguianas em disputa no mesmo espaço em que os deuses, as deusas e os santos co-criam os seus laços com os fiéis e seguidores. Sendo assim, as *drag queens* parecem tecer estéticas de hackeamento da religiosidade popular. Ser santo é ter feito da vida uma obra admirável, um testemunho que serve aos demais. Santos são pessoas reconhecidas pelas boas virtudes, sendo que nesse espectro eletromagnético criado pelos seres ‘bem desenvolvidos’ e com seus polegares opositores de causar inveja, não seria diferente o controle e a burocracia diante do processo de canonizar um santo ou santa. Sendo assim, existem os santos anônimos, celebrados em um único dia de todos os santos, comemorado no dia primeiro de novembro. Posto isso, não canonizemos



as santas-tecnomíticas em meio ao impasse da religião, não seria o interesse de um ciborgue, mas canonizemos as mesmas como divindades anônimas e diferente dos demais santos, consideremos o potencial reconstrutor das visibilidades como ciborgues intrometidas. Nessa geografia de corpos, pessoas, ciborgues, santos, deuses e deusas, porque não relembrar as deusas-ciborguianas?

Então, nesse mesmo caldeirão cultural convocamos as deusas-ciborguianas, se não canonizadas e normatizadas como bons exemplos à sociedade, devem ser tidas como anônimas, embora se recusem a passar despercebidas, são imagens que tensionam as fronteiras dos céus, da terra, dos infernos e das galáxias, provocando ondulações no espaço e no tempo. São elas as tecnomíticas, as que (re)moldam-se em uma formação montada e aperfeiçoada no século XX. Que a Mama RuPaul as abençoe sem fazermos muita ladainha, apenas acendendo uma vela que queimará no imaginário até o final deste texto, sem milagre de ciborgue-santo homem-macho que se fez no ventre de uma mulher negra que sangrava pela boca.

Santos do céu e da terra? Sim! Neste texto já falamos sobre a fotografia que mostra um altar dividido, ocupado pelos santos populares e pelas deusas-ciborguianas. Para isso, recorreremos a uma conversa com Seu Sival, um rezador da cidade de Iguatu, centro-sul do Ceará, que mora na Vila Chapadinha e peregrina na zona rural da região. Sival lembra de uma mulher que, indignada, questionava aos demais o porquê das pessoas adorarem a uma imagem, referindo-se aos santos. O rezador prontamente respondeu “não é adorar, mas sim lembrar, rememorar a existência”, então, relembremos das deusas-ciborguianas tecnomíticas no presente. Não só como deusas e ciborgues, pois estão longe da perfeição platônica e da tecnologia utópica, mas sim como metade-metade de fronteiras entre o divino e a blasfêmia irônica.



Figura 7 – Malina e Phantom na sala do Mestre Noza que enaltece a religiosidade e a influência do Padre Cícero na região do Cariri



Fonte: Giovanna Duarte (2017).

4 Considerações finais

Diante disso, buscamos apresentar uma releitura do ciborgue a partir da paródia do corpo *drag queen* nas tramas artísticas da cultura popular no Cariri cearense. De certo modo, acreditamos que os ciborgues de madeira são apenas uma metáfora para uma ironia e blasfêmia que segue em curso pelos sujeitos dissidentes. O fato da cidade de Juazeiro do Norte ser uma cidade antes de tudo religiosa, nos remete às dissidências entre os espaços de tradição que



carregam a matriz artística de devoção. Para além dos aspectos moralizantes, visamos desconstruir a relação hierárquica que historicamente remete o campo do tradicionalismo à rigidez do gênero masculino, sobretudo, pelas tensões e fusões do corpo dissidente em suas múltiplas formas. Embora não tenhamos discutido a religiosidade de modo direto, encaramos o que pode ser tido como religiosidades dissidentes nas expressões artísticas regionais.

Assim, essas *cyberdrags*, não mais humanas do que qualquer outro humano produzido pelas tecnologias mamíferas, mas são uma difusão entre os apetrechos técnicos que expandem pelo meio social as rotas piratas do corpo. Elas estão mais próximas de serem metafórica e ironicamente ciborgues, do que poderíamos chamar de deusas-ciborguianas, moldadas no mesmo espaço mágico do caldeirão cultural do Cariri, lugar que a tradição religiosa e coronelista ganhou corpo. Os corpos de Phantom e Malina são partes de pequenos fragmentos com combinações variadas, frutos telúricos que acompanharam a mudança de conexões tecnológicas da última geração, parte capaz de hackear códigos tradicionais pela tecnomítica caririense.

