Horizontes Históricos.

MEMÓRIAS EM REDE: IDENTIDADES DIGITAIS DE BALACLAVU NO COLETIVO ARTÍSTICO TUPINIQUEEEN (MANAUS/AM, 2018–2020)

NETWORKED MEMORIES: THE DIGITAL IDENTITY OF BALACLAVU IN THE TUPINIQUEEEN ART COLLECTIVE (MANAUS, BRAZIL, 2018–2020)

Veridiana Spínola Tonelli[1]

Glauber Cícero Ferreira Biazo[2]

Resumo: Este artigo analisa a construção de identidades digitais a partir das narrativas de memória de Balaclavu, artista do coletivo Tupiniqueeen, atuante em Manaus entre 2018 e 2020. Com base na história oral e em procedimentos da história digital, investiga-se a articulação entre memória individual e memória coletiva no contexto das produções culturais do coletivo, considerando marcadores sociais como gênero, raça e sexualidade. Apresenta-se uma metodologia experimental para coleta, classificação e arquivamento de fontes digitais, especialmente conteúdos publicados nas redes sociais Facebook e Instagram. O estudo destaca as encruzilhadas entre memória, identidade e digitalidade, propondo novas abordagens para interpretar e preservar registros históricos no ciberespaço.

Palavras-chave: identidade digital; história oral de vida; cultura LGBTI+; memória coletiva; redes sociais;

Resumen ou Abstract: This article analyzes the construction of digital identities through the memory narratives of Balaclavu, an artist from the Tupiniqueeen collective, active in Manaus between 2018 and 2020. Based on oral history and digital history methods, the research investigates the articulation between individual and collective memory in the context of the collective's cultural productions, considering social markers such as gender, race, and sexuality. The article presents an experimental methodology for collecting, classifying, and archiving digital historical sources, especially content published on the collective's Facebook and Instagram profiles. The study highlights the intersections between memory, identity, and digitality, proposing new approaches to interpreting and preserving historical records in cyberspace.

Keywords: digital identity. life oral history. collective memory. LGBTI+ culture. social media.

[1]Mestre em Direito Constitucional na Amazônia pela Universidade Federal do Amazonas (UFAM), graduanda em Licenciatura de História na Universidade Federal do Amazonas (UFAM), Advogada Cultural, http://lattes.cnpq.br/8325290853899049, veri.tonelli@hotmail.com

[2] Professor de Teoria da História do Departamento de História da Universidade Federal do Amazonas (IFCHS-UFAM) e do Programa de Pós-Graduação em História (PPGH-UFAM). http://lattes.cnpq.br/7842257570162042, glaubiazo@yahoo.com.br

INTRODUÇÃO

O presente artigo resulta de uma pesquisa de história oral de vida iniciada em 2019, no âmbito do Programa Institucional de Iniciação Científica (PIBIC) da Universidade Federal do Amazonas. Em sua proposta original, o estudo teve como objetivo analisar memórias individuais e coletivas, bem como problematizar as identidades e ocupações culturais do coletivo político-artístico Tupiniqueeen, atuante em Manaus entre os anos de 2018 e 2020.

Devido ao grande volume de material consolidado a partir das narrativas, foi destacada dentro do contexto do coletivo Tupiniqueeen a história oral de vida de Balaclavu que versou sobre sua vida pessoal e suas criações artísticas para o mundo digital. Partimos da narrativa dessa multiartista para elaborar a hipótese de trabalho que orienta o artigo: ao narrar sobre a sua história de vida, Balaclavu criou e recriou caminhos tecendo fios que entrecruzam a própria trajetória de vida à da personagem produzida para sua atuação na internet. As linhas que seguem pretendem apresentar os significados presentes nas estratégias narrativas utilizadas por Balaclavu para expressar sua densa e complexa identidade. Essa trama narrativa será a base que permitirá a elaboração de algumas reflexões e hipóteses sobre as relações entre história oral de vida e história de vida digital.

Ecléa Bosi explicitou em suas pesquisas que “recordar é sempre um ato de criação através do qual o sujeito organiza uma ordenação pessoal que obedece a uma lógica afetiva cujos motivos ignoramos” (Bosi, 2003, p. 62). Buscando analisar essa identidade marginalizada e sua consciência histórica, navegaremos pelas turvas águas da memória que foram produzidas através de entrevistas e registradas por meios eletrônicos de captação de audiovisual, construindo assim uma fonte histórica direta e dialógica com o trabalho do historiador. Importante observar as maneiras pelas quais, no processo de rememoração, o conjunto de percepções sobre o presente impacta a narradora e dá sentido às linhas que compõe toda a narrativa. Portanto, a história produzida pelo testemunho de “Bala” sobre sua trajetória expõe de maneira exuberante as proposições que advoga no tempo presente.

Como bem descreve o historiador oral Alessandro Portelli, “A história oral, então é a história dos eventos, história da memória e história da interpretação dos eventos através da memória” (Portelli, 2016, p. 18). Nesse sentido, a história oral compõe o referencial metodológico que permitiu a produção de fontes históricas através da tradução da oralidade para a língua escrita (Biazo, 2024). O trabalho de campo, as gravações, as transcrições e textualizações das entrevistas, possibilitaram o estudo e a problematização da trajetória e das experiências narradas por Balaclavu. Apenas os registros documentais construídos em colaboração, verificados e aprovados foram utilizados na pesquisa (Meihy, 2005). Além disso, os diálogos estabelecidos entre a história oral e a história digital foram capazes de promover conexões intertextuais entre as

fontes que compõem as representações midiáticas, culturais e digitais e as memórias narrativas elaboradas a partir das entrevistas.

O estudo também se ancora nos aportes da história digital, compreendida como uma prática histórica que se vale tanto de fontes produzidas no ambiente digital quanto de métodos computacionais para análise, curadoria e difusão de narrativas históricas. Segundo Lucchesi (2014), trata-se de um campo em expansão que exige a revisão das ferramentas tradicionais da historiografia diante da complexidade das fontes digitais e da multiplicidade de suas camadas discursivas e tecnológicas. Ao mesmo tempo, dialogamos com o conceito de cibercultura, proposto por Pierre Lévy (1999), compreendida como o conjunto de práticas, valores, modos de sociabilidade e produção de saberes que emergem com a disseminação das tecnologias digitais de informação e comunicação. Para o autor, a cibercultura é mais do que um simples espaço técnico: é uma transformação profunda das formas de pensar, interagir, narrar e existir no mundo. Nesse sentido, as narrativas de Balaclavu não apenas habitam o ciberespaço, mas são atravessadas por ele em sua forma, estética e conteúdo.

Vale ressaltar que a trajetória de Balaclavu foi problematizada e compreendida a partir de sua participação efetiva no movimento Tupiniqueeen. Esse coletivo de artistas e trabalhadores da cultura teve seu lançamento noticiado e anunciado na plataforma do Facebook e no Instagram no dia 19 de maio de 2018[3]. A primeira postagem da página apresenta o Projeto Fotográfico Tupiniqueeen, que propõe a liberdade de expressar identidades como um grito de existência. O coletivo organiza-se de maneira fluida, com intensa circulação de artistas que animam a cena cultural manauara, por meio de suas ocupações e produções festivas, Tupiniqueeen problematiza o regionalismo do Norte, os estereótipos de gênero e os lugares sociais do indígena e do negro na cidade.

As primeiras intervenções festivas do coletivo foram produzidas por Balaclavu — artista nascida em Manaus, com formação em design e atuação nas áreas de identidade visual, marketing digital, edição de vídeo e performance como DJ. Desde o início da pandemia de COVID-19, a artista iniciou um processo de transição de gênero, adotando o nome Agatha na vida pessoal, embora mantenha o nome artístico de Balaclavu.

A partir da entrevista realizada com Balaclavu no dia 14 de Dezembro de 2019, em que trabalhamos o recorte específico sobre suas memórias a respeito de sua história de vida digital, os contatos com a internet e com o ciberespaço, foi possível problematizar a questão da história digital. A narrativa constante acerca dos desenvolvimentos de sua identidade na dimensão digital possibilitou a classificação e arquivamento de fontes nascidas nesse meio para problematizar os rastros históricos deixados nas encruzilhadas dos espaços digitais. Nessa perspectiva,

[3] No desenvolvimento desta pesquisa, previa-se a realização de entrevistas com os artistas mais atuantes na produção do coletivo Tupiniqueeen: Balaclavu, Mendes Auá, Uyra Sodoma e Keila Sankofa. Contudo, em razão da pandemia global de COVID-19, parte das colaboradoras deixou a cidade para atravessar esse período junto a suas famílias. Dessa forma, foram entrevistadas apenas duas personagens: Balaclavu e Keila Sankofa, cujos depoimentos permitiram uma análise crítica das relações entre suas identidades individuais e coletivas no movimento.

provocamos o diálogo entre as memórias narrativas e as fontes nascidas e produzidas digitalmente por Balaclavu (Lucchesi, 2014, p. 62). A interlocução entre fontes tão diversas permitiu a produção de novas lentes capazes de perscrutar a artista em performances que revelam detalhes de sua intrincada história de vida, incluindo sua trajetória de vida digital.

