

IMAGENS, ACERVOS E CIDADE

Aproximações entre o coletivo Salve Rainha e Torquato Neto

IMAGES, COLLECTIONS AND CITY
Approximations between the collective Salve Rainha and Torquato Neto

Alexandre Pajeú Moura¹

Resumo

Este artigo propõe refletir sobre práticas realizadas por coletivos artísticos dos anos 2000 que tensionam os espaços públicos, por meio de intervenções em diversas linguagens, mobilizando referenciais e temáticas culturais como forma de reivindicar demandas sociais. Tomamos o caso de Teresina-Piauí, através do coletivo urbano Salve Rainha (2014-2018), buscando compreender que visão ou entendimento de cidade foi reivindicada ao longo de sua trajetória por meio de fragmentos visuais desta juventude dissidente. A partir de gestos improváveis de pesquisa, tendo as imagens enquanto guias, justapomos o acervo do Salve Rainha com o acervo do poeta Torquato Neto de maneira a reconhecer conexões entre imagens que nos ajudam a construir narrativas urbanas que atravessam estes acervos. Assim, percebemos como a dimensão imaginativa foi mobilizada pelo coletivo de maneira a narrar práticas urbanas de uma juventude inquieta e subversiva que apresentava uma urgência em ocupar espaços. Palavras-chave: coletivos urbanos, acervos visuais, Teresina, Salve Rainha, Torquato Neto.

Abstract

This article proposes to reflect on practices carried out by artistic collectives in the 2000s that put tension in public spaces, through interventions in different languages, mobilizing cultural references and themes as a way of claiming social demands. We take the case of Teresina-Piauí, through the urban collective Salve Rainha (2014-2018), seeking to understand what vision or understanding of the city was claimed throughout its trajectory through visual fragments of this dissident youth. Using unlikely research gestures, using images as guides, we juxtaposed the Salve Rainha collection with the poet Torquato Neto's collection in order to recognize connections between images that help us construct urban narratives that cross these collections. Thus, we see how the imaginative dimension was mobilized by the collective in order to narrate urban practices of a restless and subversive youth that showed an urgency to occupy spaces. Keywords: urban collectives, visual collections, Teresina, Salve Rainha, Torquato Neto.

¹ Arquiteto e Urbanista pela Universidade Federal do Piauí (UFPI). Mestre e Doutorando em Arquitetura e Urbanismo pelo Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia (PPGAU-UFBA).



Introdução

A segunda década dos anos 2000 foi marcada por uma ebulição política e social no país, evidenciada por uma série de eventos que aconteciam no espaço público de várias cidades brasileiras. As ruas, foram ocupadas por essas manifestações sendo através delas que muitas passeatas de grupos, coletivos e movimentos sociais iriam trazer suas demandas e compartilhar o interesse de ocupar e reivindicar questões urbanas em várias linguagens.

Essas questões serão também mobilizadas por parte de coletivos que adotam a produção cultural como forma de reivindicar e realizar intervenções ativas em seus respectivos espaços públicos (Viana, 2013). Se “a bandeira que os unia, e era levantada nas ruas, quase cotidianamente, aos fins de semana, era a própria ocupação do espaço público” (Viana, 2013, p. 55), as dinâmicas que atravessam esse universo dos coletivos possuem conceitos fluidos e práticas que se renovam a partir das especificidades dos locais onde atuam.

Na cidade de Teresina-PI essa cena está profundamente relacionada a eventos que foram articulados por jovens que tinham contato com experiências que se davam em festivais, mostras e eventos artísticos e culturais desenvolvidos em centros urbanos mais consolidados. As transformações viabilizadas pela internet, a ascensão de governos progressistas com políticas de acesso mais amplas e inclusivas – sobretudo por meio de ações do Ministério da Cultura – permitiram uma viabilização de projetos artísticos e culturais para além desses centros, incidindo também em cidades de escalas menores. Nesse contexto de efervescência e de transformações radicais no país, ocorre a formação do coletivo urbano Salve Rainha, na cidade de Teresina (Figura 1, à esquerda).

O coletivo era composto por cerca de 30 integrantes com idades que variavam entre os 17 e 38 anos; em sua maioria, eram estudantes e jovens recém-formados de áreas como arquitetura e urbanismo, comunicação social e ciências sociais. Haviam integrantes permanentes e temporários, que participaram de forma específica em momentos distintos da trajetória do coletivo urbano, e estruturavam-se através de ocupações artístico-culturais de espaços da cidade, através da realização de eventos itinerantes que contavam com uma estrutura de um café/bar, uma galeria de arte, um palco de apresentações e uma feira de artes (Figura 1, à direita).

Denominados como *ensaios*, esses eventos ocorriam por meio da colaboração de voluntários que eram convocados através das redes de afetos, doações de materiais recicláveis, bem como em convocatórias públicas realizadas nas redes sociais do coletivo, importante meio de comunicação e divulgação da proposta. O coletivo acabou atraindo um maior alcance e público a partir de um certo apelo visual, pela produção de imagens com uma estética de insurgência e de intuito de construir narrativas em torno de temáticas como gêneros, raças, sexualidades, artes visuais relacionando-os com a história da cidade de Teresina e também do estado do Piauí.

Os lugares ocupados pelo coletivo eram espaços públicos que, em sua maioria, estavam negligenciados pela gestão pública, ou mesmo pela própria sociedade local. Essas ocupações ocorriam em diversos lugares da cidade e provocavam uma reverberação nas mídias sociais em relação às polêmicas e às problemáticas disparadas em torno de práticas artísticas, direito à cidade e processos de urbanização que aconteciam naquele momento. O modo pelo qual o Salve Rainha utilizava-se da produção de imagens, articulava-se como ferramenta de mobilização de público significativa na cidade.

O espaço de sociabilidade criado pelo coletivo, majoritariamente aos domingos à tarde, tornou-se uma referência para jovens da cidade, em sua maioria, estudantes universitários ou recém-formados, assim como pessoas que tinham trânsitos, pela cena artística e cultural de Teresina. Este artigo², propõe uma breve reflexão em torno das atividades realizadas pelo coletivo urbano Salve Rainha ao longo dos anos de 2014 a 2018 em Teresina-PI, a partir dos fragmentos resultantes dessas práticas urbanas e o atravessamento com a cidade.

Incompletude de uma coleta improvável

Para compreender as atividades do Salve Rainha, era necessário coletar os fragmentos dessas práticas urbanas na construção de um acervo do coletivo diante de uma grande quantidade de informações dispersas, sobretudo no ambiente virtual³. Esses fragmentos encontravam-se em suspensão nas mídias sociais, espaço cibernético, onde a efemeridade é quase uma premissa devido à rápida velocidade das informações e ao excesso de imagens. Essa operação que, embora possa soar simples, precisava acontecer sem pressa, pois desse modo permitimos que a criatividade se esboce como um fundamento da coleta (Farge, 2017). Assim, iniciamos o contato através das duas principais plataformas utilizadas pelo Salve Rainha os perfis no *Facebook* e *Instagram* - ambos criados em setembro de 2014 - onde eram publicadas imagens com pequenos textos que comunicavam as intenções do grupo.

Durante o processo ficou evidente que as fontes visuais – imagens e fotografias – tiveram um grande destaque na construção de narrativa desenvolvida pelo coletivo. Além disso, incorporamos notícias e reportagens em meios de comunicação como jornais, revistas e portais virtuais que registraram a atuação do coletivo urbano em Teresina. Em paralelo, realizamos conversas com alguns integrantes, que ajudaram a compreender melhor a dinâmica do grupo, articulações internas, conflitos, negociações e dinâmicas relevantes para o desenvolvimento das ocupações.

2 Este artigo é um desdobramento de uma pesquisa de mestrado desenvolvida no PPGAU-UFBA entre 2020-2022, enfocada em narrativas de cidade que emergem de acervos visuais e imagens.

