



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA**

PEDRO HENRIQUE ALMEIDA BEZERRA

**PICUMÃ: *PERFORMANCE DRAG QUEEN* EM UMA EPISTEMOLOGIA
DECOLONIAL**

FORTALEZA

2018

PEDRO HENRIQUE ALMEIDA BEZERRA

PICUMÃ: *PERFORMANCE DRAG QUEEN* EM UMA EPISTEMOLOGIA
DECOLONIAL

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Sociologia. Linha de pesquisa: Diversidades Culturais, Estudos de Gênero e Processos Identitários.

Orientadora: Prof.^a Dra. Irllys Alencar Firmo Barreira.

Coorientador: Prof. Dr. Kaciano Barbosa Gadelha.

FORTALEZA

2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- B1p BEZERRA, PEDRO HENRIQUE ALMEIDA.
Picumã : performance drag queen em uma epistemologia decolonial / PEDRO HENRIQUE ALMEIDA BEZERRA. – 2018.
138 f. : il. color.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Fortaleza, 2018.
Orientação: Profa. Dra. IRLYS ALENCAR FIRMO BARREIRA.
Coorientação: Prof. Dr. KACIANO BARBOSA GADELHA.
1. Drag Queen. 2. Gênero. 3. Decolonialidade. I. Título.

CDD 301

PEDRO HENRIQUE ALMEIDA BEZERRA

PICUMÃ: *PERFORMANCE DRAG QUEEN* EM UMA EPISTEMOLOGIA
DECOLONIAL

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Sociologia. Linha de pesquisa: Diversidades Culturais, Estudos de Gênero e Processos Identitários.

Aprovada em ___/___/_____.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dra. Irllys Alencar Firmo Barreira (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof.^a Dra. Geísa Mattos de Araújo Lima
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Kaciano Barbosa Gadelha (Coorientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Esse texto “[...] não tem materialidade senão como experiência neste corpo que escreve”.
(JOTA MOMBAÇA, 2016, p. 350)

RESUMO

A prática *drag queen* diz respeito a um processo de adequação que desloca a aparência corriqueira de uma pessoa para uma outra que pode transitar entre gêneros (masculino, feminino, polímorfo, diversos) e espécies (humano e animal, como é o caso de *drags* que se apresentam como animais e até alienígenas). O presente trabalho tem por objetivo observar e participar dessa prática na cidade de Fortaleza – CE com intuito de absorver seus processos de criação, adaptação, montagem e desmontagem. Entender as mutações as quais essa prática está sujeita, as influências externas e a capacidade de adaptação das *drag queens* estudadas. Usar lentes analíticas que possibilitem enxergar as práticas através de uma epistemologia da *performance* que leve em consideração a decolonização do pensamento e a apreensão crítica da tradição científica europeia. O estudo se configura por meio de uma experiência etnográfica embasada no exercício da descrição densa e de entrevistas pontuais. Os registros foram feitos mediante diário de campo, fotografias, vídeos e gravador de voz. Concluiu-se que a prática *drag queen* na cidade de Fortaleza – CE passou e passa por mudanças constantes no que diz respeito à tradição e ao surgimento de novas formas de fazer *drag*. Formas essas impactadas pelo *reality show* americano *RuPaul's Drag Race* e sua tendência de transformação da *drag queen* em um produto passível de ser comercializado mundialmente através da TV. Observou-se ainda que, ademais da forte influência trazida por esse *reality show*, o contexto local tem se mostrado resistente às tentativas de suplantação da tradição, tendo como elementos de resistência o *bate-cabelo* e o dialeto *yorubá* que se contrapõem à força histórica de opressão conhecida como colonização.

Palavras-chave: *Drag queen*. Gênero. Decolonialidade. *RuPaul's Drag Race*.

ABSTRACT

The *drag queen* practice has a suitability process that shifts a person's unexceptional appearance to a different appearance that can transit between the genres (male, female, polymorph) and species (animal representations). The present work aims to observe the practice in the city of Fortaleza - CE with the intention of absorbing its processes of creation, adaptation, "be in *drag*" and "out of *drag*". Understand how mutations are the practices that are subject to external influences and the adaptability of the *queens* studied. Using analytical lenses that make it possible to see the practices of a *performance* epistemology that leads to the decolonization of thought and a concern of scientific criticism, the study is based on an ethnographic experience based on the dense description and on-the-spot interviews. Used as log the field diary, photos, videos and voice recorder. It was concluded that a *drag queen* in the city of Fortaleza - CE passed and underwent constant changes with respect to the tradition and the emergence of new ways to make *drag* which are impacted by the *RuPaul's Drag Race* reality show and its tendency to turn the *queen* into a product that can be marketed worldwide through TV. It was also observed that in addition to the strong influence brought about by this *reality show*, the local context has been resistant the attempts of supplanting the tradition having as elements of resistance the "bate-cabelo" and the dialect "yorubá" that refer to a force history of oppression: colonization.

Keywords: *Drag queen*. Genre. Decoloniality. *RuPaul's Drag Race*.

LISTA DE FOTOGRAFIAS

Fotografia 1 – Pablo Vittar.....	48
Fotografia 2 – Ensaio Royal Family.....	83
Fotografia 3 – Ensaio Royal Family 2.....	84
Fotografia 4 – Dora Fox para ensaio Royal Family	85
Fotografia 5 – “Princesa Triângulo”	88
Fotografia 6 – Maquiagem de caveira mexicana.....	101
Fotografia 7 – Look rainha de espadas	104
Fotografia 8 – Voldemort.....	108
Fotografia 9 – Drag futurística.....	112
Fotografia 10 – Competidoras do Rainbow’s Drag Race.....	113
Fotografia 11 – Vestido	115
Fotografia 12 – Dora Fox interpretando Perséfone	120
Fotografia 13 – Dora Fox na boate Navy.....	123
Fotografia 14 – Drags na boate Navy.....	124

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO	10
2.	<i>DRAG-SE: UMA POSSIBILIDADE DE EXPERIMENTAÇÃO</i>	19
2.1.	O experimento Dora Fox	28
2.2.	Um primeiro olhar.....	30
2.3.	Casa Blanca	36
2.3.1.	<i>Que performance é essa?</i>	45
3.	LINGUAGEM, PERFORMATIVIDADE E <i>PERFORMANCE</i> : UMA TRILHA PELO DECOLONIAL.....	51
3.1.	Dos atos de fala à teoria da <i>performatividade</i> de gênero.....	52
3.2.	<i>Performances</i> (de)coloniais.....	66
3.2.1.	<i>Por uma crítica ao pensamento eurocentrado</i>	67
3.2.2.	<i>Culturas viajantes e a diáspora</i>	69
3.2.3.	<i>Royal Family: fotografia, moda e o conceito de família drag</i>	81
3.3.	Nota sobre a mulher cisgênero <i>in drag queen</i>	89
4.	ENTRE LOCAIS E EXPERIÊNCIAS: A INTENSIDADE DA VIVÊNCIA <i>DRAG NOTURNA</i>	94
4.1.	Dragão do Mar	95
4.2.	Boate Rainbow.....	96
4.2.1.	<i>Preâmbulo ao concurso</i>	98
4.2.2.	<i>Rainbow's Drag Race</i>	100
4.3.	Boate Navy.....	117
5.	CONSIDERAÇÕES FINAIS	128
	REFERÊNCIAS.....	133
	GLOSSÁRIO.....	137

1. INTRODUÇÃO

Era sexta-feira à tarde e fui ao encontro de dois amigos no bosque Moreira Campos. Havíamos combinado de sair para a Casa Blanca naquela noite. Oòrùn e Òjò¹ estavam à minha espera. Como forma de estreitamento dos laços de amizade entre mim e Oòrùn (*drag* mais experiente e reconhecida na noite), me dispus a emprestar minha peruca/picumã² para que ela se montasse³ naquela ocasião.

Minha peruca/picumã tornou-se um objeto cobiçado pela maioria das *drags* da cidade, pois era uma *front lace*, ou seja, uma peruca/picumã que possuía uma tela frontal que possibilitava um perfeito acabamento entre a pele da testa e o couro cabeludo sintético, passando a impressão de que o cabelo é natural. As *drags* que possuem uma *front lace* acabam se sobressaindo em relação às outras que não possuem um material de alta qualidade como esses. Essa peruca eleva o nível de perfeição na montagem.

Dessa forma, ao emprestar minha peruca/picumã, optei por ir desmontado⁴ nessa noite. Ao cair da tarde nos encaminhamos para minha casa, cerca de 2 km distantes do local da festa. O processo de montagem em grupo é sempre muito divertido e tumultuado. Como na minha casa havia dois banheiros e três espelhos, de início ocorria uma disputa para saber quem iria ficar no melhor lugar, que era no espelho do quarto onde se localizava uma poltrona e um ventilador, que conseqüentemente tornavam a experiência de montagem mais

¹Nomes substituídos por palavras de origem *yorubá* como uma forma de homenagem às gírias do meio *drag* e Lésbica, Gay, Bissexuais, Transexuais e Travestis (LGBTT). Os nomes foram substituídos como uma forma de preservar a identidade das/dos interlocutoras/es tendo em vista as vivências expostas.

²Refere-se à peruca como instrumento central na *montagem drag*. O nome picumã é advindo do dialeto afro-brasileiro *yorubá* ou *iorubá*. Ele se popularizou no meio *drag* como uma gíria e persiste como diálogo entre o universo *drag* e as tradições afro-brasileiras. Também pode ser associado à tradição indígena em que a palavra picumã no tupi-guarani possivelmente estaria relacionada à fuligem que se forma devido ao contato direto de um utensílio com o fogo. Essa é uma hipótese do fluxo de hibridismo entre o *yorubá*, o tupi-guarani e as gírias *drag*. É credível a analogia entre o movimento frenético da picumã em um “bate-cabelo” e o fogo no seu crepitar.

³Diz respeito ao procedimento de *montagem drag* ou transformação ao qual se é submetido/a para realizar o trânsito da condição de *out of drag* para o *in drag*, em outras palavras, transformar-se da condição de pessoa “ordinária” para pessoa “vestida”, “montada”, “caracterizada” como *drag queen*. É composto por várias etapas, que geralmente inicia com a maquiagem, vestimentas, arrumação da peruca/picumã na cabeça, colagem de cílios postiços, unhas postiças, enchimentos de esponja (para arredondar os quadris e para dar forma aos seios). Ao decorrer do texto serão explicitados maiores detalhes sobre o processo de montagem e seu conceito.

⁴Quando não se está “montado/a” de *drag*, ou seja, na condição de pessoa ordinária, com vestimentas comuns, sem adereços e maquiagens característicos da *drag queen*.

confortável. Como eu não me montei nessa noite, apenas observei as outras se montarem.

A montagem em grupo quase sempre abre espaço para as fofocas. Falamos sobre o quanto fulana era talentosa, cicrana arrogante, beltrana mal montada. Além disso, também trocamos dicas e técnicas de maquiagem, formas de fazer a peruca/picumã ficar mais bonita etc.

Findado o processo de montagem das minhas duas colegas, chamamos um táxi para nos conduzir ao local da festa, a Casa Blanca, por volta das 21h. Como de costume fomos recebidos por um ambiente caloroso, cheio de pessoas alegres, embriagadas e dançantes.

Oòrùn era conhecida por sua beleza tanto como garoto quanto como *drag*. Além disso, também era uma pessoa muito brincalhona e divertida, animando todos ao seu redor. Entretanto, nem todos interpretam bem suas brincadeiras. Foi dessa forma que, em meados da noite, eu estava a passear pelo espaço da festa, quando escutei um barulho e vários gritos.

Os sons vinham do espaço que ficava atrás do bar, um local mais reservado onde algumas pessoas costumavam sentar para conversar longe das caixas de som. Ao me aproximar me deparei com a cena de Oòrùn sem peruca/picumã (que no momento estava jogada no chão), e várias pessoas ao redor dela tentando consolá-la. Quando me aproximei mais um pouco, vi que ela estava com a mão tampando um dos olhos. Perguntei às pessoas o que tinha acontecido, disseram que ela tinha se envolvido em uma briga. A princípio me surpreendi, tendo em vista que não a via como uma pessoa de temperamento agitado ou briguento.

Os relatos que se seguiram me disseram que ela estava a tirar brincadeiras com um rapaz e dali surgiu um desentendimento que desencadeou na briga seguida de luta. Relataram também que no momento da agressão a peruca/picumã literalmente voou da cabeça de Oòrùn em direção ao chão, e ela foi arremessada na outra direção.

Ao ver minha picumã jogada ao chão, logo me apressei em recolhê-la, antes que ela acabasse sumindo. Bem logo peguei a picumã, Oòrùn arguiu “onde está a picumã?”, e eu tratei de entregá-la para que pudesse repô-la na cabeça.

Porém ao invés de recoloca-la na cabeça ela a manteve na mão e levantou-se perguntando onde estava o seu agressor. Informaram que ele tinha sido expulso do local.

Dessa forma Oòrùn rumou para a saída. Nesse momento quase todas as pessoas que estavam na festa a seguiram em procissão pelo estreito corredor em direção à saída. O momento que se seguiu foi de uma confusão total. Ao encontrar o agressor do lado de fora do recinto, ela arguiu o porquê de ele ter feito aquilo, o que resultou em um bate-boca com mais de cem espectadores nas margens da av. Erin cerca de 2h da manhã. O agressor acabou cedendo e foi embora sem mais delongas.

Depois disso eu e minha outra amiga chamamos um táxi e voltamos então para casa. Oòrùn permaneceu com o olho roxo por mais de um mês, antes de estar totalmente recuperada do ocorrido.

A vivência *drag*, assim como o contexto de festas na Casa Blanca, é marcada por essa linha tênue que marca a diversão e o perigo. Seja perigo de se envolver em uma briga, de ser vítima de um roubo ou furto. O mais interessante de observar foi a solidariedade das *drags* para com Oòrùn que tinha sofrido agressão e sido exposta tendo sua peruca/picumã arrancada da cabeça.

Mesmo nos momentos de tensão na noite, a tão estimada picumã *front lace* esteve o tempo todo no centro das atenções. Os comentários giravam em torno da forma pela qual a picumã foi arremessada pelo ar, como a picumã tinha virado um *enlinhado* no chão, como a picumã à deriva podia ser furtada a qualquer momento, pois todos estavam concentrados na briga e ela jazia no chão. Além da dramaticidade que era a queda de uma picumã em um contexto de briga. Essa gama de significantes diz muito sobre o contexto da peruca/picumã no meio *drag* e sobre as relações que se estabelecem entre as *drags* e o público, as *drags* entre elas mesmas, e as *drags* com seus objetos de trabalho – sendo a peruca/picumã um objeto central.

As rivalidades, intrigas e antipatias podem gerar processos similares de tensão no contexto *drag*. Não foram poucos os momentos em que vivenciei ameaças sobre “puxar picumãs” aqui e ali. O cair da picumã tem um enorme potencial, ela é um objeto de prestígio e principal foco de ameaça no momento de

desentendimentos. Apesar do exemplo citado ter acontecido entre uma *drag* e um garoto, a tendência de brigas e desentendimentos costuma acontecer mais entre as próprias *drags*. São os conhecidos *shades*⁵ que acirram a rivalidade e competição nesse meio.

Parece-me que entre as *drags* há um sentimento daquele observado por Elias (2000) em “Os estabelecidos e Outsiders”. As *drags* veteranas intencionalmente provocam as novatas em uma tentativa de desestabilizá-las e defender suas posições de “privilégio”⁶ no cenário noturno alencariano. Certa vez uma *drag* refletiu que a implicância das *drags* mais velhas com as novatas advinha do medo daquelas de serem substituídas por essas. Então as birras e implicâncias consistiam em um mecanismo para desestabilizar e roubar o foco das “estrelas em ascensão”. Sobre esse tópico a *drag* e interlocutora Agbará comentou:

Eu acho que você tem que seguir a lei da sobrevivência e da boa vizinhança, pois você tem que ser “falsa” com todo mundo. É igual ao *reality show*, tem as panelinhas, por exemplo: se você não gosta de uma pessoa e não fala com ela, todas ali vão lhe perseguir por conta disso. Essa perseguição é uma coisa que a gente sofre muito. Me disseram uma vez que, quando pessoas de fora [da panelinha] que tinham uma proposta de fazer o diferencial, a exemplo da Agbará e da Dora Fox, todo mundo dizia que a gente era diferente, sempre que a gente saía era uma coisa diferente, a gente gastava muito com isso, tanto com transporte quanto com figurino... Quando uma pessoa vem e sai da zona de conforto, as outras se incomodam, isso a gente sentia na pele. Quanto mais diversificado, mais perfeita a gente ficava, mais as pessoas sentiam inveja da gente e “caíam em cima”. [ENTREVISTA COM AGBARÁ, JANEIRO DE 2018].

A vivência *drag* é o tempo todo permeada por acontecimentos dos mais diversos, sejam aventuras, *glamour*, exuberância ou adrenalina, perigo e fuga. O estudo que estou empreendendo se configura hoje como um texto, mas que para além de texto também é *performance*. Certa vez compareci a uma palestra em que uma artista contava que havia se inscrito para um congresso internacional. A inscrição para participar do evento foi R\$ 400,00; e os artigos e painéis deveriam ser escritos e apresentados em inglês. A artista contava da sua indignação com a situação: “Como poderia um evento de artes se resumir a relatos frios de folhas de papel?”.

⁵*Shade*, do inglês, significa “sombra”, porém é usado nesse contexto como uma provocação ou para designo de uma piada sarcástica, e que visa expor “verdades” através de confrontos diretos ou indiretos.

⁶Não seria necessariamente um privilégio, mas um lugar diferenciado com relação as outras. Em outras palavras me refiro as *drags* que ao longo de sua carreira conquistaram algum prestígio e reconhecimento, seja nas casas noturnas com os *promoters* e/ou com o público.

A artista prosseguiu, durante sua fala, contando aos presentes que era graduada em dança e estava resoluta em não apresentar o artigo, mas dançá-lo. Estava convicta de que sua atitude no mínimo faria os presentes se questionarem os desígnios aos quais foram todos submetidos por aquele evento, que mesmo em um contexto de artes e *performance* privilegiou o *logos*, a palavra escrita e a supremacia do inglês como língua universal. Para aquela artista, que resolveu dançar ao invés de apresentar o artigo, aquele artigo não era um artigo, mas uma dança.

Eu gostaria de entender que minha dissertação, além de ser um texto, é também uma *performance*. Quando escrevi meu primeiro artigo sobre *drags*, na monografia de graduação, eu estava observando, descrevendo, entrevistando e tabulando aquela realidade e em certo momento me surgiu o questionamento sobre os possíveis escapes que minha análise estaria tendo naquela investigação. A partir disso a *drag* revelou-se para mim como uma experiência a ser vivida, uma selva a ser desbravada, um desafio a ser enfrentado.

Foi nesse momento que eu soube que minha dissertação não seria apenas um texto, mas também uma *performance*. E então mergulhei no mais profundo do “fazer *drag*”⁷. Foram noites em claro aprendendo a maquiagem, horas a fio assistindo tutoriais na internet, mãos feridas das tentativas de construir figurinos manufaturados. Foram quedas, acidentes, ameaças, perseguições enfrentadas para saber quem são as *drag queens*, seu modo de pensar, agir e sentir. Para viver a vida que elas vivem, para entrar na lógica de um contexto difícil, dolorido e ardiloso que é a prática *drag*.

E hoje, por mais que eu esgotasse as palavras do meu repertório, não conseguiria fazer você, leitora ou leitor, entender o que eu vivi, sobrevivi e enfrentei nessa experiência. O que trago aqui é um esforço, que, apesar de insuficiente, tenta descrever nuances dessa experiência. Pontos que considero importantes para elucidar outros pontos que são obscuros e merecem atenção. Pontos sobre o fazer *drag*, a velocidade em que essa arte se transforma e a potência questionadora da *drag queen* nos questionamentos que evoca aquilo que é considerado certo, legítimo, correto.

⁷Compreende o conjunto de práticas que vão desde o processo de começar a pesquisar sobre as *drag queens* até o momento em que a pessoa de fato compra ou pede emprestadas algumas coisas como maquiagem, peruca/picumã, salto e então se monta a primeira vez. O fazer *drag* também pode ser entendido como a prática reiterada da montagem/montagem.

A proposta dos estudos antropológicos de apreensão das culturas, de leitura delas ou tradução, ou de uma interpretação possível, todas no registro do escrito, correm em constante escape com a própria dimensão da experiência vivida. A cultura em muitos aspectos é representada através das *performances* vivas. Pensemos no exemplo dos povos colonizados da América, povos que preservaram as culturas ancestrais ameaçadas de genocídio, e sobreviveram transmitindo suas culturas através do registro do corpo e da *performance*, enquanto as forças colonizadoras incidiam na obrigação da escrita e do logos. O presente texto não tem pretensões de classificar ou qualificar esse ou aquele registro como pior, ou melhor, verdadeiro ou falso, exitoso ou contraproducente; mas questionar os meandros das relações de poder da valorização de um em detrimento do outro. Dessa forma, um texto que é mais que texto, sendo *performance*, é uma tentativa reflexiva de afrouxar as amarras da obrigação *logocêntrica*. É conceder espaço para formas outras de criação, reprodução e arquivamento de conhecimento.

A *performance* que me dispus a estudar e incorporar foi a da *drag queen*. *Glamour*. Conceito. *Fashionismo*. Moda. *Performance*. *lips-ync*. Maquiagem. Peruca/picumã. Enchimentos de esponja. Esse trabalho é sobre esse ser, sobre essa existência, que muito me intrigou, me desafiou, fez parte de mim, tornou-se a minha vida e por fim descolou-se para hoje se materializar na forma de texto.

A montagem é um processo de moldagem corporal que visa à consolidação temporária de uma aparência outra daquela corriqueira da pessoa que se *traveste*. A montagem seria a sobreposição de técnicas diversas que dialogam diretamente com a arte: modificação da aparência do rosto através da maquiagem ou pintura; modificação do formato capilar através de implantes de cabelo ou uso de peruca/picumã; mudança do formato corporal através do uso de *pirellis*, *padding* ou enchimento de esponja; uso de fantasias ou roupas monumentais que modificam a aparência e a silhueta corporal. Esse procedimento tem por finalidade transformar o corpo em outro, um *devoir mulher*.

Realizando uma leitura apurada dos conceitos de devir de Deleuze e Guattari, Gadelha (2009) pensa a montagem *drag queen* como um constante devir de um corpo inacabado. Segundo ele: “[...] através da montagem, os intérpretes das *drags* transformam seus corpos etiquetados de masculinos em corpos outros, não segmentarizados por forças molares de gênero ou sexo.” (p. 79). Ressalta ainda,

“[...] o corpo *drag* não é o modelo de corpo da representação mulher nem o modelo de corpo da representação homem. O corpo *drag* pode vir a ser um corpo feminino, sendo que não é um corpo masculino.” (p. 79).

O fazer *drag* pode ser compreendido como uma prática que engloba todo processo desde a vontade de se montar até o último momento em que a *drag* se desmonta após uma noite de balada. Compreende as ideias que antecedem o ato, os comentários com os/as colegas sobre a vontade de “sair de *drag*”, as pesquisas feitas na internet e com os outros sobre a arte da *montação*, as primeiras tentativas de maquiagem, o ato de pedir emprestado/comprar uma peruca/picumã, roupa ou maquiagem; as relações que se estabelecem entre as *drags* e os lugares, as relações que se estabelecem entre elas mesmas, as ocasiões, competições, idas e vindas, amores e dissabores, tudo isso engloba o fazer *drag*.

Questiono-me sobre o contexto contemporâneo do fazer *drag* e seus pontos de convergência e ruptura com a tradição *drag* de Fortaleza - CE. Quais são as novas formas de fazer *drag*? Quais as influências exercidas pelo *mainstream* televisivo, e mais em específico, pelo *reality show RuPaul's Drag Race* (RPDR⁸), na montagem *drag* contemporânea? De que forma estão emergindo e se consolidando formas outras de fazer *drag*? Quais são os dilemas de reconhecimento que permeiam essa prática?

O presente estudo tem como objetivo adentrar no universo *drag* fortalezense para captar suas formas específicas de prática, seu processo sincrônico e diacrônico, suas transformações mediante influências externas e sua capacidade de manter características próprias. Usar lentes analíticas que nos possibilitem enxergar as práticas através de uma epistemologia da *performance* que leve em consideração uma decolonização do pensamento⁹, a apreensão crítica da tradição científica europeia e a potencialização de produzir teoria enquanto povos do sul (de)colonizados.

⁸Peço licença para me referir ao *RuPaul's Drag Race* através da sigla “RPDR”.

⁹Esse conceito será detalhado no tópico “3.2 *PERFORMANCES* (DE)COLONIAIS”. Mas, grosso modo, diz respeito aos estudos que pensam de forma crítica o saber acumulado pelas ciências e sua orientação voltada para o norte (Europa/Estados Unidos). Os estudos “pós-des-decoloniais” buscam entender as refrações do processo colonizador na contemporaneidade nos países do sul e reivindicam a possibilidade de crítica ao processo de colonização continuada principalmente no âmbito do conhecimento.