Em nosso estudo propomos um método de pesquisa histórica para adentrar ao espinhoso terreno da virtualidade da internet e do ciberespaço por meio da memória narrativa de seus criadores. Com o objetivo de alargar a compreensão sobre os diálogos possíveis entre história oral e história digital, introduzimos questões que possibilitam uma problematização sobre as relações entre história e memória, memória e identidade. Partindo de um suporte privilegiado – concernente às memórias narrativas produzidas por Balaclavu –, tecemos questionamentos que visam compreender as diferentes formas por meio das quais ela constrói e expressa sua identidade em diferentes contextos. Em diálogo com os estudos de Pollak, entendemos que:

> A imagem que uma pessoa adquire ao longo da vida referente a ela própria, a imagem que ela constrói e apresenta aos outros e a si própria, para acreditar na sua própria representação, mas também para ser percebida da maneira como quer ser percebida pelos outros. (Pollak, 1992, p.204)

Ao longo desta pesquisa, optamos por utilizar o vocábulo “rainhas” para nos referirmos às integrantes do coletivo Tupiniqueeen não apenas como uma escolha afetiva, mas como um gesto conceitual e político. Conforme apontado por Chico Felitti em “Rainhas da Noite” (2021), o termo carrega uma força simbólica forjada nas experiências de exclusão e reinvenção, assumido por travestis e mulheres trans como título de nobreza urbana. Ser rainha, nesse contexto, significa reivindicar prestígio, visibilidade e agência sobre seus próprios corpos e histórias, construindo redes de afeto e resistência em meio às frestas da cidade. Assim, ao nomeá-las como rainhas, reconhecemos a dignidade de suas trajetórias e a potência de suas performances culturais enquanto formas de realeza subversiva nas encruzilhadas da arte, da política e da memória.

Com essas ferramentas teóricas e metodológicas, apresentamos e analisamos as estratégias narrativas elaboradas por Balaclavu na construção de Agatha e de sua persona artística digital. Em face das transformações nas formas de sociabilidade produzidas pela internet, torna-se urgente propor novas metodologias que enfrentem os desafios da crítica histórica às fontes nascidas no ciberespaço.

Para aprofundar essa análise, o artigo está estruturado em quatro seções: (1) uma breve narrativa sobre a trajetória da pesquisa; (2) uma discussão sobre história oral e história digital como chaves de leitura das identidades contemporâneas; (3) a metodologia experimental adotada para a produção e arquivamento de fontes digitais; e (4) a articulação entre fontes digitais e fontes orais na construção da narrativa histórica.

1 – ENCONTROS, ESCUTAS SENSÍVEIS E VIVÊNCIAS DE CULTURA DE FRESTAS COM AS TUPINIQUEEENS.

Balaclavu é uma multiartista com forte atuação na criação digital e integra o reinado artístico do movimento Tupiniqueeen — coletivo forjado por personagens atuantes na cena política e cultural de Manaus. As Tupiniqueeens sempre foram referência fundamental para compreender a trajetória de Balaclavu, assim como “Bala” ocupa lugar central na construção do próprio movimento. Desde os primeiros contatos, evidenciaram-se desafios significativos, especialmente devido à fluidez das identidades em jogo, aos constantes processos de negociação atravessados por marcadores sociais da diferença e à ação criadora dessas artistas. Importante destacar que Balaclavu faz parte de um grupo de personagens que vivenciam processos de transição de gênero desde o início da pandemia de COVID-19. Ao propor diálogos entre visões micro e macroscópicas, identidades pessoais e coletivas, defendemos que a construção das memórias narrativas alimenta um campo rico de possibilidades:

> Ninguém pode construir uma autoimagem isenta de mudança, de negociação, de transformação em função dos outros. A construção da identidade é um fenômeno que se produz em referência aos outros, em referência aos critérios de aceitabilidade, de admissibilidade, de credibilidade, e que se faz por meio da negociação direta com outros. Vale dizer que memória e identidade podem perfeitamente ser negociadas, e não são fenômenos que devam ser compreendidos como essências de uma pessoa ou de um grupo. (Pollak, 1992, p.204).

A pesquisa teve início na primeira ocupação do coletivo Tupiniqueeen, realizada em 30 de maio de 2018, no Boteco Itaúba, localizado na Rua Ferreira Pena, nº 92, no centro histórico de Manaus. O que inicialmente se apresentava como mais uma festa da comunidade LGBTQIA+ revelou-se um epicentro de expressões artísticas e demandas políticas por reconhecimento e visibilidade de identidades dissidentes. O contraste entre a pluralidade das artistas presentes e a arquitetura colonial do casarão ocupado naquela noite materializava uma rede complexa de afetos, trocas e resistência cultural. Performances, exposições, projeções de vídeo e curadora musical cuidadosamente construídos compuseram um ato coletivo de reivindicação simbólica da cidade — uma cultura de frestas insurgente e afirmativa. Como aponta Simas:

> As cidades, afinal, são territórios em disputa. O jogo que envolve essa disputa se estabelece em teias tecidas pela construção de lugares de memória, construção de narrativas, permanências, rupturas, ressignificações, práticas cotidianas, estratégias de afirmação, vozes amplificadas e outras tantas silenciadas. (SIMAS; RUFINO, 2019, p.76)

As primeiras conversas com Balaclavu permitiram descobrir informações significativas sobre a produção da ocupação. “Bala” era a principal produtora das ocupações no sentido de montagem, curadoria artística, logística e divulgação nas redes sociais. Estabeleceu-se, então, um

contato contínuo com o coletivo. Frequentar festividades, exposições e encontros, permitiu uma gradual integração à rede que articulava o projeto artístico e político da Tupiniqueeen. A proposta da pesquisa voltada às experiências do coletivo foi apresentada desde o início, e, com o tempo, Balaclavu passou a nos apresentar a outras artistas envolvidas nas produções.

No dia 18 de agosto de 2019, realizamos uma reunião na "Cúpula" — antiga residência de Balaclavu, localizada na Rua Saldanha Marinho, também no centro histórico de Manaus. Estavam presentes Balaclavu, Mendes Auá[4], Uyra Sodoma[5] e Keila Sankofa[6]. Parte da reunião foi gravada. Os objetivos da pesquisa foram expostos, assim como o projeto de documentação das memórias e identidades daquele grupo específico de artistas. Dessa forma, o coletivo Tupiniqueeen passou a ser considerado nossa "colônia" – no sentido atribuído por Meihy (2005). Balaclavu faz parte da "rede" que elegemos para delimitar aquelas rainhas que deveriam ser entrevistadas, somando-se Mendes Auá, Uyra Sodoma, Keila Sankofa. Segundo Meihy:

> Sendo que quase sempre a definição dos trabalhos de história oral recai sobre temas ligados às grandes maiorias, define-se a colônia pelos padrões gerais de sua comunidade de destino, isto é, dados os traços preponderantes que ligam as trajetórias das pessoas. (MEIHY, 2005, p. 39)

Todas manifestaram suas opiniões sobre o projeto "Rainhas de um beiradão urbano – narrativas, vivências e memórias na construção de identidades do coletivo político-artístico Tupiniqueeen de Manaus/AM", incluindo considerações éticas sobre o uso e a divulgação das entrevistas. Em conformidade com Meihy (2005), observamos as responsabilidades do oralista com o material produzido e o compromisso com o consentimento das depoentes. Discutimos a urgência de inserir no espaço acadêmico as narrativas de sujeitos historicamente invisibilizados, compreendendo o papel do pesquisador como agente crítico na mediação entre memória e história, entre vozes individuais e experiências coletivas.

[4] Auá Mendes é artista visual, grafiteira, ilustradora e arte-educadora indígena do povo Mura, nascida em Manaus em 1999. Sua obra aborda corpo, território e justiça socioambiental, mesclando ancestralidade e linguagem urbana. Atua entre Manaus e São Paulo e participou de eventos como a 1ª Bienal das Amazônias e a exposição "Justiça Climática" no Museu das Favelas. Foi a artista do Calendário 2025 da Oxfam Brasil e já colaborou com marcas como Nike e Google, afirmando-se como uma das vozes potentes da arte amazônica contemporânea.

[5] Uýra Sodoma é artista visual, arte-educadora, bióloga e travesti indígena da Amazônia. Nascida em Santarém (PA) e radicada em Manaus (AM), carrega em seu corpo-floresta a potência ancestral e política de sua existência. Em sua obra, constrói performances e ações que cruzam arte, ecologia, memória e denúncia, usando elementos naturais como folhas, pigmentos e sementes para narrar a violência contra os corpos dissidentes e contra os territórios amazônicos. Uýra transforma espaços urbanos e naturais em cenas vivas de resistência, visibilidade e encantamento. Atua como educadora em comunidades ribeirinhas e indígenas, e tem sua trajetória marcada por premiações como o Prêmio PIPA (2022) e o Prêmio Sim à Igualdade Racial (2023). Protagonizou o documentário Uýra: A Retomada da Floresta (2022), com repercussão internacional, e foi capa da Vogue Brasil em 2020, tornando-se um dos principais nomes do artivismo ambiental e travesti no Brasil.

[6] Keila Sankofa (Manaus, 1985) é artista visual, cineasta e pesquisadora da memória urbana. Formada em Comunicação Social e especialista em Gestão Cultural, utiliza fotografia, performance e vídeo como instrumentos para celebrar o invisível e denunciar apagamentos históricos da comunidade afro-indígena na Amazônia. É gestora do projeto Direito à Memória – Outras Narrativas, que realiza intervenções em espaços públicos para visibilizar rostos negros ausentes da história oficial. Indicada ao Prêmio PIPA em 2021, 2023 e 2024, participou de exposições como "Um século de agora" (Itaú Cultural) e "Abebé – Caminhos de água e poder" (Centro Cultural São Paulo), além de residências artísticas internacionais. Atua como produtora e diretora audiovisual, sendo idealizadora do Grupo Picolé da Massa, integrante da APAN (Associação dos Profissionais do Audiovisual Negro) e do Coletivo Tupiniqueeen.