3 A coleta dessas informações, em ambiente virtual, foi iniciada em março de 2020 em virtude da pandemia COVID-19 e da impossibilidade de contato físico com os integrantes do coletivo.



O procedimento de coleta foi se adensando a cada nova conversa e a cada nova informação que era incorporada ao acervo. A existência de muitas informações e diversos tipos de fontes de pesquisa evidenciou a necessidade de um olhar mais atento, que desviava da sistematização e análise voltada para tais elementos e buscava a possibilidade de construção de relações entre esses diversos fragmentos, de maneira que estabelecessem nexos e conexões, algumas vezes improváveis, outras vezes mais imediatas.

Esboçava-se ali a possibilidade de trabalhar com esse acervo de forma mais corriqueira, por meio de suas informações palpáveis e seguras (Farge, 2017) – e não menos legítima – ao operar através de fontes de pesquisa mais seguras e de maneira mais sistemática, porém, esse método não parecia ser suficiente para lidar com aquele material de pesquisa tão heterogêneo. Percebíamos que esse acervo – incompleto e processual – podia ser trabalhado de maneira a “arrancar um sentido adicional dos fragmentos” (Farge, 2017, p. 37), algo que fosse mais coerente com a possibilidade inventiva que se construía a cada domingo.

Havia uma dimensão intuitiva que instigava-nos a tensionar esses agrupamentos propostos, uma espécie de [re]montagem de relações entre esses fragmentos. Farge (2017, p. 64) vai destacar a necessidade de uma obstinação ao se debruçar sobre documentos de arquivos, onde “o essencial nunca surge de imediato” sendo necessário manipulações simples, que possibilitem outras formas de fabricar esse mesmo arquivo. Para ela:

Trabalhando, reutilizam-se formas existentes, com a preocupação de ajustá-las de outra maneira para tornar possível outra narração do real. Não se trata de recomeçar, mas de começar outra vez, redistribuindo as cartas. Isso se faz insensivelmente, justapondo toda uma série de gestos, tratando o material empregando jogos simultâneos de oposição e de construção (Farge, 2017, p. 65).

Nesse movimento de olhar, montar e remontar, me detive a observar exclusivamente as fontes visuais, frente à escolha que o coletivo apostava na produção de imagens. Por meio desse modo, revisitamos as imagens da linha do tempo do perfil do *Facebook*, pois parecia-nos ser um dos mais relevantes diante da importância e da variedade de publicações. Em meio à enxurrada desses fragmentos, nosso olhar se deteve numa imagem que havia se incorporado ao acervo, mas que havia sido ofuscada em meio ao excesso de informações.

Figura 2 - Júnior durante ocupação do Salve Rainha (2015) e Torquato Neto durante filme Nosterato no Brasil (1971). Fonte: Acervo Salve Rainha e Acervo Torquato Neto.

Embora já tivesse coletado essas imagens quando nos detivemos a organizar os registros visuais, teve, talvez ali, uma singularidade que a fez sobressair em meio a tantos outros. Em alguma medida, despertou ali um sentimento de familiaridade que me permitiu uma outra forma de apreensão. Era uma imagem do idealizador do coletivo, Francisco das Chagas de Araújo Costa Junior, - conhecido como Junior - utilizando uma capa preta durante uma das ocupações de espaços públicos da cidade (Figura 2, à esquerda). A capa rememorou uma outra imagem que já estava presente em meus trânsitos pelo imaginário coletivo da cena artística de Teresina: o poeta Torquato Neto, nas gravações do filme *Nosferato no Brasil* de Ivan Cardoso, de 1971 (Figura 2, à direita).

Essa figura do poeta marginal tendo ao fundo a cidade do Rio de Janeiro, reforça sua relação com a dimensão cultural brasileira, constituindo um imaginário coletivo acerca de Torquato Neto. Afinal, o que a figura desse vampiro antropofágico e a de um jovem artista podem compartilhar? Ao serem aproximadas (Figura 2), essas imagens podem dar pistas para imaginar além do fato atual - dois jovens rapazes de capa - e vislumbrar o que não é, mas que pode ser. Nesse sentido, propomos a não nos limitar ao que vemos, mas sim, pensar como ressoam essas imagens a partir das conexões entre o que vemos (Campt, 2017). Tina Campt (2017) convida ao leitor a ouvir os sons dessas imagens, em especial, por meio desses conjuntos justapostos, onde seria assim possível evidenciar uma outra dimensão desses registros, enquanto prática cotidiana de recusa. Assim, realizamos o gesto de justapor não apenas essas imagens, mas sobretudo aproximar os distintos acervos fotográficos mobilizados por meio desses dois fragmentos visuais.

Ao justapor as imagens, houve uma certa relação antagônica de similaridade e estranheza; algo que provocou uma fricção bastante importante para compreender esse modo de operar por meio das imagens. Nesse sentido, focando na dimensão das imagens, buscamos o acervo de Torquato Neto, por meio da coleção de fragmentos visuais. Com esse gesto, de aproximação entre imagens, percebemos que o acervo de Torquato Neto delineava-se no horizonte enquanto um desvio, mas acabou ganhando importância ao permitir realizar aproximações com o acervo que vinha construindo com o Salve Rainha.

Ao pensarmos por meio das imagens, podemos adotar outras formas de operação e alargamento de discussões acerca da cidade. Ou seja, a dinâmica evocada pelas imagens possui um lugar bastante importante, de tal maneira que permitem um gesto imaginativo e investigativo, que busca “chegar a outras possibilidades historiográficas do urbano e das cidades” (Mortimer, 2018, p. 175) por meio dessa operação metodológica. Dessa forma, adentrar na produção artística de Torquato Neto e na cena cultural dos anos 1960-1970 soou como um movimento legítimo e bastante potente. Nascido na cidade de Teresina em 1944, o jovem mudou-se para a cidade de Salvador, em 1960, onde iria se aproximar de figuras como Gilberto Gil, Caetano Veloso, Maria Bethânia e Glauber Rocha. Posteriormente, em 1962, foi para o Rio de Janeiro e cursou Jornalismo além de ter desenvolvido parcerias com diversos segmentos artísticos daquele momento, em especial com a *Tropicália*.

No final de 1968, temendo a repressão da ditadura militar, deixou o Brasil para morar na Europa, especificamente, nas cidades de Paris e Londres. Em 1970, retornou ao Rio de Janeiro, onde trabalhou como jornalista e criou, entre agosto de 1971 e março de 1972, a coluna denominada *Geléia Geral* no jornal carioca *A Última Hora*; essa coluna será um importante espaço de difusão dos princípios estéticos e ideológicos defendidos por Torquato Neto (Coelho, 2010).

É importante ressaltar, que a década de 1970 marca um período adverso do país e de mudanças na produção cultural brasileira, como já visto. A década anterior se inicia com uma certa euforia de um estado democrático de direito, uma imprensa militante, bem como a existência de movimentações culturais de caráter coletivo como o cinema novo, o Movimento de Cultura Popular (MCP) em Recife e o Centro Popular de Cultura na Faculdade Nacional de Arquitetura do Rio de Janeiro (Coelho, 2010).

A ascensão do regime militar em 1964 vai promover um abalo considerável na cena cultural nacional, em especial com a implementação do AI-5, em 1968, que irá evidenciar uma profunda repressão social e artística. Dessa forma, a primeira parte da década de 1970 se caracteriza por uma intensa repressão cultural:

[...] a década de 1970 tem seu início marcado pela repressão aguda de um regime militar, pelo extermínio dos grupos guerrilheiros de esquerda, pelo exílio de grandes ídolos populares, pela desarticulação dos movimentos artísticos engajados e pelo aprofundamento de divisões entre aqueles que ainda conseguiam produzir no país. É nesse cenário “bélico” e pesado que a chamada cultura marginal atuou, sustentando entre 1970 e 1974 uma radicalidade criativa que muitos acreditam ter cessado com o “fim” do tropicalismo em 1968 (Coelho, 2010, p. 39).