No capítulo 2 introduzo uma reflexão metodológica sobre o fazer científico, a sociologia e a antropologia e a forma pela qual me servi desses aparatos para realizar minha incursão etnográfica. Apresento o “experimento Dora Fox” ou “laboratório *ciborgue*” que foram meus instrumentos de análise para desvendar e entrar no contexto estudado. Trago também as primeiras impressões sobre o cenário *drag queen* fortalezense, incluindo os registros históricos e teóricos de autores que me precederam nos estudos das *drag queens* na capital cearense.

O capítulo 3 aborda uma revisão teórica sobre temas como a linguagem, a *performance* e *performatividade*, e os estudos pós/des/decoloniais. Essa revisão me permite partir de autores como Michel Foucault que pensa a ciência, o homem e a modernidade; até autoras como Judith Butler que intenciona, através de uma análise da *performatividade*, a desconstrução dos desígnios do sexo e do gênero. Através dessa leitura estritamente teórica reservo um tópico para pensar a dimensão da *performance* na minha experiência de campo. Na parte “que *performance* é essa?” cito exemplos de *performances* na Casa Blanca, as interações que tive nesse espaço e as reflexões pertinentes para entender as relações ali presentes.

A segunda parte do capítulo 3 trata de uma proposta reflexiva e autocrítica mediante os usos que fazemos do pensamento europeu. A análise que tece críticas a *colonialidade* em seu rastro contemporâneo tem por objetivo uma crítica contundente aos autores que corroboraram com o *silenciamento* dos “outros da Europa”. Autoras como SPIVAK (2010) que fazem uma crítica feroz a autores como Foucault e Deleuze fazem parte desse escopo.

Sobre o pensamento des/decolonial também trago reflexões sobre a cultura e sua proliferação através dos continentes e a dimensão das relações de poder que uma cultura exerce sobre as outras nas tentativas de suplantação da *colonizante* à colonizada. E esse conceito é extremamente importante para pensar posteriormente as formas como o *mainstream* televisivo norte-americano exerce uma influência que beira a imposição nas formas de ser e fazer *drag* (em um contexto da *drag* como produto).

A contribuição de Diana Taylor, com os conceitos de *arquivo* e *repertório* e sua relação com as teorias da *performance* e da *performatividade*, recai sobre o

pensamento das *performances* em um contexto decolonial potencializando uma escrita e pensamento voltados ao contexto dos povos do Sul.

No tópico “Royal Family” apresento a experiência da família *drag* em um contexto de produção da *drag queen* e suas relações com a tradição e a atualização vindo do *mainstream* televisivo norte-americano. Esse tópico demonstra os usos da teoria decolonial nos acontecimentos do universo *drag*. De que forma a *colonialidade* acontece? Quais são suas relações com a tradição *drag queen* local? Quais as vias de produção, reprodução e subversão presentes nos acontecimentos narrados da experiência etnográfica?

Ainda no capítulo 3 trago uma anotação reflexiva sobre uma vanguarda no universo *drag*: as mulheres cisgênero *in drag*. Elas surgiram e geraram muita polêmica em meio à tradição *drag* que até então estava habituada a homens cisgênero¹⁰ *performando* como *drag queens* em um *devir* feminino. O surgimento de mulheres cisgênero como *drag queens* abriu uma larga discussão sobre os desígnios da prática *drag*. Quem pode ser *drag queen*? A *drag* é uma prerrogativa de um sexo em específico? Mulheres cis. podem/devem ou não fazer *drag*? Essas e outras foram algumas das inúmeras questões que geraram um enorme burburinho no universo *drag queen* e eu explanei um pouco sobre isso na tentativa de esclarecer, à luz de uma reflexividade da teoria da *performatividade* de gênero, as potencialidades que esse acontecimento pode produzir no universo *drag*.

No capítulo 4 apresento uma descrição densa da minha vivência no contexto *drag queen* na cidade de Fortaleza. Descrevo os locais os quais mais frequentei e as experiências que lá vivi, relacionando com o material teórico apresentado nos capítulos precedentes e levantando reflexões e questionamentos sobre os temas apresentados.

¹⁰Esse conceito será detalhado no tópico 3.1. Grosso modo diz respeito à condição de adequação ao gênero socialmente designado. Esse termo surgiu à revelia da palavra “transexual” que designa pessoas não conformes às normas de gênero. Dessa forma o “cisgênero” seria aquele que se adequa às normas do gênero e sexualidade binárias: masculino/feminino, macho/fêmea, pênis/vagina; em uma lógica auto-evidente.

2. DRAG-SE: UMA POSSIBILIDADE DE EXPERIMENTAÇÃO

Para esse ponto irei realizar uma reflexão sobre ética e pesquisa etnográfica e os conceitos e procedimentos metodológicos da antropologia e sociologia. Realizo um constante entrelaçar com minha experiência de pesquisa apontando as reflexões e suas utilidades no decorrer da vivência de campo.

Segundo Oliveira (2004), a questão da assunção de uma identidade "nativa" no seio do campo de estudo é algo a ser questionável quando ela se dá de forma que os interlocutores não saibam das reais intenções do pesquisador. Eu me questiono se, quando eu, como pesquisador, ao assumir a condição do sujeito pesquisado (passando pelo processo ritual de montagem e transformação em *drag queen*), estive assumindo o que o autor chama de *identidade dissimulada*.

A minha vivência enquanto *drag*, tal qual foi realizada como experimento (ou *laboratório ciborgue*¹¹), emergiu na pesquisa como uma vontade de ser, uma potência de vida que a *drag* carrega e que me envolveu de tal forma que senti necessidade de mergulhar naquilo que estava estudando. Tal qual Jeanne Favret-Saada, eu não me fiz passar por algo que não sou para obter informações dos interlocutores que de outra forma eu não conseguiria obter; eu estava me envolvendo nesse terreno simbólico levando-o de fato a sério.

Sobre Favret-Saada, Oliveira (2004) reflete acerca da ocasião em que ela foi confundida com uma "desenfeitiçadora" e a partir daquele momento assume esse papel levando-o a sério, por ser esse o único modo que ela encontrou de obter contato direto com os interlocutores. Para Luís Oliveira:

[...] ao mesmo tempo em que ela não está se disfarçando, também não está procurando afirmar sua identidade de antropóloga, em oposição à dessa pessoa que desenfeitiça ou que quebra encantos, como foi identificada localmente. Por outro lado, acho que ela dá todos os indícios de que assume esse papel nativo com todo respeito às práticas culturais locais e levando a sério seus "informantes"/interlocutores. (OLIVEIRA, 2004, p. 38).

Acrescenta ainda:

Creio que sua atuação deveria ser vista de maneira mais crítica se, ao assumir a posição de desenfeitiçadora, sua atitude fosse de incredulidade diante das visões de mundo tidas como sem sentido e fruto de ignorância. Isto é, se ela pensasse que a população de Bocage fosse muito ignorante mesmo, para acreditar em tais loucuras, e que tivesse resolvido dizer duas

¹¹Conceito será detalhando a seguir.

ou três credices para os nativos, fingindo curar as pessoas, apenas para obter as informações que lhe interessavam. (OLIVEIRA, 2004, p. 38).

Acredito que minha posição no campo não se diferencia muito daquela assumida por Favret-Saada. Apesar de eu comunicar a boa parte das pessoas que minha experiência como *drag* envolve uma pesquisa acadêmica, eu não me preocupo o tempo todo de estar informando a cada pessoa com que eu falo quando estou *in drag* (montada) que ali também há um pesquisador. Existe a *drag* que ocupa o campo como uma *drag* ordinária, assim como as outras, e existe o pesquisador que observa aquele espaço e anota percepções que em um momento posterior levantam reflexões sobre aquele lugar e aquelas pessoas. A minha percepção sobre o campo e a dinâmica que se estabelece nele é obtida através da vivência, e as contribuições que os interlocutores podem me dar é perpassada pelo consentimento informado, seja ele formal ou informal.

Considero, então, que o antropólogo deve ter extrema minúcia e perícia nos procedimentos metodológicos realizados na pesquisa principalmente naqueles que dizem respeito à dimensão ética do fazer etnográfico. Uma pesquisa etnográfica tem inúmeras refrações que podem repercutir de maneiras múltiplas para os interlocutores, para a comunidade em geral e para a comunidade científica. O cuidado necessário ao pesquisador é para que essas refrações não sejam negativas ou prejudiciais para nenhuma das partes, mas respeite os limites *inter* e *intra* culturais de cada um deles.

Segundo Weber (2004), o pesquisador deve tentar ao máximo manter a neutralidade no “campo”¹². Ringer (2004, p. 133) entende que para Weber “[...] poderia ser difícil manter um trabalho acadêmico isento de tendências pessoais, ele insistia, contudo, na neutralidade axiológica como um ideal regulador [...]”. Ringer (2004) reconhece que existe um caráter subjetivo do pesquisador intrínseco à pesquisa que é inaugurada no instante de escolha do tema de pesquisa e no estabelecimento dos seus limites. Dessa forma, o ideal da neutralidade axiológica deve funcionar como um horizonte na prática científica para que o pesquisador esteja atento às múltiplas interferências que existem no processo de construção do conhecimento.

¹²O uso da palavra *campo* de forma destacada ou entre aspas remete a uma diferenciação em relação aos múltiplos conceitos que essa palavra porta. Aqui em específico ela se refere ao *campo de estudo*, local no qual se faz pesquisa de *campo*, ou uma etnografia, ou estudo do espaço em si. Não se refere ao conceito de campo de Pierre Bourdieu, por exemplo.

Sobre o princípio de neutralidade axiológica de Weber é interessante pensar o esforço analítico de não deixar que as paixões sejam protagonistas da estadia no “campo” de estudo. Muitas vezes esse pode vir a ser perdido em partes ou totalmente dependendo do grau e gravidade do envolvimento do pesquisador nos conflitos.

Geertz (2008) repousa sua compreensão no potencial interpretativo que se pode extrair da cultura. Ele esmiúça as possibilidades interpretativas de um ato que, dependendo do ponto de vista analítico, pode portar inúmeros significados.

O trabalho de Geertz (1989) explana a pluralidade do conceito de cultura. Para ele o significado mais adequado seria aquele que compreende cultura como uma teia de significados tecidos pelo homem. Nessa perspectiva, a etnografia seria um fazer científico interpretativo em busca de significados, ou seja, a interpretação das culturas. A compreensão do campo estudado e sua interpretação são forjadas pelo trabalho etnográfico de *descrição densa*.

O indivíduo realiza interpretações sobre os objetos e suas relações. O fazer antropológico reside em “interpretar essas interpretações”, como se estivesse lendo um *pergaminho desbotado*. A interpretação depende do contexto sócio-histórico do que está sendo estudado. Ao interpretar uma realidade, o antropólogo está arquivando aquele repertório e documentando determinadas práticas culturais para um porvir.

Para Geertz (1989) o fazer etnográfico é muito mais do que “[...] estabelecer relações, selecionar informações, transcrever textos, levantar genealogias, mapear campos, manter um diário, e assim por diante”, é “[...] o tipo de esforço intelectual que ele representa: um risco elaborado para uma ‘descrição densa’ [...]” (GEERTZ, 1989, p. 15), que seria a forma viável de descrição inteligível possível no fazer etnográfico.

A extraordinária densidade da descrição etnográfica repousa em um esforço interpretativo baseado em interpretações já existentes. O antropólogo trabalha com interpretações de interpretações. Essa descrição densa é a assimilação de uma multiplicidade de estruturas complexas e difusas [...] “que são simultaneamente estranhas, irregulares e inexplícitas, e que ele [antropólogo] tem

que, de alguma forma, primeiro apreender e depois apresentar”. (GEERTZ, 1989, p. 20).

O caráter interpretativo da etnografia é um conteúdo de segunda ou terceira mão, tendo em vista que somente o interlocutor é que possui a interpretação primeira, pois se trata da sua cultura. Para Geertz (1989), o trabalho do etnógrafo na descrição densa é de diferenciar os significados múltiplos que determinado ato pode ter. O antropólogo deve conseguir enxergar dentro do campo de análise aquilo que um observador pouco atento deixaria passar despercebido.

A proposta antropológica de Geertz (1989) concede ênfase à interpretação das relações sociais levando em conta seus contextos e complexidades, ressaltando que essa interpretação é sempre um conteúdo reelaborado pelo antropólogo. Para a pesquisa que desenvolvo, penso ser fundamental lançar um olhar interpretativo e multifocal sobre o *campo* de estudo. Acredito que minha posição como próprio sujeito pesquisado comporta uma abertura do possível para entender os esquemas de percepção (relações) estabelecidos entre os/as interlocutores/as e seus sentidos atribuídos, em um movimento de dentro para fora. Eu, como *drag queen*, partilho dos sentidos e interpretações que aqueles sujeitos assimilam, produzem e reproduzem.

A dificuldade é a de afastamento do campo e a de reflexão sobre os valores e juízos que são estabelecidos no interior dele. Ao me envolver de forma tão imersiva nessa experiência, eu também formulo minhas percepções e juízos sobre tudo a minha volta. O desafio é me distanciar desses juízos no momento de tecer o texto etnográfico, de tal forma que minhas percepções como cientista não fiquem enviesadas ou extremamente subjetivas.

Clifford (2008) entende que o fazer etnográfico, como um esforço interpretativo com base em uma descrição densa, é uma via de estudo que ao trazer a interpretação das culturas para o terreno científico acaba deixando de refletir sobre a “autoridade etnográfica”, sendo assim conivente com reproduções de estruturas de saber, posteriormente questionadas pelos próprios interlocutores das pesquisas sociais e antropológicas. O autor questiona a autoridade etnográfica ao esmiuçar a pretensão de tradução da experiência em discurso escrito que essa empreende.

Na etnografia, a atual guinada em direção à retórica coincide com um período de reavaliação política e epistemológica no qual a natureza construída, imposta, da autoridade representacional tornou-se, de forma extraordinária, visível e contestada. A alegoria nos incita a dizer, a respeito de qualquer descrição cultural, não “isto representa, ou simboliza, aquilo”, mas sim “essa é uma história (que carrega uma moral) sobre aquilo” (CLIFFORD, 2008, p. 66).

Portanto, a pretensão de autoridade cede lugar para uma reflexão alegórica de uma história possível (com significados próprios) sobre o contexto estudado. O que ele de fato quer dizer é que o estudo etnográfico não se restringe a um projeto científico, pois tem como objetivo tornar um comportamento ou modo de vida “estranho” minimamente compreensível (CLIFFORD, 2008, p. 67).

Dessa forma:

O trabalho de campo antropológico tem sido representado tanto como um “laboratório” científico quanto como um “rito de passagem” pessoal. As duas metáforas captam precisamente a impossível tentativa da disciplina em fundir práticas objetivas e subjetivas. Até recentemente, a impossibilidade era mascarada pela marginalização dos fundamentos intersubjetivos do trabalho de campo, pela sua exclusão dos textos etnográficos sérios, relegando-os aos prefácios, memórias, anedotas, confissões e assim por diante. Posteriormente, o conjunto de regras disciplinares foi sendo substituído. A nova tendência de nomear e citar os informantes de forma mais completa e de introduzir elementos pessoais no texto está alterando a estratégia discursiva da etnografia e seu modo de autoridade. Muito de nosso conhecimento sobre outras culturas deve agora ser visto como contingente, o resultado problemático do diálogo intersubjetivo, da tradução e da projeção. Isto levanta problemas fundamentais para qualquer ciência que predominantemente se move do particular para o geral, que pode fazer uso de verdades pessoais apenas como exemplo de fenômenos típicos ou como exceções de padrões coletivos. (CLIFFORD, 2008, p. 78-79).

O objetivo de Clifford (2008) é, pois, um esforço por tornar a antropologia uma ciência mais relativa capaz de refletir criticamente sua posição em relação à escrita e “tradução cultural”, tendo em vista a responsabilidade de se despir de uma possível “autoridade etnográfica” rumando para um tipo de pesquisa que se questionem as possibilidades interpretativas e dialógicas postas entre o pesquisador, a academia e os/as interlocutores/as.

Os esforços para traçar uma metodologia que seja o guia de um trabalho científico deve repousar sobre um apelo reflexivo constante de descolar o objeto ordinário da sua realidade elevando-o ao *status* de objeto científico.

Para Bourdieu (1989), há uma necessidade de adequação das técnicas de investigação social ao caráter próprio do objeto. Salieta que não devemos confundir o rigor exigido nas pesquisas científicas com o sentido de rigidez, que por

sua vez anularia o caráter de inventivo e criativo. O que ele pretende demonstrar é a necessidade de comprometimento com o objeto de pesquisa, de tal forma que possamos utilizar certa margem de ação na escolha das técnicas e no caminho metodológico a ser seguido, porém sempre em uma auto-observação constante que garanta o rigor metodológico assegurando o estatuto científico.

Para o mesmo autor, um dos preceitos que deve ser tomado na pesquisa é da realidade como relacional. Isso quer dizer que, por exemplo, uma instituição só tem sentido no seu funcionamento a partir das relações que estabelece com ela mesma e com o meio. O que implicaria dizer que ela não é nada fora das suas relações com o todo, e vice-versa. (BOURDIEU, 1989, p. 31).

Para a construção de um objeto científico, faz-se necessário dar uma guinada além da tendência empirista de constatar o evidente e reiterar noções pré-construídas do senso comum (BOURDIEU, 1989, p. 32). O estabelecimento de um objeto científico é em primeira instância uma ruptura com o senso comum. É importante estar alerta para o risco de reproduzi-lo, tendo em vista que o pesquisador é um ser social que passou pelo processo de socialização. Ele resguarda em si estruturas incorporadas que muitas vezes operam a nível inconsciente e chegam a ser imperceptíveis, na ausência de um cuidado autorreflexivo constante e incansável.

No percurso metodológico devo estar atento o tempo todo para não cair na armadilha de reprodução das estruturas que me foram incorporadas no processo de socialização. Estar entre *drag queens* e conseguir me socializar demandou um esforço de reprodução de um *habitus*¹³ que me encaixasse naquele meio e fizesse reproduzir as regras do jogo. O esforço reflexivo que Bourdieu aponta e ao qual devo estar atento é o de no momento de interpretação científica dos dados coletados em campo haver o exercício de uma reflexividade competente capaz de pensar de forma crítica a minha localização como pesquisador e simultaneamente pesquisado.

É necessário romper com a aparência do socialmente construído. É de extremo conforto observar as coisas tais como elas são, sem, entretanto, repousar

¹³Grosso modo a compreensão bourdiesiana para noção de *habitus* pode ser entendida como uma “estrutura estruturada” predisposta a atuar como “estrutura estruturante” localizada no corpo e nas formas de agir, sentir e pensar em um contexto social.

um esforço de pensamento reflexivo sobre elas. O processo torna-se até favorável caso se escolha permanecer no terreno do facilmente constatável. É, no entanto, no processo de quebrar com o aparente que as dificuldades começaram a aparecer, tanto as de ordem teórica quanto metodológica (BOURDIEU, 1989, p. 41).

A abdicação empirista tem todas as aparências e todas as aprovações a seu favor porque, eximindo-se à construção, deixa ao mundo social *tal como é*, à ordem estabelecida, as operações essenciais da construção científica – escolha do problema, elaboração dos conceitos e das categorias de análise – preenchendo assim, pelo menos por defeito, a título de ratificação da doxa, uma função essencialmente conservadora. (BOURDIEU, 1989, p. 42).

É somente na reflexividade obsessiva, defende Bourdieu (1989), que é possível a prática de uma ciência rigorosa e comprometida com o conhecimento. Ir para além da aparência, além da *irreflexividade*, além do facilmente constatável. A simples transcrição do senso comum é uma característica assimilável a uma tradição doutra da sociologia. A ruptura com o pré-construído e com as tendências ao pensamento preguiçoso fazem parte de uma mudança radical de paradigma que conceda ao investigador um olhar outro capaz de atravessar o aparente e “d-escamotear” o social. É dessa forma que se pode tomar partido de uma *sociologia da sociologia*.

O autor conclama uma *objetivação participante* na qual o pesquisador adentre na sociologia da sociologia e a torne também uma sociologia do sociólogo. Essa necessidade reside em, por em suspenso o olhar enviesado do pesquisador, a sua vontade de “manipular a ciência” (ou servir-se da ciência para intervir no objeto), com intuito de alcançar o resultado que ele desejou (ou esperou) ao formular a questão de partida. Faz-se necessário objetivar essa vontade primeira de achar uma resposta preconcebida ou de provar uma hipótese a todo custo. É imprescindível deixar a possibilidade de resposta à pergunta de partida aberta a múltiplas e diversas possibilidades diferente daquilo que o pesquisador desejou ou deseja encontrar. **Fazer pesquisa é estar à deriva do possível.** Nunca se sabe com precisão o que se poderá achar ou constatar no campo que se propõe a estudar.

O que de fato aconteceu na minha experiência de *campo* foi uma torrente de informações, sentimentos de afeto e desafeto, intensidades múltiplas que me cativaram no processo de pesquisa em momentos que chegaram a ser de suspensão, ou de indefinição e inadequação. Em outras palavras, por vezes o

campo foi tão intenso e torrencial que o ideal de fazer científico e metodológico acabou sendo suplantado pela *experiência do sensível*. As sensações, emoções, afetividades é que nortearam a presença no campo. Mas de que forma isso poderia ser ciência? Acredito que esse momento de intensidade¹⁴ tenha sido necessário para que eu, como pesquisador, tivesse a oportunidade de apreender os esquemas de funcionamento e organização daquela realidade. Foi no momento de afastamento do *campo de estudo*, de reserva do antropólogo em seu processo de construção do texto, que as ideias ficaram mais claras e as categorias analíticas foram se formando. Muitas vezes a intensidade do campo nos impossibilita de no momento da ação entender e raciocinar segundo os termos científicos.

Tal experiência é similar àquela vivenciada por Wacquant (2002) no contexto de seu estudo sobre o gueto negro de Chicago. Nessa ocasião ele se inscreveu em um clube de boxe com intenção de ter acesso às experiências e vivências das pessoas da periferia da cidade. Porém o desenrolar da trama não saiu como Wacquant esperava:

Minha intenção inicial era servir-me da academia de boxe como uma “janela” para o gueto, para observar as estratégias sociais dos jovens do bairro – meu objetivo original –, e foi somente ao final de 16 meses de presença assídua [...], fazer do ofício de boxeador um objeto de estudo totalmente à parte. Não há dúvida de que jamais ganharia a confiança nem me beneficiaria da colaboração do freqüentadores (sic) do Woodlawn se tivesse entrado na academia com o firme propósito de estudá-la, porque essa própria intenção teria irrevogavelmente modificado meu *status* e meu papel no contexto do sistema social e simbólico considerado. (WACQUANT, 2002, p. 25-6).

Assim como Wacquant (2002), minha presença no campo como participante foi mais proveitosa do que irrevogavelmente teria sido apenas como pesquisador. Foi o desenrolar de uma verdadeira observação participante que me rendeu o insumo completo para construção desse trabalho.

Já Vergueiro (2015) parte do conceito de “autoetnografias trans” para designar o que ela tomou como suas próprias reflexões sobre o gênero e sua narrativa através de uma trajetória *político-teórica-autorreflexiva*.

¹⁴Diz respeito ao momento de total concentração da pesquisa de campo, em que o pesquisador está completamente focado e ávido por experimentar e conhecer a realidade a sua volta. Pode-se compreender com o envolvimento nos esquemas de percepção, relação e poder aos quais o pesquisador pode estar sujeito. Por exemplo: para ser *drag queen*, foi necessário que eu aprendesse as técnicas de maquiagem, de arrumação de perucas/picumã, confecção de peças de roupa etc. Esse momento de envolvimento e aprendizado das práticas êmicas foi um momento de *intensidade*.

As autoetnografias trans, portanto, podem se configurar como uma parte de um processo decolonial de gênero, recusando-se às limitações epistemológicas dominantes neste 'campo' e seguindo os amplos caminhos sugeridos por Glória Anzaldúa: "Eu não quero que me digam / o que escrever / Eu posso escavar meus próprios conteúdos / Eu quero ser levada / a cavar poços profundos / em terras desconhecidas" [...] (VERGUEIRO, 2015, p. 25).

A posição *autoetnográfica* diz respeito à possibilidade de conexão dos níveis de estratificação da consciência com os contextos sociais e culturais. O/a pesquisador/a é um participante completo por ser 'nativo', configurando-se como privilegiada epistemologicamente no contexto de pesquisa. Essa perspectiva favorece que pessoas que fazem parte de grupos culturais que foram e são marginalizados ou ojerizados pela sociedade possam projetar suas interpretações de forma autônoma e orgânica em um refluxo à sociedade (VERGUEIRO, 2015).

Apesar da minha experiência não ter sido por completo uma *autoetnografia*, mas se aproximou desse conceito tendo em vista minha condição de "nativo" nos meandros do universo *drag queen*. Para além de uma *autoetnografia*, eu não me ative apenas a minha experiência como *drag*, mas o impacto que essa experiência proporcionou a todos e todas ao meu redor, bem como a minha vivência *drag* naquele contexto.

Gostaria de pensar a minha experiência como atravessada por privilégios. Apesar de ser um homem homossexual, sou privilegiado pelo fato de ser branco, de me identificar com meu gênero socialmente atribuído (cisgênero), de morar em um bairro central, de estar na academia. Essa posição privilegiada me desautoriza mediante a experiência da "bicha preta favelada" tão comum no universo *drag*. Os trânsitos sobre a condição de classe, raça, gênero são atravessamentos presentes intermitentemente na experiência de estudo. Desejo enxergá-las como vias de diálogo através da *interseccionalidade*, porém sempre tendo em vista minha posição privilegiada nesse contexto.