Balaclavu foi definida como a primeira entrevistada. A entrevista foi estruturada a partir de um roteiro previamente elaborado com perguntas abertas, organizadas em blocos temáticos e alinhadas à cronologia de sua trajetória. Conforme orientação de Meihy (2005, p. 35), o roteiro respeitou a liberdade narrativa e buscou favorecer a escuta sensível. Inicialmente, o roteiro foi dividido em dois blocos principais: 1) Narrativas de memórias individuais na construção da identidade pessoal; 2) Narrativas e memórias coletivas sobre o coletivo Tupiniqueeen. O primeiro bloco foi subdividido em três seções: A) Vida pessoal: identidade, percepção de si, confronto com o "outro"; B) Vida profissional: formação artística, processos criativos, relação com a arte enquanto resistência; C) Vida digital: vínculos com a internet, redes sociais e modos de existência online — com foco na produção histórica da cibercultura e nas múltiplas formas de ocupação do ciberespaço.

As entrevistas com Balaclavu foram realizadas nos dias 17 de novembro de 2019 e 14 de dezembro de 2019, com os recortes específicos sobre a sua história de vida e sobre a sua vida digital. Com o começo de 2020 e a perspectiva de uma pandemia mundial de COVID-19 no mês de março (G1 AM, 2020), Mendes Auá e Balaclavu saíram de Manaus para passar esse delicado momento com suas famílias. Decidimos então adiar as entrevistas, visto que era do acordo de todos que as entrevistas realizadas à distância através de aplicativos on-line não criariam o mesmo ambiente dialógico para a realização da entrevista no formato que havíamos definidos anteriormente.

Dessa forma, apesar do planejamento de um roteiro de entrevista para as quatro rainhas a serem entrevistas, divididos em três partes, foi possível realizar duas entrevistas com Balaclavu, e uma com Keila Sankofa. O material produzido permitiu conduzir a pesquisa e consolidar as fontes orais construídas através das entrevistas e de sua posterior textualização (Meihy, 2005).

2 – MEMÓRIA E ALGORITMO: ARQUIVOS VIVOS DA IDENTIDADE DIGITAL

> *- Como você se chama?*
> *- Balaclavu. As pessoas me chamam de Balaclavu.*
> *-As pessoas te chamam de Balaclavu?*
> *- Isso. Eu fiz as pessoas me chamarem de Balaclavu, na verdade. Vai me pergunta, bora, fica à vontade. (Entrevista Balaclavu – 1 Vida Pessoal)*

No dia 14 de dezembro de 2019, durante a tarde na Cúpula 902, antigo local de residência e encontro das Rainhas Indóceis. Com o roteiro da entrevista em mãos estávamos trabalhando com o grupo de questões maiores, relativas às suas memórias individuais, contendo três partes: A) Vida Pessoal, B) Vida profissional e produção artística e C) História de Vida Digital. A entrevista

da parte A) "Vida Pessoal" foi realizada em 24 de outubro de 2019. Decidimos de forma conjunta gravar a entrevista referente às suas memórias em relação à internet, conectividade, história de vida digital, redes sociais e todo o desenvolvimento do artista em relação à sua identidade.

Durante sua narrativa sobre sua história de vida digital, Balaclavu nos levou em uma breve viagem a sua infância e adolescência nos primeiros contatos com um computador, a internet na era discada, a solidificação do ciberespaço, a emergência das redes sociais, e como a vida no espaço digital vai aos poucos se acoplando na realidade do cotidiano até se transformar na simbiose que vivemos hoje em que somos continuamente empurrados para o ciberespaço.

É possível notar no deslinde da narrativa breves retornos à infância e à adolescência em suas experiências com o ciberespaço, adentrando os momentos do curso de graduação e sua vida profissional enquanto designer digital, artista e produtora cultural. Ao revisitar suas experiências, percebe-se como a internet emerge como espaço simbólico de fuga, criação e reinvenção. Em sua narrativa, Balaclavu produziu interessantes reflexões acerca do funcionamento das redes sociais, algoritmos, construções do *feed* necessárias para alcançar engajamento e visibilidade nas redes sociais, comportamento das pessoas, processos percebidos em seu ofício diretamente envolvido com as mecânicas do Instagram e Facebook.

O nascimento de Balaclavu enquanto persona de Agatha toma impulso através das redes sociais. Sua preocupação em construir uma narrativa na internet permitiu o aproveitamento de uma liberdade que não tinha na vida real. Nessa perspectiva, "Bala" passou a experimentar uma nova possibilidade de existência no ciberespaço à medida que produzia narrativas criadas na virtualidade. Todo o processo responsável pela criação de uma persona, bem como de seu dimensionamento na esfera digital, significa uma reflexão sobre a sua própria identidade. A criação de Balaclavu resulta de um trabalho que envolve tanto a sua forma de perceber o mundo quanto de ser percebida. Nossa hipótese é a de que a persona digital produzida por Agatha emana de um profundo imbricamento de projeções de identidade que se realiza no espaço da cibercultura. Balaclavu significa, em sua essência, uma espécie de avatar emancipador. Nesse sentido, entendemos "Bala" como um corpo virtual que abriga liberdades interditadas no mundo físico:

> Comecei a me preocupar com o meu estilo pra tirar foto, pra ter uma foto legal e começar a construir uma narrativa na internet, que era o Balaclavu, que era esse fugitivo que eu criei porque eu não queria ter treta na internet, eu já tinha visto as merdas que dava, já tinha feito merda...inclusive uma forma de me proteger né, se der merda foi o Balaclavu. Depois eu fui exercitando, fui tentar me compreender através desse Balaclavu, que aí tipo, não importava o que eu falasse, podia dizer que eu era gay, podia dizer que eu tava chateado, podia dizer que eu queria viajar, conhecer o mundo, e ninguém que eu não quisesse ia ler, tipo, ia tar escrito Balaclavu e ninguém ia associar diretamente a mim. (Entrevista Balaclavu – História de Vida Digital)

Ao afirmar que: “Eu fiz as pessoas me chamarem de Balaclavu”, a narradora nos oferece um gesto de ruptura com a lógica tradicional da nomeação. Não se trata apenas da escolha de um pseudônimo artístico, mas da fundação de um novo território simbólico: um nome que não é herdado, mas criado; não é atribuído, mas conquistado. O verbo “fiz” carrega potência performativa: evoca agência, subversão e autoria. Balaclavu não é um apelido ou disfarce, é um manifesto existencial. Ao invés de ser nomeada pelo outro, ela impõe sua própria narrativa ao mundo, realizando um batismo reverso, um ato de insurgência contra a passividade da identidade civil. É nesse gesto que se revela o desejo de reescrever-se, não como fuga, mas como reinvenção.

Nesse processo de autoconstrução, Agatha encontra na cibercultura um campo fértil para experimentar novas formas de ser, criando uma identidade que questiona os padrões de gênero, raça e classe. A criação de Balaclavu é, também, a negação de “Marcelo Nobre”, nome civil que carrega expectativas sociais que não a representam. A internet torna-se, assim, espaço de disputa simbólica, onde nomes, imagens e histórias podem ser reprogramadas e reelaboradas.

É notável a percepção da internet como um espaço de conectividade, interação, escape, novas descobertas e a possibilidade inventiva de viver experimentações na virtualidade da rede e nas redes sociais. Balaclavu nasce a partir de inquietações e percepções iniciais de Agatha em relação aos enquadramentos da masculinidade, a obrigação em ser um homem CIS heterossexual dentro do padrão heteronormativo, as dúvidas sobre questões raciais e a busca de sua própria identidade e autodescoberta de si mesmo. Nesse sentido, seu trabalho enquanto multiartista atuante na produção cultural se conecta à sua busca por ancestralidade, identidade e o desejo de criar e implantar uma narrativa própria:

> A partir do meu trabalho eu pesquiso sobre a minha ancestralidade, é mais do que...não é o meu ato de produção, eu não produzo conteúdo focado em ancestralidade, mas a partir do que eu produzo, eu tô pesquisando sobre quem eu sou, a minha identidade, sobre a minha história, que a crítica da ancestralidade é bem isso né, que que veio, que que eu carrego comigo, o que eu carrego com a minha pele, o que eu carrego com essa personalidade LGBT, sei lá. Porque eu tenho tanto apego com esse Balaclavu assim? Será que eu também não fui construindo, dessa necessidade da gente ter uma identidade clara? Eu não me identifico mesmo com Marcelo Nobre, é meu nome e tá registrado, e daí, tá lá né, mas não diz muito sobre mim, não fala, e ainda cria uma expectativa de que eu sou nobre, canso de ver as pessoas “ui você é nobre, ai meu deus, deve ser morto de fino, sua família deve ser morta de enjoada”. Nada disso, aí já distorce tudo, a pessoa já pensa que eu sou rico, ou então faz aquela piada com pobre, Marcelo Pobre, aí já fiquei aí não Marcelo Nobre não dá certo, não sou eu. (Entrevista Balaclavu – Vida Pessoal)

A recusa ao nome civil “Marcelo Nobre” expõe também a densidade simbólica que os nomes carregam, revelando como um simples registro pode se tornar uma prisão discursiva. O sobrenome “Nobre” convoca fantasmas de classe, riqueza e distinção, ativando estereótipos que deslocam o sujeito de sua realidade concreta para um imaginário social que não o representa. Essa recusa não é apenas pessoal, mas política: ela desmonta o que Stuart Hall (2019) chamou de identidade fixa e essencialista, e afirma uma identidade vivida como processo, como lugar de enunciação em disputa. O nome artístico, por sua vez, torna-se espaço de liberdade criativa, de ironia e crítica — uma forma de desestabilizar as expectativas do outro e de reencantar a própria existência. Balaclavu não é só um nome: é um gesto de recusa, reinvenção e reapropriação de si mesma.