Com o intuito de refletir sobre a dimensão urbana tensionada pela figura de Torquato Neto, pretende-se observar além do formato generalizado em torno da movimentação cultural tropicalista, uma certa moldura que enquadra e solapa muitas questões relevantes para pensar a dimensão urbana por meio das práticas culturais dessa época (Butler, 2015). Dessa forma, observar aquilo que sobressai e questionar esse enquadramento torna-se necessário para o processo ao compreender que havia elementos que escapavam e que de fato podem ajudar a complexificar a ideia de cultura marginal desenvolvida por Torquato Neto.

Aproximações potentes, conexões improváveis

O acervo físico de Torquato Neto encontra-se na sua cidade natal, Teresina-PI, desde 2010, sob a responsabilidade de seu primo, que recebeu o material da viúva do poeta. Nele, estão reunidos manuscritos de músicas, poemas, fotografias, publicações, bem como os livros de seu acervo pessoal. Parte desse material; foi digitalizado e disponibilizado em um website⁴.

Nesse acervo virtual, algumas das imagens estavam duplicadas, não havendo uma sistematização clara ou mesmo identificação precisa dos contextos das imagens, ou seja, havia ali uma justaposição de tempos de imagens. Se por um lado, essa seção não seguia um ordenamento cronológico com as imagens, por outro, havia uma urgência em pensar nas aproximações que se construía ali. Era evidente uma dimensão de incompletude que aproximava ainda mais os dois acervos mobilizados.

Assim, propomos aproximar essas imagens que tensionam e amplificam as possibilidades de alargamento de narrativas, nesse caso, aquelas que dialogam com a dimensão urbana da cidade de Teresina. Assim, percebemos as possibilidades de alargamento da narrativa mais consolidada acerca da cidade, já que existe aí, uma

⁴ Para conhecer na íntegra, acesse www.torquatoneto.com.br.

aposta na dimensão imaginativa resultante dessas conexões improváveis entre acervos distintos. Esse gesto, corrobora a ideia de uma prática controlada de anacronismo apresentada por Laroux (1992, p. 58) enquanto uma possibilidade de dar “vida e conteúdo a fatos (...) que correm o risco de se reduzir a uma pura forma”.

Esses acervos, que até então não haviam sido conectados, permitiam nexos improváveis, justaposição de imagens e gestos metodológicos que permitiram construir outras relações para essas imagens. Existe uma sobrevivência de imagens que inicialmente se evidenciou a partir da capa, uma imagem que reaparece em vários momentos, mas que não se reduz a uma mera imitação, ou seja: “um ser do passado que não para de sobreviver” (Didi-Huberman, 2013, p. 29).

O aporte da ideia de sobrevivência das imagens a partir dos trabalhos de Aby Warburg – através de Didi-Huberman (2013) – norteia esse gesto de observar o passado por meio das imagens do Salve Rainha juntamente com as de Torquato Neto. Em alguma medida, essas imagens sobreviventes atravessam os tempos e apresentam-se como importantes contribuições para se observar a história dessa cidade.

A ideia de sobrevivência conforme Didi-Huberman (2013) estaria diretamente relacionada à ideia de rastro. Warburg, por meio do atlas Mnemosyne, cria então um espaço para o pensamento e a construção de relações entre imagens que dispõe de discontinuidades do tempo. A montagem dessas imagens na proposição de Warburg, evidencia relações entre significados e entre as ações de forma dialética e crítica, onde se desvia de apenas uma aproximação comparativa entre os fragmentos visuais (Didi-Huberman (2013). A ideia de sobrevivência – *Nachleben* - é compreendida por Didi-Huberman, como um conceito estrutural e, segundo ele:

[...] não oferece nenhuma possibilidade de simplificar a história: impõe uma desorientação temível para qualquer veleidade de periodização. É uma ideia transversal a qualquer recorte cronológico. Descreve um outro tempo. Assim, desorienta, abre, torna mais complexa a história. Numa palavra, ela a anacroniza (Didi-Huberman, 2013, p. 69).

Nesse sentido, percebemos que existe uma dimensão imaginativa que emerge desse modo de operar proposto por Warburg conforme apontado por Didi-Huberman (2013), através dos saltos possíveis entre as imagens aproximadas e as possíveis conexões construídas por quem manipula essas imagens. Ou seja:

A imaginação movimenta a fertilização da própria ciência errante, nômade, como motor que anima a concatenação de novos nexos e sentidos moventes, potentes, desestabilizadores, provocadores de rachaduras no que se considerava consolidado, a abrir brechas e fazer extravasar passados recalçados, atualizando-os como lampejos que disparam outras e novas possibilidades de futuros (Lopes; Jacques e Silva, 2020, p. 41).

Nesse sentido, adotaremos esse método de operar pelas imagens, junto a outros documentos que permitam construções imaginativas acerca da dimensão urbana desta cidade. Com isso, percebemos a expressão social e política através da possibilidade imaginativa resultante da articulação destes diversos sujeitos, gêneros e sexualidades no espaço público das cidades, em especial, pelas narrativas visuais que permeiam essas imagens (Lima, 2018).



Assim, apostamos na dimensão imaginativa para construir conexões e reconhecer sobrevivências entre imagens desses sujeitos que atravessam temporalidades e modificam nosso modo de narrar esta cidade. A capa se apresentou como a figura que deu início a ideia dessa sobrevivência e por meio dela, rastreamos outras presenças para estruturar a reflexão.

Imaginar uma cidade, inventar um coletivo

No processo de realização de conversas com o coletivo, além das narrativas trazidas por eles, muitos integrantes relataram que possuíam registros visuais das ocupações artísticas, que foram compartilhados no processo da pesquisa. Esses fragmentos eram, em sua maioria, imagens dos eventos vistas a partir da perspectiva daqueles que promoviam aquela movimentação. Dentre essas imagens, observamos que havia uma série de fotografias de um momento que nos parece ser de uma dimensão mais íntima, sobretudo porque não estava nas redes sociais do coletivo.

De imediato, reconhecemos Francisco das Chagas de Araújo Costa Junior (Figura 3, à esquerda), como única pessoa da imagem; além disso, notamos, pelo ambiente que foi realizada, que ele estava no prédio da antiga Câmara Municipal da cidade. Na imagem, ele está fantasiado usando uma peruca curta escura com franja desarrumada, junto de uma grande coroa dourada. Ele veste uma blusa justa e uma saia curta, além disso, havia uma capa preta sob seus ombros. Com suas mãos, Junior parece querer movimentá-la, de maneira que o tecido pudesse abrir espaço em seu caminhar. A envergadura de seu corpo esboça descontração e plenitude registrado por um dos demais integrantes do coletivo.

Essa saia, elemento tão específico e que era mobilizado pelos integrantes do coletivo Salve Rainha cotidianamente, foi um fragmento que tomou minha atenção e me transportou novamente para as imagens do poeta Torquato Neto. Ao revisitar o acervo disponibilizado no site, uma série de fotografias do poeta em um momento de descontração permitiu uma outra conexão inesperada – e por que não dizer, improvável – entre os acervos.



Especulamos que a imagem do poeta, que escolhemos nesse momento para colocá-la justaposta com a imagem do Júnior, foi retirada em entre 1969-1970, quando Torquato Neto se exila do Brasil junto de sua esposa em Londres (Figura 3, à direita). Embora a imprecisão das datas seja um fato consolidado na incompletude dos acervos, o que chama atenção é a captura de um momento de âmbito privado de Torquato com amigos, onde aparentemente podemos perceber uma certa performatividade a partir da observação da indumentária usada: Torquato veste uma saia curta – semelhante a que Junior usava na outra imagem – com uma jaqueta estampada de flores. Assim como ele, seus outros dois amigos também usam vestes supostamente *femininas* e performam para uma câmera.

Os gestos e o olhar de Torquato para a câmera, leva-nos a imaginar o que de fato aconteceria naquele breve momento, em meio a uma noite regada a álcool e risadas intensas. Percebemos que esse registro captura para além de um momento incipiente de amigos, e ajuda a refletir sobre como esse elemento – a saia – apresenta-se enquanto uma sobrevida importante para pensarmos a partir desse rastro.