2.1. O experimento Dora Fox

Estar à deriva do possível¹⁵ é certamente um ótimo conceito para descrever minha incursão etnográfica. O experimento que intitulei Dora Fox foi o processo pelo qual fui a fundo aos sentidos do que é fazer observação participante, ou mais adequadamente: uma participação observante. Nesse experimento eu de fato me tornei *drag queen*, de tal forma que em muitos momentos foi difícil, às vezes impossível, identificar quem era o pesquisador, quem eu era (minha *persona*) e quem era a *drag queen* Dora Fox. Essa confusão, ou dificuldade de identificação, é uma evidência da falência das tentativas de construção de identidades estáveis, quaisquer que sejam elas (Cf. BUTLER, 2003). Minha “identidade” no processo de observação participante foi múltipla, mutável, indefinida, ambígua, híbrida e ardilosa.

O experimento Dora Fox surgiu como uma ideia metodológica para minha monografia de graduação. Nele me inspirei a me tornar *drag queen* com intuito de aprofundar os sentidos e compreensão sobre aquela prática. Além dos fins acadêmicos, havia em mim uma tendência ou vontade de conceder vazão ao desejo de mutação, nesse caso em busca de uma feminilidade, ou até mesmo de um manejo do corpo, da aparência e da mente que me levassem a um extremo extravagante, excêntrico e chamativo.

Pensar o experimento como um “laboratório” pode remeter ao discurso médico, que, no revés do significado que eu busco definir, ocupa na sociedade um estatuto normativo de regulação da mente e do corpo para enquadrar e regular os sujeitos como normais e saudáveis em uma perspectiva que contém forças de violência das mais diversas. O sentido de pensar um “laboratório” foi construir um experimento como método possível de aproximação e transformação do pesquisador em busca do saber científico. Tomei como ponto de partida as reflexões de Preciado (2014) e Haraway (1991) para compreender a concepção de *ciborgue*, ou um *devir homem-máquina* capaz de borrar a inteligibilidade sobre o humano que conhecemos na contemporaneidade. Dessa forma:

[...] pensar a *drag queen* como um ciborgue é considerar que ela se vale de instrumentos, ferramentas e próteses para realizar seu processo de *montagem* conferindo a si próprio a aparência de um gênero diferente do indicado pelo seu genital. [...] [sic] Talvez eu não possa afirmar que a *drag*

¹⁵Conceito de Bourdieu (1989) sobre a objetivação participante em que “fazer pesquisa é estar à deriva do possível” (cf. p. 18).

queen é uma tecnologia ciborgue biossocial, mas acredito que seria desejável pensar o processo de *montagem* (de tornar-se um *devir mulher* através de elementos discursivos e materiais) é de fato uma tecnologia. Assim como a prótese que substitui um órgão; a peruca, as unhas, cílios postiços e os saltos alto [sic] são objetos que constituem elementos *separáveis, desengancháveis, descartáveis, substituíveis* e partes constituintes da transformação *drag queen*. (BEZERRA, 2016, p. 17, *grifos do autor*).

Foi nesse sentido de maleabilidade da possibilidade de transformação humana que teci meu argumento sobre o “laboratório ciborgue” e que me levou a construir e dar vida a Dora Fox que seguiu para além de um experimento para uma experiência de vida e de ciência social.

Desde a entrada no campo de estudo até meus últimos momentos como *drag queen* passei por um processo de socialização extremamente demarcado pela aceitação, assimilação e reprodução de códigos e valores que me fizeram tornar semelhante àquelas pessoas estudadas. Foi o meu processo de tornar-me *drag*, que constituiu um duro processo de socialização e iniciação na prática, até o declínio de minha participação, por ocasião de necessidade de afastamento para tessitura do texto dissertativo.

Gosto de pensar meu processo de pesquisa empírica como um ritual¹⁶ (TUNER, 1974). Primeiro vivi os ritos de separação: a necessidade de ruptura com padrões arraigados de masculinidade incorporada que me perturbaram no processo de entrada no campo de estudo. Tive que me separar da minha masculinidade construída para dar espaço a epifania de uma feminilidade. Tive que me separar do meu jeito de agir, sentir, andar, falar, expressar. Foi nesse instante de separação que percebi que eu, homem gay cisgênero¹⁷, não estava isento das estruturas incorporadas, beira compulsórias, da norma *heterossexualizante*.

Limbo. Segunda fase do processo ritual. Momento de indefinição, falha na identificação, erro de estabilidade. Entre um turbilhão de afetos e desafetos, de paixões e ódios, de admiração e desprezo, que instituí minha entrada e estadia no universo *drag queen* da cidade de Fortaleza. Foi um ano e seis meses¹⁸ de encantamento com um novo cenário cheio de *glamour*, sucesso, fama e prestígio até

¹⁶O entendimento da montagem *drag queen* como ritual é uma inspiração que remete a COELHO (2012), no texto “Ela é show: *performances* trans na capital cearense”.

¹⁷Que se identifica com o gênero que lhe foi socialmente designado.

¹⁸O experimento Dora Fox para fins acadêmicos durou cerca de um ano e seis meses, porém a vivência como *drag queen* tem se prolongado, mesmo que de formas esporádicas.

um declínio causado por intrigas, fofoca, brigas e confusão. Do começo ao fim a única estabilidade foi a instabilidade.

Reestruturação ou ruptura. Surgiu então a necessidade de ceder lugar da experiência vivida para a experiência de escrita. Foram muitos os motivos: necessidade de concentração na escrita do texto, problemas financeiros, baixa aceitação e popularidade entre as *drag queens*. Ruptura. No momento o qual escrevo o texto, cerca de dois meses após encerrar as atividades como *drag*, vejo a importância que esse distanciamento tem. Só distante daquilo que vivi tão intensamente é que consigo enxergar com maior clareza o que de fato aconteceu. Somente agora consigo então categorizar, identificar, organizar e conceituar o vivido. Apenas após fechar o ciclo do drama social.

2.2. Um primeiro olhar

Em cerca de um ano e meio de pesquisa de campo observando e investigando a atividade *drag queen* na cidade de Fortaleza, foi possível identificar alguns pontos que evocarei nas próximas linhas e que se configuram como a base reflexiva e o fio condutor dessa dissertação.

É possível identificar no meio *drag* aquelas experientes, herdeiras diretas da tradição advinda da boate Divine (que durante quase 15 anos abrilhantou a noite *alencariana*). Gostaria de me referir a essas *drags* como “*drags-divine*”¹⁹, como uma forma de homenagem à antiga boate que abrigou *shows* de *drags* e transformistas em Fortaleza, e também como uma forma de me referir à cultura e tradição *drag* local, que se constituiu se consolidou nesses 15 anos de atuação da Divine e até antes disso.

Além das *drags-divine*, também temos uma leva de *drags* neófitas na arte da *montação* (que iniciaram seus trabalhos entre um ou dois anos atrás) e que participam da recepção e reelaboração da estilística advinda do fenômeno televisivo, o *reality show*, *RuPaul’s Drag Race*.

¹⁹Esse termo também é usado entre as próprias *drag queens* para se referir àquelas que têm uma estética alinhada com a antiga tradição da boate Divine.

RuPaul's Drag Race (RPDR) é um *reality show* americano transmitido desde 2009 por TV a cabo nos Estados Unidos e disponibilizado para centenas de países através de plataforma streaming via internet. O *reality* é uma competição em que *drag queens* enfrentam desafios para provarem suas capacidades de maquiagem, canto, dança, atuação, dublagem, humor, costura, entre outros. A vencedora final da competição recebe o título de próxima “superestrela *drag*” além de coroa e cetro.

Não se trata de estabelecer polos, rotulações ou identidades fixas e estáveis para esse ou aquele grupo de *drags*, mas de tratar as camadas de *referencialidades* que compõem o universo *drag queen* na cidade de Fortaleza. As *drags* neófitas nasceram em um contexto social e histórico diferente das *drags* dos anos 2000 ou até mesmo daquelas mais antigas dos anos de 1980/90. Claro que para as *drags-divine* há um influxo de influências e mudanças impostas pelo cenário social e cultural, mas pensar em termos de uma tradição que na contemporaneidade aporta *atualizações*²⁰ (que na sua maioria são provenientes desse *mainstream* televisivo suspeito nas suas pretensões) merece uma análise que deixe claro o que é tradicional, vanguarda e o híbrido entre elas.

Pensar esse contexto envolve uma ideia de fluidez e não de fixidez. Os aparentes “polos” entre as *drags-divine* e as *drags* neófitas são ilustrações que aos poucos vão sendo desmontadas ao longo do texto para demonstrar a não estabilidade ou fixidez dessas caracterizações. Na verdade em certos pontos elas compõem híbridos que se tocam e se afastam em zonas de fluidez.

Sobre a boate Divine, e sua tradição de *show* e *performances drags*, tomo como base o livro “Ela é *Show: performances trans na capital cearense*” de Juliana F. da Justa Coelho. Temos que:

No perfil da boate no *site* de relacionamento Orkut, ela é descrita como o lugar “onde se descobrem talentos e nascem grandes estrelas”. O nome “Divine”, disse-me Beto (gerente administrativo da casa) durante um telefonema, foi escolhido pelos sócios Celso e Bel Marques por remeter ao *glamour*, à beleza e aos *shows* “divinos” feitos por *performers* trans. Inaugurada em 28 de janeiro de 2000, a boate perdura na cena do

²⁰A ideia de atualização é tratada aqui como um possível de mudança, que nem sempre pressupõe que as alterações estejam sendo feitas para melhor ou para pior, mas apenas que o contexto tradicional está passando por mudanças nos seus meandros e *referencialidades* que no decorrer do texto vão sendo esmiuçadas e analisadas, para além de um juízo de valor, mas nas suas reflexões e efeitos no cenário *drag*.

entretenimento *gay* noturno da cidade há mais de uma década. As *performances* de transformistas, travestis e *drag queens* são o carro-chefe do estabelecimento e acontecem todas as sextas, sábados e domingos, ininterruptamente, desde sua inauguração. (COELHO, 2012, p. 70)²¹.

Segundo Gadelha (2009) e Coelho (2012), pode-se entender a montagem *drag* como de três tipos:

A montagem **caricata** [...] é voltada principalmente para o riso. Já a **amapô** aproxima-se mais da imagem da mulher clássica dos padrões heteronormativos de feminilidade, sem tantos exageros na montagem e na maquiagem, aproximando-se da montagem **transformista**. A “**andrógina**”, que junto com a caricata faz parte do rol das montagens *drag* “exageradas”, “abusa” de cores flúor, de brilhos, adereços como chifres, caudas, fogo, carne crua etc. Músculos e pelos também podem fazer parte das “andróginas”. (COELHO, 2012, p. 101, grifos meus).

Esse tipo de classificação agrupa certos tipos de montagem através de características compartilhadas. Percebo, entretanto, que a experiência em campo na realidade de reelaboração da arte *drag* – demonstra uma constante proliferação de estilísticas diversas. Nesse sentido, as categorias apresentadas devem prever espaços para as possibilidades de diferenciação, ou de modos outros de *montação*. É o caso das novas formas de fazer *drag*, das quais tratarei melhor a seguir.

Segundo Coelho (2012), a expressão *amapô* deriva do *bajubá*²² e significaria “mulher”. A classificação desses três tipos de montagem *drag* é um dos traços marcantes das *drags-divine*. Outra característica bem específica do cenário local tradicional é o *bate-cabelo*.

O *bate cabelo* é uma das técnicas mais características das *drags* na qual o [sic] “**picumã**”²³ é “chacoalhado” para diversos lados em um intenso movimento da cabeça e do corpo. No entanto, em algumas *performances* o corpo pode permanecer parado enquanto pescoço, cabeça e “**picumã**” movem-se freneticamente. Bater cabelo exige muita arte, já que um *picumã* mal colocado que venha a descolar e cair pode ser um verdadeiro desastre e estigmatizar a *drag* em seu meio²⁴. (COELHO, 2012, p. 102, grifos meus).

²¹No dia 31 de dezembro de 2014, dois anos após a publicação do texto de COELHO (2012), a Boate Divine encerrou suas atividades devido à impossibilidade de manter o funcionamento tendo em vista a elevação do aluguel do prédio de 7 mil para 20 mil reais. Desde o fechamento da boate até a presente data (setembro de 2016), a localidade permanece sem locatário.

²²*Bajubá* ou *pajubá* é uma linguagem que emergiu do encontro de expressões advindas de línguas africanas e usadas no Brasil no contexto das religiões afro-brasileiras, entre as/os LGBTs e principalmente as travestis, transexuais e *drag queens*. Além do *bajubá/pajubá*, também é usado o dialeto *yorubá* ou *iorubá*, igualmente de origem afro-brasileira.

²³Picumã é uma expressão êmica, sinônimo para “peruca” e, segundo LEITE E BARBOSA (2016), pode ser classificada como uma expressão que nasceu de gírias e se consolidou no interior do dialeto falado entre as/os LGBTs.

²⁴A prática da queda da *picumã* em alguns casos pode não ser considerada como um desleixo ou danoso à imagem da *drag*. Como é o caso da famosa cantora e *drag* Pablllo Vittar que já teve

O bate-cabelo tem uma historicidade específica de origem nacional. É importante ressaltar que esse tipo de prática corporal performática é próprio de manifestações artísticas das *drags* brasileiras. Questiono-me: poderia ele (o bate-cabelo) constituir-se como um elemento de sobrevivência ou rastro²⁵ daquilo que prevalece dos costumes das *drag queens* nacionais mediante o cenário de reelaboração da arte *drag* devido à recepção do *reality show* americano RPDR?

Clamo por uma visão crítica sobre nosso padrão de absorção e reprodução dos conteúdos que nos são impostos por meio da mídia. Por que a estética *rupauliana* tornou-se um valor almejado? A chegada das *drags* internacionais ao *mainstream* trouxe ao contexto *drag* uma maior popularidade, mas também a recepção e reelaboração de uma estética *drag* outra.

Desde os primeiros momentos dessa pesquisa, desconfio dos tratamentos receptivos que as *drags* fortalezenses têm assimilado do contexto internacional de *shows drag*. Vejamos:

Há alguns dias na internet vinha sendo divulgado um evento chamado “Festival Borboleta²⁶ de Arte *Drag* e Transformista” a ser realizado na Universidade 1530²⁷ pelos alunos da graduação em eventos (acredito eu ser um curso tecnólogo). Também foram abertas inscrições para uma mostra competitiva de *performances drag*. Achei muito interessante a proposta, principalmente no que diz respeito às *performances*. Eu até poderia ter me inscrito, mas aconteceu que ainda estava me recuperando de um incidente no olho que me impossibilitou temporariamente de usar lentes de contato. Nesse sentido ficaria inviável para mim uma apresentação desse tipo.

Na ocasião de divulgação das selecionadas para se apresentarem na competição, apareceram algumas conhecidas as quais já tinha entrado em contato anteriormente no campo de estudo. Vi que aquele momento seria uma oportunidade de investigação, pois ali estariam reunidas pessoas interessadas na arte *drag* e haveria também apresentações, muitas das quais eu conhecia as artistas e que essas mesmas se constituem como potenciais interlocutoras da pesquisa. Levei também em consideração a necessidade de *rotinização* da presença do pesquisador em campo tão defendida e aconselhada pelo professor Alexandre Fleming.

Minha estadia no auditório em que ocorreram as apresentações foi tranquila. O local estava lotado, mas não encontrei muitas pessoas conhecidas na plateia. Apenas uma amiga com quem troquei algumas palavras antes do *show* começar.

diversas vezes a peruca lançada ao chão e sempre tratou esse acontecimento como mais uma oportunidade para o *close* do que para um momento de vergonha.

²⁵O rastro ao qual me refiro é aquele apontado por Taylor (2013), quando ela reflete sobre a possibilidade de sobrevivência de uma prática corporal, então denominada “repertório”, em um contexto de ameaça às práticas não escritas.

²⁶Nome fictício.

²⁷Para substituir o nome real da instituição e preservar sua identidade com fins éticos, o nome real foi substituído por um fictício que faz referência à boate que existiu na cidade de Fortaleza nos anos 1990.

Durante o decorrer das apresentações foi possível ver *performances* das mais variadas. Desde *drag queens* simulando animais como gatos, até *drags* cantando ao vivo, batendo cabelo ou realizando *performances* conceituais. Haviam, *drags* com maquiagens polidas, outras com figurinos extravagantes e usando lentes de contato de cores como branco ou vermelho. Algumas chegaram a se apresentar com figurinos que lembravam as fantasias carnavalescas usadas nos desfiles das escolas de samba do Sudeste do país. Considero que as *queens* que apresentaram o tradicional “bate-cabelo” seguiram uma linha mais ligada às casas noturnas da cidade que preservam e valorizam esse elemento nas apresentações. Outras levaram dublagens simples, sem trocas de figurino, apenas apostando na interpretação e no *lips-ync*. O elemento de *performance* variava muito de uma para outra. Foi interessante a *performance* da *drag* Aará, que trouxe uma música da cantora americana Lady Gaga intitulada “Till it happens to you”, que retrata o drama das pessoas que passaram por situações de estupro. Chama-me a atenção o fato das *drags* absorverem nas suas apresentações questões políticas e questionamentos que levem o público a refletir sobre assuntos como o estupro e outros dramas. [Diário de campo, 19 de maio 2016].

O que percebi, de fato, foi que na competição reuniram-se *drags* dos mais diferentes estilos. Houve aquelas que apostaram no tradicional e aquelas que foram rumo a *performances* que valorizaram elementos como o canto ao vivo ou dublagem puramente dramática, que não é costumeiramente apresentado pelas *drag queens* locais, mas pelo que parece foram absorvidas por referências norte-americanas.

No circuito das boates na cidade, existe uma festa que me chamou atenção, pois concede espaço quase exclusivo às *drags* com estéticas e propostas advindas do *RuPaul's Drag Race*. Vejamos uma nota de campo sobre esse baile:

O “baile de Eiyé” é uma festa que ressalta o contexto de uma nova cena *drag* na cidade de Fortaleza. Ela surgiu através da iniciativa da lady *queen* (mulher cisgênero *in drag*) Eiyé. A festa reúne e incita as *drag queens* a se montarem e saírem para a balada.

Eu compareci à segunda edição da festa. Uma inovação que o evento trouxe foi o *catwalk*. O *catwalk* seria uma espécie de desfile que faz referência ao *RuPaul's Drag Race* e à tradição apresentada pelo documentário “Paris is burning”. A temática da festa/baile é o jargão introduzido pela *drag queen* RuPaul no contexto *drag*: “sissy that walk” ou “afemine o andar”.

O desfile no “baile de Eiyé” acontecia da seguinte forma: primeiramente a *drag* descia a escada da boate, ao chegar ao piso inferior encontrava uma lady *queen* chamada Eja (*hostess* da festa) que lhe entregava um microfone para que a *drag* pudesse dizer seu nome e um jargão (poderia ser uma pequena rima ou mesmo uma gíria). Logo após ela desfilava, pousava para foto no fim da passarela e depois voltava para o piso superior da boate.

[...] depois do *catwalk* houve também algumas *performances* de dança e *lips-ync* regadas a muitos *espacates* e *death drops*²⁸. Ao observar esse

²⁸O *espacate* é um passo de dança em que o performer realiza uma abertura completa das pernas até encostar a pelve no chão, formando um ângulo de 180°. Já o *death droop* é também um passo de dança muito comum entre as *drag queens* norte-americanas em que o performer deixa-se cair no chão como se estivesse levando um tombo, porém utiliza-se de uma técnica corporal que absorve o impacto da queda do corpo para as mãos e braços que chegam ao chão antes do corpo.

baile, me questiono seu papel em um suposto processo de atualização do sentido de fazer *drag* no contexto local, pois ficou perceptível a forma como as *drags* estão absorvendo a referência dos desfiles introduzidos pelo RPDR. [Diário de campo, 15 de abril de 2016].

Dessa forma, nos primeiros registros de campo, observei sobre os tipos de *performances*²⁹, as evidentes diferenças entre os estilos e temporalidades do universo *drag* na cidade de Fortaleza, e refleti sobre de que forma esse figura panorâmica era difusa e de difícil compreensão tendo em vista seu processo arrojado de mudanças e interatividade.

Você, leitora ou leitor, pode me questionar ou até mesmo se questionar se meu olhar não estaria enviesado ou tendencioso ao analisar essas diferenças entre uma tradição e uma vanguarda, mas veja bem, o tempo todo estamos cercados por processos contínuos de mudanças, atualizações e hibridizações entre tradição e vanguarda. Não só no cenário *drag*, mas no cotidiano e no dia a dia, nossa vida é cercada por essas mudanças contínuas no espectro da vida, como exemplo as tensões sofridas pelas religiões por parte de fatias da sociedade que defendem a descriminalização do aborto, a legalização do casamento homossexual e da maconha entre outros assuntos que geram enormes discussões que embatem crenças e tradições com demandas sociais contemporâneas.

Não muito diferente opera o microcosmo do universo *drag queen*. Em nenhum momento desse trabalho considero que a vanguarda seja melhor ou pior que a tradição, ou vice-versa. Mas pretendo analisar as tensões e hibridizações que se geram e surgem a partir das relações de embate.

A seguir irei introduzir uma explanação sobre o espaço chamada Casa Blanca, que frequentei durante boa parte da minha estadia no campo de pesquisa e de onde obtive ricas reflexões sobre a *performance drag queen*, as relações sociais estabelecidas no universo *drag* e o poder e simbologia da peruca/picumã e do bate-cabelo. Vejamos.

²⁹Cf. Taylor (2013). Grosso modo “*performance*” no dicionário é sinônimo de “desempenho”. Porém, no sentido adotado nesse texto, *performance* se refere tanto ao caráter artístico e teatral que a *drag* apresenta em si, quanto ao caráter de *performance* de gênero conforme é tratado por Butler (2003). Taylor (2013) e Butler (2003) serão apresentadas detalhadamente no capítulo 3.2 e 3.1 respectivamente.

2.3. Casa Blanca

[A Casa Blanca] é ótima, eu acho, na minha visão, que a estrutura pode melhorar um pouco, mas isso é normal, nem todo ambiente é 100%. As pessoas que andam lá eu não gosto, o ambiente é legal, eu gosto de ir, mas as pessoas não são legais. Nos primeiros momentos na Casa Blanca, as primeiras festas, eram perfeitas, no tempo da Aará, tinha aquela coisa de se montar e ir para a Casa Blanca encontrar as amigas lá. Tinha meio um significado como se fosse um lar / berço. Essa transformação não foi só do espaço e das pessoas que frequentam, mas também o estilo das drags que andam lá, pendendo para questão da feminilidade e tal.

Agbará

A Casa Blanca³⁰ é um sobrado localizado na av. Erin, nas proximidades do shopping Benfica, ambos homônimos do bairro onde se localizam. O bairro é apinhado de universitários que durante a semana transitam em um vai e vem caótico entre calçadas, correndo de uma aula para outra, do Centro de Humanidades para o shopping, apressados em direção ao Restaurante Universitário para não perderem o horário das refeições, ou mesmo ansiosos para chegar ao bosque Moreira Campos, no interior do Centro de Humanidades I, e encontrar colegas, amigos e amantes.

O intenso fluxo de pessoas, na sua maioria jovens, é o que faz o bairro fervilhar nas noites de sexta-feira. Os estudantes aproveitam o aproximar do final de semana para então desopilar logo sexta após a aula. Famosos os bares do Benfica que acolhem esses acadêmicos, estudiosos, intelectuais que por horas a fio degustam uma cerveja gelada debatendo temas filosóficos, sociológicos e políticos. Porém as histórias contadas e trocadas nas mesas de bar não são somente essas, são também histórias de amor, de dissabor, de encontros e desencontros.

Por ser conhecido como um bairro para jovens e boêmios, o Benfica excede o rótulo de bairro universitário atraindo pessoas com outras ocupações para participarem da dinâmica do local. Muitos deles nem sequer terminaram o ensino médio, ou mesmo pensam em entrar na universidade. Outros já terminaram os estudos e voltam para reviver seus momentos de diversão e entretenimento por ali. Ousaria dizer que a maior parte das pessoas que frequentam a Casa Blanca não são universitárias/os, mas pessoas que se deslocam das mais distantes localidades

³⁰Aqui estou trabalhando com uma paleta de equivalência em que o nome das boates (e outros locais) foram substituídos por referentes de casas noturnas de décadas passadas na cidade de Fortaleza. Tomo como ponto de resgate histórico o livro “Ela é show: *performances trans na capital cearense*” de Juliana Frota da Justa Coelho (2012). O sentido da substituição reside na preservação da imagem do local e dos acontecimentos narrados em seu interior.

apenas para curtir e se divertir ao som dos ritmos que embalam as noites de sexta entre os muros do local.

A Casa Blanca é um sobrado, com estrutura arquitetônica neoclássica que faz referência ao estilo de casas construídas na cidade por volta dos anos 1920, época em que se dizia viver uma “bella época” em Fortaleza. Porém o curioso é que as festas pelas quais o local ficou conhecido não se dão no interior da residência propriamente dito, mas no seu quintal. Local esse que excede o terreno construído da casa em pelo menos cinco vezes. É uma enorme área nos fundos da residência, a qual é possível ter acesso através de um corredor lateral.