A pergunta “Será que eu também não fui construindo, dessa necessidade da gente ter uma identidade clara?” ressoa como um espelho trincado da subjetividade contemporânea. Balaclavu toca, aqui, no dilema existencial de um tempo marcado por identidades líquidas, como propõe Zygmunt Bauman (2005), em que a fluidez é celebrada, mas a legibilidade ainda é exigida. Vivemos entre o impulso de nos desfazermos em possibilidades e a norma social que cobra coerência, rótulos e consistência. A “identidade clara” que é questionada talvez seja mais uma demanda externa do que um desejo interno. Essa clareza, muitas vezes, é o que permite ao outro nos consumir, nos localizar, nos rotular. Nesse embate entre dissolução e legibilidade, o sujeito se vê tensionado entre ser e parecer, entre escapar e se apresentar. Balaclavu, ao levantar essa dúvida, não busca uma resposta definitiva, mas escancara a artificialidade da exigência de sermos inteiros em um mundo que nos fragmenta o tempo todo.

Foram as narrativas produzidas a partir da história oral que permitiram acessar outras dimensões da história de vida de Balaclavu, inclusive as instâncias de construção de memórias nascidas no âmbito da história digital. Para compreender a história de Balaclavu, portanto, foi necessário investigar como Agatha criou “Bala” e, finalmente, como essa persona foi capaz de reinventar sua própria história e propor novas formas de atuação no mundo. Nessa perspectiva, foi importante questionar acerca dos rastros do passado contidos nas mídias sociais, visto que a percepção de identidade e a consciência histórica estão amalgamadas em postagens, interações, curtidas e vivências passadas nas redes sociais. A lembrança da interação com redes sociais que não existem mais, como o Orkut e o MSN, mostram uma forma diferente de se relacionar na internet no passado em comparação com seu formato atual. Como pensar as experiências das pessoas no tempo sem questionar os rastros do passado próximo nas redes sociais? Como representar o passado nas redes sociais em seu formato eletrônico? Nesse sentido, a contribuição de Anita Lucchesi em suas dúvidas e postulações sobre as discussões de fontes históricas digitais ofereceram um rumo na perspectiva da presente pesquisa, tanto para a análise das entrevistas quanto para a organização e reflexão sobre a produção digital:

> A tradição quer seja positivista, quer historicista, zela para que a história continue sendo apenas a ciência dos homens no passado e não a dos homens no tempo, como queria Marc Bloch. Esta última compreensão não só valorizaria os estudos do tempo presente como perspectiva, mas também incentivaria uma reflexão sobre os métodos, objetos, espaços, documentos e linguagens peculiares dessa temporalidade. Hoje, na era digital (Cohen; Rosenzweig, 2005) é fundamental pensar a relação entre história oral, os testemunhos publicados na Web, o ciberespaço, as várias mídias digitais e as diferentes formas de representar o passado em ambientes eletrônicos. (Lucchesi, Anita. Conversas na antessala de Clio: o presente, a oralidade e a história pública digital. Revista História Oral, V.17, n. 1, p. 52, jan/jun 2014)

A perspectiva da história oral em relação à metodologia de produção de suas fontes, na manipulação e textualização da narrativa transcrita, pode vir a se transformar em um direcionamento para fazer o tratamento dos dados da pesquisa na difícil questão em lidar com fontes digitais na Era da Informação. A fonte digital, assim como a fonte oral transformada em texto, precisa ser produzida, delimitada, arquivada devido à possibilidade dos documentos se desfazerem na Web, devido a sua fugacidade. Nesse sentido, ainda há muito que se refletir sobre a seleção e o arquivamento das fontes em local seguro, de forma a garantir o acesso futuro sem risco das mesmas se dispersarem no vasto oceano digital. Em continuidade, Lucchesi aponta o uso da metodologia da história oral como possível saída para lidar com os problemas no tratamento de fontes digitais e desenvolver formas inovadoras de práticas de ensino para o grande público:

> Com isso, chego ao ponto de inflexão deste artigo, em que me interessa destacar as vantagens da junção da metodologia da história oral as práticas de escrita da história digital, com sua hipertextualidade e sua caixa de ferramentas para processamento, mineração e visualização de dados de formas que analogicamente seriam inviáveis. Essa conjugação pode trazer novas possibilidades de divulgação histórica, de ensino e de pesquisa, inclusive em formatos e canais com apelo ao grande público. Fundamentalmente, quero chamar atenção, para a possibilidade de, articulando a metodologia de história oral aos novos procedimentos de escrita da história digital, criarmos produtos de história pública capazes de chegar a grandes audiências – por seu caráter interativo, webfriendly e potencialmente lúdico – sem, entretanto, igualarem-se as questionáveis narrativas jornalísticas. (Lucchesi, 2014)

Curiosamente a entrevista de Balaclavu nos levou a perceber a possibilidade de se compreender os meandros de produção de sua identidade por meio de *prints* capturados no ciberespaço. A partir das memórias narrativas de sua vida digital foi possível perceber que as redes sociais da Tupiniqueeen contavam uma história coletiva e muitas histórias. Nessa perspectiva, o desafio passou a ser algo similar ao processo de transcrição da oralidade para a escrita, que consiste numa proposta de tradução das postagens, interações, curtidas e registros em histórias sistematizadas sobre as nossas rainhas, contadas por elas mesmas.

3 – ARQUIVAR A EXISTÊNCIA: METODOLOGIA EXPERIMENTAL DE PRODUÇÃO DE FONTES DIGITAIS A PARTIR DA EXPERIÊNCIA COM AS REDES DA TUPINIQUEEEN

As redes sociais do coletivo Tupiniqueeen, especialmente nas plataformas Facebook, Instagram e YouTube, constituíram não apenas ferramentas de divulgação de eventos, mas espaços vivos de articulação política, produção de memória e construção de identidade coletiva. Nesses ambientes digitais, as Rainhas Indóceis mobilizavam redes de apoio, convidavam artistas amazônidas a ocuparem os espaços urbanos e registravam, em imagem e vídeo, seus gestos de festa, enfrentamento e pertencimento. Os perfis utilizados pelo coletivo seguem ativos, embora sem novas publicações:

- TUPINIQUEEEN. Instagram: @tupiniqueeeen. Disponível em: https://www.instagram.com/tupiniqueeeen/. Acesso em: 13 jul. 2025.
- TUPINIQUEEEN. Facebook: Tupiniqueeeen. Disponível em: https://www.facebook.com/tupiniqueeeen. Acesso em: 13 jul. 2025.
- TUPINIQUEEEN. Canal no YouTube. Disponível em: https://www.youtube.com/channel/UC1cpe-kvCI5KPv3QLbsUOfA. Acesso em: 13 jul. 2025.

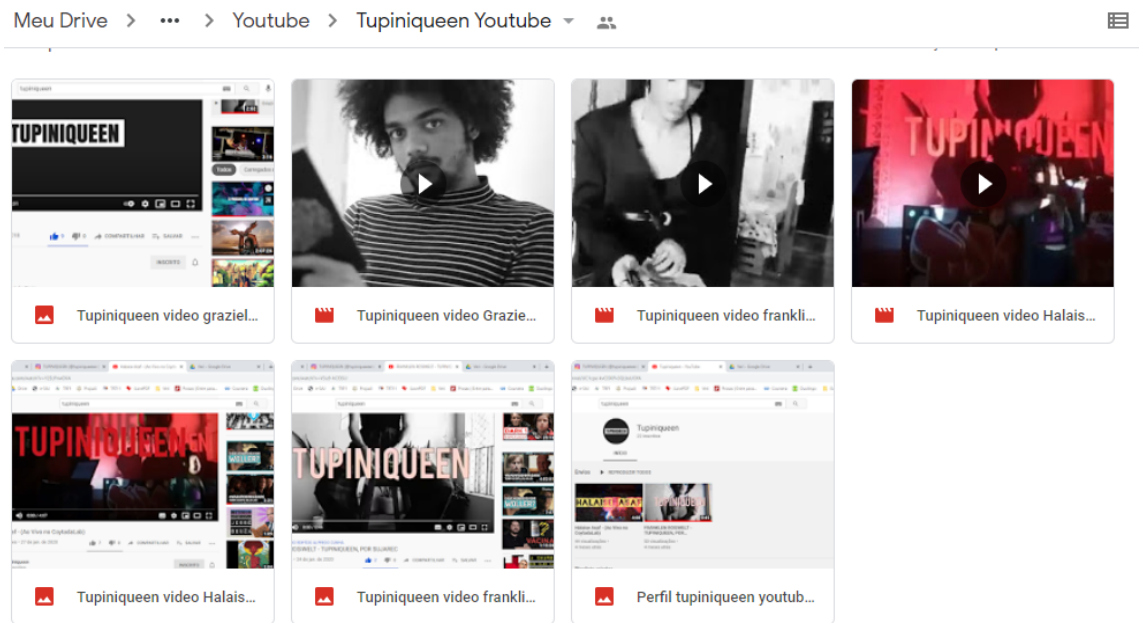
A proposta metodológica deste tópico surgiu da percepção de que, embora o coletivo não mantenha atividade recente nas redes, especialmente após 2020, seu legado permanece acessível — e ameaçado. A maior parte das movimentações ocorreu entre 2018 e 2020, o que tornou viável o mapeamento e o recorte documental do material postado. Ao mesmo tempo, a instabilidade dos *links*, a possibilidade de perda dos dados e a efemeridade própria das redes sociais acenderam o alerta: seria necessário criar uma metodologia de arquivamento digital, com critérios claros de recorte e preservação.