A saia é o elo entre as duas imagens, e permite-nos pensar acerca de como esse elemento, imposto socialmente a corpos femininos, pode ser compreendido enquanto fragmento de subversão comportamental que atravessa tempos e contextos. Não apenas Junior, mas muitos dos integrantes do coletivo Salve Rainha ao transitarem tanto debaixo de pontes aos domingos ou em reuniões dentro de órgãos públicos, usavam um elemento que chamava atenção: saias.

Além de colorirem os corpos dos jovens no seu cotidiano na cidade, também fluíam em meio a espaços de poder e confrontavam os ternos e as calças contidas nos gabinetes públicos. Pelas ruas da cidade, os *meninos de saia* atraíam os olhares dos moradores locais (Figura 4). Talvez, uma certa ameaça se formasse ali, perante aquele inquieto coletivo que iria tensionar muito daquilo que a sociedade local tinha como forma supostamente *adequada* para aqueles corpos se portarem. Esses sujeitos vão aparecer por essa cidade - não somente nos finais de semana - performando outros modos de existência e de alianças coletivas (Butler, 2018) ao coabitar o espaço urbano de Teresina.

Essa dimensão desarticuladora de códigos sociais vinculados aos gêneros e às sexualidades dos corpos que foi articulada pelo coletivo, refletia muito das vivências dos jovens que faziam parte do Salve Rainha, bem como das questões que atravessavam seus corpos e o cotidiano. O coletivo era composto por jovens em sua maioria LGBTI+⁵, que buscavam um espaço para a possibilidade de criação de redes de apoio e solidariedade em uma cidade marcada por práticas machistas e tradicionais. A constituição de alianças entre esses jovens na construção desse coletivo, também atravessava os interesses que permeiam vários coletivos nesse momento como a participação dos processos políticos do mundo contemporâneo (Bassani, 2016). Além disso, com essas práticas, podemos perceber que esses jovens reafirmavam a existência de uma cidade outra, por meio daquilo que Butler (2018) vai chamar de exercício performativo; ou seja, um outro modo dos corpos serem bases de resistência, que é diretamente ligado ao campo político. Butler reforça que as existências desses corpos – e por que não dizer, suas práticas – afirmam de outros modos de construção de pensamento e de vida.

Ao refletir sobre manifestações de ocupação de espaços públicos e de questionamento das condições de vida de grupos sociais, Butler (2018, p. 15) vai apontar como “agir em concordância pode ser uma forma corporizada de colocar em questão as dimensões incipientes e poderosas das noções reinantes da política”. Dessa forma, a autora ressalta como o caráter corpóreo que atravessa esta questão central é relevante para a contestação e a formação de assembleias por meio de uma condição precária enquanto fio construtor dessas alianças.

Quando trazemos a condição precária apontada por Judith Butler, entendemos que as vivências dos integrantes do coletivo Salve Rainha, ainda que fossem jovens estudantes de classes sociais distintas, compartilhariam uma ideia de precariedade por meio da reivindicação por recursos e espaços culturais nesta cidade e, também, por meio de suas performatividades de gêneros e expressões de sexualidades fora dos padrões normativos socialmente aceitos. Ao se juntarem coletivamente, esses jovens exercem o direito de aparecimento de seus corpos, que colocam suas corporalidades na pauta política local. Ou seja, por meio da performatividade desses corpos no espaço público, nas mídias, debaixo da ponte, nas ruas do centro ou no gabinete dos gestores, o coletivo reivindicava uma outra cidade. Nesse sentido, Butler (2018) reforça:

[...] embora o corpo em sua luta contra a precariedade e a persistência esteja no coração de tantas manifestações, ele também é o corpo que está exposto, exibindo o seu valor e a sua liberdade na própria manifestação, representando, pela forma corpórea da reunião, um apelo ao político. Afirmar que um grupo de pessoas existindo, ocupando espaço e vivendo obstinadamente já é uma ação expressiva, um evento politicamente significativo, e isso pode acontecer sem palavras no curso de uma reunião imprevisível e transitória (Butler, 2018, p. 24).

Para além da condição de precariedade, o direito de aparecimento em público será também uma reivindicação que a autora vai destacar como o responsável pela coligação entre “minorias sexuais e de gênero às populações precárias de modo

⁵ De acordo com Quinalha (2022), não existe um consenso acerca da sigla que expresse as diversas expressões de gêneros e sexualidades. Além disso, embora reconheçamos uma disputa dentro da variedade de reivindicações dentro da ideia de diversidade, adotaremos a sigla LGBTI+ neste artigo, corroborando com Quinalha (2022). A sigla significa: Lésbicas, Gays, Bissexuais, Intersexuais. É importante mencionar que sinal +, representa as muitas outras possibilidades de construções e de fluídos dentro da comunidade.



mais geral” (Butler, 2018, p. 35). Nesse sentido, se pensamos o aparecimento dos integrantes do coletivo no espaço público ou andando nas ruas de Teresina, embora sem enunciar qualquer protesto, a simples presença desses sujeitos, já conseguiu transmitir uma mensagem e tensionar a sociedade – extremamente tradicionalista – na qual eles viviam.

Ao observarmos mais uma vez essas duas imagens justapostas, existe um aspecto que é importante para refletirmos sobre a relação do aparecimento da saia. No caso da imagem de Júnior, ele utiliza o elemento em um local que havia sido aberto ao público - inclusive para visitas diárias - e que tinha a proposta de congregar pessoas, já Torquato está em um momento extremamente privado com amigos e sua esposa, em um apartamento, onde bebiam e se divertiam.

Talvez, a imagem de Junior não causasse a mesma estranheza que a imagem de Torquato Neto, porém podemos perceber que esse gesto de usar saia, em ambas as situações, evidencia um redesenho da performance normativa que atravessa ambos os corpos e seus respectivos contextos íntimos e/ou públicos. Assim, ao ocuparem espaços públicos da cidade de Teresina, ainda que sem qualquer enunciação discursiva, esse gesto já pode ser entendido como uma ação expressiva e de força política (Butler, 2018). A permanência de grupos que se manifestam em espaços públicos, rejeitando as condições de precariedade que lhe são impostas, exercitam o direito de aparecimento conforme defendido por Butler (2018). Em outras palavras, esses jovens expressavam, coletivamente, muito daquilo que atravessava em seus respectivos corpos e identidades:

[esse] direito que afirma e instaura o corpo no meio do campo político e que, em sua função expressiva e significativa, transmite uma exigência corpórea por um conjunto mais suportável de condições econômicas, sociais e políticas, não mais afetadas pelas formas induzidas de condição precária (Butler, 2018, p. 17).

Se por um lado, o Salve Rainha e suas saias iriam atrair olhares fugazes de incômodo, por outro, deixavam explícito que a perspectiva de gêneros e sexualidades era algo extremamente importante, libertário e diverso para eles. O coletivo trazia como pauta dos debates e ensaios temáticos, o questionamento crítico acerca da cisnormatividade social. Ao proclamar outras expressões artísticas e culturais a cada domingo, o coletivo atraiu sujeitos que são atravessados por essas questões e que muitas vezes observam

naquele espaço criado – e apropriado – uma possibilidade de se estabelecer alianças.

Esse espaço inventado pelo coletivo acaba por se tornar um reduto de sociabilidade na cidade para um circuito alternativo que buscava, em alguma medida, se manifestar com uma certa liberdade por meio de seus corpos. Se adotarmos a perspectiva evocada por Laroux (1992), o gesto anacrônico pode ser um exercício interessante para retomar a tempo a imagem descontraída de Torquato Neto mobilizada nesse momento e observar os espaços de sociabilidade no início da década de 1970, momento que ele retorna a Teresina e conhece uma juventude inquieta na sua cidade natal. Neste jogo de aproximação entre imagens e tempos distintos, especulamos uma outra cidade a partir dessa possibilidade de narrar.