Ao chegar ao local nas sextas-feiras à noite, o cliente é recebido logo na entrada do corredor lateral por dois seguranças e uma recepcionista, que, no estreito espaço do corredor, revistam o cliente e depois lhe cobram o valor da entrada. Dependendo da ocasião e do evento, há a entrega de uma pulseira para que o cliente possa transitar entre o ambiente externo e interno sem haver necessidade de pagar o ingresso novamente.

O valor da entrada varia entre R\$ 5,00 e R\$ 10,00, o que torna o local muito atrativo para pessoas que não têm como pagar valores mais altos como aqueles cobrados pelas boates do entorno do Dragão do Mar³¹ que variam entre R\$ 20,00 e R\$ 40,00 (às vezes R\$ 15,00 em noites de promoção). Outro fator de preferência pelo Benfica ao Dragão do Mar é a facilidade de acesso aos bairros mais afastados do centro da cidade. O Benfica tem um grande fluxo de transporte público, já o Dragão do Mar deixa a desejar nesse quesito.

Após ser revistado e pagar o valor do ingresso, o cliente pode prosseguir pelo corredor que é apinhado de plantas decorativas e muitas vezes também fica apinhado de gente, sejam pessoas esperando para passar pela “bilheteria”, sejam de pessoas que ficam no corredor vendo quem entra e quem sai, ou até mesmo casais se beijando. No final do corredor quase chegando aos fundos da residência,

³¹É de conhecimento das pessoas residentes na cidade de Fortaleza – CE que quando alguém se refere ao Dragão do Mar, na maior parte das vezes, faz referência ao entorno do local. Dessa forma, o Dragão do Mar está para além de um complexo de arte e cultura, mas configura também um polo cultural que abrange todo seu entorno incluindo bares, boates, festas, barracas de comida etc (apesar dessas não terem relação direta com o Instituto Dragão do Mar). Para esse estudo em específico às referências ao Dragão do Mar dizem respeito exclusivamente ao entorno e não necessariamente ao complexo de teatro, museus, cinemas etc. Dessa forma, peço licença para usar apenas o termo “Dragão do Mar” ao invés de “entornos do Dragão do Mar”.

há os banheiros divididos entre feminino e masculino, na maioria das vezes há também fila nesse local que não serve somente como ponto para aliviar necessidades fisiológicas, mas também como local para uma “pegação mais quente”. O público que frequenta a Casa Blanca é eminentemente lésbico, gay, travesti, transexual e bissexual.

Então o percurso de entrada é quase sempre tumultuado pela lotação do corredor que dá acesso à pista de dança. Ao final do percurso é possível visualizar o grande terreno onde acontecem as festas. Na extremidade oposta à entrada, há um palco onde se apresentam as atrações da noite: DJs, *drags*, bandas musicais e grupos de dança. Do lado direito de quem entra, há uma espécie de cobertura (o espaço como um todo é aberto) onde se localiza o bar, que não vende somente bebidas, mas também aperitivos e lanches. Atrás do bar há uma entrada que dá acesso à residência propriamente dita onde mora o dono do local e promotor das festas.

Antes das consecutivas reformas pelas quais o espaço passou, havia gravuras nas paredes, que posteriormente foram pintadas de preto. Nos primórdios de funcionamento do local, também não havia palco (foi construído posteriormente), nem iluminação avançada de boate (também instalada posteriormente).

Ao entrar no recinto nas noites de sexta-feira, é provável que se encontre o local lotado. É comum escutar músicas populares entre os jovens como funk, pop, pop-rock, tecnobrega entre outros. Há promoções como de bebida distribuída na boca, pirulitos para os 100 primeiros etc. As apresentações costumam acontecer entre a meia-noite e uma hora da manhã, horário em que o local costuma ficar mais lotado.

As *drags* que se apresentam na Casa Blanca costumam *performar* músicas que são hits do momento. Nomes nacionais como Anitta, Pablllo Vittar, e internacionais como Lady Gaga, Beyoncé e Rihanna são os mais comuns entre as apresentações.

Sobre a *performance* gostaria de evocar Butler (2003) que entende o gênero como constituído através da *performatividade*, o que quer dizer que a *drag*, ao mostrar um gênero diferente do seu, está de fato *performando* um outro, e que

esse ato conduz a uma desconstrução do olhar sobre a fixidez e naturalidade dos corpos e seres socialmente construídos.

A *performatividade* a qual se refere Butler (2003) está presente na *drag* no que diz respeito a sua apresentação em si. A imagem da *drag* como um ser mutante que transita entre os gêneros. Além disso, a *drag* também carrega o potencial dos atos de fala. Além da *performatividade* do corpo que a constitui como um gênero *polimorfo*, ela também constrói as percepções sobre ela mesma e sobre os outros através dos atos de fala, como será exemplificado no caso da "beleza *drag*" nos próximos capítulos.

Além do sentido butleriano de *performatividade*, há o entrecruzamento com outra noção, porém essa mais associada à *performance* e não à *performatividade*. Podemos considerar que os atos corporais da *drag*, além de simularem o gênero, (evidenciando sua falência e não originalidade) também se constituem como manifestações artísticas que mesclam a pintura, dança, dublagem, artes plásticas etc. Essa *performance* tem uma pretensão teatral/dramática que costumeiramente busca entreter um público. Para Taylor (2013), esse tipo de *performance* pode ser considerado como um repertório corporal que registra através do corpo uma prática e tradição.

Dramaticidade e coreografia são características marcantes de *performances drags* que se apresentam no palco da Casa Blanca. O foco em um *lips-ync* (dublagem) bem executado, que acompanhe perfeitamente as notas musicais e a letra da música, uma coreografia bem pensada e executada com vários bailarinos para acompanhar a *drag* são as características que aos olhos do público e dos *promoters* tornam uma *performance* boa e de qualidade.

Esse tipo de *performance* tipifica uma característica própria das *drags* que se apresentam nesse lugar. A Casa Blanca é conhecida por muitos como berço *drag* de meninos que começam a se montar indo para as festas dali. Na ausência de uma estrutura tradicional *drag*, que outrora tratava as neófitas através de um ritual de iniciação e orientação no seio de uma família *drag* (GADELHA, 2009), a Casa Blanca se constitui como uma grande família que acolhe e produz suas próprias *drags*.

As teias de relação se estabelecem basicamente da seguinte forma: através de relações de amizade e afinidade, meninos gays que se afeiçoam a *drags* sentem vontade ou absorvem através da influência e convivência o desejo de se montar. Esse desejo é estimulado e incentivado pelo meio composto pelas *drags* já mais experientes. Criam-se laços de colaboração, seja uma ajudando na maquiagem da outra ou emprestando uma peça de roupa ou até mesmo peruca/picumã para aquela que vai se montar a primeira vez.

O esquema de organização é similar àquele tradicional encontrado nas *drags-divine*, que se iniciam através dos rituais familiares, porém carece dessa nomenclatura ou do sobrenome idêntico para integrantes de uma mesma família. A organização em famílias se deteriorou, mas o seu sentido parece permanecer implícito.

Um dos nomes que abrilhanta as noites da Casa Blanca com frequência é o da *drag* Inón³². Ela gosta de investir na dramaticidade, trabalhar as *performances* com figurinos extravagantes, sensuais e bem finalizados. Costuma levar bailarinos e sempre inovar nas apresentações. Certa noite ela *performou* a música “Burlesque” e incorporou a sensualidade e exuberância exigidas pela música, realizando movimentos sensuais de dança com uma cadeira.

Em outra ocasião foi a vez da *drag* Agbará levar aos palcos da Casa Blanca a magia e encanto dos contos da Broadway ao dar vida à bruxa *Elphaba* do musical “Wicked”. Ela *performou* a música “Defying Gravity” que é o tema principal da peça. Pintada de verde, com chapéu de bruxa e vestido todo preto, ela dramatizou essa personagem que na estória do musical conta uma versão alternativa para o conto do Mágico de Oz.

Os grupos de dança, e muitas vezes as próprias *drags*, optam por mostrarem apresentações com músicas do *mainstream*. São coreografias famosas

³² Gostaria de reforçar que, seguindo o exemplo da paleta de equivalência para o nome dos lugares, também estou usando o mesmo conceito para o nome das pessoas e *drags* envolvidas nessa pesquisa. Os equivalentes aos nomes próprios (de pessoas) estão sendo usados com base no dialeto *yorubá*. Tal substituição visa à preservação da dimensão ética desse trabalho e o uso dos nomes em *yorubá*, uma referência ao contexto *drag* local que por diversas vezes incorpora nos seus modos de falar e se expressar palavras advindas desse dialeto. O uso do *yorubá* também se configura como uma opção política pela *decolonialidade* das mentes e corpos, uma forma de resistência às forças de imposição cultural.

como as da funkeira Anitta ou da diva pop Beyoncé, músicas que estão em alta como dos ícones *teen* Ariana Grande, Nick Minaj, Iggy Azalea etc.

O espaço da Casa Blanca passou por várias transformações ao longo da sua jornada até então. Eu acompanhei, em específico, dois momentos dessa trajetória. Foram as festas promovidas pela *drag* Aará que posteriormente deram espaço para os *promoters* Adé e Ìgbín.

O grupo liderado por Aará foi, por assim dizer, o responsável por tornar a Casa Blanca em um *point drag* e LGBTT. Sempre às sextas-feiras as *drags* Aará, Odò, Àwodi, entre outras, se reuniram por volta das 17h no espaço recém-reformado da Casa Blanca. Havia uma sala que se localizava vizinha ao palco, uma espécie de camarim, que servia para que as *drags* se arrumassem para a festa de mais tarde. Por volta das 20h-21h a música começava a tocar. As primeiras pessoas iam chegando e se aproximando do palco.

Eu vivenciei o início da popularidade da Casa Blanca e todo seu trajeto em se consolidar como uma referência noturna na cidade de Fortaleza. A minha primeira noite como DJ *drag* foi proporcionada em uma dessas festas. Aquele local foi para mim, nos primeiros momentos, um berço acolhedor, que me concedeu oportunidades, aceitação e entrosamento no meio *drag*. Aará foi uma das *drags* que apoiou a minha *montação* e meu lançamento como DJ e me deu a primeira oportunidade de tocar em uma festa.

Para minha primeira noite como DJ no local, decidi montar um look no estilo Lady Gaga no clipe “Telephone”. Latinhas de cerveja enroladas na peruca/picumã imitando bobs, vestido colado e “óculos de cigarro”. Antes do início da festa ficamos nós, um grupo de cinco *drags*, no lado de fora da Casa Blanca. Era por volta de 18h, e o trânsito da av. estava congestionado. Um fluxo tremendo de transeuntes, alguns rumando em direção à festa, outros apressados para pegar um ônibus ou metrô.

Esse primeiro momento foi revelador, pois as pessoas no ônibus, na rua, todos ao nosso redor notavam a nossa presença ali. Era como estar sendo fuzilado por olhares que vinham de todas as direções naquela calçada apinhada e tumultuada. “Aceita, família tradicional!” – gritou Odò à passagem de um ônibus repleto de olhares curiosos. Naquele momento eu pulsava de excitação por dentro

por estar vendo que aquela *drag*, mesmo que com mínimas motivações políticas, estava ali se afirmando enquanto existência e fazendo questão de confrontar os transeuntes que nos repreendiam com o olhar.

Eu queria que desde o primeiro momento o público e as outras *drags* me percebessem como “diferente” ou pelo menos destoante do estilo predominante das *drags* da Casa Blanca, que correspondia a uma estética mais feminina, estilo “fish”³³ ou *miss*. Algo que muitas vezes se aproximava mais a *travestilidade* que a *drag queen*. Notei que algumas travestis e mulheres *trans* encontram na arte *drag* um porte de entrada para transição. Algumas mantiveram a *montação drag* após se descobrirem *trans/travestis*, outras usam a *drag* apenas como um *place de passage*.

Minha primeira experiência *drag* na Casa Blanca foi fantástica, pois causei a impressão que queria. As pessoas sussurravam *quem é essa nova drag? Ou quem é essa doida com latinhas na cabeça?!* Mas de uma forma ou de outra consegui passar a proposta da *drag* Dora Fox: ser intrigante e inovadora. Também intencionei provocar os desígnios padrões do fazer *drag queen* local, de tal forma que aquelas pessoas pudessem também pensar através da interação com a minha *drag* o porquê de fazerem o estilo *drag* que fazem e o porquê de defenderem esse ou aquele estilo.

Então a fase em que a Casa Blanca foi dirigida por Aará foi muito importante para minha entrada no universo *drag* de Fortaleza, bem como para minha socialização entre as *drags* e o pessoal que frequenta as casas noturnas da cidade.

Porém, as festas promovidas por ela tiveram seu auge e decadência. Foi ela responsável pela popularização do espaço, entretanto como a experiência era uma espécie de piloto e ao longo das noites vários problemas foram surgindo devido à falta de organização, as baladas acabaram por declinar. Problemas de segurança, controle de clientes, brigas, furtos, entre outros, acarretaram em uma queda de confiança do público em relação aos organizadores.

³³Segundo o repertório das *performances drag* americanizadas, a expressão *fish* ou *fishy* (peixe, em português) diz respeito à capacidade de uma *drag* em criar uma ilusão de uma mulher cisgênero. A expressão se refere ao dito popular de que a genitália feminina tem cheiro de peixe. Em um contexto heterossexual tal referência é entendida como um insulto, porém para as *drags* significa um “elogio”.

No que se seguiu a Casa Blanca passou por um período de pausa. Foi o momento de transição para administração da dupla Adé e Ìgbín³⁴. O espaço então voltou a promover o mesmo estilo de festas voltadas para o público LBTT, porém com o diferencial de uma maior organização. Investiu-se no reforço da segurança e em promoções para atrair os clientes de volta.

O fluxo de *drag queens* atuando como profissionais do entretenimento ganhou mais espaço. Os DJs que anteriormente tocavam de forma gratuita começaram a receber cachês mínimos por seu trabalho de uma hora ou duas durante a noite. Também se aplicando às *drags*. Esse fato simbolizou um avanço no que diz respeito à valorização dessa arte como profissão.

Além da atuação das *drags* como DJs, também havia as *performances* de dança e dublagem, que, ao passo que começaram a ser remuneradas, ganharam um nível mais elevado de excelência e elaboração, apesar do pagamento pela apresentação ser mínimo.

As formas de contratação e trabalho pelas quais a *drag* é submetida são flexibilizadas e precarizadas, tendo em vista que não há assinatura de contratos ou outro tipo de formalização do serviço/trabalho prestado. Esse tipo de informalidade facilita o processo de exploração e apropriação do trabalho desses sujeitos. O contexto de trabalho *drag* nas festas é permeado por uma lógica de comercialização dos sujeitos. As *drags* flertam o tempo todo com um mercado noturno que agencia postos de trabalhos, seja como DJs, *performers* ou *promoters*. Esse mercado gira em torno da produção do espaço das festas e das boates, que é constantemente criado e atualizado pelos homossexuais e *drag queens* em questão.

O mercado se sustenta por uma verdadeira lógica de exploração dos sujeitos. Uma das grandes problemáticas entre as *drags* é a questão da má remuneração. Há um sentimento de insatisfação relativo ao não reconhecimento pelo esforço prestado, sendo que a lógica de produção das festas envolve um *promoter* ou investidor que recebe altos lucros através do preço dos ingressos e das bebidas consumidas na boate.

³⁴ Vale ressaltar que o dono do espaço, Agemo Casa Blanca, participa da organização das festas, dando suporte aos *promoters* e controlando o fluxo de caixa. No que diz respeito à organização das atrações (divulgação, contratação de pessoal etc.), fica a cargo dos *promoters*, mas sempre com orientação de Agemo, que participa mais como coadjuvante na organização e promoção das baladas.

As *drags* e os DJs que animam a noite são os pontos focais da festa. Eles que, na maior parte das vezes, têm as ideias de temáticas para as festas, produzem e divulgam os eventos. O público é atraído por essa publicidade e propaganda. Entretanto, o trabalho realizado pelas *drags* nesse contexto, apesar de fundamental para funcionamento do próprio evento, é extremamente desvalorizado e mal remunerado.

Sobre a desvalorização do trabalho³⁵ a *drag* Agbará comentou:

O maior absurdo foi quando a boate Rainbow fez o concurso para as *drags* mostrarem o seu trabalho, porém como contrapartida ela só deu o *free* (entrada grátis) e pronto. Eu entendo que a boate não deve dar dinheiro para você participar de um concurso, por isso que tem um prêmio final, mas eu acho que é o mínimo do bom senso, que quando um local se propõe a fazer um evento desses de concurso, o mínimo é oferecer pelo menos um copo d'água, que nem isso era disposto, muito menos um acompanhante que também não tinha. Eu achei um absurdo no dia da final, que eu fui lhe ajudar, e o segurança não deixou eu subir para o camarote, onde as competidoras estavam se concentrando, eu fui barrada. Eu acho isso um absurdo. [ENTREVISTA COM AGBARÁ, JANEIRO DE 2018].

A *drag* trabalha em um contínuo fluxo de criatividade. Elabora e reelabora maquiagens, roupas, peruca/picumã, saltos, figurinos, coreografias e dublagens. Transforma a escassez e falta de recursos em uma motivação para surpreender ao transformar lixo em luxo. Por exemplo, há a criação de roupas e chapéus feitos inteiramente de materiais recicláveis, figurinos costurados à mão e trabalhados com materiais baratos, mas que no conjunto da obra passam uma imagem de *glamour* e beleza.

Logo, apesar da má remuneração e ausência constante de reconhecimento, a *drag* se utiliza de todos os escassos elementos disponíveis para se transformar e apresentar um *show* de beleza e entretenimento. Diversas *drags* expõem através de relatos nas redes sociais que estão cansadas de tanto trabalho e esforço em troca de quase nenhum retorno. São noites maldormidas, altos investimentos em peruca/picumã, figurinos, maquiagens, locomoção etc. Porém a remuneração (quando existe) é extremamente baixa, e na maioria das vezes não paga 1/10 do que foi gasto. Por esses e por outros motivos a ascensão e queda de uma *drag queen* pode ser rápida, como uma estrela que quanto mais brilha mais rápido se apaga.

³⁵Geralmente o trabalho *drag* se divide entre postos de DJ, *hostess* (anfitrião), apresentadora, show (dublagem, dança, canto ao vivo), *promoter* de festas, modelo etc.

Tem muitas boates que querem que a *drag* trabalhe, mas não dão nenhum retorno mínimo. Pelo menos a questão do consumo e da entrada gratuita Adé paga quando a pessoa divulga e vai lá trabalhar; porém é uma coisa que não agrada, a pessoa vai mesmo só para se divertir [não tem fins lucrativos]. O retorno não cobre o custo de se montar. Porque, por exemplo, morar na Parangaba e ir pro Dragão do Mar são R\$ 25,00 só a ida, volta já é mais caro. A gente já cansou de pagar R\$ 30,00, sendo que você mora bem perto de lá, por causa do horário. Sem contar maquiagem, peruca/picumã... E não tem retorno. Se for de se montar pra ganhar dinheiro ou pra se divertir, eu me montava pra me divertir. [ENTREVISTA COM AGBARÁ, JANEIRO DE 2018].

A contribuição da nova fase da Casa Blanca foi a de reconhecimento e remuneração para os pontos focais da noite, ou seja, as *drags* e os DJs que mantêm as festas funcionando. Diria até que o declínio da administração passada da Casa Blanca teve como fator preponderante a evasão de sujeitos dispostos a trabalhar sem remuneração para o funcionamento do local.

Apesar de ser um local considerado por muitos como subalterno (por ter uma faixa de valor do ingresso abaixo da média e por não se localizar no complexo Dragão do Mar), a Casa Blanca se revelou como um antro de possibilidades para aqueles que buscaram uma primeira *montação*, uma chance e oportunidade para se lançar como *drag queen* e DJ (recebendo uma remuneração e reconhecimento por isso).

2.3.1. Que performance é essa?

Durante o período que acompanhei as atividades da Casa Blanca, notei que o tipo de *performance drag* predominante é o da dublagem acompanhada de coreografia. Esse “estilo” destoa daquele conhecido como “bate-cabelo”. O bate-cabelo também se trata de um tipo de coreografia, porém tem como fator preponderante o chacoalhar da cabeça que causa um vai e vem da peruca/picumã. Esse ato toma a maior parte da apresentação, ofuscando outros movimentos, como uma coreografia ou até mesmo uma dublagem dramática.

Não se conhece ao certo a origem do bate-cabelo, entretanto as *drags* com as quais eu tive contato, principalmente as mais experientes, comentam que o *show* de bate-cabelo ficou conhecido através da *drag* paulistana Márcia Pantera. Ela foi uma das primeiras *drag queens* no Brasil, acumulando atualmente 30 anos de

carreira, e é uma *expert* em *performances* de bate-cabelo. Daí o público geralmente associar o surgimento dessa prática aos seus *shows*.

O cabelo carrega várias simbologias que talvez justifiquem sua grande estima no universo *drag*. A começar pela mitologia judaico-cristã que nos conta que um grande guerreiro, Sansão, foi abatido pelo cabelo, que, nesse contexto, simboliza força e soberania. O cabelo na modernidade pós-revolução industrial é um signo de beleza e de padronizações. Os modelos de cabelo apregoados pela mídia contemporânea: sedosos, lisos, hidratados, longos ou curtos dependendo da moda, é a verdadeira moldura da beleza. Não diferente no universo *drag*, que tanto preza pela beleza e excelente finalização na montagem (ou seja, fazer parecer àquela montagem o mais real possível), não poderia desconsiderar um elemento tão central para a beleza quanto o cabelo.

O cabelo *drag* é na maior parte das vezes sintético construído por fios de náilon tingido. A peruca/picumã varia de qualidade dependendo da qualidade desse fio, do volume de fios, da sua distribuição uniforme ao longo das camadas costuradas na touca, do famoso “laço frontal” ou *front lace* que simula um perfeito acabamento do couro cabeludo dando a impressão de que a peruca/picumã é um cabelo “de verdade”, “natural” ou “biológico”. Uma peruca/picumã dessa qualidade é encontrada para importação na faixa de R\$ 200,00 e para compra em lojas nacionais entre R\$ 450,00 e R\$ 600,00. As raríssimas perucas/picumãs de cabelo humano, geralmente usadas por pessoas geneticamente carecas ou que possuem alguma doença que provoque calvície, também são encontradas no universo *drag* para as *queens* mais abastadas.

A *performance* bate-cabelo é acompanhada de uma música estilo *house*, com notas agudas. Ela é composta por uma dança inicial provocativa e irreverente em que a *drag* encara e instiga o público para finalmente dar sequência a um bate-cabelo frenético. Que pode ou não ser acompanhado de dublagem (tendo em vista que muitas músicas bate-cabelo possuem apenas batidas e quase nenhuma voz cantada). É até plausível considerar que a *performance* bate-cabelo abre uma exceção para ausência de dublagem, pois em alguns casos se resume ao chacoalhar da picumã e não se demora em dublagens ou outros elementos, mas apenas nisso.

Raras ocasiões a *performance* do tipo bate-cabelo aparece na Casa Blanca. Pois as *drags* desse cenário são em sua maioria neófitas na arte da *montação*. Influenciadas pelo RPDR, as *drags* apostam na dublagem-drama-coreografia com ênfase em *espacates (splits)* e *death drops*.

Essas *drags* praticamente refazem os icônicos *lips-yncs* americanos, porém com diferenças de contexto. Por exemplo, nos Estados Unidos as *drags* costumam receber dinheiro dos espectadores enquanto executam sua *performance*, sendo que isso não acontece no Brasil. Apesar das *drags* fortalezenses neófitas refazerem a trilha de atos corporais interpretados pelas americanas, a *performance* em si (devido à diferença de contexto) já acontece com diferenças notáveis.

O bate-cabelo brasileiro pode ser comparado com a *cabelografia* que por vezes é utilizada pelas norte-americanas, porém em raras ocasiões. Esse último é um estilo de dança, geralmente sensual, em que se usa o cabelo (peruca/picumã) com parte da coreografia, jogando-o para um lado e para o outro de acordo com o movimento do corpo. Esse tipo de dança *cabelográfica* é diferente do bate-cabelo devido à frequência com que se chacoalha a cabeça para fazer voar o picumã pelo ar. No bate-cabelo, o movimento é frenético, na *cabelografia*, ele é pausado e sensual.

A picumã no contexto *drag* é um elemento central tanto na montagem da aparência quanto na composição da *performance*. Uma *drag* que se preze tem que garantir que sua picumã esteja o tempo todo fixada na cabeça independentemente da situação. Coelho (2012) constatou que a *drag* que deixava a picumã cair sofria uma perda de prestígio que podia até mesmo acarretar no fim de sua carreira. No momento da minha pesquisa, essa constatação se aplica, porém de forma parcial.

O “tabu” sobre a queda da picumã ainda ronda o meio *drag*, entretanto é notável que essa queda sofreu uma resignificação. O cair da picumã durante uma *performance* de bate-cabelo, por exemplo, significa que a *drag* não teve o cuidado de prendê-la corretamente segundo as técnicas usuais para isso, nesse caso a perda de prestígio é iminente. Em casos de desentendimento em que uma *drag* propositalmente puxa a picumã da outra com intuito de fazê-la passar vergonha, caso a picumã venha mesmo a cair, a *drag* vítima do ataque sofre então a perda de prestígio. Já em outros cenários em que a *drag* escolhe voluntariamente tirar a

picumã ou sair montada usando seu próprio cabelo, por mais curto que seja, há margem para que se entenda a atitude como *avant-garde* e revolucionária.