Na rede social Facebook, a primeira publicação foi postada em 18 de Maio de 2018 e a última em 25 de Julho de 2019, havendo assim um limite de publicações que torna possível a análise. Na rede social Instagram a primeira publicação foi postada no dia 19 de Maio de 2018 e a última publicação ocorreu no dia 24 de Janeiro de 2020, possuindo mais postagens do que no Facebook. Na rede social Youtube há apenas dois vídeos postados no ano de 2020 e a indicação da produção audiovisual de Graziela Praia do projeto fotográfico da Tupiniqueeen em 2018.

Ao realizar esse breve levantamento é possível notar a maior utilização da plataforma do Instagram devido a versatilidade da ferramenta *stories*, que possibilita a gravação e edição rápida de momentos em tempo real. O Facebook parece ser mais usado para criar páginas dos eventos promovidos pela Tupiniqueeen, além de publicar os registros fotográficos das ocupações festivas. O Youtube foi utilizado para compartilhamentos de vídeos produzidos pelas rainhas e de registros de apresentações ao vivo. Apesar dos *links* das redes sociais da Tupiniqueeen estarem funcionando, não há como saber até quando vão continuar acessíveis, dessa forma tornou-se necessário pensar em como arquivar essas fontes históricas produzidas digitalmente da rede para se garantir acesso futuro para registro e pesquisa.

Diante da instabilidade das plataformas digitais, tornou-se fundamental garantir a captura das fontes históricas enquanto ainda acessíveis. Para isso, foi adotada uma metodologia de arquivamento ativo, que envolveu o download direto de imagens e vídeos, bem como a realização de capturas de tela (*printscreen*) das postagens, do conjunto do *feed*, das descrições, das seções de perfil e dos eventos publicados. Além disso, houve o cuidado em registrar os metadados associados a cada publicação, como data, número de curtidas, visualizações, *hashtags* e autorias. Todo o material coletado foi organizado em pastas estruturadas de acordo com cada plataforma (Instagram, Facebook e YouTube) e com o tipo de conteúdo, de forma a facilitar a análise posterior. Para garantir a preservação e segurança dos dados, os arquivos foram armazenados em nuvem, por meio do Google Drive, e também em um HD externo. Cada rede social exigiu procedimentos específicos, respeitando suas dinâmicas próprias de navegação, visibilidade e interação com o público.

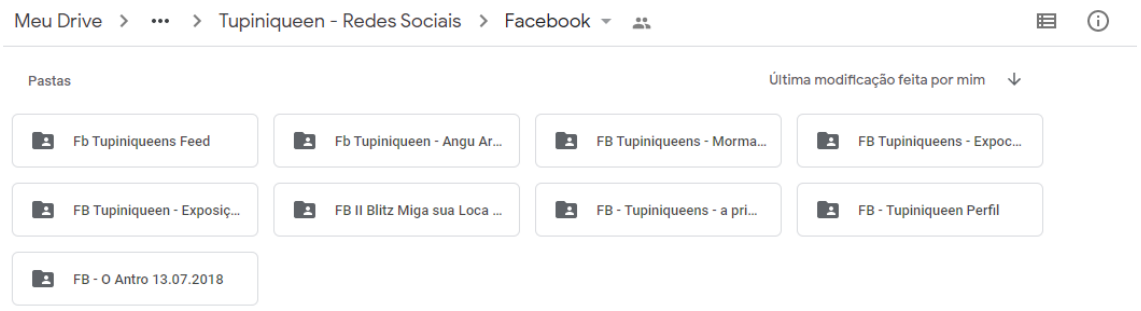
Figura 1: Organização de capturas de tela e vídeos do Youtube da Tupiniqueeen em pastas na nuvem.



Fonte: Autoria própria.

Na plataforma do Facebook foi realizado o download das mídias em formato de imagem e vídeo de todas as publicações postadas na conta, das imagens de fotos de perfil, foto de capa e da seção sobre em que as Tupiniqueeens se descrevem, captura de tela das páginas dos eventos criados pela conta da Tupiniqueeen, além da captura de tela do *feed* das publicações realizadas na conta.

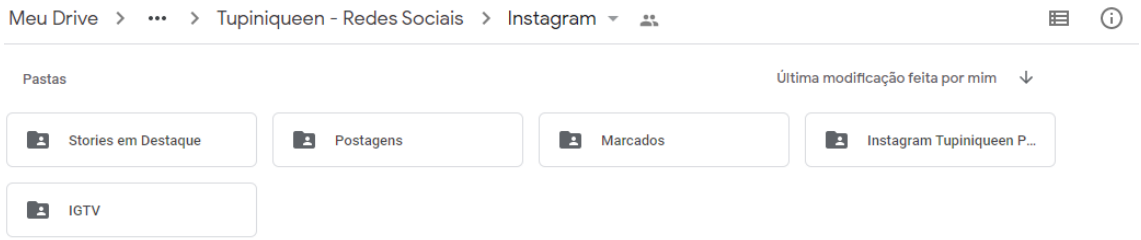
Figura 2: Organização por pastas, de *prints* e imagens captadas do Facebook da Tupiniqueeen



Fonte: Autoria própria.

No Instagram foi possível realizar o *download* de todas as imagens postadas, vídeos no IGTV e dos *stories* salvos em destaque; houve também a necessidade de capturar a tela de cada publicação postada de forma individual, do conjunto do *feed* de publicações, e das postagens em que a conta da Tupiniqueeen foi marcada. Todos esses arquivos produzidos através de download e captura de tela foram organizados em pastas separadas, conforme o tipo de origem e a rede social.

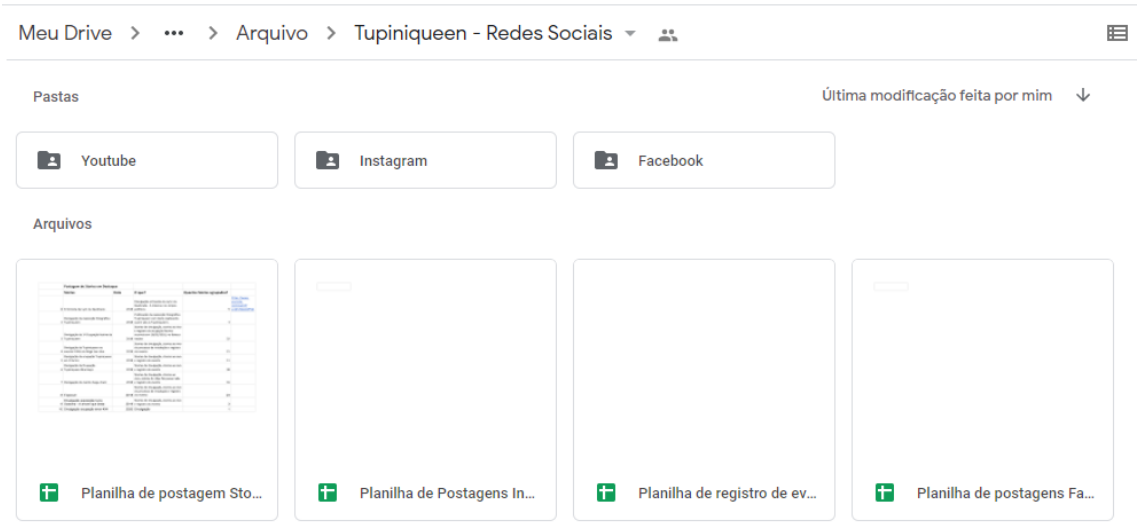
Figura 3: Organização por pastas no Drive, de prints e imagens captadas do Instagram da Tupiniqueeen



Fonte: Autoria própria.

Após o procedimento de arquivamento e organização documental das fontes em pastas houve a preocupação com a integridade da documentação, visto que não é seguro manter uma grande quantidade de arquivos em um único HD de Computador. Nesse sentido, como forma de garantir a sobrevivência das fontes produzidas a qualquer tipo de imprevisto, foi realizado o *upload* na nuvem de dados do Google Drive e *backup* em um HD externo.

Figura 4: Organização da pasta geral, com as pastas organizadas com a documentação criada a partir de cada rede social; planilhas em que foram entabulados os dados das postagens das redes sociais:



Fonte: Autoria própria.

Com a finalização dos recortes para produção e arquivamento das fontes, da organização da documentação em pastas divididas em redes sociais e quanto a sua forma de origem, e de garantir a preservação dessas fontes nascidas digitalmente ("*born digital*") foi possível iniciar um procedimento para entabular os dados colhidos através das mídias sociais da Tupiniqueeen, através de planilhas ao organizar os dados percebidos na análise. Dessa forma, foi possível realizar uma produção de fontes históricas digitais de mídias sociais do coletivo Tupiniqueeen a partir da narrativa de história oral de vida digital de Balaclavu, notando a emergência de uma narrativa fixada nas publicações de redes sociais do coletivo.