Nessa visada, nos deparamos com os espaços frequentados por esses jovens transgressores da década de 1970 que buscavam inventar outros modos de existir nesta cidade, sendo que os espaços de encontro – e sociabilidade – acabavam se convertendo em locais extremamente potentes para narrarem acerca dessa cidade. Frente a uma cidade que se modernizava, havia uma cidade outra que resistia e era reinventada através dessa juventude. Alguns bares eram esses espaços, subvertidos em verdadeiros redutos criativos para esses jovens:

Na década de 1970, dentre os mais variados espaços de sociabilidades na capital piauiense um improvável espaço comercial se tornaria um dos centros para onde convergiria a deambulação dessa trepidante parcela da juventude teresinense: o bar Gelatti. Este local, transformando-se numa espécie de espaço marginal, um misto de bar e sorveteria, localizado na Avenida Frei Serafim, uma das artérias mais importantes da cidade desde aquele tempo, seria ressignificado e se tornaria um lugar identitário, relacional e histórico (Barbosa, 2018, p.15).

O bar Gelatti⁶ era mais um daqueles espaços de sociabilidade dessa cidade, configurando-se como uma das marcas da década de 1970. Aquele bar, foi um espaço inclusive registrado nos filmes produzidos nessa época, onde a juventude “propôs

⁶ O bar tinha esse nome em virtude de uma marca de sorvete popular produzido em Fortaleza-CE que era comercializado em alguns estados vizinhos, como o caso do Piauí.

por meio de sua arte experimental fugir das mais variadas formas de padronizações” (Barbosa; Castelo Branco, 2016, p. 8). Neste lugar, os jovens iriam criar brechas perante o autoritarismo e modernização que se consolidava na cidade naquele momento do suposto milagre econômico. Localizado na avenida que marcava a expansão urbana da cidade de Teresina desde os anos 1960 – a Avenida Frei Serafim, esse bar reunia a juventude inquieta dessa cidade (Figura 5).

De acordo com Castelo Branco (2007), aquele bar expressaria a ideia de uma metáfora de cidade, construída em um momento onde novos avanços tecnológicos e sociais como a pílula anticoncepcional e a minissaia mobilizava “a fundação de novos lugares de sujeito” (p. 186). Nesse espaço, podemos notar uma certa sutilidade ao vender tanto sorvete, quanto bebidas e produtos mais voltados para adultos, de maneira tal que foi lá, onde práticas experimentais artísticas e de produção gráfica como jornais alternativos produzidos por essa juventude:

[...] a gente lançou o Gramma [jornal alternativo], o primeiro número, a gente foi no DETRAN, conseguimos licença, fechamos um lado da Frei Serafim, se não me engano foi num sábado à tarde, aí foi...o carro do DETRAN, as pessoas tinham que dar a volta e tinha era *Rock in roll*, Renato Piau na guitarra eu na bateria e fizemos uma puta festa no Gelatti no lançamento do jornal o Gramma. Interrompemos a Frei Serafim e foi uma coisa permitida, sabíamos que tinha polícia ali o caralho, mas fizemos (Filho, 2014 *apud* Barbosa; Castelo Branco, 2016, p. 203).

Assim, podemos perceber como o Gelatti era compreendido como reduto dessa parcela da juventude que era vista com olhos estranhos pela sociedade local, por andarem com cabelos grande e usarem minissaias por exemplo, confrontando esses mesmos olhares que também atravessaram décadas depois, os *meninos de saia* do Salve Rainha. É importante perceber, que esses dois elementos – cabelo e saias – vão ser fragmentos da revolução sexual que atravessava o mundo desde a década de 1960, e que irá reverberar em cidades como Teresina, alguns anos depois. A juventude utilizava esses elementos como forma de demonstração de uma rebeldia e reivindicação dessa sensualidade que atravessa seus corpos.

Esses elementos são mobilizados nos filmes experimentais que foram produzidos por essa juventude, no início da década de 1970. Em especial, muito influenciados pela imagem de Torquato Neto, que voltaria a cidade nesse momento para experimentar o cinema em *Super 8*. Os filmes produzidos por essa geração trazem fragmentos desses espaços de sociabilidade existentes em Teresina, em um momento onde as movimentações culturais chegavam à cidade por meio de publicações que eram trocadas entre eles, a partir de viagens para outra cidade, e também por meio das imagens que eram transmitidas pela televisão, elemento que vai se popularizar nessa década de forma mais significativa⁷.

7 Embora a primeira emissora de televisão seja criada em 1950, apenas na década de 1970 houve um processo de ampliação – ainda restrita às cidades da região sudeste do país – do número de aparelhos televisores no país. De acordo com o Censo de 1970 o número de aparelhos de televisão chegou a 4 milhões de lares, atingindo, aproximadamente, 25 milhões de telespectadores, correspondendo a 27% das residências (Mattos; Usp, 1990).



Assim como o *Gelatti*, as coroas dos rios⁸, os campos de várzea situados em bairros e as praças do centro da cidade, se apresentavam como as brechas para o exercício de reinvenção dessa cidade, onde esses jovens modificavam sua própria relação com Teresina, e assim dão pistas das várias outras cidades que existiam dentro dessa cidade a dos planos urbanísticos e de transformações agressivas na paisagem urbana local.

As sobrevivências evocadas por meio dessas duas imagens com um elemento comum: a saia, rememora um Torquato alegre e descontraído, elemento instigante para refletirmos sobre sua trajetória nesse momento, pois desvia de uma imagem vampiresca isolada e evidencia os momentos de descontração e sociabilidade que interligam esses dois acervos. A década de 1970 é um período chave na trajetória de Torquato, pois seria nesse momento, que ele retornou à cidade para momentos de reabilitação. Em uma dessas temporadas, o poeta vai escrever um samba, em uma das suas últimas passagens por Teresina em 1971, composto em parceria com um cantor local⁹. A letra seria o primeiro samba-enredo da agremiação Brasa Samba, que conquistou o vice-campeonato do desfile de escolas de samba local naquele ano. Intitulado *Se o tempo deixar*, convida as pessoas para aproveitar o carnaval na rua e sambar na Frei Serafim. Por ela, Torquato Neto iria celebrar um de seus últimos e mais festivos carnavais junto de amigos e familiares:

No carnaval teresinense de 1971, Torquato Neto convidou os amigos mais chegados para saírem vestidos como as antigas raparigas, com sombrinhas de melindrosas e todos os apetrechos que lembrassem as ‘meninas boas de famílias más’. Em cima do caminhão, ao passar em frente ao local em que estava a família, Torquato Neto, julgando-se irreconhecível, teve a surpresa de ser chamado pelo nome por sua avó Sazinha. ‘Mas, como a senhora me reconheceu, vó, se estou irreconhecível?’, perguntou ele, no que ela, rindo muito, respondeu: -

8 Para além dos períodos de estiagem, os rios foram submetidos a modificações violentas na década de 1960-1970, devido ao processo de urbanização das cidades que os margeavam desde então. A ocupação das suas bordas, bem como a construção de hidrelétricas provocaram impactos ambientais como o assoreamento dos rios e a redução da navegabilidade, em especial, no final da década de 1960. Esse processo, fez com que aparecessem ao longo de sua superfície, grandes bancos de areia chamados popularmente de *coroas*; tais áreas são marcas de um descaso e ausência de um olhar da gestão pública para esse importante elemento natural.

9 Conhecido pelo nome de Silizinho, o artista era músico, compositor e um dos primeiros professores de violão da cidade de Teresina.

Figura 6 - Integrantes do Salve Rainha durante editorial fotográfico para os Ensaios de Carnaval (2017) e imagem de arquivo dos desfiles de Carnaval na Av. Frei Serafim (1970?). Fonte: Acervo Salve Rainha e Acervo Fundação Cultural Monsenhor Chavez.