Pensemos no exemplo da Vaginal Creme Davis analisado por Muñoz (1999) para refletir sobre a potência da *drag* terrorista, pois ela afronta os designios do que é padrão na *drag*, na homossexualidade e no movimento negro. Ela não busca se montar segundo os designios padrões da *drag queen* convencional/tradicional. Ela não quer parecer uma mulher, muito menos uma comediante. Quer colocar um batom e sair na rua com seu *black power*. Davis dispensa o uso da *peruca/picumã*, e pretende usar isso como uma potência revolucionária de desconstrução do gênero e da *drag*.

Assim como Davis, algumas *drags* locais se arriscam a sair sem picumã. Exemplo disso é Dadá que por muitas vezes encontrei na rua apenas maquiado usando brincos enormes de argola. Ele/ela não se importa em parecer homem ou mulher, ou apenas um meio termo entre os dois.

Já outro contexto é quando a *drag* deixa a *picumã* cair acidentalmente. Um exemplo é a ocasião em que a *drag* Pablló Vittar deixou a *peruca/picumã* cair durante uma apresentação em um desfile de moda. A atitude para muitos foi considerada como grosseira e descuidada, entretanto, para outros, que enxergam na Pablló uma potência revolucionária, viram ali uma afronta aos padrões *drag* e até mesmo a sociedade *heteronormativa*. Então, dependendo do contexto, a queda da *peruca/picumã* pode ser fatal ou vetor de desconstrução de tabus.

Fotografia 1 – Pablló Vittar



Fonte: Superpride. Pablló Vittar deixa *peruca/picumã* cair durante desfile (2017).

Durante as observações que fiz nas casas noturnas, percebi que: se a característica marcante, assinatura, das *drags*-divine é o bate-cabelo, o que marca as *drags* neófitas é a cultura dos bailes e das apresentações com *espacates*, *death drops* e *voguing dance*. Além de influências estéticas assimiladas e reproduzidas na maquiagem, nas roupas, nos tipos de penteados etc.

Um dos estilos de dança que é largamente utilizado pelas *drag queens* que competem no *RuPaul's Drag Race* é o *voguing dance*. Esse estilo de dança é herdeiro das casas noturnas *nova-iorquinas* dos anos 1980/90. Consiste basicamente em expressões corporais sincronizadas com batidas musicais de tal maneira que os movimentos sejam extremamente alinhados e combinem perfeitamente com a batida. Geralmente a posição dos braços, pés, mãos e cabeça formam figuras geométricas e lembram as combinações de golpes marciais usados pelos lutadores de caratê, sumô e outras lutas orientais. Devido a isso a casa noturna que abrigava *shows* com esse tipo de dança ficou conhecida como “Ninja”, na Nova York dos anos 1990.

Porém, a verdadeira referência a qual a dança remete são as modelos das capas da revista de moda “Vogue”. Os intérpretes do estilo de dança *voguing dance* imitavam as poses feitas pelas modelos retratadas na revista. Tal fato se dava em uma tentativa de simular o *glamour* e luxo que elas exalavam em suas roupas de alta-costura e suas joias de alto valor. Esse contexto combinava perfeitamente com a tendência das *drags* que se apresentavam nessas casas noturnas em reproduzir uma estética corporal e performática inspirada nas *top models*. Os desfiles, as competições, o *vogue dancing*, tudo isso era uma reprodução do mundo da moda no microcosmo da *performance drag* e travesti.

O *voguing dance* compõe parte da tradição norte-americana do gueto negro e gay, então para eles o que se configura como tradição, para as *drags alencarianas* se configura como uma novidade. Sua estética e *performance* é **enraizada na cultura americana**, tendo em vista que faz parte da produção *sócio-histórica* das *drag queens* em solo estadunidense. Dessa forma, o *voguing dance* é representada de formas diversas na cultura e até mesmo no *mainstream* e na televisão. É o caso do que acontece no contemporâneo *reality show RuPaul's Drag Race*. RuPaul é uma *drag queen* que vivenciou a experiência das casas noturnas de

Nova York dos anos 1980/90, portanto assimilou e reproduziu a tendência do *voguing dance*.

O documentário *Paris is Burning*, que retrata o cenário em que os bailes e sua cultura estiveram em ascensão, é constantemente citado no programa de RuPaul. Tais fatos, e o consumo do *reality show* no Brasil, me levam a realizar paralelos e encontrar pontos em comum entre a *performance drag* comercializada na TV e as *performances* vivas que observo na prática. Essa constatação se deu e ficou evidente a medida que fui me aprofundando no campo de estudo, ao observar e reproduzir as práticas, estéticas e tendências que me eram apontadas.

Essa cultura em viagem é mediada, sobretudo através da mercantilização empreendida pela TV nas suas investidas em cooptar a *drag*. Essa captura é essencialmente moldada para transformar a alteridade em um produto limpo, polido, bem finalizado e palatável ao público de massa. Se por um lado o *mainstream* dissemina para milhões de pessoas ao redor do mundo uma cultura subalterna e marginalizada, por outro a “deteriora” ao transformá-la em algo aceitável aos padrões da “moral e dos bons costumes”, usando muitas vezes o humor, riso e paródia como formas de facilitar a recepção nos públicos mais conservadores (dessa forma estaria mais reproduzindo do que subvertendo a ordem vigente).

É inegável a presença de estilos diferentes dentro do universo *drag* contemporâneo na cidade de Fortaleza e que ele já não é mais o mesmo que foi pesquisado por Coelho (2012) e Gadelha (2009), tendo em vista toda uma mudança da configuração espacial das festas (a começar pelo fechamento da boate Divine) e pela influência da recepção do *reality show RuPaul’s Drag Race* na nova leva de *drag queens* que surgiram na cidade nos últimos dois anos.

A seguir trago uma reflexão teórica sobre os conceitos que estão sendo utilizados nesse texto, sua relação e utilidades para compreensão do contexto estudado. Vejamos a seguir.

3. LINGUAGEM, PERFORMATIVIDADE E *PERFORMANCE*: UMA TRILHA PELO DECOLONIAL

Quando eu estava no ensino fundamental, os professores de História, Filosofia e até mesmo os de Física ensinavam que, com a chegada da modernidade, do século das luzes, houve uma transição do teocentrismo para o antropocentrismo. Na minha cabeça adolescente, eu entendia que aquilo queria dizer que o homem tinha parado de focar tanto em Deus e na religião e começou a pensar na sua própria condição de potencial agente de transformações. Mais de 10 anos no futuro, depois de adulto e de finalizar uma graduação, ingressei no mestrado em Sociologia. Tive a oportunidade de estudar o texto do filósofo Michel Foucault: *As palavras e as coisas*. Nesse texto Foucault reflete sobre o fato de até épocas pré-modernas o homem não se questionar sobre sua condição de sujeito. Até ali não havia uma evidência do homem como autorreflexivo ou como autoconsciente. Ao ler esse texto de Foucault, e sua crítica à modernidade, senti como se alguém me beliscasse de um longo sonho, e as aulas do ensino fundamental e médio passaram pela minha cabeça como um filme. Foi então que percebi que a passagem do teocentrismo para o antropocentrismo era ponto sobre o qual Foucault se referia. Porém, o que mais me assustou e me deslocou completamente, fazendo-me questionar todo o conhecimento que havia acumulado até ali, foi a capacidade de Foucault de criticar sua própria realidade. Senti como se ele tivesse me feito dar dois passos atrás para enxergar o mundo e sua história como uma figura completa, e o mais importante, questionar esse panorama e a natureza da nossa própria realidade enquanto humanidade. Questionar a natureza da realidade, da humanidade e do conhecimento ao mesmo tempo foi uma das coisas que até aquele momento da minha vida não havia tido chance de fazer. E aquele beliscão que levei, que pareceu mais como um tapa na cara, me deslocou do local comum e realocou em uma posição crítica a tudo que conheço. Por isso gostaria de começar minha reflexão teórica nessa dissertação aprofundando a leitura de *As palavras e as coisas* para então alavancar uma reflexão crítica sobre a realidade, a sociedade, o gênero e os desígnios normativos e regulatórios que nos são impostos.

A reflexão de Foucault (1999) e sua avassaladora crítica à noção de homem na modernidade concede suporte analítico às reflexões da filosofia da

linguagem e conseqüentemente facilita nosso olhar para teoria de Austin (1990) no que diz respeito aos atos de fala e sua potência transformativa. O conceito de *performance*, bem como sua flexão a *performatividade*, são abordados aqui como derivações da teoria da linguagem, mas não só isso, como também potências analíticas autônomas para entender sobre as condições sociais dos contextos estudados.

Da teoria de Austin (1990) realizo a passagem para o pensamento *butleriano* que parte da *performatividade* dos atos de fala para um *performatividade* de um corpo que incorpora esses atos e os reproduz criando uma aparência substancialmente falaciosa. A potência da *citacionalidade* de Derrida (1991) abre possibilidades de se pensar a subversão dos desígnios da identidade *generificada* apresentada por Butler (2003).

Para fechar esse tópico, faço uma rápida reflexão sobre a teoria *queer* para então entrar em um argumento de criticidade ao pensamento *eurocentrado* buscando possibilidades subversivas a ele.

3.1. Dos atos de fala à teoria da *performatividade* de gênero

Foucault (1999) afirma que o limiar entre o classicismo e a modernidade é apontado no pensamento filosófico sobre a linguagem inaugurado por Nietzsche no século XIX. Nesse contexto, a linguagem emerge como uma *multiplicidade enigmática que necessita ser dominada*. Os esforços de Nietzsche em compreender a linguagem repousaram em identificar *quem falava*. Para Mallarmé, o discurso falaria por si mesmo, quem fala é a própria palavra. Foucault se questiona: “que relação há entre a linguagem e o ser?” (FOUCAULT, 1999, p. 420). Foucault (1999) afirma que os muitos questionamentos sobre a linguagem surgem do seu fracionamento, no desaparecimento do discurso. A relação entre a linguagem e o ser é a do deslocamento, a do escape.

O autor defende que antes do final do século XVIII não existia o homem. Até então as análises da realidade estavam presas à gramática geral, à história natural e à análise das riquezas. Quando ele afirma que não existia homem, quer dizer que não havia consciência epistemológica dele como tal.

Foucault (1999) nos situa entre o pensamento clássico e moderno e suas distintas compreensões sobre o homem. Desvenda as assimetrias entre a natureza e a natureza humana e a relação casual que se estabelece entre elas através do discurso (no pensamento clássico). A relação entre a natureza e a natureza humana não reside no *direito de nascimento como a todos os outros seres* (FOUCAULT, 1999, p. 426); ela é antes engendrada por mecanismos do saber na *epistémê* clássica em que natureza e natureza humana são momentos funcionais, definidos e previstos. É nesse sentido que é negada a convergência com o pensamento moderno do homem como realidade primeira, centro das atenções, sujeito difícil e soberano de todo conhecimento. O pensamento clássico vislumbrava o homem como ser natural e não como um indivíduo que vive, fala e trabalha segundo as leis de uma Economia, Filologia e Biologia (FOUCAULT, 1999, p. 426). Não há de fato uma evidência da junção da natureza com a natureza do homem, mas um sentido de *autoevidência* presente entre as palavras e as coisas. Seria como se as coisas não precisassem de explicação ou reflexão.

Para Foucault (1999), é a relação entre a representação e o ser, ou entre a natureza e a natureza humana que se evidencia o poder do discurso. É a linguagem que nomeia, recorta, combina, articula e desarticula as coisas através das palavras. Nesse sentido a função da linguagem clássica foi de construir: um discurso natural, a verdade, a descrição das coisas. No século XVI ela era um segredo a ser descoberto, a palavra a decifrar; ela é a possibilidade de conhecer as coisas. Seguindo o pensamento de Nietzsche, é possível afirmar que o grande truque da linguagem reside em ela se fazer passar por reveladora, *quando na verdade produz aquilo que parece revelar*.

Pensemos, como exemplo, nos discursos evocados pelas *drag queens* sobre sua própria aparência, legado ou feitos. O discurso é em si uma força criadora. O poder evocado pela fala tem a força de fixar no imaginário alheio feitos que, ao serem contados em uma perspectiva específica de valoração, criam uma recepção diferente para aqueles que escutam, gerando o potencial de criação de estima através do poder locutório.

A linguagem clássica sustentou a relação entre natureza e natureza humana, sem dar espaço para o possível surgimento de uma “ciência do homem”. A existência do homem não poderia ser colocada em questão, pois era a

representação e o ser que estavam no foco das atenções. A possibilidade de pensar a condição humana, a partir de uma reflexão que colocasse em xeque a relação entre representação e ser não tinha espaço ou possibilidade no contexto da linguagem clássica.

O discurso clássico se desvanece na passagem da História Natural para a Biologia, da análise das riquezas para a Economia, da reflexão da linguagem para a Filologia. É nesse momento que o homem assume uma posição ambígua de objeto e sujeito do conhecimento, ilustrado por Foucault (1999) através do quadro *Las meninas* de Velázquez: nele existe um soberano submisso, um espectador “olhado” (FOUCAULT, 1999, p. 429). Essa análise desloca a autoevidência entre as palavras, as coisas e sua ordem. É no questionamento sobre a relação entre as palavras e as coisas que a representação se desloca para outro tipo de compreensão, logo inaugura a modernidade.

O ser humano assumiria seu próprio ser, e não mais uma representação exterior, mas agora uma representação que ele consegue fornecer por conta própria em um contexto disposto pelos seres vivos, pelos objetos de troca e pelas palavras (FOUCAULT, 1999, p. 430). O homem é portador da fala, princípio e meio de toda produção. Entretanto, é ele mesmo dominado pelo trabalho, pela vida e pela linguagem na medida em que só se torna inteligível através delas. Elas o antecedem e ainda estarão aí quando ele se for. Sobre a finitude:

No fundamento de todas as positivities empíricas e do que se pode indicar como limitações concretas à existência do homem, descobre-se uma finitude – que em certo sentido é a mesma: ela é marcada pela espacialidade do corpo, pela abertura do desejo e pelo tempo da linguagem; e, contudo, ela é radicalmente outra: nela o limite não se manifesta como determinação imposta ao homem do exterior [...] mas como finitude fundamental que só repousa sobre seu próprio fato e se abre para a positividade de todo limite concreto. (FOUCAULT, 1999, p. 433).

O corpo, o desejo e a linguagem são valores relativos estabelecidos e articulados no espaço das coisas. Elas são a finitude, o dado empírico que faz revelar as limitações da vida, da linguagem e do trabalho. O homem aprende que é finito, porque a racionalidade lhe entrega valores relativos advindos do espaço das coisas, atribuídos com base na ideia própria de finitude.

A relação entre as palavras e as coisas, entre a representação e o ser, é marcada pela repetição e duplicação. É o estabelecimento de nexos entre as coisas

através das palavras que constitui a linguagem e a ordem do discurso. É essa ordem que institui um parâmetro de verdade, que duplica as coisas e as amarra com as palavras.

A *drag queen* que evoca para si uma imagem falada de beleza, ressaltando suas qualidades que a fazem se aproximar do estereótipo padrão do *glamour* e do belo, reproduz não somente através da imagem, mas também da representação dela através das palavras um reforço que se pretende positivo em uma autovalorização de si. É uma espécie de autopromoção que a faz se elevar entre as outras como escolhida, especial e melhor entre as outras. A geração desse tipo de duplos é extremamente comum no ambiente estudado.

A *drag* que reproduz os padrões da beleza feminina, buscada nos níveis de perfeição das divas *hollywoodianas* e do pop, não deve esperar por si só o seu reconhecimento como "portadora de uma beleza singular", mas deve produzir com a fala uma imagem dela mesma se autovalorizando e promovendo. Dessa forma a *drag* que se usa do recurso da linguagem para se autopromover acaba subindo na escala de prestígio no universo *drag*.

Entretanto é esse processo de relacionar as palavras com as coisas (imagens) que Foucault identifica como falacioso. A ideia da mulher bonita e ideal não é se não uma construção, uma força discursiva que reforça padrões de beleza. A beleza e o que se fala sobre ela são faces de uma mesma moeda que produzem um efeito de verdade.

Descolando as palavras das coisas, é possível perceber o quanto o discurso exerce efeitos que criam verdades. A *drag* que mobiliza ao redor de si a ideia e imagem de ser "belíssima", com maquiagem bem-feita, polida e bem-acabada, que parece uma "mulher de verdade"; está na verdade mobilizando a construção de um discurso e imagem, dessa forma, quando a *drag* se desmonta, o elemento do *glamour* e da beleza se perdem em uma imagem masculina que, na maioria das vezes, é fora do eixo da beleza padrão hegemônica seja ela masculina, feminina e/ou estética. Poucas são as *drags* que conseguem ser bonitas estando montadas e desmontadas, ou seja, possuir expressões de beleza em ambas as expressões de gênero representadas.

Os termos da finitude são os que impedem o homem de pensar fora da linguagem, mas sempre dentro dos seus hábitos e imaginações. É a limitação, a finitude, que funda a existência dos corpos, das necessidades e das palavras e a impossibilidade de dominá-los num conhecimento absoluto. (FOUCAULT, 1999, p. 435).

[...] se o saber do homem é finito, é porque ele está preso, sem liberação possível, nos conteúdos positivos da linguagem, do trabalho e da vida; e inversamente, se a vida, o trabalho e a linguagem se dão em sua positividade, é porque o conhecimento tem formas finitas. Em outros termos, para o pensamento clássico, a finitude [...] explica essas formas negativas que são o corpo, a necessidade, a linguagem, o conhecimento limitado que deles se pode ter; para o pensamento moderno, a positividade da vida, da produção e do trabalho (que têm sua existência, sua historicidade e suas leis próprias) funda, como sua correlação negativa, o caráter limitado do conhecimento; e, inversamente, os limites do conhecimento fundam positivamente a possibilidade de saber, mas numa experiência sempre limitada, o que são a vida, o trabalho e a linguagem. (FOUCAULT, 1999, p. 435).

É o surgimento do homem, a partir de uma analítica da finitude, que põe fim à metafísica como parâmetro de compreensão das coisas. O homem moderno (determinável com existência corporal, laboriosa e falante) só é possível dentro da finitude. Logo o conhecimento também é uma experiência limitada dentro desses termos, ou seja, da Biologia, do labor e do discurso.

A passagem do pensamento clássico para o moderno desloca o eixo da representação para análise do homem em sua finitude. Trata-se de trazer à luz as condições do conhecimento a partir dos conteúdos empíricos que nele são dados (FOUCAULT, 1999, p. 438). Foucault supõe a existência de uma verdade que diga respeito à ordem do discurso que articule os sentidos da natureza ou da história do conhecimento em uma linguagem que convence ser verossímil.

[...] ou esse discurso verdadeiro encontra seu fundamento e seu modelo nessa verdade empírica cuja gênese ele retrança na natureza e na história, e ter-se-á uma análise de tipo positivista (a verdade do objeto prescreve a verdade do discurso que descreve sua formação); ou o discurso verdadeiro se antecipa a essa verdade de que define a natureza e a história, esboça-a de antemão e a fomenta de longe, e, então, ter-se-á um discurso de tipo escatológico (a verdade do discurso filosófico constitui a verdade em formação). (FOUCAULT, 1999, p. 440).

O entendimento do homem no pensamento clássico ligado à representação entre a natureza e o homem, posteriormente deslocado no pensamento moderno para uma análise da finitude humana e do surgimento do homem como sujeito, é questionada por Foucault: existe verdadeiramente o

homem? Que humanidade é essa ligada a uma representação da natureza? Que homem é esse analisado através da sua finitude, da sua mortalidade, das coisas que são passageiras? Existe de fato esse homem de que tanto se fala?

Acredita-se que é simular um paradoxo supor, por um só instante, o que poderiam ser o mundo, o pensamento e a verdade se o homem não existisse. É que estamos tão ofuscados pela recente evidência do homem que sequer guardamos em nossa lembrança o tempo, todavia pouco distante, em que existiam o mundo, sua ordem, os seres humanos, mas não o homem. (FOUCAULT, 1999, p. 443).

O sujeito é um efeito do discurso. O pensamento moderno torna possível essa afirmação ao questionar a relação entre o dizer e o ser, entre o que se diz e o que se vê. É essa crítica associada à noção de finitude, e de todas as limitações provenientes dela, que constituem o pensamento moderno. Na visão de Foucault (1999), baseando-se nas ideias de Nietzsche, essa concepção nasceu em equívoco. O homem é um duplo empírico-transcendental, é uma dinâmica que preserva nexos casuais e limitados dentro dos esquemas da linguagem, do trabalho e da vida.

A tentativa de criação de igualdade através da diferença é uma empreitada da linguagem que tenta amarrar os signos a significados atribuídos, mas que permanecem em constante tensão, em constante escape; nesse ponto é perceptível a instabilidade da noção de homem moderno.

Ao criar uma distância entre o homem e a natureza para fundação de duplos que tornassem possíveis o surgimento das ciências humanas, a modernidade incorreu em um grande equívoco, pois dentro da identidade então formada do humano há a proliferação da diferença sempre em escape ao uno então estabelecido.

A transcendência dos modelos binários, dos duplos que são constituídos pelo discurso, do poder-saber, desfaz a lógica e prolifera a diferença. O híbrido homem-máquina, as potencialidades monstruosas que escapam ao discurso e a linguagem, são elas as portas de saída da modernidade.

A ciência da linguagem nasce junto com as ciências humanas. A linguística e a filosofia da linguagem localizam-se para além da representação. Essas por sua vez estabelecem signos, sintaxe e leis próprias. A proposta de AUSTIN (1990) no livro “Quando dizer é fazer” é de uma analítica pragmática da linguagem.

O autor tende a uma visão não descritiva da linguagem ao buscar compreendê-la para além da pura constatação. Para ele, algumas sentenças não seriam meramente descritivas, mas sim produtivas, ou seja, com a linguagem criamos coisas, criamos efeitos de superfície. Efeitos esses que repousam sobre os corpos e que não estão interessados em chancelar o verdadeiro ou falso, mas de *performativos* felizes ou infelizes.

O *performativo*, diferente do *constativo*, é quando, ao proferirmos uma sentença, não estamos somente descrevendo a situação, mas estamos fazendo-a. Para Austin (1990):

O termo "*performativo*" será usado em uma variedade de formas e construções cognatas, assim como se dá com o termo "imperativo". Evidentemente que este nome é derivado do verbo inglês *to perform*, verbo correlato do substantivo "ação", e indica que ao se emitir o proferimento está – se [sic] realizando uma ação, não sendo, conseqüentemente [sic], considerado um mero equivalente a dizer algo. (AUSTIN, 1990, p. 24).

Diferente do *constativo*, no *performativo* não está em xeque se o que se diz é verdadeiro ou falso ou o juízo de valor que se faz dele. O ato, a ação cria algo, independente dele ser verdadeiro ou falso, certo ou errado, sincero ou mentiroso. Em muitas situações ele cria um contrato, como é o caso da promessa. Quando Austin (1990) afirma que nossa palavra é o nosso penhor, ele evidencia o caráter ritual da linguagem que cria laços contratuais.

As criações de concepção de beleza pautadas em amizade, reconhecimento e respeito nem sempre são fiéis à realidade, outrossim, são discursos performáticos que podem ou não estar comprometidos com a verdade. Ademais dos pressupostos de verdade, o *performativo* nesse contexto cria uma realidade: o reconhecimento da beleza *drag*.

A criação de coisas a partir dos atos de fala configura um *happening* que depende de determinadas circunstâncias e condições para obter felicidade. Nesse sentido, o *performativo* pode ser feliz ou infeliz, logo ter ou não efeito. A *circunstancialidade* faz com que o ato se torne possível, mas é na linguagem que a materializa.

[...] geralmente o proferimento de certas palavras é uma das ocorrências, senão a principal ocorrência, na realização de um ato [...], cuja realização é também o alvo do proferimento, mas este está longe de ser, ainda que excepcionalmente o seja, a *única* coisa necessária para a realização do ato. Genericamente falando, é sempre necessário que as *circunstâncias* em que as palavras forem proferidas sejam, de algum modo, *apropriadas*:

frequentemente [sic] é necessário que o próprio falante, ou outras pessoas, também realize determinadas ações de certo tipo, quer sejam ações “físicas” ou “mentais”, ou mesmo o proferimento de algumas palavras adicionais. (AUSTIN, 1990, p. 26).

O contexto que materializa a criação performática da beleza *drag* é o das relações de amizade e respeito criadas em pequenos grupos que propagam essa imagem falada da beleza de uma *drag* em questão. Aqueles pertencentes a determinado grupo lutam com unhas e dentes para defender da beleza de uma *drag* sua amiga. Então a beleza enquanto discurso vazio não faz sentido, mas praticada em grupo gera uma verdadeira crença nas qualidades do belo que certa *drag* possui ou deixa de possuir.

Assim como se estabelecem os nexos do belo, também se estabelecem o do feio. O feio surge como uma espécie de parâmetro e contraponto, além de servir como elemento de difamação e derrubada de prestígio daqueles que não fazem parte do grupo que elege *drag* a ou b como bela.