4 – DO *FEED* AO ARQUIVO: ORALIDADE E DIGITALIDADE NA CONSTRUÇÃO DE FONTES HISTÓRICAS

Um dos desafios marcantes desse processo de pesquisa foi perceber a grande dimensão existencial dos nativos digitais ao lidarem com as redes sociais, com as projeções de identidade na rede, na divulgação de suas produções culturais. Conforme conceito cunhado por Mark Prensky (2001), nativos digitais são todos os "falantes nativos" da linguagem digital das mídias sociais, do computador, da internet, sendo a primeira geração a viver desde cedo com o constante uso de tecnologia. Nesse sentido, é importante problematizar metodologias que nos permitam trabalhar com as fontes digitais disponibilizadas em diferentes plataformas na internet, delimitando-as em seu tempo e espaço de produção, classificando, sistematizando e estabelecendo uma leitura crítica. No caso das Tupiniqueeens a vida digital corresponde a uma boa parte de sua vida profissional, devido a necessidade de divulgação de seus trabalhos e eventos produzidos, da vivência na interatividade e a comunicabilidade com outros núcleos de artistas autorais que produzem artes de frestas nas resistências.

Entre os sujeitos entrevistados, especialmente Balaclavu, percebe-se a presença constante da internet como espaço de elaboração identitária, ferramenta de articulação e

extensão do corpo. As redes não são apenas vitrines — são também terrenos férteis de pertencimento, dissidência e experimentação. A produção teórica de conhecimento no âmbito da história oral possibilitou, por meio da escuta sensível e da análise das memórias narrativas, a base necessária para que questões próprias à história digital pudessem problematizar a trajetória e a identidade de "Bala" no ciberespaço.

A experiência das Tupiniqueeens com as redes sociais reflete essa insurgência. Seus perfis funcionaram como espaços de convocação, denúncia, celebração e arquivo. A vida digital do coletivo não era acessória, mas constituinte de sua trajetória profissional, política e artística. Divulgar seus trabalhos, articular eventos, criar vínculos com outros artistas dissidentes, tudo isso acontecia na e pela rede. Essa fusão entre vida e digitalidade exigiu da pesquisa uma metodologia igualmente híbrida, que respeitasse tanto a oralidade das entrevistas quanto a visualidade das postagens.

Assim, durante o processo de entrevista, surgiram preocupações sobre como recortar e consolidar como fonte histórica os rastros e documentos passados deixados nas trilhas de interação das mídias sociais – situação já problematizada pela historiadora Anita Luchessi, no que tange aos seus apontamentos sobre os procedimentos metodológicos necessários para a devida classificação, comparação, inquirição e arquivamento da fonte histórica:

> Ao trabalharmos com websites, preocupamo-nos em fazer com que a percepção dos elementos de uma página também seja assegurada nas cópias que se arquivam do mesmo e, para tanto, é necessário preservar sua estrutura hipertextual e de navegação, mesmo para consulta offline. Isto significa que é preciso arquivar e acessar os sites tais quais eles são quando estão em seu ambiente original, online. (Lucchesi. 2014. p. 62)

Essa advertência é metodologicamente central. Arquivar o digital não é apenas salvar imagens: é reconhecer que as formas, os fluxos e as conexões entre os elementos: *links*, *hashtags*, comentários. Afinal, as interações também contam histórias. São partes do texto expandido que cada perfil constrói como rastro identitário. Essa coleta não se restringiu a um esforço técnico de documentação, mas configurou-se como uma curadoria de rastros, uma leitura crítica dos modos de existir e resistir na internet. Ao arquivar postagens e escutar relatos, este trabalho se posiciona entre duas margens: a da voz e a da imagem; a da memória contada e a da memória clicada. Assim, a fonte histórica digital nasce nessa fronteira entre a oralidade e a visualidade, entre a materialidade do arquivo e a fluidez do *feed*.

Foram reunidos e sistematizados uma grande quantidade de material produzido pelas rainhas em ocupações e festivais, na produção de comunicação visual e divulgação dos eventos, as artistas que expuseram ou performaram e os registros da divulgação de suas produções. Acabei por construir um recorte que prioriza a página do Movimento Tupiniqueeen no Facebook e no Instagram como núcleo central de minha análise. Dessa forma foram registrados pela tela do computador - através da ferramenta da captura de tela, todas as postagens publicadas pela

página de Facebook do movimento Tupiniqueeen, as imagens, vídeos de divulgação e os textos foram arquivados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS - Movimento Tupiniqueeen: artivismo contemporâneo nortista de encontros e afetos.

A partir da escuta e sistematização da narrativa de Balaclavu, torna-se possível compreender a história de vida como ferramenta de construção identitária e como espaço de articulação entre o vivido e o performado. A narrativa da artista, ancorada na oralidade e nas plataformas digitais, permite observar os modos pelos quais sujeitos dissidentes constroem seus percursos a partir de uma memória que é tanto individual quanto coletiva, e que se expressa por meio da arte, da estética e da presença nas redes. A história oral de vida, neste caso, não apenas registra o passado, mas opera como método e linguagem de afirmação no presente.

Ao escolher como objeto analítico o relato de Balaclavu, opta-se por uma chave metodológica cara à micro-história: a centralidade da experiência de um sujeito para a compreensão de fenômenos sociais mais amplos. Assim como proposto por Ginzburg (2008), o gesto de seguir uma trajetória aparentemente singular permite acessar estruturas culturais, tensões políticas e modos de subjetivação que se ocultam nas grandes narrativas. A abordagem micro-histórica, portanto, desnaturaliza as hierarquias do saber histórico e legitima a experiência de sujeitos marginalizados como lugar legítimo de produção de conhecimento.

No entrelaçamento entre o eu biográfico e a personagem digital, Balaclavu projeta sua existência em um espaço de visibilidade e criação coletiva. O perfil da Tupiniqueeen, as festas Coytada, as redes de afeto e as alianças travestis e periféricas que atravessam sua narrativa, são dispositivos que revelam um processo contínuo de resistência simbólica, estética e política. A trajetória aqui apresentada aponta para uma forma de memória performativa e insurgente que encontra na linguagem, no corpo e na internet os meios para existir e reivindicar presença. A história de vida digital de Balaclavu, quando inserida no contexto da arte urbana Amazônida e das disputas por representação e memória, contribui para um campo de análise que compreende o digital não apenas como suporte, mas como extensão sensível da experiência humana. O ciberespaço, nesse contexto, é ocupado como território político. As publicações, performances e construções narrativas tornam-se documentos vivos de uma comunidade que ressignifica suas dores e alegrias em forma de festa, imagem e palavra.

A difusão da narrativa das rainhas desse beiradão urbano chamado Manaus tem sua introdução através da postagem de um *stories* salvo como destaque no Instagram da Tupiniqueeen, com uma entrevista, trata-se de partes recortadas de uma entrevista da Mc Linn da Quebrada realizada pelo Nexo Jornal em seu canal no Youtube em maio de 2018 (CAPELHUCHNIK, 2018). Com essa entrevista potente e demolidora que trata de corpos políticos,

percepção de identidade e a valorização da figura do artista próximo, temos início à ocupação da Tupiniqueeen nas redes sociais:

> Esse movimento denominado LGBT ou TLGB, MPBicha, MPTrans nas músicas não é algo novo, mas acho que é importante de uma certa forma dar nome a isso porque assim eu acredito que isso ganha uma certa força (...) Que de uma certa forma nos dá referência, nos dá representatividade, mas a representatividade ela tem limites. Acho que é importante que a gente perceba, que nós somos atuantes nesse sistema, que nós somos agentes de cultura, cada uma de nós. Independente do lugar em que nós estamos ocupando. O meu corpo é político, mas o seu corpo também é político. Eu estou agindo, estou atuando no meu papel e no meu espaço, em cima de um palco fazendo música, no cinema, em alguns lugares, mas o seu papel como jornalista e o seu papel enquanto pessoa que está assistindo, enquanto pessoa que consome música (...) aí é importante que a gente pergunte qual é a tua ação política, quais são os seus espaços de atuação? (...) É interessante que a gente se enxergue enquanto grupo e isso faz com que a gente possa se conectar e inclusive se estabelecer melhor e pensar em ações e estratégias também de desarticular e de nos articular também (...) **acho que a gente tem que abrir mais os olhos e também os nossos ouvidos pra perceber pessoas e artistas que estão próximos a nós**(...). (Stories de estreia da Tupiniqueeen no Instagram – Entrevista Linn da Quebrada: A música e os corpos políticos) Disponível em: https://youtu.be/W17OoImPFV4

A referência de uma artista como a Linn da Quebrada para a Tupiniqueeen denota uma instabilidade da identidade, especialmente em relação à questão da binaridade de gêneros, ela borra de diversas formas as fronteiras da identidade, mantendo sua postura em um não lugar e sendo uma dissidência dentro da comunidade LGBTI+. Em muitos momentos durante a narrativa de Balaclavu foi possível notar uma referência direta às músicas da Linn da Quebrada, assim como a identificação com essa parte da comunidade LGBTI+, preta, mestiça, indígena, e que não se encaixam nos formatos hegemônicos que dominam as narrativas sobre diversidade sexual e de gênero.