O universo dos sagrados bons costumes que nos perdoem e que Donna nos abençoe, mas falar de religiosidade popular no Cariri é reviver o passado como uma ficção do futuro, como o sangue que saíra da boca da beata ou das tecnologias não mamíferas que se acoplam ao corpo (re)modelando-o em uma convergência tecnomítica hiperconectada que eleva o divino aos outros patamares: uma orgia das deusas-ciborguianas ocupando os espaços santificados e tensionando os limites entre o que é real e o que é quimérico. Assim, estivemos interessados em narrar outras formas de religiosidade, inclusive aquelas mediadas pelos tecnosantos que também querem ser lembrados. Também sou teu povo. A vela apagou.

Referências

AGAMBEN, G. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

ALBUQUERQUE JUNIOR, D. M. *Nordestino: invenção do “falo” – uma história do gênero masculino*. São Paulo: Intermeios, 2013.

AZEVEDO, C. A procura do conceito de religio: entre o relegere e o religare. *Religare*, João Pessoa, v. 7, n. 1, p. 90-96, 2010.

BATISTA, C. R. Na casa de Padre Cícero. [Entrevista cedida a] Paulo Saraste e Alpheu Aboim. *O Povo*, Fortaleza, 23 abr. 2012. Disponível em: <https://bit.ly/3firOMH>. Acesso em: 14 maio 2021.

BRAGA, A. M. C. *Padre Cícero: sociologia de um padre: antropologia de um santo*. 2007. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.



BRITO, C. F. *Proposta de categorização dos ex-votos do casarão: o museu vivo do Padre Cícero em Juazeiro do Norte-CE*. 2012. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2012.

BUTLER, J. *Corpos que importam: os limites discursivos do “sexo”*. São Paulo: N-1, 2019.

CARVALHO, G. *Madeira matriz: cultura e memória*. São Paulo: Annablume, 1999.

CASIMIRO, R. *Mestre Noza*. Recife: Fundaj, 2001.

CASTRO, B. Revisitando o ciborgue: desafios teóricos e metodológicos da pesquisa em gênero e tecnologia. *Communicare*, São Paulo, v. 14, p. 60-74, 2014.

CAVALCANTI, M. A floresta encantada: imagens e imaginários na arte de Juazeiro do Norte. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE SOCIOLOGIA, 14., 2009. Rio de Janeiro. *Anais [...]*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009. p. 28-31.

COLLING, L. *Dissidências sexuais e de gênero*. Salvador: EDUFBA, 2017.

COLLING, L. A emergência dos ativismos das dissidências sexuais e de gêneros no Brasil da atualidade. *Sala Preta*, São Paulo, v. 18, n. 1, p. 152-167, 2018.

COSTA, P. S. P.; LIMA, S. O.; NUNES, F. C. A. Travesti e romeira: romarias ao padre cícero, comunicação e transgressão de gênero. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO NORDESTE, 16., 2014, João Pessoa. *Anais [...]*. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2014, p. 1-9.

DELLA CAVA, R. *Milagre em Joazeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

DELLA CAVA, R. Messianismo brasileiro e instituições nacionais: uma reavaliação de Canudos e Juazeiro. *Revista de Ciências Sociais*, Fortaleza, v. 6, n. 1/2, p. 121-139, 1975.

DINIZ, T. C. A. O tempo gravado: imagens, memórias e representações na xilogravura de Juazeiro do Norte (1954-2018). In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 30., 2019, Recife. *Anais [...]*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2019. p. 1-12.

DUARTE, G. *A costela de Adão*. 2017. 7 fotografias.

DUARTE, G. Xá de quê, menino? *Sertão Transviado*, Cariri, n. 4, p. 16-17, 2016.

FORTI, M. C. P. *Maria do Juazeiro: a beata do milagre*. São Paulo: Annablume, 1999.

FOUCAULT, M. *A história da sexualidade: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.



FOUCAULT, M. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FOUCAULT, M. Tecnologias de si, 1982. *Verve*, São Paulo, n. 6, p. 321-360, 2004.

GAETA, M. A. “Santos” que não são santos: estudos sobre a religiosidade popular brasileira. *Mimesis*, Bauru, v. 20, n. 1, p. 57-76, 1999.

HARAWAY, D. Antropoceno, Capitaloceno, Plantationoceno, Chthuluceno: fazendo parentes. *ClimaCom*, Campinas, v. 3, n. 5, p. 139-146, 2016.

HARAWAY, D. *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza*. Espanha: Universitat de València, 1995.

HARAWAY, D. Las promesas de los monstruos: una política regeneradora para otros inapropiados/bles. *Política y sociedad*, Madrid, n. 30, p. 121-164, 1999.

HARAWAY, D. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 5, p. 7-41, 1995.