O sentido de verdade atribuído a certas convenções sociais não é mais do que a reiteração de um *happening inicial* que foi repetido ao longo do tempo e consolidou a imagem de uma substância, quando de fato não passa de uma construção performativa.

A atualização dessas convenções ou a reiteração desse *happening* reinaugura, reitera e reproduz o acontecimento como verdadeiro, sólido e substancial. Butler (2003) repousa sua teoria da *performatividade* de gênero na ideia de reiteração contínua da diferença sexual. Esse *performativo* é que constituiu o sujeito, ele é um efeito da ação. Ela propõe o uso político do *performativo* como possibilidade de que, no momento da atualização ou de reprodução do discurso criador, sejam inseridas *contraenunciações* capazes de fissurar ou desestabilizar a verdade aparente (efeitos de superfície) consolidados pelo *happening inicial*.

Vale salientar que o *performativo* está na enunciação, não na gramática. Austin (1990) demonstra que a gramática e a sintaxe encontram limites em explicar o *performativo* ou mesmo em conceituá-lo.

Sobre a teoria dos atos de fala, podemos dizer que a proposição central de Austin (1990) é compreender a linguagem como uma ação, que antes de tudo a

fala é uma ação que causa um efeito. Através de uma analítica das locuções, Austin torna possível borrar os limites entre *constativo* e *performativo*.

A distinção entre *constativo* e *performativo* não é absoluta, pois como supõe o autor, sempre quando falamos algo estamos fazendo algo e conseqüentemente instalando alguma coisa. Se pensarmos nos discursos de verdade, sempre que definimos algo como verdadeiro ou falso, estamos atualizando aquele estatuto e, muito mais do que enunciando, estamos criando a verdade. A locução se apresenta nesse contexto, como a materialidade dos atos de fala.

Realizando uma leitura atenta da obra de Butler (2003), podemos observar que ela ressalta no capítulo três do livro “Problemas de Gênero” a existência de “atos corporais subversivos”. Pode-se muito bem questionar Butler, por conta da sua filiação teórica com Austin (1990) e a teoria dos atos de fala, de reduzir a materialidade do gênero à linguagem. Porém, se observarmos com atenção, é possível perceber que ela fala de “atos corporais” e não de “atos de fala”, apesar de valer-se desse último para estruturar sua teoria da *performatividade* de gênero. Para ela, o que existem são atos corporais que criam discursos e discursos que criam atos corporais sem que um necessariamente anteceda o outro.

A beleza *drag* também é constituída em uma *performance* corporal. Pensemos no exemplo da *drag* Inón, que, para os desígnios padrões de beleza, é considerada por muitos como de pouca beleza facial, porém, para os mesmos padrões de beleza, possui um corpo esbelto (magro e malhado, logo bonito para a beleza padrão) e costuma apresentar *performances* com muita coreografia, adereços, *espacates* e dançarinos. Aos olhos do grupo, Inón é percebida como portadora de beleza. “Ela é uma *bicha* bonita”, dizem, porém a beleza a ela atribuída é uma montagem do seu conjunto de *performance* enquanto *drag* que induz no grupo um sentimento de reconhecimento e respeito. Sua *performance* do corpo lhe proporciona o belo, mas também os atos de fala, proferidos por ela e pelo grupo que a reconhece como tal.

Os desígnios do padrão e do belo que alinham a beleza a um tipo específico, a saber: a “branquitude”, a magreza, os cabelos lisos, traços afilados, “calcanhares magros”, constituem uma referência reforçada pela televisão, pela mídia, e pela via do imaginário popular. Esse conceito de belo torna-se problemático

se pensarmos as possibilidades que escapam aos desígnios padrões de beleza. Pensemos na negritude, nos cabelos cacheados, nos traços arredondados como possibilidades de beleza.

A forma como a beleza é encarada nesse estudo é um constante trânsito, pois a beleza *drag* dialoga o tempo inteiro com a beleza padrão, seja reiterando, reproduzindo ou até mesmo subvertendo. Porém, o objetivo da reflexão sobre a beleza *drag* é entender a forma como esse *performativo* brinca com os desígnios do belo padrão e constrói um conceito próprio de beleza no interior do universo *drag*. Beleza essa que destoa muitas vezes da beleza padrão, porém em outras acaba reproduzindo essa estética irrefletida e padronizada.

Para Butler (2003)³⁶, o gênero é constituído por um conjunto de atos que sequenciados consolidam a imagem de ser homem ou mulher. Dessa forma não existe gênero natural ou original, mas apenas o socialmente construído. Sobre o gênero afirma que:

Se a verdade do gênero é uma fabricação e se um gênero verdadeiro é uma fantasia instituída e inscrita sobre a superfície dos corpos, então parece que os gêneros não podem ser nem verdadeiros nem falsos, mas são apenas produzidos como efeitos de verdade de um discurso de identidade primária e estável (Butler, 1990, p. 136).

A autora acredita que o gênero é uma construção social e que ele é *performativo*, ou seja, que constitui atos, imagens, formulações que consolidam uma determinada percepção social sobre ele mesmo. Ser homem ou mulher é representar em um esquema *performativo* que compreende as características atribuídas à masculinidade ou à feminilidade.

O *performativo* de Butler (2003) remete aquele formulado por Austin (1990) e se refere à capacidade *citacional* de proferir uma sentença que tem o poder de instituir aquilo que se está dizendo. Para além disso, Butler também julga que o gênero se atém na dimensão do falado e *performado* mas também no que concerne ao corpo e suas expressões.

A ideia do gênero como *performatividade* pressupõe que ele em si não é algo natural, ou divinamente concebido, mas é uma formulação – um pensamento, uma fantasia. Dessa forma é possível pensar possibilidades de reinvenção do gênero, já que ele não é uma estrutura consolidada e imutável. Ele é “um conjunto

³⁶Cf. BEZERRA, 2016.

de atos repetidos no interior de um quadro regulatório altamente rígido” (BUTLER, 2003), ou seja, uma prescrição, uma incorporação, um molde, em que devemos nos encaixar.

O conceito de **metafísica da substância** é um modo de pensar em que o sexo e o corpo são materialidades naturalmente concebidas, sincrônicas e autoevidentes. Para Butler (2003) o gênero é performativamente forjado através de condições reguladoras que visam *geneficiar* o corpo humano, dessa forma ele tem sua substância constituída dentro da coerência da lei e do discurso.

A metafísica da substância fundamenta a “heterossexualidade compulsória” que se refere à ideia baseada na definição da genitália como parâmetro definidor da inteligibilidade do ser humano em uma matriz binária: masculino ou feminino. Há nesse esquema uma *heterossexualidade presumida*, em que certa genitália determina o comportamento social de macho ou fêmea; homem ou mulher.

Considerar o gênero como um fazer e não como um ser desloca a sincronia entre o gênero e o sexo, e a presunção de seu alinhamento binário no esquema *pênis-macho-homem* ou *vagina-fêmea-mulher*. Para Butler (2003) a relação sexo/gênero pode ser entendida da seguinte forma:

Levada a seu limite lógico, a distinção sexo/gênero sugere uma descontinuidade radical entre corpos sexuados e gêneros culturalmente construídos. Supondo por um momento a estabilidade do sexo binário, não decorre daí que a construção de “homens” aplique-se exclusivamente a corpos masculinos, ou que o termo “mulheres” interprete somente corpos femininos. A hipótese de um sistema binário dos gêneros encerra implicitamente a crença numa relação mimética entre gênero e sexo, na qual o gênero reflete o sexo ou é por ele restrito. (BUTLER, 2003, p. 24).

Porém, divergindo do sistema binário, a autora concebe o gênero como um constructo *performativo*. Esse encaixe/molde é normativo e funciona nos parâmetros de uma lei geradora e plural. Através dessa noção, o gênero, apesar de ser um ato (uma espécie de *performance*), é regulado por uma norma que o institui enquanto tal (BUTLER, 2003, p. 59).

Essa regulação seria extremamente determinadora, portanto as possibilidades de subversão estariam restritas às próprias opções presentes no interior dessa lei “geradora e plural”. “A nossa escolha de gênero [...] é restrita – o que pode significar que não estamos, de maneira alguma, ‘escolhendo’ ou ‘subvertendo’ nosso gênero”. (SALIH, 2013, p. 73). Butler (2003) afirma que:

[...] parece sensato evocar [...] Foucault, que, ao afirmar que sexualidade e poder são coextensivos, refuta implicitamente a postulação de uma sexualidade subversiva ou emancipatória que possa ser livre da lei. Podemos iniciar nesse argumento, salientando que “o antes” e “o depois” da lei são modos de temporalidade discursiva e *performativamente* instituídos, invocados nos termos de uma estrutura normativa que afirma que a subversão, a desestabilização ou o deslocamento exigem uma sexualidade que de algum modo escape das proibições hegemônicas a pesarem sobre o sexo. (BUTLER, 2003, p. 53-4).

A autora começa então a sugerir ou fundamentar a sua compreensão sobre as possibilidades subversivas, partindo das concepções de Foucault (2014), afirmando que:

Se a sexualidade é construída culturalmente no interior das relações de poder existentes, então a postulação de uma sexualidade normativa que esteja “antes”, “fora” ou “além” do poder constitui uma impossibilidade cultural e um sonho politicamente impraticável, que adia a tarefa concreta e contemporânea de repensar as possibilidades subversivas da sexualidade e da identidade nos próprios termos do poder. (BUTLER, 2003, p. 55).

Alinhando-se com as compreensões de Foucault (2014), Butler (2003) enseja espaço para formular suas ideias sobre subversão dentro de uma teoria da *performatividade* dos atos de gênero que, segundo ela, prometem romper “[...] as categorias de corpo, sexo, gênero e sexualidade, ocasionando sua re-significação subversiva e sua proliferação além da estrutura binária”. (BUTLER, 2003, p. 11).

“A construção não é oposta à agência, ela é a cena necessária da agência” (BUTLER, 1990, p. 147). Nesse sentido Salih (2013) salienta que “a identidade é intrinsecamente política, enquanto a construção e a desconstrução [...] são as cenas necessárias [...] da agência”. Portanto, “a subversão deve se dar desde o interior do discurso existente, pois isso é tudo o que existe”. (SALIH, 2013, p. 96-97, grifos meus).

Salih (2013), ao realizar uma leitura apurada de Foucault (2014) e Butler (1990), acredita que “falar sobre sexo é um modo de simultaneamente, produzi-lo e controlá-lo, [...] não existe nenhuma posição que possa ser assumida fora da lei, a subversão deve ocorrer *no interior* das estruturas discursivas existentes.” (SALIH, 2013, p. 84-85, grifos da autora).

Para Derrida (1991 *apud* SALIH, 2013, p. 126-129), a potência de subversão reside na atualização da norma, ou seja, na necessidade de citá-la continuamente atualizando seu *status quo*. Ao proferir uma sentença, estamos atualizando um ato *performativo* que instituiu aquela verdade. Para Derrida, ao embaralharmos esse jogo e inserirmos na atualização uma refutação ou

questionamento à norma, nós estamos de fato desestabilizando o princípio em questão e contribuindo para sua ressignificação.

A agência seria uma possibilidade a ser utilizada dentro das margens que a própria norma institui. Um modo de encontrar brechas na lei, pontos de escape que possibilitem através de uma ação paródica o reconhecimento da “parodicidade” do gênero como um todo. O desafio estaria em, dentro desse esquema rígido, encontrar margens para essa agência. Nesse sentido “Butler insiste que a lei é geradora e plural, e que a subversão, a paródia e o *drag* ocorrem *no interior* de uma lei que proporciona oportunidades para ‘encenação’ das identidades subversivas que ela, ao mesmo tempo, reprime e produz”. (SALIH, 2013, p. 86, grifos da autora).

Butler (2003) cita a *drag* como um exemplo de disjunção entre as categorias analíticas do gênero e do sexo. Para ela, a *performance* da *drag*, entendida como uma paródia de gênero, evidencia o caráter não original das identidades *generificadas*. Ao *performar* um gênero diferente do seu sexo anatômico, a *drag* desarticula o parâmetro autoevidente entre o sexo e o gênero. Segundo Butler (2003):

A *performance* do *drag* brinca com a distinção entre a anatomia do performista 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. Se a anatomia do performista já é distinta de seu gênero, e se os dois se distinguem do gênero da *performance*, então a *performance* sugere uma dissonância não só entre sexo e *performance*, mas entre sexo e gênero, e entre gênero e *performance*. (BUTLER, 2003, p. 196).

Portanto, “ao imitar o gênero, o *drag* revela implicitamente a estrutura imitativa do próprio gênero – assim como sua contingência”. (BUTLER, 2003, p. 196). A *drag* é uma forma de subverter o gênero, ela se utiliza dos elementos presentes dentro da própria inteligibilidade do gênero para reinventar sua *performance* e se apresentar como um constructo que se choca com a norma. Ela trabalha na recitação dessa e instituindo cisões e deslocamentos capazes de desestabilizar a norma e a lei. A *drag* se movimenta entre os gêneros, brinca com eles e os embaralha. Ela joga dentro dos termos da lei e evidencia seu caráter falido ao afirmar que o gênero não é algo natural e imutável.

Vergueiro (2015) usa o termo “populações gênero-inconformes” para se referir àquelas/es que não se adequam aos padrões sociais binários de sexo e gênero, a saber: masculino ou feminino. A cisgeneridade é a definição dos corpos

que se adequam e seguem à risca as normas de gênero e sexo. Esse conceito serve para “[...] se pensarem formações corporais e identidades de gênero naturalizadas e idealizadas [...]” (VERGUEIRO, 2015, p. 43). Dessa forma ela reflete que a:

[...] normatividade de gênero – a cisnormatividade, ou normatividade cisgênera – que exerce, através de variados dispositivos de poder interseccionalmente situados, efeitos colonizatórios sobre corpos, existências, vivências, identidades e identificações de gênero que, de diversas formas e em diferentes graus, não estejam em conformidade com seus preceitos normativos. (VERGUEIRO, 2015, p. 43).

Dessa forma, podemos definir a cisgeneridade como atribuída àquelas pessoas que se identificam e se enquadram com o sexo e gênero socialmente designados. O sexo e o gênero são socialmente definidos no momento em que é anunciado “é menino” ou “é menina”. (BUTLER, 2003).

A potência da *drag* reside em confrontar a cisgeneridade e seus desígnios de heterossexualidade presumida e compulsória, embaralhando os signos do previamente estabelecido, desestabilizando a percepção social sobre o masculino e feminino e gerando questionamentos de potencial desconstrução da fixidez da binariedade de gênero.

Para pensar uma política subversiva a partir disso, podemos refletir sobre a teoria *queer*. Ela dispensa os usos dos marcadores sociais da diferença, pois estabelece que não há coerência entre os marcadores e a identidade que necessita de representação. Ela pensa em híbridos que não necessitam ser marcados ou delimitados. Podemos pensar a nossa sociedade normativa como higienista e que marca tabus onde é indesejável, mesmo impensável, a prática da mistura e do impuro. A sociedade se organiza estabelecendo limites de pureza. O *queer* evoca esse híbrido que a norma faz questão de afastar e proibir, ele coloca em questão a coesão e coerência daquilo que foi estabelecido como uno, consistente que se estabiliza em uma matriz binária e asséptica. A transgressão empreendida pelo *queer* desconstrói a coerência *identitária*, mistura e embaralha. O abjeto é uma dobra da norma. O estudo *queer* visa para além da divisão ou marcação da diferença, mas objetiva pensar a diferença em si como um híbrido a ser pensado de forma conjunta a exemplo dos estudos interseccionais.

Por um método selvagem de construção bibliográfica, que coleciona rastros e teça redes de contrabando. Para que a teoria não se reduza aos circuitos

acadêmicos com suas bibliotecas empoeiradas geridas por sistemas organizacionais mecanicistas. Porque já não escrevo tão somente para obter um título, embora esteja ciente dos ritos institucionais a que este trabalho foi submetido em função do meu vínculo universitário. Escrevo para fazer correr, em circuito expandido, um saber que já transborda as estruturas sistemáticas que procuram tangenciá-lo; para fazer carcomer o centro pelas bordas e para afirmar essa bibliografia selvagem, que ousa existir no ponto-cego dos arquivos oficiais. (MOMBAÇA, 2016, p. 347).

A ideia de desconstrução do gênero e da sexualidade através de uma analítica crítica e de um “método selvagem” encontra aporte nos estudos decoloniais aos quais irei tratar a seguir.

3.2. Performances (de)coloniais

O colonialismo refere-se ao processo de estabelecimento de colônias associado à dominação europeia, a partir do século XVI, sobre territórios atualmente conhecidos como americanos, africanos, asiáticos e oceânicos. Essas colônias tiveram por objetivo a exploração de bens e produtos que impulsionaram o desenvolvimento capitalista e as revoluções industriais (VERGUEIRO, 2015, p. 41).

O pensamento pós-colonial refere-se ao processo *descolonizatório* em que intelectuais e ativistas questionaram-se sobre os desígnios de raça, cultura, linguagem e classe impostos através da imposição colonial (VERGUEIRO, 2015), principalmente no contexto do continente africano e da Índia. Para além do uso do “pós” como uma referência à temporalidade, pensar os estudos pós-coloniais estendendo-os aos debates sobre o corpo e o gênero aproxima-se das reflexões pós-estruturalistas sobre identidade. Dessa forma o conceito de decolonização configura-se como essa vertente que pretende entender os processos coloniais ampliados para uma compreensão sobre os desígnios impostos sobre os corpos na padronização e homogeneização dos gêneros provenientes do projeto de dominação europeu (VERGUEIRO, 2015, p. 42). O decolonial configura-se como uma ruptura ao pós-colonial, pois tem como objetivo pensar o contexto específico dos povos da América Latina.

Meu argumento em torno do uso dos estudos *decoloniais* reside na utilização da noção de “sujeição de uma comunidade dominada por outra” (HOUAISS; VILLAR, 2001, acepção 5 *apud* VERGUEIRO, 2015, p. 42), tendo em vista a repetição de fluxos do Norte global ao Sul na imposição de trejeitos, estilos,

modos de agir, pensar e sentir que não são próprios do Sul, mas que são impostos das mais diversas maneiras e influenciam de forma substancial a cultura local. Um pensamento crítico sobre esse processo potencializa a resistência e valorização das nossas bases culturais que há séculos sofrem atentados e tentativas de suplantação pelos colonizadores ou povos “desenvolvidos” do Norte global. Parafraseando Vergueiro (2015): uma drag colonizada é uma em que nós internalizamos os valores [estéticos] da cultura dominante. (VERGUEIRO, 2015, p. 42).

Nas páginas seguintes trarei uma revisão de literatura tomando como base os estudos pós/des/decoloniais e suas respectivas críticas à limitação imposta pelo pensamento branco-europeu-heterossexista. Gostaria também de ressaltar a importância do aporte teórico desses pensadores na criação e sofisticação de conceitos que abarquem a nossa diferença e especificidades como povos historicamente explorados, subjugados e esquecidos.

3.2.1. Por uma crítica ao pensamento eurocentrado

Spivak (2010) questiona-se sobre o sujeito do conhecimento e sua posição ocidental refletindo sobre a forma como o “terceiro mundo” é retratado pelo sujeito do conhecimento ocidental. Observa a forma pela qual esse está inevitavelmente associado com os interesses econômicos internacionais do Ocidente.

Spivak (2010) analisa como intelectuais como Foucault e Deleuze evitam os questionamentos sobre a ideologia. O que denota uma cumplicidade ao projeto de sujeito europeu como soberano. “Nem Deleuze, nem Foucault parecem estar cientes de que o intelectual, inserido no contexto do capital socializado e alardeando a experiência concreta, pode ajudar a consolidar a divisão internacional do trabalho” (SPIVAK, 2010, p. 38).

O sujeito europeu foi cuidadosamente construído para obliterar as chances de participação ideológica e científica do sujeito inominado *Outro da Europa*. O rastro disso é a visível construção do colonial como *outro*, seja através da ciência, da literatura ou do poder instituído.

A autora identifica a negligência sobre o *Outro Europeu* como uma abordagem de violência epistêmica. Sendo de procedência indiana, ela explana as formas pelas quais a *colonialidade* britânica interferiu no contexto cultural e epistêmico hindu. O projeto imperialista visou “[...] formar uma classe que possa servir como intérprete entre nós e os milhões que governamos; uma classe de pessoas, indianas de sangue e cor, mas inglesas no gosto, nas opiniões, na moral e no intelecto”. (MACAULAY, 1935, p. 359 *apud* SPIVAK, 2010, p. 65). As autoridades que chancelam as forças imperiais e coloniais no contexto hindu acabam afetando a educação e a socialização através da *epistemé* europeia. Para Spivak (2010) o outro como sujeito é inacessível para Foucault e Deleuze (SPIVAK, 2010, p. 69):

[...] De acordo com Foucault e Deleuze (falando a partir do Primeiro Mundo, sob a padronização e regulamentação do capital socializado, embora não pareçam reconhecer isso), os oprimidos, se tiverem a oportunidade [...], e por meio da solidariedade através de uma política de alianças (uma temática marxista em funcionamento neste caso), *podem falar e conhecer suas condições*. Devemos agora confrontar a seguinte questão: no outro lado da divisão internacional do trabalho do capital socializado, dentro e fora do circuito da violência epistêmica da lei e educação imperialistas, complementando um texto econômico anterior, *pode o subalterno falar?*

O que a autora está de fato indagando é que a intelectualidade dos cânones da ciência filosófica, ao negligenciar o *Outro Europeu* em suas reflexões teóricas, estão de fato contribuindo para forças imperiais no *silenciamento* e genocídio desses *Outros*.

Foucault pensa os subalternos nos meandros do poder e nas formas de resistência que as mulheres, os prisioneiros, os soldados recrutados, os pacientes de hospitais e os homossexuais podem desenvolver contra a imposição do controle e restrições estabelecidas. Porém, apesar de seus esforços em pensar sobre os subalternos, a ausência de uma reflexão sobre o imperialismo indica uma afeição à produção limitada do ocidente sobre a *reinscrição* topográfica imperial. Dessa forma, Spivak (2010) entende que a omissão de Foucault acarreta em uma colaboração para consolidar os efeitos do imperialismo.

Às vezes parece como se a brilhante análise de Foucault dos séculos de imperialismo europeu produzisse uma versão em miniatura desse fenômeno heterogêneo: o gerenciamento do espaço [...], mas em asilos; as considerações da periferia, mas em termos dos loucos, dos prisioneiros e das crianças. A clínica, o asilo, a prisão, a universidade – tudo parece ser uma “tela alegórica” que impede uma leitura das narrativas mais amplas do imperialismo. (SPIVAK, 2010, p. 98).

Os estudos que refletem sobre a *decolonialidade* do pensamento encontram um aporte nas argumentações de Spivak (2010). A maneira como até os mais revolucionários e críticos pecaram pela falta e negligência em pensar e refletir para além dos limites europeus a condição dos colonizados que não fosse aquela relatada pelo colonizador, evidenciam que a própria ciência está envolvida no projeto imperialista de colonização continuada e imposição cultural.

3.2.2. Culturas viajantes e a diáspora

Pensar questões de identidade e seus contextos culturais no âmbito da descolonização africana nos concede potenciais para uma reflexão mais crítica e apurada sobre as culturas “suplantadas” pelas forças colonizadoras. Outro fator importante dessa análise é a consideração acerca das culturas negras e suas influências na nossa constituição cultural contemporânea, levando sempre em consideração a necessidade de se pensar questões como raça, gênero, sexualidade e classe de formas conjuntas e inter cruzadas.

Hall (2003) reflete sobre a construção pós-moderna das identidades culturais. Compreende-as como não *essencializadas*, ou seja, analisa sua postura e contexto e não sua essência ou substância. Partindo de uma analítica da diáspora, Hall (2003) entende as identidades como múltiplas, híbridas, ambíguas e confusas. Sobre a diáspora, afirma:

Sabemos que o termo “África” é, em todo caso, uma construção moderna, que se refere a uma variedade de povos, tribos, culturas e línguas cujo principal ponto de origem comum situava-se no tráfico de escravos. No Caribe, os indianos e chineses se juntaram mais tarde à “África”: o trabalho semi-escravo [*indenture*] entra junto com a escravidão. A distinção de nossa cultura é manifestamente o resultado do maior entrelaçamento e fusão, na fornalha da sociedade colonial, de diferentes elementos culturais africanos, asiáticos e europeus. (HALL, 2003, p. 31).

Hall (2003) acredita que as identidades são inevitavelmente questões históricas. A diáspora tende a superar uma concepção binária de diferença. Na perspectiva binária existe a necessidade da criação de um dentro e um fora. Entretanto, a noção de proliferação da diferença através da hibridez evoca o conceito resgatado em Derrida de *différance*: “[...] uma diferença que não funciona através de binarismos, fronteiras veladas que não separam finalmente, mas são

também *places de passage* [...], sempre em deslize ao longo de um espectro sem começo nem fim”. (HALL, 2003, p. 33).

Um de seus argumentos centrais é o de que a identidade cultural, tendo em vista o sentimento de pertença e nacionalidade, não é totalmente suplantada pela ocasião da colonização, mas continua sendo associada à sua cultura de origem, apesar dos processos de dominação impostos. O contato das identidades culturais, já existentes, com as novas favorece a epifania de identidades híbridas e mutantes que preservam traços de origem e absorvem elementos da nova cultura.