A festa Coytada, concebida como parte do Movimento Tupiniqueeen, é um potente espaço de celebração da cultura trans periférica nortista. Dedicada ao funk e à música eletrônica, é nela que se apresentam performances, músicas autorais e exposições de artistas trans, atravessadas por narrativas dissidentes e por um vocabulário singular. O nome Coytada faz referência direta à música homônima de Linn da Quebrada e foi resignificado como uma forma de empoderamento travesti e afirmação identitária. A Coytada é feita para e pelas “coytadas”, que, como afirma a artista, “são muitas, mas ainda parecem poucas” aos olhos de um sistema que insiste em não vê-las:

> Eu sempre trago na Coytada a narrativa dessa população negada, marginalizada, que ao mesmo tempo as pessoas não conseguem visualizar que elas existem, o que é preocupante porque tem que ter atenção, é o público LGBT, mestiço, que tem mistura de raças e etnias, é muito difícil se encaixar nos lugares, nos coletivos de movimentos fechados e tals, porque é muito confuso pra gente, a gente vai no ambiente e a gente vê que tem muita gente que passa pelas mesmas coisas que a

> gente, mas que tipo não é igual assim, quem dera fosse assim até. (Entrevista Balaclavu – Vida Digital).
>
> Então, as coytadas, vou tentando fazer uma narrativa que elas tentam compreender, vou usando gírias, tento criar gírias dentro dele, vou usando o dialeto, a linguagem, o pajubá que inclusive é inspirado na Lynn da Quebrada, coytada por causa da música dela, Coytada. (Entrevista Balaclavu – Vida Digital).
>
> Porque que eu tenho que criar a Coytada? Porque que eu não consigo divulgar e não me dá tanto alcance o meu conteúdo como Balaclavu do que essas outras contas? Porque parece que é um monte de gente, parece que é um monte de gente, que é um rolê formado e forte, entende? E às vezes o role é feito por uma pessoa, essa publicação é feita por uma pessoa, esse rolê foi por cinco, sei lá, às vezes é uma pessoa que tá comentando, trocando uma ideia sobre o que ela acha sobre isso e põe lá, mas soa pra quem é de fora, acredito que soe como um batalhão de gente né, e nós somos poucos ainda, (um batalhão de viado), um batalhão de viado inflamado TUPINIQUEEEN, um monte de gatas, sete uma atrás da outra fazendo a publicação, assim “eei qual é a próxima palavra?”. Mas é muito isso, tipo acho que as pessoas acham que é... assim eu não tento desmistificar isso, eu adoro, que vê a exposição e a galeria, deve pensar que tem várias pessoas por trás, mas na verdade é só a gente mesmo, a gente faz um monte de coisa, um bando de coisa, e a gente nem põe tudo na internet. Se fosse colocar tudo que as Tupiniqueeens fazem na internet, mana, ia ter que contratar uma empresa pra fazer isso, porque a gente já se contrata uma a outra, tipo a Uyra foi fazer a exposição dela, ela chamou a Keila, me chamou, chamou a Mendes, Mafel, Jéssica Dandara, e a gente já ficou tipo “carai, muito trampo, muito trampo cuidar dessa conta”. Então é mais isso, mas eu criei a Tupiniqueeen mais pra ser esse centro, tipo de você entrar na Tupiniqueeen e você começar a entrar em um monte de conta, tem um monte de foto das pessoas né, então, é ir lá e descobrir quem é, ficou interessado mesmo na Tupiniqueeen? Vai lá e desce as publicações, aí no role é legal que aí eu mostro, quem é quem, vou descendo aqui ó. Abre aí as publicações. (Entrevista Balaclavu – Vida Digital).

É visível a influência do discurso proferido por Linn da Quebrada nas narrativas das rainhas da Tupiniqueeen, nos conceitos das ocupações e na ideia de multiplicação de potencias artísticas através de articulações de redes de afeto. A urgência em convocar outros potenciais artistas e articular uma movimentação, através das relações entre eles acabou por fazer emergir uma pequena comunidade interligada, que consistentemente tem objetivos de alavancar umas às outras, resistindo e sobrevivendo aos constantes ataques à cultura nacional e aos artistas, à grave crise econômica e empobrecimento geral da população e as populações indígenas e negras, que lidam com o constante da dominação colonial engendrada na invasão europeia e que nunca foi desentranhada da história do Brasil.

A Tupiniqueeen espelha ainda diversos movimentos culturais como a BATEKOO uma festa-manifesto criada em Salvador/BA nascida no ano de 2014 (BUSOLIN, 2016); o festival global de cultura negra AFROPUNK – realizado em Salvador/BA em outubro de 2020, porém sem plateia devido à pandemia (G1 BA, 2020).

> Já pra mim, tipo várias vezes eu me questiono assim "porque que eu estou fazendo evento?" Não paga as contas e eu ainda tenho que ter um outro trabalho, um outro trampo, ou então tipo eu não recebo tão bem quanto eu queria e eu acho que eu tô me desgastando tanto, mas no fim das contas eu tô mostrando pras pessoas que as bicha podem fazer uma festa, que as bicha sabem tocar, que elas sabem performar, que elas são bonitas, que elas fecham, que elas são divertidas, que elas são talentosas, que elas tem Instagram e tal, vou tentando fazer isso sabe...Não sei nem se as pessoas têm noção do quanto isso é importante pra pessoas como eu, que eu nunca tive...aonde eu ia achar...eu vi a Batekoo, né, a Afropunk, várias outras redes sociais que falavam sobre um coletivo...sobre determinados corpos e cadê a galera daqui? Nossa história, quem é que vai contar minha história, se eu não publicar que eu toquei, ninguém pública, se eu não publicar que eu fiz...tipo...quem ia te dizer que eu passei por todas essas contas de Instagram, só esse ano...e eu não cheguei nem na metade. É um trabalho além da minha vida, as pessoas não prestarem muita atenção no que eu tô fazendo...é... ainda tem o fato...pô, esqueci, perdi o fio da meada... mas o lance é esse, eu tô tipo tentando criar essa...produzir conteúdo, e é isso que me mantém nisso. Que eu tô produzindo um conteúdo saudável. (Entrevista Balaclavu – Vida Digital)

Temos ainda a Mamba Negra produzida em São Paulo/SP desde 2013 (MOURA, 2021), que além de ser uma produção festiva de música eletrônica, veio a se transformar em uma plataforma de construção e experimentação de novas linguagens artísticas. Durante a ocupação TUPINIQUEEEN MORMAÇO, no Boteco Itaúba, nº 92, no centro de Manaus no dia 26/08/2018, a performance de Lilith Uiara e Mendes Auá teve o acompanhamento de uma música do coletivo Teto Preto – coletivo de artistas residentes da festa Mamba Negra (NOVAIS, 2019). A canção "Bate Mais" foi remixada e repetida para compor a performance apresentada pelas artistas na ocupação da Tupiniqueeen.

Outra artista que reverbera as identidades e as bases coletivas da Tupiniqueeen é Ventura Profana, compositora, escritora e artista visual de Salvador que produz releituras de narrativas bíblicas, profetizando a multiplicação e abundância da vida negra e travesti. O clipe de 'EU NÃO VOU MORRER" lançado em 2020 teve a direção de Kerolayne Kemblin[7], artista visual e audiovisual manauara, conectada à rede de afetos e vivências da Tupiniqueeen. O videoclipe foi filmado em Alcântara-Maranhão, território quilombola, cercada por suas amigas travestis em plena comunhão, "mostrando a permanência travesti que destrói as estruturas e constrói um novo mundo" (FERREIRA).

Conclui-se, assim, que a memória individual registrada através da história oral, ao ser atravessada por plataformas digitais e expressões artísticas coletivas, se converte em um campo fértil de análise para as novas configurações da identidade, da memória e da luta por existência. Balaclavu, ao narrar a si mesma e às suas, não apenas documenta uma trajetória: ela inscreve

[7] Kerolayne "Dacordobarro" Kemblim é artista visual, gravurista, colagista e militante feminista negra de Manaus. Formada em Artes Visuais pela UFAM, seu trabalho cruza técnicas como lambe-lambe, grafite, xilogravura e colagem digital, sempre imbricadas à ancestralidade afro-brasileira e à espiritualidade de matriz africana. Suas obras revelam a travessia entre memória, cura e resistência, evocando símbolos como Ogum e Oxum, e transformando fragmentos cotidianos em telas ritualísticas.

uma história na cidade, nos circuitos artísticos e nos territórios da cultura digital. Dessa forma, a partir das narrativas de memórias obtidas através das entrevistas das colaboradoras da rede de afetos da Tupiniqueeen e da análise da produção de conteúdo virtual das redes sociais, é possível perceber o Movimento Tupiniqueeen como uma rede de artistas que constroem em suas produções ao visibilizar suas identidades historicamente marginalizadas, combinando várias formas de expressões artísticas e criando uma cultura coletiva de suporte entre os membros do grupo[8]. Trata-se de uma comunidade que se entrincheira e se arma de arte para conseguir criar a potência necessária capaz de semear vida num país dominado pelo desencanto da violência e da miséria desde as invasões portuguesas[9].

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **O tecelão dos tempos: novos ensaios de teoria da História**. São Paulo: Intermeios, 2019. 276 p.

AMAZONAS. Lei Aldir Blanc é regulamentada. 19 ago. 2020. In: **Governo do Estado do Amazonas**. Disponível em: http://www.amazonas.am.gov.br/2020/08/lei-aldir-blanc-e-regulamentada/. Acesso em 23 ago. 2021.

BAUMAN. Zygmunt. **Identidade**. Rio de Janeiro: Zahar. 2005.

BARROS. José D´Assunção. **Seis desafios para a historiografia do novo milênio**. Vozes. 2019.

BENEVIDES, Bruna G.; NOGUEIRA, Sayonara Naider Bonfim. **Dossiê dos assassinatos e da violência contra travestis e transexuais brasileiras em 2020**. São Paulo: Expressão Popular, ANTRA, IBTE, 2021, 136p.

BIAZO, Glauber C. F.. A produção teórica de conhecimento em história oral: Diálogos possíveis entre Alessandro Portelli e José Carlos Sebe Bom Meihy. (***Projeto História***, *79*, p. 317–340, 2024).