‘Pelos pés, meu querido, pelos pés. É difícil uma mulher, mesmo da vida, ter um pé 44 (Kruel, 2016, p. 5).

Por essa mesma rua, em janeiro de 2017 o coletivo *Salve Rainha* produziu um editorial fotográfico de divulgação dos *Ensaios de Carnaval* que aconteceria no antigo prédio de um antigo Sanatório abandonado. Nessas imagens, integrantes do coletivo andavam por essa avenida com fantasias e adereços carnavalescos em clima festivo, para anunciar mais uma temporada de ensaios temáticos. Em meio ao cruzamento de vias importantes da cidade com a Frei Serafim, e ao longo do canteiro central, o coletivo introduziu um momento de surpresa para aqueles que transitavam naquele espaço cotidiano (Figura 6, à esquerda). Em meio a confetes e serpentinas, bicicletas e carros, o coletivo vai construir algumas imagens e rememorar práticas urbanas para anunciar o “espaço público escolhido para ocuparmos com arte, cultura e muita alegria” (*Salve Rainha*, 2017) ao longo de quatro domingos.

Esse gesto de andar - entre confetes e cores - por essa avenida, rememora uma das festas populares mais conhecidas da história brasileira: o carnaval. O ato de realizar a produção de imagens na Avenida Frei Serafim, pode ser compreendido como uma alusão ao fato de que era ao longo dela, que aconteciam os desfiles de blocos carnavalescos locais no início dos anos 1970 (Figura 6, à direita). A realização dos desfiles na avenida marca uma fase de expansão desse tipo de festa popular que foi transferida para a Frei Serafim, que teve em seu primeiro ano, doze blocos desfilando.

Por essa via, entre os anos de 1970 e 1990, vinte carnavais foram realizados e construíram uma importante fase da história cultural de Teresina. O carnaval, seria esse momento de suposta transgressão e de inversão dos papéis sociais, onde as pessoas são atravessadas por uma certa liberdade que permite práticas, supostamente, não convencionais para o ciclo cotidiano (Green, 2019).

A rua é um elemento que vai se apresentar como espaço público por excelência no discurso mobilizado pelo *Salve Rainha* assim como as redes sociais – esse outro espaço – de forma a convidar a população a frequentar os eventos¹⁰. Por elas, vários jovens usando saias irão se divertir e criar um espaço mais seguro para a construção política por meio de suas performatividades. Pensamos as ruas enquanto um espaço de sociabilidade, segundo Pechman (2020), onde a articulação de olhares sobre a cidade seriam possíveis por meio de uma observação das relações de sociabilidade a partir das práticas da vida urbana, tendo a rua como “um dos quadros essenciais da vida urbana e, por isso mesmo, passa a fazer parte das narrativas da cidade” (p. 22).

As duas imagens justapostas – Junior e Torquato usando saia – se por um lado aproximam-se quando percebemos a dimensão desarticuladora dos rígidos códigos sociais de gêneros e sexualidades que elas transmitem, por outro, elas se distanciam completamente se observarmos por uma lente que foca no aparecimento desses corpos no espaço público da cidade de Teresina.

A figura de Junior vestido em trajes supostamente femininos era algo bastante recorrente na cena alternativa que o coletivo *Salve Rainha* estava inserido. Conforme mencionamos, existia uma predominância de corpos LGBTI+ que tanto faziam parte do coletivo, quanto participavam dos eventos, bem como as temáticas discutidas permearam esse amplo universo.

¹⁰ “É na rua! É de graça! O *Salve Rainha* apresenta um ensaio exclusivo de mulheres: A Rainha da Chapada do Corisco terá galeria recheada de talentos (...) A partir das 18h no calçadão da Rua Simpício Mendes, próximo ao relógio da Praça Rio Branco” (*Salve Rainha*, 2014).



Figura 7 - Kency Porta durante a Marcha Drag em favor da Cultura (2015). Fonte: Porta, 2015.

Desde meados de 2015, uma *persona* transitava pelo *Salve Rainha* e pela cidade, tanto nas noites festivas quanto em manifestações políticas (Figura 7). *Kency Porta*, *drag queen* criada e incorporada por Francisco das Chagas de Araújo Costa Junior conhecida como uma personagem “Vagabunda, Escrota e Mística” (Porta, 2015, n/p) performada por ele nas festas alternativas da cidade. *Kency Porta* trazia no deboche e no jogo criado em torno do seu nome – resultante da abreviação da frase *Quem se importa?* – um fragmento da cena *drag* local, rememorando uma série de práticas e narrativas LGBTI+ de Teresina. A imagem da *drag queen* que atravessa a corporeidade de Junior pode ser entendida conforme Butler enuncia:

A performance drag brinca com a distinção entre a anatomia e o gênero que está sendo performado. Mas estamos, na verdade, na presença de três dimensões contingentes da corporeidade significativa: sexo anatômico, identidade de gênero e performance de gênero (Butler, 2017, p. 237).

Assim, Butler vai apontar como a construção dos corpos está imbricada na dimensão performance, ou seja, várias drags com o ato de performar o gênero feminino, reforçam o aspecto dissociativo entre gênero e sexo, elemento base do argumento de Butler. Nesse sentido, compreendemos que ao performar um gênero distinto do seu, as *drag queens* subvertem a ideia de gênero e reinventam outro corpo, de maneira a contestar as normas sociais e até biológicas.

A figura de *Kency* evidencia exatamente esta característica de confronto e tensionamento que Junior e o *Salve Rainha* almejavam provocar. É importante destacar que existe uma singularidade de Junior, a qual acaba sendo transmitida pela sua *drag* ao acessar

Figura 8 - Integrantes do grupo Cia de Homens, no sentido horário: Tina Thundercats, Roberto Freitas, Juninho, Samantha Menina e Blita Block (1999?). Fonte: Felix, 2020.



locais improváveis e articular coletivamente com outras *drags* e pessoas LGBTI+. *Kency* também afrontava com seu corpo, o tradicionalismo local, e evocava imagens e narrativas da cena cultural dessa cidade subjetiva que conecta a outros tempos.

Mais uma vez, recorremos ao anacronismo para pensar acerca dessa cena cultural e mobilizar a *drag* parece-nos importante para esse gesto de resgate de uma prática artística que tardiamente começou a se manifestar na cidade. A década de 1990 marca o movimento LGBTI+ em muitas frentes: momentos como a formação do Movimento Nacional de Travestis e Transexuais em 1992, e a primeira Parada LGBTI+ que aconteceria em 1997, em São Paulo vão coexistir com o desenvolvimento da epidemia da AIDS, questão bastante associado a esta comunidade e que radicalmente mudaria o cotidiano daquelas pessoas que afirmavam suas existências e identidades (Quinalha, 2022).

Nesse mesmo momento, observamos o advento das tecnologias e a construção de um outro modo de comunicação que tem como base as dinâmicas em redes. O surgimento da internet no final da década anterior, mas em especial, a comercialização por parte dos norte-americanos que injetaram estímulos de mercado à compra de computadores, reverberou em um grande interesse mundial em torno desta nova ferramenta (Ferreira, 2002). A globalização que se delineava no contexto brasileiro redefine os parâmetros culturais e sociais ao estabelecer modos de articulação cotidiana baseada nessas tecnologias.



Figura 9 - Fragmento de jornal com matéria sobre a festa Bine lubita. Em destaque, a hostess da festa, Samantha Menina (1998). Fonte: Medeiros, 2021.

Apesar de que a primeira parada do orgulho de Teresina só aconteceria em 2002, mobilizando pouco mais de 1.000 pessoas na cidade (Parada, 2017), na década anterior, a cidade contava com nomes da cena transformista¹¹ bastante importantes e propulsores de toda uma geração reverenciada por *Kency Porta*. Nomes como *Samantha Menina*, *Blita Block*, *Tina Thundercats*, *Roberto Freitas*, *Juninho* formavam uma companhia de teatro chamada *Companhia de Homens de Teresina* (Figura 8).