As questões da identidade cultural na diáspora [...] têm provado ser tão inquietantes e desconcertantes para o povo caribenho justamente porque, entre nós, é irrevogavelmente uma questão histórica [...] todos que estão aqui pertenciam originalmente a outro lugar. Longe de constituir uma continuidade com o passado, nossa relação com essa história está marcada pelas rupturas mais aterradoras [...] o que denominamos Caribe renasceu dentro da violência e através dela. A via para a nossa modernidade está marcada pela conquista, expropriação, genocídio, escravidão, pelo sistema de engenho e pela longa tutela da dependência colonial. (HALL, 2003, p. 30).

Pensemos na especificidade cultural do Brasil colonizado. Nas nossas raízes africanas e ameríndias. As *drag queens* em diversas facetas absorvem e reproduzem elementos culturais provenientes das culturas viajantes africanas. Termos derivados do *iorubá* e outras línguas originárias africanas ou de derivação indígena. Esse conjunto de repertórios encarnados nas *performances drag* locais traduz o conceito de *différance* se pensarmos no modo como as *queens* interpretam essas *performances* reelaborando-as de acordo com os fluxos culturais em voga.

Assim como o *bajubá*, o *iorubá* ou *yorubá* é um dialeto falado no Brasil por grupos praticantes de religiões afro-brasileiras e faz referência ao grupo étnico que dá nome ao idioma. Ele chegou ao Brasil através do tráfico de escravos e, apesar de não ter sido aceito pelos colonizadores e jesuítas, foi sobrevivendo como rastro principalmente através do sincretismo religioso (Cf. GILROY, 2001).

Os duplos existentes entre as *performances* apresentadas na TV americana, extremamente populares no Brasil, possuem o forte elemento do *mainstream* (que se configura como uma força colonizadora contemporânea) na quase imposição da estética e *performance drag* americanizada altamente polida e fabricada como um produto para ser comercializado através da TV. Apesar do

contexto a qual me refiro não ter passado pelo mesmo processo de expropriação, exploração e violência; mas ele se configura como um meio sofisticado e moderno de imposição cultural. Propagado e perpetuado através do *mainstream* televisivo.

No outro lado da moeda há as *performances* brasileiras cheias de repertórios múltiplos e herdeiros da nossa história cultural. São os palavreados, os gestos, a música, o famoso bate-cabelo indispensável a uma *performance drag* de raiz brasileira. O encontro dessas culturas não é nada mais do que a dinâmica da *différance* se fazendo presente, e como não poderia deixar de ser, o elemento da dominação cultural está sempre presente.

Lembrando o célebre texto de Parker (1991), em que ele analisa a tradição e história brasileira da sexualidade, no Brasil aquilo que se valoriza é o que se vem de fora. Pensemos como exemplo a tradição de trocas exercidas pelos colonizadores que barganharam *bugingangas* para obter do nosso bem mais precioso: o pau-brasil. Décadas depois, em um Rio de Janeiro com aspirações de metrópole mundial, a avidez do povo carioca pela moda europeia, casacos de pele, roupas chiques e modernas, todas vindas da Europa. O brasileiro, que historicamente aprendeu a valorizar mais o de fora do que o de dentro, está sempre com os olhos saltados para o exterior e suas novidades e tendências.

O surgimento do estilo *drag* propagado pelo *RuPaul's Drag Race* chegou ao Brasil de forma avassaladora, atingindo um enorme público, o que fez grande parte da população Lésbica, Gay, Bissexual, Travesti e Transexual (LGBTT) do país volver os olhos para a arte da *montação*. O que muitos dos novos fãs e neófitos dessa arte não perceberam de imediato é que já existiam *drag queens* no Brasil antes do RPDR e que a *montação* que se fazia no país era tão boa e original quanto a americana.

Após a chegada do RPDR no Brasil³⁷, muitos dos fãs começaram a se lançar na arte da *montação* dando início a um novo ciclo de *drags* no país. O que gerou por parte das *drags* mais antigas uma espécie de estranhamento (ver Bezerra, 2016). Quando as veteranas começaram a assimilar a nova tendência *drag*, o

³⁷O Brasil também se constitui como um circuito de *mainstream* de produção de cultura de massa. Pensemos nas estrelas pop nacionais como Anitta, Ivete Sangalo e até mesmo a Pablllo Vittar que produzem um conteúdo específico nacional voltado para a comercialização de uma imagem e estéticas próprias associadas à ideia do *mainstream*.

contexto de diferenças entre neófitas e veteranas foi se reduzindo, até as influências desse *show* provocar uma hibridização com a tradição *drag* local.

A lógica colonial carrega consigo o lastro da impureza. Ela provoca o hibridismo, a mistura, a transformação em novas ideias, culturas e organizações políticas. Essa formação sincrética é forjada dentro das relações de poder, na lógica da dependência e subordinação do colonialismo. O sincretismo cultural e religioso é talhado como fuga, escape e deslize às imposições sofridas pelos colonizados.

Apesar de o conceito de *différance* abordar a possibilidade de hibridização entre as culturas, as tentativas de suplantação e as relações de poder devem sempre ser consideradas, pois de uma forma ou de outra a dominação está sempre presente. A *différance* deve ser entendida como uma possibilidade de resistência e sobrevivência à imposição cultural, e nunca uma forma de harmonização entre as tensões culturais.

O movimento *diaspórico* é marcado por tensões com as identidades nacionais. Através da metáfora do atlântico negro, Gilroy (2001) estabelece uma alegoria que trata da *desterritorialização* das identidades, com intuito de romper com a racionalidade colonizadora eurocêntrica. Ele pretende considerar a especificidade dos povos colonizados. A ideia do atlântico negro é a de um movimento processual que rompe com os limites do estado-nação alinhando-se com o evocado por Hall (2003) sobre a diáspora e a proliferação da *différance* nos contextos coloniais.

O conceito de culturas viajantes de Gilroy (2001) diz respeito aos negros traficados através do Atlântico. Afirma que eles carregavam experiências culturais. Sugere a proliferação da cultura negra através do tráfico negreiro. O deslocamento espacial teria levado as populações à interação, sincronização e hibridização das experiências sociais e culturais.

Na analítica de Gilroy (2001) é importante realizar uma análise do processo *diaspórico* de tal forma que o entendimento da dinâmica de dominação não seja apenas pela *linha de cor*³⁸. Ele resgata as diferenças dos marginalizados e excluídos. A partir disso podemos pensar em termos de uma análise interseccional.

³⁸O autor desenvolve o conceito de *linha de cor* para designar a tendência de compreensão do negro através de identidades raciais estáveis. Para ele, o que está em voga é a geração de um “[...] meio de representar a inevitabilidade e o valor legítimo da mutação, hibridez e mistura em marcha rumo a

Mas por que refletir sobre *culturas viajantes* do atlântico negro? Em primeira instância esse conceito enriquece a compreensão sobre o processo de hibridização das culturas através do tempo e do espaço. Pensemos a análise realizada pelo presente trabalho de refletir a transposição da cultura *drag* através do *mainstream* televisivo americano como uma espécie de cultura viajante, uma espécie de alegoria análoga ao atlântico negro, porém muito diferente em todos os aspectos. O que faz esses dois conceitos convergentes é o fato da proliferação e hibridização das culturas através do tempo e do espaço. Além de ser premente, é claro, um esforço reflexivo para pensar não só a *performatividade* de gênero e a arte de montagem *drag*, mas também de que forma outros fatores como raça e classe estão perpassados neles.

Sobre a necessidade de debater as questões de gênero e raça simultaneamente surgiram junto com a segunda onda do feminismo nos Estados Unidos da América. O pensamento interseccional paira sobre a análise conjunta de fatores como raça, classe, gênero, sexualidade, nação, religião, idade e deficiência (PUAR, 2013). Ela reitera uma lógica da diferença que deve ser pensada em termos entrecruzados. Evoca também uma lógica de identidade marcada pela diferença.

Uma das problemáticas dessa análise é sua detenção nos processos *identitários*. A demarcação das diferenças parece ser fundamental para então pensá-las em conjunto. Não seria mais adequado pensá-las desde sempre como aspectos analíticos inseparáveis?

Podemos então entender a diáspora como um processo de proliferação cultural. Ela encontra nos países colonizados, através de uma dinâmica da *différance*, contextos sociais e culturais entrecruzados na formação social. Essa formação se dá em meandros das relações de poder e dominação.

No contexto brasileiro temos uma realidade de colonização que se atualiza constantemente. Nesse ínterim, também se reproduzem os repertórios das culturas diversas que entraram no país através do processo de colonização e que se proliferaram na forma de diáspora.

Partindo para compreensão crítica do processo colonizador das Américas, Taylor (2013) reflete sobre a imposição cultural europeia da ordem de um arquivo, ou linguagem escrita, que investiu em suplantar a cultura, identidade e linguagens locais pela imposição do modo de ser, sentir e pensar europeu³⁹. A tentativa de apagamento das culturas locais, do esquecimento das práticas rituais e religiosas em destruir o repertório das populações locais.

O repertório é aquele da ordem do não arquivável, da *performance*, do *happening*, que transmite e produz conhecimento através das práticas linguísticas e corporais não escritas. Para a autora, é através dos repertórios, das práticas corporais e performáticas que as tradições indígenas e negras, das culturas dissidentes, se preservam ao longo do tempo, mesmo mediante a imposição dos discursos oficiais, aqueles da ordem do arquivo colonizador.

Sobre esse processo ela afirma: “as histórias eram queimadas e reescritas para se ajustarem às necessidades de memorização dos que estavam no poder”. (TAYLOR, 2013, p. 46). E considerando ainda que “[...] os atos incorporados e performatizados geram, gravam e transmitem conhecimento”. (TAYLOR, 2013, p. 51).

Práticas não verbais – como dança, ritual e culinária, entre outras –, que há muito tempo serviam para preservar um senso de identidade e de memória comunitária, não eram consideradas formas válidas de conhecimento. [...] A fratura, a meu ver, não é entre a palavra escrita e falada, mas entre o *arquivo* de materiais supostamente duradouros (isto é, textos, documentos, edifícios, ossos) e o *repertório*, visto como efêmero, de práticas/conhecimentos incorporados (isto é, língua falada, dança, esportes, ritual). (TAYLOR, 2013, p. 48).

Taylor (2013) cita o exemplo da construção do templo de Nossa Senhora de Guadalupe no mesmo lugar em que os indígenas realizavam sacrifícios e cultos solenes à divindade por eles chamada de *Tepeaquilla*. Após a construção do templo católico, as peregrinações ao lugar continuaram, porém os conquistadores não sabiam se os indígenas adoravam Nossa Senhora de Guadalupe ou a antiga divindade. Havia milhares de outras igrejas espalhadas pela cidade, mas os colonizados apenas peregrinavam para esse templo em específico. O exemplo que

³⁹Podemos pensar a sofisticação desse processo através dos aparatos tecnológicos como a internet e a TV. A força da mídia e do *show business* de criar suas próprias regras e propagá-las para um grande público de massa.

parte de uma realidade de colonização latino-americana (mais em específico no México) é muito próximo a de sincretismo cultural e religioso vivenciados no Brasil.

A dimensão das práticas corporais, o repertório, é muito cara às *drag queens*. As drags são em si uma prática corporal. Seja na dança, na *performance*, na teatralidade, na pintura facial e corporal (maquiagem), na alteração dos contornos do corpo com enchimentos de esponja; a *drag* absolutamente é uma prática corporal, um repertório. Taylor (2013) defende que as práticas corporais transmitem conhecimento, e ainda mais: que elas são um rastro de sobrevivência e resistência, ao preservarem as culturas e práticas subalternas atentadas pela tentativa de supressão do arquivo dominatório.

Pensemos no exemplo do *voguing dance* apresentado no capítulo anterior. Ele compõe parte da tradição do gueto negro e gay norte-americano e chegou para as *drags alencarianas* como uma novidade, ou podemos considerar uma “cultura viajante” capaz de proliferar lastros de *différance*. Questiono-me se essas relações de poder não estariam reproduzindo uma *colonialidade*, em que os povos do Norte expandem sua cultura ao Sul. Essa suposta expansão poderia ser entendida como a *criação de duplos*, que colam e descolam na fonte, porém produzem diferenças ao encontrar com a tradição local, mas não deixam de serem forças colonizadoras *arquivadas* através da captura audiovisual do *repertório*.

Gostaria de usar o conceito de Taylor (2013) para mais uma vez refletir e defender o viés de que a relação da *performance drag* no Brasil e em Fortaleza sofreu e sofre influências da ordem do arquivo (conteúdo audiovisual) transmitido através da TV e da internet de procedência norte-americana. Segundo Taylor (2013), a *performance* é um acontecimento, um sentimento, que é impossível de reproduzir uma segunda vez da mesma forma a qual foi a primeira. Defende ainda que o repertório é impossível de ser capturado pelo arquivo em sua totalidade.

O RPDR é condensado em um episódio de 45 minutos semanais, em que as participantes costumam looks, enfrentam desafios, *gongam*⁴⁰ umas às outras, e produzem um conteúdo dirigido e editado para ser transmitido pela televisão. A *performance drag*, nesse caso, não está sendo de fato um repertório, pois o acontecimento da *performance* sofre interferência de direção, edição e distribuição.

⁴⁰Uma espécie de brincadeira em que umas difamam as outras através de piadas.

Esse conteúdo que é propagado pelo mundo gera uma recepção que inevitavelmente influencia o modo de fazer *drag* fora do contexto em que foi captado para o *show*.

Esse arquivo que chega ao Brasil como entretenimento para o público LGBTT, e até mesmo para outras fatias da sociedade, é suspeito devido à transformação da *drag* do RPDR em um produto. Esse arquivo/produto interfere diretamente nos nossos repertórios, porém não é capaz de suplantá-los, tal qual o arquivo colonizador europeu foi incapaz de suplantar as culturas “nativas” nos seus repertórios (apesar da força física empreendida, do genocídio e perseguição).

O arquivo colonizador exerceu no povo da Terra de Santa Cruz um massacre explícito que teve como objetivo colonizar, catequizar e docilizar os corpos. O arquivo/produto do RPDR não teve ou tem essa pretensão. Ele é um arquivo silencioso, mascarado, artiloso. Ele se veste de entretenimento, mas de fato exerce sobre as pessoas uma espécie de encantamento que inevitavelmente interfere nos repertórios e apreensões realizadas no ato da recepção.

Tal qual o repertório dos nativos ameríndios e dos escravos africanos que sobreviveram ao arquivo colonizador, as *performances* nativas resistem através do repertório corporal à assimilação e reprodução do arquivo norte-americano. São o bate-cabelo, o linguajar engajado na tradição do *iorubá*, a tradição das *drags* comediantes⁴¹, que barram o arquivo RPDR de se enraizar por completo na cultura *drag* local. Esses fatores lembram-nos que a *drag* brasileira tem uma especificidade que às faz sobreviver à imposição cultural, assim como nossos antepassados sobreviveram à colonização.

Muñoz (1999) conceitua sobre uma cultura política de *desidentificação* em relação ao que ele chama de passagem de um *mainstream drag* para o terrorismo *drag*. Para ele, a *desidentificação* parte de uma tática de ressignificação das subjetividades minoritárias no intuito de resistir ao discurso *normatizante* e à ideologia dominante. Seria uma forma de escapar à identificação binária e nacionalista.

⁴¹Como exemplo do “Show de humor cearense” que é quase exclusivamente apresentado por *drags* comediantes.

Muñoz (1999) entende a *interseccionalidade* como uma crítica hermenêutica as compreensões de sexualidade, raça, classe, gênero e outras diferenças entendendo-as com coexistentes entre si. Cita o exemplo do movimento Black Power que continha elementos homofóbicos e *masculinistas* perigosos para os homossexuais e para as mulheres. Para ele a *performance* de Vaginal Davis contém um potencial de deslocamento ao reiterar uma paródia que refaz o Black Power abrindo uma *desidentificação* que aponte para a simultaneidade entre as existências negras e *queer*.

Sobre a *performance drag*, por sua vez assumida por Davis, Muñoz (1999) pensa sobre as diferentes formas de fazer *drag*. Para ele, a comercialização de massa das *drags* através do cinema e da TV apresenta-as como seres higienizados e “des-sexualizados”. No pensamento de Muñoz (1999), esse formato de visibilidade *drag* favorece uma maior tolerância e compreensão social sobre o assunto, porém não representa um marco que venha a influenciar a legislação, a conquista de direitos ou a diminuição da violência homofóbica nas ruas⁴².

O terrorismo *drag* de Davis é uma forma de criar cisões naquilo conhecido como corpo *drag* higienizado e a *drag gay tradicional*. A *drag* terrorista seria aquela capaz de criar fissuras no desejo, no corpo social e confundir e subverter a construção social hegemônica. A conhecida polaridade estabelecida no meio *drag* entre o *glamour* e a *comédia* perde seu sentido no estilo *drag* trazido por Davis. A *drag* exagerada e comediantes que se assemelha a um “palhaço” em contraposição à evocação do *glamour* e do *realness*, ou da capacidade de parecer uma “mulher biológica”, são opostos por onde Davis transita rumo a uma proposta *drag* que embaralha esses opostos e desestabiliza as micro-hegemônias.

A *drag* de Davis é cômica e hilária, mas como uma forma de humor *parodístico* capaz de se posicionar no domínio público de tal maneira a exercer uma crítica cultural ao próprio fazer *drag*. Ela afirma: “I wasn’t really trying to alter myself to look like a real woman. I didn’t wear false eyelashes or fake makeup. I just put on

⁴²Observar que o texto de Muñoz foi escrito no final da década de 1990.

a little lipstick, a little eye shadow and a wig and went out there”⁴³. (MUÑOZ, 1999, p. 100).

A proposta de terrorismo *drag* tem por objetivo afrontar a cultura heterossexual e os conteúdos reacionários da cultura gay. Por ser negra e apresentar um estilo ímpar de *drag*, Muñoz (1999) defende que Davis implode a modalidade drag por não ser nem glamorosa nem comediante. O estilo *terrorístico* drag explode a masculinidade e a supremacia branca (MUÑOZ, 1999, p. 102).

Nos meandros das estratégias de *desidentificação* e de terrorismo *drag*, Muñoz (1999) cita a *passagem interiorizada*. Seria uma forma de desidentificação para desconhecer o próprio *self* ou “eu”. Esse desconhecimento seria em relação a elementos potencialmente tóxicos presentes nas subjetividades gays, negras e travestis que reproduzem determinadas formas de masculinidade militarizada (logo hegemônicas).

A *performance drag* tradicional serve como uma forma de desidentificação com o feminino. Ela evidencia que a *performance* feminina e a feminilidade não são um domínio exclusivo da mulher cisgênero. Essa desidentificação, que pode ser crítica ou não, questiona a ideia a *priori* de que a feminilidade é exclusiva da mulher (normatividade de gênero). “The ‘woman’ produced in drag is not a woman, but instead a public disidentification with ‘woman’ ”⁴⁴. (MUÑOZ, 1999, p. 108).

Pensemos a ideia de desidentificação com o feminino, exercido pela *drag* em um ato subversivo aos desígnios do gênero, estaria a mulher cisgênero reivindicando o lugar da *drag queen* para si? Poderíamos pensar em termos de uma desidentificação da *drag* consigo mesma. Negar a *performance drag* às mulheres cisgênero seria o mesmo que reivindicar a *drag* como uma prerrogativa *masculinista gay*. Então a atuação de mulheres cis. na arte *drag* é uma desidentificação dos próprios preceitos do fazer *drag*, uma reinvenção da *montação*.

Nesse cenário a *drag* seria como uma suspensão, uma espécie de híbrido indefinido. A *drag* não é homem nem mulher, ela é um outro, um porvir, uma

⁴³Em tradução livre (minha): “Eu realmente não estava tentando me alterar para parecer uma mulher de verdade. Eu não colocava cílios postiços ou maquiagem que criasse uma ilusão. Eu apenas colocava um pouco de batom, um pouco de máscara para os cílios, uma peruca e saía por aí”.

⁴⁴Em tradução livre (minha): “A ‘mulher’ produzida como drag não é uma mulher, mas uma constatação pública de desidentificação com a ‘mulher’”.

mutação em movimento. A presença de mulheres cis. na arte *drag* potencializa o caráter subversivo da *performance*, não só por evidenciar a falência do feminino enquanto domínio exclusivo das mulheres biológicas, mas também por evidenciar que a *performance drag* vai além disso, bagunçando os próprios desígnios do humano e dos seus limites de transmutação.

A evidência de uma *homonormatividade* repousa em uma identificação gay com certo tipo de modelo padrão de homem-gay-branco. As *performances* de Davis vão à contramão disso ao tentar desestabilizar essa norma gay hegemônica.

O que Muñoz (1999) tenta ressaltar com o exemplo de Vaginal Creme Davis é o de uma proposição de *performance drag* disruptiva e que se proponha a atuar em interseccionalidade com marcadores múltiplos simultaneamente. Suas *performances* vão de encontro à norma, ao *mainstream* gay, à *homonormatividade*.

A *performance* da *drag* terrorista mexe com os medos daquilo que é disruptivo no gênero, na raça e na classe. Ela parte da desidentificação como estratégia de resistência à hegemonia. A interseccionalidade é a liga que conecta as várias diferenças (gênero, classe, raça, etnia...). A *drag* terrorista desloca a potência transformadora da *drag* de um lugar formatado do entretenimento para o lugar da ousadia e da organicidade, como citado o exemplo de Davis.

Assim como Muñoz (1999) faz com Vaginal Creme Davis, pensemos no exemplo da *drag* brasileira Linn da Quebrada. Ela é cantora, preta, da favela e não está interessada em atender aos requisitos da *branquitude* ou da heterossexualidade compulsória. Ela é ousada e faz da sua música uma potência de subversão. *Bixa estranha, louca, preta da favela, quando ela tá passando todos riem da cara dela...* Canta Linn: *se liga macho, presta muita atenção, senta e observa a sua destruição!*

Linn deseja afrontar a heterossexualidade que insiste em forçar os corpos e desejos para uma norma binária, padrão, regrada; ela deseja transcender esse binarismo e não vê outra alternativa senão o enfrentamento. Sua música é mais que música, é poesia, manifesto, intervenção, subversão. Ela é negra e solta seu Black Power para mostrar seu destemor aos desígnios do cabelo liso como belo, da pele branca como bonita, do homem negro como musculoso e viril. Ela é preta, é “bixa”, é favelada e diz isso com orgulho.

A atitude da música de Linn incita o pensamento crítico daqueles que a escutam. É um clamor por uma vida que tenta sobreviver e respirar fora das normas tão sufocantes e extremamente reguladoras que a cercam por todos os lados. A *drag* de Linn não é um produto, apesar de sua música vender, ela é um ato orgânico carregando potências múltiplas de enfrentamento e subversão. E o mais interessante: assim como Vaginal Creme Davis, Linn é um movimento vivo de entrecruzamento da violência racial, LGBTTFóbica e de classe.

Certa noite em que fui convidado para me apresentar como DJ na boate Casa Blanca, a qual a essa altura eu já estava muito habituado a trabalhar, decidi tocar a música de Linn da Quebrada “Bicha Preta”. Nesse momento, Inón, *drag* favelada e negra, estava próximo a mim. E aos poucos, ao escutar a letra da música, ela foi revelando uma expressão de surpresa, ao identificar que Linn na verdade estava praticamente se referindo à vida de Inón. Mesmo sem saber a letra e tendo ouvido aquele som pela primeira vez, Inón começou a dançar e cantarolar os versos, enquanto se tomava de euforia por se ver representada naquela música.

Por esse motivo acredito que a música de Linn da Quebrada tem um enorme potencial de mobilizar mentalidades em prol de uma desconstrução através da identificação de semelhantes oprimidos, a saber: a bicha preta, favelada, menosprezada, que ocupa um dos últimos lugares no esquema de valorização social. Eu como homem, branco, classe média, morador de um bairro central, cisgênero, cercado de privilégios, não poderia chegar ao mesmo grau de catarse ao qual Inón chegou ao escutar aquela música (até mesmo refletindo sobre a condição e espaço que ocupa no mundo).

O repertório das *drags* brasileiras ao preservar o bate-cabelo e a linguagem hibridizada com o *iorubá*, em resistência ao arquivo/produto RPDR no contexto de hibridização, culturas viajantes e *différance* apresentados, pode se configurar em certos contextos como uma desidentificação com a imposição sutil e disfarçada norte-americana. O terrorismo *drag* ao reagir à assimilação empreendida pelo *mainstream* televisivo, pela normatização da *drag*, pela higienização da sua imagem, constitui pontes subversivas para minar os desígnios do gênero. E até desconstruir a *performance drag* padrão e que tende à normatização e higienização. Um movimento de reinvenção interna ao contexto *drag* potencialmente contribui também para colaboração *drag* na mudança social e no *tensionamento* dos

desígnios do certo, limpo, puro, moralmente aceitável, conservador, opressor e normatizante.

3.2.3. Royal Family: fotografia, moda e o conceito de família drag

Uma “família *drag*”⁴⁵ pode-se considerar um grupo de pessoas que por laços de afinidade se reuniram em prol da arte de *montação*. Os laços de afinidade/amizade e o interesse pela arte *drag* são os fatores principais que unem pessoas em uma família *drag*. Para as que se iniciaram na arte de forma autônoma por meio da inspiração advinda do RPDR e dos tutoriais de maquiagem e técnicas de montagem presentes no YouTube, a organização *drag* em famílias é ultrapassada e não tem muito sentido, algo contraditório, pois as próprias *drags* do RuPaul possuem suas respectivas famílias *drag*, sendo que muitas vezes várias integrantes das mesmas famílias passam pelo programa em temporadas diferentes.