BLOCH, Marc Leopold Benjamin. **Apologia da história ou o ofício de historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001

BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social**. São Paulo, Ateliê Editorial, 2003.

BUSOLIN, Murilo. 'Batekoo' marca o fortalecimento do movimento negro no Brasil. 24 jun. 2016. In: **Estadão**. Disponível em: https://emais.estadao.com.br/noticias/comportamento,batekoo-marca-o-fortalecimento-do-movimento-negro-no-brasil,10000058909. Acesso em 23 ago. 2021.

[8] "A percepção de cultura, neste caso, refere-se a maneira como um grupo cria ou reelabora formas de [re]invenção da vida e estabelece significados complexos sobre a realidade que o cerca. As formas de falar, vestir, comer, rezar, punir, matar, nascer, enterrar os mortos, chorar, festejar, envelhecer, dançar, não dançar, fazer música, silenciar, gritar... tudo isso é componente da cultura de um grupo e dialoga necessariamente – no campo simbólico e ritual – com a ancestralidade. (SIMAS, Luiz Antônio; RUFINO, Luiz. Flecha no tempo. Editora Mórula. 2019. P.92)

[9] "As inúmeras possibilidades de comunicação/linguagem das populações afro-ameríndias constituem-se como uma estética das presenças. Ou seja, diferentes formas de reinvindicação das suas identidades políticas e dos estatutos ontológicos que fundamentam as suas presenças historicamente negadas e descredibilizadas pelo projeto de mundo alicerçado no paradigma ocidental. É nesses termos que a "festa que espanta a miséria" torna-se culto da potência transgressora que dobra a escassez e o desencantamento produzido pelo colonialismo." (SIMAS. Luiz Antônio; RUFINO, Luiz. Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas. Editora Mórula. 2018. P.108)

CANDAU. Michel. **Memória e identidade**. São Paulo: Contexto. 2018.

CAPELHUCHNIK, Laura; MONTEIRO, Ricardo. A música e os corpos políticos: entrevista com Linn da Quebrada. 17 mai. 2018. In: **Nexo**. Disponível em: https://www.nexojornal.com.br/video/video/A-m%C3%BAsica-e-os-corpos-pol%C3%ADticos-entrevista-com-Linn-da-Quebrada. Acesso em 23 ago. 2021.

DUQUE, Tiago; SANTOS, Ariel Dorneles. Eu gosto mesmo é das bixas: Reflexões sobre identidade ao som de Linn da Quebrada. **Revista Docência e Cibercultura**. Rio de Janeiro, V.3, n.1, p.13, Jan/Abr.2019. Disponível em: https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/re-doc/article/view/40522. Acesso em: 20 mai. 2020.

FERREIRA, Mirella. Ventura Profana: "eu não vou morrer". In: **Subtile**. Disponível em: https://subtile.co/perform/ventura-profana. Acesso em 23 ago. 2021.

FELITTI, Chico. **Rainhas da noite**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

G1 AM. Em Manaus, 27 bairros têm casos de coronavírus; Adrianópolis concentra maior número. 29 mar. 2020. In: **G1**. Disponível em: https://g1.globo.com/am/amazonas/noticia/2020/03/29/em-manaus-27-bairros-tem-casos-de-coronavirus-adrianopolis-concentra-maior-numero.ghtml. Acesso em 23 ago. 2021.

G1 BA. Salvador sedia primeira edição brasileira do Festival Afropunk; veja programação online. 24 out. 2020. In: **G1**. Disponível em: https://g1.globo.com/ba/bahia/noticia/2020/10/24/baianos-participam-do-festival-afropunk-veja-programacao-online.ghtml. Acesso em 23 ago. 2021.

GREEN, James N.; QUINALHA, Renan; CAETANO, Márcio; FERNANDES, Marisa. **História do Movimento LGBTT no Brasil**. São Paulo: Alameda, 2018.

GINZBURG. CARLO. **O queijo e os Vermes - O cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição.** São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

HALL. Stuart. **A identidade cultural na pós modernidade**. Rio de Janeiro: Lamparina. 2019.

HARTOG, François. **Regimes de Historicidade**: presentismo e experiências do tempo. Belo Horizonte: Autêntica. 2019.

LEAL, Gilberto Alves Junior. **Tensão entre Cristianismo e arte em Ventura Profana**: uma abordagem teológica indecente/Gilberto Alves Junior Leal. 2021. Trabalho de conclusão de curso (Graduação). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Curso de história da arte, Porto Alegre/RS, 2021. Disponível em: https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/222955/001127397.pdf?sequence=1&isAllowed=y Acesso em: 18 ago. 2021.

LÉVY. Pierre. **Cibercultura**. São Paulo: 34. 1999.

LUCCHESI, Anita. Digital **History e Storiografia Digitale**: estudo comparado sobre a Escrita da História no Tempo Presente (2001-2011). Rio de Janeiro, 2014. Dissertação (Mestrado em História Comparada) - Programa de Pós-graduação em História Comparada, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

LUCCHESI, Anita. Conversas na antessala de Clio: o presente, a oralidade e a história pública digital. (**História Oral**, V.17, n. 1, p. 52, jan/jun 2014.).

MAMBA Negra. **Página Inicial**. Disponível em: https://mambanegra.org/. Acesso em 23 ago. 2021.

MARANHÃO F., Eduardo Meinberg de Albuquerque. **Etnografia-história oral ciborgue: procedimentos operacionais**. História oral: a democracia das vozes / André Gattaz; José Carlos Sebe Bom Meihy; Leandro Seawright (organizadores) — São Paulo: Pontocom, 2019.

MEIHY. José Carlos Sebe Bom. **Manual de História Oral**. São Paulo: Editora Loyola. 2005.

MEIHY, José Carlos Sebe. **Memória, História Oral e História**. Oralidades/USP, 8, 2010, p. 179-194.

MEIHY. José Carlos Sebe B. **Memórias e narrativas**: história oral aplicada - São Paulo: Contexto, 2020. 192p.

MOURA, Bruna. Mamba Negra, festa de rua ícone da resistência LGBTQIA+ em SP celebra 8 anos. Conversamos com a idealizadora Cashu. 4 ago. 2021. In: **Music Non Stop**. Disponível em: https://musicnonstop.uol.com.br/mamba-negra-8-anos-entrevista-com-cashu/. Acesso em 28 ago. 2021.

NOVAIS, Danilo. Conheça o Teto Preto, coletivo que transforma a noite em palco de resistência. 26 mai. 2019. In: **GQ**. Disponível em: https://gq.globo.com/Prazeres/noticia/2019/05/conheca-o-teto-preto-coletivo-que-transforma-noite-em-palco-de-resistencia.html. Acesso em 23 ago. 2021.

OLIVEIRA, Paul Parra Alves de. Linn da Quebrada e Pajubá: hipermidiatização e música queer periférica. In **PENSACOM BRASIL**, 2017, São Paulo, SP – 11 e 12 de dezembro de 2017. Trabalho apresentado no GT de Folkcomunicação, do PENSACOM BRASIL 2017.

POLLAK, Michael. Memória e Identidade social. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

PORTELLI, Alessandro. **Ensaios de História Oral**. São Paulo: Letra e Voz, 2010.

PORTELLI, Alessandro. **História Oral como arte da escuta**. São Paulo: Letra e Voz, 2016.

PRENSKY, Marc. **Nativos digitais, imigrantes digitais.** Tradução de Roberta de Moraes Jesus de Souza. On the Horizon, NCB University Press, v. 9, n. 5, out. 2001. Disponível em: https://www.marcprensky.com/writing/Prensky%20-%20Nativos%20Digitais%20Imigrantes%20Digitais.pdf. Acesso em: 13 jul. 2025.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e Diferença**: a perspectiva dos estudos culturais/ Tomaz Tadeu da Silva (org.) Stuart Hall, Kathryn Woodward. 15 ed. – Petrópolis, RJ: Petrópolis: Vozes, 2014.

SIMAS. Luiz Antônio; RUFINO, Luiz. **Fogo no mato**: a ciência encantada das macumbas. Rio de Janeiro: Mórula. 2018.

SIMAS. Luiz Antônio. **O corpo encantado das ruas**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira. 2019.

SIMAS, Luiz Antônio; RUFINO, Luiz. **Flecha no tempo**. Rio de Janeiro: Morula. 2019.

TUPINIQUEEEN. Instagram: @tupiniqueeeen. Disponível em: https://www.instagram.com/tupiniqueeeen/. Acesso em: 13 jul. 2025.

TUPINIQUEEEN. Facebook: Tupiniqueeeen. Disponível em: https://www.facebook.com/tupiniqueeeen. Acesso em: 13 jul. 2025.

TUPINIQUEEEN. Canal no YouTube. Disponível em: https://www.youtube.com/channel/UC1cpe-kvCl5KPv3QLbsUOfA. Acesso em: 13 jul. 2025.

VERAS, Gabriel. Coronavírus: prefeitura decreta estado de emergência em Manaus. 13 mar. 2020. In: **Acrítica**. Disponível em: https://www.acritica.com/channels/coronavirus/news/coronavirus-prefeitura-decreta-estado-de-emergencia-em-manaus. Acesso em 23 ago. 2021.

VOLUME Morto. **"Profetizar a vida travesti"**: entrevista com Ventura Profana. 19 jan 2021. Disponível em: https://volumemorto.com.br/entrevista-ventura-profana/. Acesso em 23 ago. 2021.