Esse grupo apresentava-se em diversos lugares e segmentos sociais da cidade naquela época, e observa-se que foi um dos primeiros a ocupar espaços até então improváveis para o contexto local, afrontando as tradições locais. Algumas dessas personagens tiveram um trânsito por programas de rádio e televisão locais, discos gravados com versões de clássicos da *pop music* além de terem também se apresentado em espaços mais consolidados como o teatro local e outros redutos culturais de Teresina (Companhia, 2022).

É importante destacar que nesse mesmo momento a noite de Teresina era permeada de espaços como bares e boates frequentados pelos artistas da companhia, que agitavam culturalmente a cena alternativa. Fica evidente que as festas noturnas, que em sua maioria ocorriam no centro da cidade, acabavam tornando-se espaços de liberdade para essas pessoas e criando uma rede que iria refletir nessa juventude que formava o coletivo *Salve Rainha*.

Além disso, percebemos a contribuição de uma dessas festas que aconteciam em Teresina no final do século XX e que conectam tanto as práticas performáticas desses personagens quanto o próprio coletivo *Salve Rainha*. A festa intitulada *Bine Lubita*, que acontecia em lugares abandonados e bastante inusitados para uma a cidade, também na década de 1990. Ao ocupar lugares improváveis como teatros abandonados e boates populares de forma itinerante, a festa se configurava como o espaço de sociabilidade dessa cena local, que vai trazer influências de festas e práticas culturais alternativas –

¹¹ A expressão transformista era utilizada nos anos 1990 para designar homens que se vestiam temporariamente enquanto personagens femininas, em especial, durante apresentações artísticas. Atualmente, a palavra se aproxima do termo *Drag queen*.

sobretudo da cultura *clubber*¹² – desenvolvidas em grandes centros urbanos, nacionais e internacionais.

Nos relatos dos criadores dessa festa, eles mencionam um convite a um amigo para se transformar em uma figura uma personagem feminina que faria o papel de receber os convidados¹³ (Lima, 2021). Disso, nasce a personagem *Samantha Menina* (Figura 9) e ela se torna um dos símbolos do movimento *drag queen* no Piauí, e estabelece então um lugar de bastante importância para o contexto da festa *Bine lubita*, a qual iria congrega vários sujeitos dessa outra cena cultural da cidade, em especial pessoas que se relacionavam com esse universo das artes e da cena LGBTI+.

Em conversas com o *performer*, foi possível notar que a personagem *Samantha Menina* se torna uma figura importante para além dessa festa. Além de um grande carinho que ele desenvolveu por ela, o sentimento de respeito marca a trajetória dessa personagem por deixar sua marca na história cultural de Teresina ao alargar o modo de vivenciar a sociedade que o cercava (Freitas, 2021). Assim, *Samantha* se torna um ícone – e referência – para muitas *drags* que iriam transitar pelo espaço de sociabilidade que o Salve Rainha organizava, uma nova geração repleta de interesses em experimentar outras formas de performar artisticamente na cidade.

A cena *drag* de Teresina, na segunda década dos anos 2000, foi bastante influenciada por toda essa geração de transformistas e de festas das décadas anteriores. Nesse momento, é importante mencionar a existência de uma festa criada em agosto de 2015, que congregava jovens *drags* que estavam iniciando a sua trajetória e eram bastante influenciadas pelos *realitys* estadunidenses¹⁴. A movimentação denominada *Sintética* foi organizada em uma boate do centro da cidade, funcionando como um espaço de shows com batalhas de dublagem de músicas entre *drag queens* (Figura 10).

Dessa forma, é evidente que ali foi criado mais um espaço de liberdade e de manifestação artística para os jovens dessa cena local, que reinventaram suas experiências urbanas por meio da arte *drag*. O público da festa *Sintética* tinha predominância LGBTI+ e uma ênfase para aquelas *drags* que adotaram uma estética que não se propõe exatamente a uma beleza idealizada feminina, mas sim, na possibilidade de fruição e experimentação da arte *Drag*. A festa também tinha um cunho itinerante, e se dava em lugares como boates do circuito LGBTI+, bem como em espaços de eventos mais tradicionais que eram locados para sua realização. A festa surgiu tanto em resposta a uma demanda por espaços para os jovens irem montados e performarem, assim, outros modos de existência e de liberdade. Vale ressaltar que, antes do surgimento da *Sintética*, havia um ciclo de concursos de *Drag queens* na cidade, porém existia uma espécie de marginalização da área do centro onde aconteciam essas festas, por questões relativas à segurança (Lima, 2016). Nesse sentido, é importante perceber que esta nova geração apostava nas festas *Sintéticas* como um espaço de experimentação de outros modos de vivenciar a cidade criando, assim, locais que pudessem permitir a manifestação de muitos dos desejos que atravessavam as subjetividades desses jovens.

12 Tribo urbana de pessoas que frequentavam a vida noturna em danceterias (em inglês, *clubs*), bastante comuns na década de 1980 e 1990. Esse movimento, começou em grandes metrópoles urbanas – como Londres e Nova Iorque –, e influenciou também a moda e comportamento, além de borrar algumas fronteiras de gêneros e sexualidades naquele momento.

13 Termo em inglês que significa recepcionista ou anfitriã. A palavra se refere ao gênero feminino, e foi muito utilizado nos anos 1990 pelas pessoas da cena LGBTI+.

14 O nome é em referência ao reality show *RuPaul Drag's Race* que foi lançado em 2010 e segue realizando várias temporadas e influenciando em formatos pelo mundo *drag queen*.



Assim, verificamos uma proximidade com a ideia de compartilhamento de vivências e de alianças que se desdobram com o movimento promovido pelo Salve Rainha. *Kency* é uma das filhas dessa primeira geração de *drag queens*, e ela vai ser um fragmento dessa juventude que constitui cidade por meio do tensionamento performativo que a figura *drag* representa pela perspectiva de Butler (2017).

Podemos perceber também a possibilidade de reinvenção que os breves momentos de aparecimento público das *drags* – ao performar a feminilidade em situações específicas e de maneira efêmera (Lima, 2016) – alargam as experiências identitárias desses jovens. Dessa forma, percebemos como *Kency* e tantas outras *drags* que atravessam a cena teresinense, acabam por narrar essa outra cidade, imaginada e habitada por sujeitos que reivindicam e recriam seus espaços e vivências urbanas.

Sínteses de um breve desvio

A cidade que o Salve queria mostrar, foi pautada na diferença e era atravessada por disputas, conflitos e negociações, mas o coletivo encontrou na invenção uma forma de modificar o contexto social. Ainda que de forma efêmera, a cada domingo, o Salve Rainha criava possibilidades de imaginá-la, além de proporcionar experiências urbanas aos frequentadores dos eventos.

A cidade proclamada pelo Salve Rainha foi resultado da sobreposição das experiências urbanas desses jovens, em especial, a partir da atuação nas brechas existentes no cotidiano: prédios públicos abandonados, espaços residuais, ruas e praças esquecidas. Esses lugares, muitas vezes marginalizados, foram fundamentais para traduzir a exacerbação dos desejos latentes de uma parcela da sociedade, por meio da realização de gestos inventivos que apontam caminhos para a transformação do cotidiano que os cercava.

Figura 10 - As Drag queens na edição da primeira festa Sintética (2015). Fonte: Sintética, 2015.

Mesmo depois do encerramento das atividades, o entendimento de reinvenção semeado pelo coletivo, reverberou através de muitos de seus antigos integrantes que desenvolveram atividades que decorreram do acúmulo de experiências compartilhadas e vivências urbanas. Formaram-se novos espaços culturais, apareceram novas drags queens e criaram-se outros coletivos em Teresina que guardam nas entrelinhas, fragmentos do fazer coletivo mobilizado pelo Salve Rainha.