HARAWAY, D. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: HARAWAY, D.; KUNZRU, H.; TADEU, T. (org.). *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. p. 33-118.

LATIF, L. Proceder por pilhagem: da máscara teatral à drag queen ciborgue. In: LISBOA FILHO, F. F.; BAPTISTA, M. M. (org.). *Estudos culturais e interfaces: objetos, metodologias e desenhos de investigação*. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2016. p. 41-62.

LAURETIS, T. *Tecnologias de gênero: ensaios sobre a teoria, cinema e ficção*. Indianápolis: Midland Book, 1987.

LEMAIRE, R. Tradições que se refazem. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 35, p. 17-30, 2010.

LEPECKI, A. 9 variações sobre coisas e performance. *Urdimento*, Florianópolis, v. 2, n. 19, p. 95-101, 2012.

MANINI, M. P. Análise documentária de fotografias: leitura de imagens incluindo sua dimensão expressiva. *Cenário Arquivístico*, Brasília, v. 3, n. 1, p. 16-28, 2004.

MARQUES, R. Bar Xá de Flor: experiências queer no interior do Ceará. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO, 11.; WOMEN’S WORLDS CONGRESS, 13., 2017, Florianópolis. *Anais [...]*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2017. p. 1-8.

MARQUES, R.; OLIVEIRA, L. Juazeiro do Norte: um lugar para as Ciências Sociais. *Revista Tendências*, Crato, n. 8, p. 9-27, 2015.

NA ESPUMA do corpo. Cariri, Sertão Transviado, 2017. Disponível em: <https://bit.ly/3fhZfil>. Acesso em: 13 maio 2021.



NOBRE, E. S. Beatas, bruxas e profetisas: um estudo acerca das práticas místicas femininas no sul do Ceará (1889-1898). In: SEMINÁRIO NACIONAL DE GÊNERO E PRÁTICA CULTURAIS, 2007, João Pessoa. *Anais [...]*. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2007. p. 1-10.

NOBRE, E. S. Escrever a História através da culpa: as beatas do Juazeiro nos Arquivos do Vaticano (1889-1894). *HORIZONTE*, Belo Horizonte, v. 13, n. 39, p. 1450-1479, 2015.

OLIVEIRA JUNIOR, R. J. O João Mau na cara dos caretas. *Sertão Transviado*, Cariri, n. 4, p. 6-7, 2016.

OLIVEIRA JUNIOR, R. J. La invención de la homosexualidad al margen del Río Granjeiro: incidencias entre la memoria subterránea y las prácticas no dichas en la literatura oral en Crato-CE. *Revista Crítica y Resistencia*, Córdoba, v. 7, p. 80-91, 2018.

PRECIADO, P. B. *Testo Junkie*: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica. São Paulo: N-1, 2018.

PUAR, J. “Prefiro ser um ciborgue a ser uma deusa”: interseccionalidade, agenciamento e política afetiva. *Meritum*, Belo Horizonte, v. 8, n. 2, p. 343-370, 2013.

SILVA, T. T. *Pedagogia dos monstros*: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras. Belo Horizonte: Autêntica, 2000a.

SILVA, T. T. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, T. T.; HALL, S.; WOODWARD, K (org.). *Identidade e diferença*: a perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis: Vozes, 2000b, p. 73-102.

SILVA, T. T. Nós, ciborgues: corpo elétrico e a dissolução do humano. In: HARAWAY, D.; KUNZRU, H.; TADEU, T. T. (org.). *Antropologia do ciborgue*: as vertigens do pós-humano. Belo Horizonte: Autêntica, 2009, p. 7-17.

SMITH, H. J. S.; LUCA, T. T. Teologia e corporeidades queer em debate: um “flâneur” possível?. *Mandrágora*, São Paulo, v. 23, n. 2, p. 95-117, 2017.

SOUSA, A. N.; ALVES, M. Cariri *queer*: um esboço da performatividade travesti nas terras de Padre Cícero. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA (Enecult), 6., Salvador. *Anais [...]*. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2010. p. 1-14.

TRÓI, M. Alianças monstruosas e desejanças contra o sequestro da política pela esfera estatal. *Revista Periódicus*, Salvador, v. 1, n. 11, p. 5-28, 2019a.

TRÓI, M. Artivismos, religiosidades, the mônias e ecodrags: notas sobre corpos dissidentes no Pará. *Vazantes*, Fortaleza, v. 3, n. 2, p. 76-94, 2019b.

VERGUEIRO, V. *Por inflexões decoloniais de corpos e identidades de gênero inconformes*: uma análise autoetnográfica da cisgeneridade como normatividade. 2016. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