Entendemos que mesmo que o coletivo tenha encerrado suas atividades, a noção de cidade que foi transmitida entre seus integrantes, reverberou em diversas frentes e modos de se relacionar com Teresina. Nesse sentido, concluímos que existia um nível de radicalidade relevante no modo de produzir cidade desenvolvido pelo Salve Rainha, e ela não se restringe às ocupações de espaços inusitados, mas sim, através da representatividade política desse gesto urbano de tensionar certos valores tradicionais. O gesto da pesquisa de aproximação com o acervo de Torquato Neto, além do estabelecimento de conexões improváveis foi fundamental para um alargamento discursivo acerca da dimensão urbana de Teresina. Ao justapor acervos através de imagens, percebemos a potencialidade da realização desse tipo de gesto na construção de nexos como forma de provocar outras possibilidades metodológicas de pesquisas acadêmicas que se detenham a pensar a cidade.

Ao apostarmos em uma dimensão imaginativa na operação dessas relações entre fontes visuais, concluímos que esse modo de pensar permite uma revisão e ampliação das narrativas urbanas já consolidadas. Por meio destes fragmentos e do reconhecimento de possíveis sobrevivências, percebemos a formação de um espaço capaz de conduzir a construção dessa narrativa visual que permitia mobilizar a discussão acerca dessa outra cidade, fabulada e recriada.

Referências

BARBOSA, Carlos Lopes; CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. “Juventude Torquato Neto”: as marcas singulares no filme David vai Guiar em Teresina da década de 1970. *Escritas. Revista do Curso de História de Araguaína*, Palmas, v. 8, n. 2, 2016, pp. 192-208.

BARBOSA, Carlos Lopes. *Um grupo de pessoas que não se aquietava: Geração Antônio Noronha Filho e a emergência de uma nova sintaxe urbana em Teresina na década de 1970*. 136f. 2018. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Programa de Pós-Graduação em História do Brasil, Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2018.

BASSANI, Jorge. Coletivos na cidade de São Paulo. São Paulo: Boletim Observatório Itaú Cultural, 2016. 1 vídeo (14m 47s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6eetuRkmpB4&t=340s>>. Acesso em: 20 abr. 2022.

BUTLER, Judith. *Quadros de Guerra: quando a vida é passível de luto?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

BUTLER, Judith. *Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa da assembleia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CAMPT, Tina M. *Listening to images*. Durham: Duke University Press, 2017.

COELHO, Frederico Oliveira. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

COMPANHIA de homens - um ícone de várias gerações. Teresina: Tv Garrincha, 2 jun. 2022. 1 vídeo (1h 33m 16s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=BZhYqA7mFBg>>. Acesso em: 20 jul. 2022.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto / Museu de Arte do Rio de Janeiro, 2013.

FARGE, Arlette. *O sabor do arquivo*. São Paulo: Edusp, 2017.

FERREIRA, Luiza Helena Guimarães. Enredar: “a arte de organizar encontros”. In: ROSAS, Ricardo; SALGADO, Marcus (orgs.). *Rizoma.net: Artefato*. Sem editora: sem local, 2002, pp. 20-30. Disponível em: <https://desarquivo.org/sites/default/files/rizoma_artefato_0.pdf>. Acesso em: 20 maio 2022.

FELIX, Richard Henrique. 2016. Fotografia do Acervo pessoal de Richard Henrique Felix. Cedido ao autor.

FELIX, Richard. Henrique (@hiperbolar). As primeiras drags da cena de Teresina. Twitter, 29 jun. 2020. Disponível em: <<https://twitter.com/hiperbolar/status/1277594740448518144>>. Acesso em: 10 jun. 2021

FREITAS, Fernando Jorge. Entrevista [Fev. 2021]. Entrevistador: Alexandre Pajeú Moura. Teresina, 2021.

GREEN, James Naylor. *Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. São Paulo: Unesp, 2019.

KRUEL, Kenard. *Torquato neto ou a carne seca é servida*. Teresina: Zodíaco, 2016. LIMA, Avelar Amorim. *Aquenda, mona!: travessia etnográfica pelas experiências de drag queens em Teresina-PI*. 2016.123f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2017.

LIMA, Eduardo Rocha. O Fabulador Alair Gomes: narrativas e imaginários de cidade, Rio de Janeiro 1970. In: XV Seminário de História da Cidade e do Urbanismo, 2018, Rio de Janeiro. Anais do XV Seminário de História da Cidade e do Urbanismo, 2018. Disponível em: <www.even3.blob.core.windows.net/anais/83018.pdf>. Acesso em: 17 nov. 2022.

LIMA, Lívio César de Castro. Entrevista [Fev. 2021]. Entrevistador: Alexandre Pajeú Moura. Teresina, 2021.

LOPES, Dilton; JACQUES, Paola Berenstein; SILVA, Ramon Martins da. Narrar por relações I: o fragmento, o intervalo, a imaginação. In: JACQUES, Paola Berenstein; PEREIRA, Margaret da Silva; CERASOLI, Josianne França (orgs.). *Nebulosas do pensamento urbanístico - tomo III: modos de narrar*. Salvador: EDUFBA, 2020, pp. 22-49.

LORAU, Nicole. Elogio do Anacronismo. *In*: NOVAES, Aduato (org.) *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal de Cultura, 1992, pp. 57-70.

MATTOS, Sergio; USP. Um perfil da TV Brasileira (1990), e Jornal da USP. Disponível em: <<https://jornal.usp.br/cultura/os-70-anos-da-tv-no-brasil-politica-realismo-e-narrativa-da-nacao/>>. Acesso em: 20 out. 2022.

MEDEIROS, Jorge. 2021. Fragmento de Jornal do Acervo pessoal de Jorginho Medeiros. Cedido ao autor.

MORTIMER, Junia Cambraia. Pensar por imagens. *In*: JACQUES, Paola Berenstein; PEREIRA, Margareth da Silva (orgs.). *Nebulosas do pensamento urbanístico*: tomo I – modos de pensar. Salvador: Edufba, 2018, pp. 146-175.

OLIVEIRA, Edmar. Miss Dora. Teresina, 1972. 1 vídeo (12m 55s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JkkFeUPu0hM>>. Acesso em: 20 abr. 2022.

PECHMAN, Robert Moses. “Mas como tirar poesia de coisa tão comezinha?": O que pode uma mulher quando fotografa a cidade? Aracy esteve e a cidade de Salvador. *In*: MORTIMER, Junia Cambraia; DRUMMOND, Washigton. (orgs.). *Entre imagem e escrita*: Aracy Esteve Gomes e a cidade de Salvador. Salvador: Edufba, 2020, pp. 14-26.

PARADA da Diversidade em Teresina celebra. 02 set. 2017. Disponível em: <<https://www.campomaioremfoco.com.br/noticia/5673/Parada-da-Diversidade-em-Teresina-celebra-orgulho-LGBT-com-shows-nacionais>> Acesso em: 10 abr. 2022.

PORTA, Kency (@kencyporta). 2015. Profile. Instagram, 19 dez. 2015. Disponível em: <<https://www.instagram.com/kencyporta/?hl=pt-br>>. Acesso em: 10 jun. 2021.

QUINALHA, Renan. *Movimento LGBTI+*: uma breve história do século XIX aos nossos dias. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.

SALVE RAINHA. É na rua! É de graça! Teresina, 23 nov. 2014. Instagram: @salverainhacafe. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/vwSt0iAa3k/>> Acesso em: 20 set. 2021.

SALVE RAINHA. Tá curioso pra saber... Teresina, 27 jan. 2017. Instagram: @salverainhacafe. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/BPxVPUpgU-E/>>. Acesso em: 5 set. 2021.

SINTÉTICA, Festa (@sinteticafesta). Confirmam na nossa página.... Instagram, 17 ago. 2015b. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/7D-feKpt-E/>>. Acesso em: 10 jun. 2022.

VIANA, Silvia. Será que formulamos mal a pergunta? *In*: MARICATO, Ermínia, *et al.* *Cidades Rebeldes*: Passe Livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil. São Paulo: Boitempo/Carta Maior, 2013, pp. 53-58.