A organização de *drags* em famílias foi mais comum em gerações passadas em que a escassez de internet e programas televisivos sobre o tema tornava a formação de grupos de interesse comum à única alternativa para desenvolver as técnicas de montagem que no mais das vezes constituíam os laços de afinidade/interesse para constituir uma família *drag*. Orin, uma *drag* muito experiente que tive a oportunidade de conviver durante algum tempo, costumava dizer que as *drags* de hoje em dia têm muita facilidade com a internet, o YouTube, os tutoriais. Na época em que ela começou a se montar, não havia nada disso, e as únicas formas de aprender a se maquiar eram umas com as outras. As tendências de maquiagem e *performance* chegavam não pela internet, mas através das *drags* de São Paulo que vinham se apresentar na cidade e traziam novidades.

A família é constituída pela matriarca que inicia neófitos nas técnicas de *montação* e no contexto *drag* de uma forma geral. Essa tradição era mais comum na geração de *drags* dos anos 1990/2000, em Fortaleza, no polo conhecido como boate Divine e no circuito local de concurso para *drags*.

A matriarca inicia suas filhas, lhes ensina técnicas de maquiagem, de modelagem de peruca/picumã e enchimentos, assim como trejeitos para

⁴⁵Termo êmico.

performances e maneiras de lidar com o público, já que a maioria das *drags* trabalha com entretenimento. Devido ao forte conceito de família, a matriarca costumava dar as suas filhas seu sobrenome, como forma de deixar uma marca, um legado, para que todos soubessem que aquela *drag* tinha sido iniciada por matriarca “x” ou “y”.

No contexto no qual eu vivenciei a experiência *drag*, o conceito de família parecia já desgastado e não muito usual. Porém, andando na contramão, foi conveniente para mim e mais duas amigas utilizarmos esse termo durante certo período de tempo, pois foi dessa forma que nos identificamos. Amigas com uma convivência intensa, que vivenciavam a experiência *drag* através da ajuda mútua. Investimos em maquiagens, peruca/picumã, saltos, roupas, figurinos; e construímos uma imagem das três juntas como uma verdadeira família. Quanto maior o nível de coesão entre as integrantes do grupo, maior o sentimento de família.

O ponto máximo de nossa experiência como família *drag* aconteceu por ocasião do teste de final de semestre da nossa matriarca, Agbará, que cursava Design de Moda na UNIVERSIDADE 1530. Ela veio de uma família de costureiras, fato que a motivou a se dedicar ao mundo da costura e da moda. O teste de final de semestre seria confeccionar uma minicoleção inspirada na alta-costura de um estilista famoso. Ela escolheu o libanês Elie Saab. Foram então três looks construídos com tecidos transparentes e pedrarias, marcas características do renomado estilista.

Para Agbará, as roupas também tinham como inspiração as *drag queens* devido ao desejo delas de sempre estarem glamorosas e deslumbrantes remetendo as revistas e desfiles de moda através de seu estilo dispendioso. Foi nesse momento que eu e Òjò fomos convidadas para participar da atividade de final de semestre na qual Agbará teria que apresentar os vestidos para uma banca de professores examinadores.

Os momentos em que comparecemos à UNIVERSIDADE 1530 devidamente montadas e paramentadas com os vestidos da coleção foram dois. Um primeiro momento para um ensaio fotográfico e um segundo momento para apresentação aos professores. Para o primeiro, providenciamos a presença de um fotógrafo para registrar o momento com uma câmera profissional. E assim foi feito. Desfilamos pela UNIVERSIDADE 1530 e fotografamos nos jardins e até mesmo no

saguão principal do centro de convivência em uma noite em que o local estava apinhado de pessoas que nos lançaram olhares, alguns de curiosidade e admiração, outros de estranhamento e reprovação. Mas de alguma forma eu sentia que aquele exibicionismo havia sido intencionado por nossa matriarca para chocar as pessoas ali presentes, tensionar o conservadorismo latente na mente de muitos e deixá-los desconfortáveis e pensativos sobre quem nós éramos e qual era nosso objetivo ali.

Fotografia 2 – Ensaio Royal Family



Fonte: acervo pessoal. Fotografia: Delano Sores.

As fotos tiveram uma grande repercussão nas redes sociais. Elas nos projetaram positivamente para o público que estava nos acompanhando bem como para os produtores que começaram a ver nosso trabalho com outros olhos. Para esses últimos, quanto mais elaborado e bem executado for o trabalho de uma *drag* no que diz respeito à produção visual e estética, maior é o valor que aquela *drag* assume no mercado de festas noturnas. O mais contraditório é que se por um lado os *promoters* exigem looks bem executados, peruca/picumã *front lace*, e maquiagens da melhor qualidade, eles não se dispõem a investir dinheiro para remunerar as *drags* de forma que possa conceder-lhes pelo menos a reposição dos materiais de trabalho.

No mesmo dia das fotos, devido ao enorme “*close*” que estávamos esbanjando pela universidade, fomos gentilmente convidadas pelos alunos do curso de Marketing para participar de um desfile que estava sendo organizado no auditório central daquela universidade. Tratava-se de uma apresentação em que marcas de

roupas locais estavam introduzindo suas coleções para a plateia e, no ensejo do clima de desfile, o organizador nos chamou para desfilarmos também. Foi sublime. Era como se estivéssemos em uma passarela de verdade, como modelos de verdade. As outras meninas que desfilaram de fato eram modelos profissionais, o que aumentou mais ainda o realismo da experiência. Foi um momento de *glamour* e beleza, que impulsionou nossa autoestima enquanto *drags* e enquanto família.

Fotografia 3 – Ensaio Royal Family 2



Fonte: acervo pessoal. Fotografia: Delano Sores.

Após o desfile fomos convidadas para uma sessão de fotos com o fotógrafo oficial da UNIVERSIDADE 1530, fotos essas que seriam publicadas na página oficial da universidade. Posamos ao lado das outras modelos e dos organizadores do evento. *Pop stars*? Modelos? Estrelas? Nessa noite nos aproximamos em muito à experiência tipo RPDR. Um certo vislumbre de fama, uma vivência de passarela, a interação com a moda, são temas correntemente abordados no *reality show*.

O cenário *drag* local, naquilo herdado da Divine, privilegiou a *performance experience* como pilar central da vivência *drag*. O bate-cabelo, os looks extravagantes, as competições de dublagem. Parece-me que as próprias competições de beleza, “as misses” desde sempre tiveram a influência do *glamour*

americano no que diz respeito às divas pop e à “Miss Universo”, que são inspiração para as participantes desses concursos. (Cf. GADELHA, 2009).

Fotografia 4 – Dora Fox para ensaio Royal Family



Fonte: acervo pessoal. Fotografia: Delano Sores.

A era *RuPaul's Drag Race* trouxe a reinvenção dessa influência em um formato televisionado, com regras e estéticas próprias, que ampliou a capacidade de assimilação da cultura *drag*, assim como ajudou a popularizar mais profundamente a prática entre os jovens.

Nossa experiência como *drag queens* neófitas, apesar da opção pela estrutura familiar tradicional, foi em suma definida pelo estilo de *drag* polida e americanizada. Prova disso foi essa experiência de modelos/*pop stars* que vivenciamos com as fotografias, desfiles e modelagem.

Nossa segunda experiência na UNIVERSIDADE 1530 foi o momento de apresentação dos vestidos para a banca examinadora. Durante nosso traslado de carro para a universidade no dia da apresentação, Agbará decorava sua fala sobre o famoso estilista Elie Saad. No momento da apresentação ela introduziu o tema falando sobre o estilista e as marcas características do seu *design* e de que forma Agbará tinha conciliado isso com a temática *drag*.

Passamos por uma avaliação minuciosa por parte dos professores, alguns chegaram a se aproximar para tocar no tecido dos vestidos e analisar de perto a costura e os acabamentos. Como era de se imaginar, alguns dias depois Agbará me contatou para dizer que tinha sido aprovada com nota máxima na disciplina e seu trabalho fora selecionado para o desfile de abertura do semestre do curso de Moda.

Esse desfile é um evento tradicional dessa universidade que dá visibilidade aos melhores trabalhos de conclusão de disciplina do semestre anterior. São selecionadas/os modelos profissionais para desfilarem com as roupas e uma banca examinadora elege os três melhores trabalhos da noite.

Tendo em vista que os vestidos haviam sido projetados para *drag queens*, Agbará me convidou e Dadá (uma amiga do meio *drag*) para desfilarem na noite do evento usando suas peças. Ficou acordado de que iríamos participar do desfile então como modelos. Entretanto, no dia da apresentação, quando já estávamos terminando a maquiagem para vestir as roupas e nos dirigirmos ao local do desfile, fomos avisadas por um telefonema que a organizadora do evento iria nos impedir de desfilarem.

Mesmo assim avisadas, decidimos nos encaminhar ao local do desfile para tomar esclarecimentos, pois já estávamos prontas, devidamente paramentadas e maquiadas. Chegando lá procuramos a professora organizadora que, explicou que devido as *drags* não terem participado da prova de roupas no dia anterior ao desfile, não poderíamos participar do evento. Agbará questionou o porquê de não ter sido avisada sobre a prova de roupas, o que conseqüentemente acarretou no seu não comparecimento. Após alguns minutos de argumentação, a organizadora do evento decidiu consultar a coordenadora do curso para que ela decidisse se podíamos ou não desfilarem.

Após alguns momentos de espera, a professora retornou e pediu para falar com Agbará em particular. Informou que os vestidos poderiam ser apresentados, porém as *drags* não poderiam desfilarem por não se enquadrarem no padrão estético das/os modelos. Segundo a organização, tinha sido estabelecido que todas as/os modelos teriam que estar com a mesma maquiagem, que consistia em um batom da cor branca e nada mais.

Nesse momento percebemos que o problema não era o fato de Agbará não ter comparecido à prova de roupas, ou uma falha de comunicação, mas a dificuldade de assimilar a estética *drag* e reconhecê-la como uma potencial influência na moda. Para os organizadores, nós estávamos fora da curva do que se considera aceitável para uma passarela e por isso não poderíamos desfilarmos. Para uns, isso tinha a ver com as exímias normas para ser um/uma modelo e desfilarmos em uma passarela, para outros, tinha a ver com a ortodoxia e até mesmo preconceito da organização em lançar ao público e aos jurados algo ousado e diferente da estética usual das passarelas.

Se por um lado nossa atitude de procurar participar de um evento de moda que reproduz padrões de estética mais reproduz do que subverte os desígnios do que é padrão, por outro lado, mediante a negativa, nossa insistência em ficar e se afirmar constitui uma possibilidade de desconstrução. Dessa forma a *drag* flerta constantemente como a reprodução e subversão dos espaços em suas mais diversas esferas sejam elas de moda, gênero, sexualidade.

Os dramas do reconhecimento (HONNETH, 2003) estão o tempo todo perpassados por essa experiência, tendo em vista que aquela cena de negação para subirmos na passarela nada mais é do que uma negativa a nossa existência e aos nossos termos enquanto *drags*.

Decidimos, pois, nos retirar do evento e manifestar publicamente que fomos impedidas de apresentar a coleção no momento do desfile. A divulgação do ocorrido gerou muita controvérsia nas redes sociais e uma ampla discussão sobre a atitude da organização do evento e a nossa. Foi questionado se teria sido ou não preconceito, portanto uma má conduta da organização; ou uma afronta às regras rígidas do evento (que se provaram mais intransigentes naquela noite do que em anos anteriores em que *drags* já haviam desfilado) e dessa forma uma má conduta do estilista e das *drags*.

O burburinho que se criou foi produtivo no sentido de que evocou discussões sobre o preconceito, arte *drag* e os limites da moda e das passarelas. Nesse evento controverso se gerou uma situação a qual gostaria de entender com o conceito de *drag* terrorista (MUÑOZ, 1999). Saímos em desafio às normas, em *disruptura* ao gênero e a um padrão estético estritamente rígido. Tensionamos esse

campo e provocamos discussões através da arte *drag*. O terrorismo *drag* que assombra a lógica binária das coisas, os padrões estabelecidos e prezados para manter a moral e os bons costumes.

Se por um lado nossa experiência *drag* foi marcada pelo estilo americanizado de fazer *drag*, por outro a potência pulsante de subversão da *drag* não nos abandonou. Até a *drag* polida e feminina carrega consigo uma potência *disruptiva*, conforme constatei em texto anterior (BEZERRA, 2016), em que um interlocutor refletiu que a travesti, a transexual e a *drag queen* não passam despercebidas, independentemente da situação. Até a *trans*, que mais se aproxima da experiência de uma suma similaridade com o construído feminino binário, chama atenção para sua condição de *trans*, na maior parte das vezes, apenas pela aparência.

Fotografia 5 – “Princesa Triângulo”



Fonte: acervo pessoal. Maquiagem usada na noite do desfile de abertura do semestre na UNIVERSIDADE 1530.

A minha proposta inicial nunca foi seguir à risca a produção da *drag* como aquela imagem criada pelo RPDR, sempre tive em vista fazer diferença e levar

minha *drag* à potência máxima. Então por vezes flertei com a imagem da *drag* padrão e comercializável, mas sempre abrindo arestas para a *drag* estranha e subversiva.

No primeiro momento em que comparecemos para exibição dos vestidos e desfile inicial, nossa proposta foi feminina e bem polida, como é possível perceber nas fotos. Já no segundo momento, em que houve o desentendimento, minha proposta de *montação* foi mais ousada e fora da curva. Então, enquanto *drag* flertei com essa dualidade de identificação e desidentificação, já prevista por Muñoz (1999).

No segundo momento, o que fomos barradas de participar do desfile, minha *drag* de fato cumpriu um papel de desordem, ao bagunçar os esquemas perceptivos e desafiar a normalidade daquele espaço. Essa ocasião acredito que traduz a leitura de Butler (2003) sobre a potência da *drag* enquanto subversão. Diria que a *drag* opera nessa dualidade, ela flerta com a norma, flerta com o subversivo, e costura potências de transformação de mentes e percepções. Essa atividade de ruptura e reparação concentra em si a operação prática da desmontagem do gênero e das concepções enraizadas da lei e da norma.

3.3. Nota sobre a mulher cisgênero *in drag queen*

Logo que caiu a noite, Concha⁴⁶ chegou a minha casa e começamos a conversar e trocar algumas ideias sobre a montagem, peruca/picumã, maquiagem etc. Concha me contou como era a sua realidade sendo uma mulher cisgênero *in drag*. Afirmou que, quando resolveu começar a se montar, sofreu muita resistência por parte dos seus colegas de faculdade. Acrescentou que a sua montagem *drag* ganhou muito visibilidade, pois não dissociou seu perfil pessoal nas redes sociais do seu perfil de *drag*, logo todos os seus amigos tinham acesso a suas fotos como *drag*. Ela ouvia frases do tipo: “O que você está fazendo com a sua vida? Você tem que ser uma profissional séria, têm que ser respeitada, as pessoas têm que ter uma boa imagem sobre você...” e coisas do tipo. Afirmou também que sofreu repressão dos pais quando se montou a primeira vez, que estes também tinham interpelado qual o sentido dela fazer *drag* e que isso não era “algo de futuro”. Concha, entretanto, segundo o que me contou, não se importa muito com esse tipo de comentário. Para ela, fazer *drag* é algo que dá prazer e a faz sentir bem. Sobre as perguntas do tipo “o que você está fazendo com a sua vida”, ela afirmou que definitivamente não sabe, mas que é algo divertido e que a faz feliz. [Diário de campo, 15 de abril de 2016].

⁴⁶Nome fictício.

Recentemente têm surgido mulheres cis.⁴⁷ interessadas na montagem *drag queen*. Essa manifestação gerou algumas reações e controvérsias pelas redes sociais e no meio *drag*. O principal argumento das críticas é o de que não seria desejável que mulheres cis. façam *drag*, pois essas “estariam ocupando um lugar historicamente designado como espaço de resistência” e que, portanto, “não poderiam se equiparar ao homem *in drag*” (as partes entre aspas são trechos de discussões observados nas redes sociais).

Parece-me que a analítica que rege o argumento dos críticos às mulheres cis. que fazem *drag* é o de delimitação da prática a determinados sujeitos, que por serem historicamente conhecidos por incorporarem *personas* femininas, agora reivindicariam um suposto direito sobre o “saber fazer”. Mas ora, se o fazer *drag*, à luz da teoria, é uma prática potencialmente subversiva que desestabiliza a *coerência de identidades generificadas primárias e estáveis*, poderia a *drag* se caracterizar como uma identidade? Quem é o “sujeito” *drag*?

Essa situação me remete a crítica feita por Butler (2003) à segunda onda do feminismo, em que ela questiona: quem é o sujeito do feminismo? Existe uma mulher sujeito do feminismo? E nesse sentido tece uma argumentação que desconstrói o sujeito como existência *essencializada*. Portanto, eu me pergunto: existe um sujeito *drag*? É possível ou desejável delimitar quem pode ou não ser adepto ou adepta dessa prática?

Convergindo com Gadelha (2009), penso que a *drag* não é homem, tampouco mulher. Aproxima-se do feminino, mas não o é. O que seria então a *drag*? Podemos entendê-la como um simulacro processual de aproximação com o feminino criando uma feminilidade outra. Por que uma mulher cis. iria querer simular o feminino tal qual as *drags* fazem? A questão é a de que as *drags* muitas vezes não fazem o feminino, elas o reinventam através de mecanismos, enunciações e atos corporais outros (como é o caso das *drags* caricatas, conceituais, e que apresentam *performances* políticas, por exemplo). A mulher cis. *in drag* carrega menos potencial

⁴⁷Aqui gostaria de deixar claro que não se trata de mulheres transexuais, como é costumeiro se encontrar em contextos *drag*. Trata-se, todavia, de mulheres que se adequam às normas de gênero, ou seja, as que nasceram com o genital feminino se encaixando e se conformando com os desígnios sociais de fêmea humana (*cisgênero*). Essas, no cenário em questão, estão manifestando-se como um novo ramo dentro da arte *drag queen*. Não se deve confundi-las também com os *drag kings* (grosso modo, *performances* em que mulheres se caracterizam como homens para apresentações artísticas).

político? Se pensarmos a *drag* distante da matriz binária hegemônica (masculino/feminino), é possível enxergar que ela não é nem um nem outro; nem homem nem mulher ⁴⁸.

Em investigações nas redes sociais encontrei certo fórum de discussão acerca das mulheres cis. *in drags* onde algumas pessoas comentavam sobre elas dizendo que: “não estariam subvertendo de fato o gênero”. Nesse tipo de discussões existem noções arraigadas sobre o que é fazer *drag*. O caráter próprio do fazer *drag* é pôr em xeque a criação de *duplos generificados*. Pensar a *drag* como uma identidade, ou algo que é de exclusivo domínio de um determinado tipo de sujeito, no caso o homem gay, é delimitá-la em uma marcação da diferença criando, portanto, uma identidade.

Para além disso, a *drag* caracteriza a falência do gênero, a sua não originalidade, seu caráter ficcional. A mulher cis. *in drag* ou as *lady queens*, confirmam o pensamento (GADELHA, 2009) de que a *drag*, ao galgar um simulacro do feminino, acaba por criar uma feminilidade outra. *Performar* um gênero que supostamente seria o seu de origem é pôr em xeque se a *drag* de fato “tenta imitar o feminino”. Ela descola a *autoevidência* entre gênero, sexo e *performance de gênero* (BUTLER, 2003).

Afirmar que não é desejável a existência mulheres cis. *in drag*, ou *lady queens*, pelo fato delas não carregarem o potencial político que um homem *in drag* tem, é não entender em primeiro lugar o que compõe a *performance drag queen*. Muitos podem se ater à dimensão estética, à prática corporal, à forma que o fazer *drag* assume; eles de fato estão relegando a mulher cis. *in drag* um lugar de usurpadora de um espaço usualmente ocupado por homens cis. A *drag* não é esse lugar-comum que um ser exclusivo ocupa. É desejável entendê-la como um ser que transita em um território de hibridação, confusão e limbo.

A criação de limites para a prática *drag* higieniza seu sentido. Esses configuram uma noção de identidade quase estável: aquela do homem que deve assumir esse lugar (que historicamente foi ocupado por ele) para “causar um impacto social capaz de subverter o gênero”. Não se percebe, entretanto, que, ao

⁴⁸Trecho extraído de uma fala proferida por mim no dia 08 de abril de 2016 no auditório Luiz Gonzaga no Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal do Ceará (UFC).

realizar tal operação, se está na verdade impossibilitando a potência do ato subversivo. A dinâmica subversiva da hibridação desfaz a coerência e coesão daquilo que foi primeiro estabelecido e criado como fazer *drag* como uma identidade⁴⁹.

A *drag* constitui um *happening* de feminilidade que por ser um *performativo* não tem interesse em ser verdadeiro ou falso, mas sim feliz ou infeliz (Cf. AUSTIN, 1990). Ademais das possíveis felicidades ou infelicidades desse *performativo* ou *happening* de feminilidade que constitui a *drag*, temos nela a experiência da criação do outro, de proliferação da diferença. Não se trata da imitação ou da cópia do feminino, mas de um autônomo. A *drag* se compõe para além de um *performativo*, é uma *performance* que mescla múltiplas artes em um acontecimento. São artes dramáticas, artes plásticas, dança, pintura; todo um conjunto visual que cria a imagem de uma mulher outra.

Na manchete de um site chamado **Freak Market**, exibiu-se o seguinte enunciado: “A menina que virou Drag Queen”. Logo no primeiro parágrafo do texto, lê-se:

Quem procura pelo termo *Drag queen* no Google acha a seguinte definição no resultado: “locução substantiva – homem que se veste com roupas extravagantes de mulher e imita voz e trejeitos tipicamente femininos, geralmente apresentando-se como artista em *shows* etc”. Mas a explicação certamente não conhece [Eiye], uma das primeiras *drags* femininas desta geração a se montar profissionalmente no Brasil (MENDES, 2016).

É interessante a ideia do autor de trazer a definição usual que se faz da “*drag queen*”. Conforme a citação, seria um substantivo que designa “homens que costumam se vestir de mulher”. Mas essa definição atualmente é coerente? O autor do artigo continua observando que as mulheres *drags* são:

[...] uma quebra de paradigma que até pouco tempo muitos ainda não tinham percebido ou parado para se questionar: por que só homens podiam encarnar personas femininas dentro dessa arte? Uma corrente da qual [Eiye] faz parte, está disposta a quebrar mais esse tabu que existe, inclusive, no meio LGBTT (MENDES, 2016, p. 1).

Sobre os espaços de debates no ciberespaço o artigo afirma:

[...] os grupos de discussão nas redes sociais também falam do espaço que as *lady* precisam conquistar entre os gays. “Dizem que não sou *drag* porque não mudo de sexo quando me monto. Minha arte também é um ato político de empoderamento feminino no meio LGBTT”, discursa [Eiye] (MENDES, 2016, p. 1).

⁴⁹Reflexões realizadas no diário de campo em 05 de abril de 2016.

O relato de Eiye na entrevista é parte das reverberações de resistência advinda do contexto tradicionalmente monopolizado por homens homossexuais. Os questionamentos suscitados pelo surgimento de mulheres cis. *in drag* no contexto *drag queen* é sintomático de um fluxo de mudanças que está “*re-caracterizando*” e reconfigurando as concepções sobre o que é ser *drag queen*, e não somente isso, mas também sobre o que é ser homem e mulher na contemporaneidade. A fluidez do gênero, do sexo e da sexualidade tem aberto um prospecto de proliferação da diferença e cisão da *heteronorma*.

4. ENTRE LOCAIS E EXPERIÊNCIAS: A INTENSIDADE DA VIVÊNCIA *DRAG* NOTURNA

Esse tópico apresenta minha experiência de chão noturno na cidade de Fortaleza nos meandros da vivência *drag queen*. Trago o detalhamento dos locais em que tive presença mais frequente e descrevo as principais impressões e percepções que obtive e me incitaram à reflexão durante a experiência etnográfica.

Gostaria de ressaltar que a forma metodológica viável que se apresentou durante a pesquisa foi a etnografia e o exercício da descrição densa, bem como o esforço de entrelaçamentos entre as lentes teóricas e a experiência na prática. A ferramenta da entrevista sempre me foi muito preciosa no percorrer da minha jornada acadêmica, entretanto, para a pesquisa que constituiu essa dissertação, essa ferramenta apresentou um alto grau de incompatibilidade. A entrevista em seu sentido *stricto*, ou seja, composta por um formulário estruturado ou semiestruturado/diretivo se tornou impraticável nas condições de pesquisa a que me vi confrontado.

Como ficará perceptível no decorrer da narrativa etnográfica a presença constante no campo de estudo, o envolvimento profundo com os interlocutores e a experiência “autoetnográfica” impossibilitou a utilização dos formulários de entrevista. Porém, o sentido da entrevista (“estar entre vistas”) nunca se perdeu do meu horizonte. Os constantes diálogos, conversas e até mesmo as discussões me concederam um enorme arsenal para compor os quadros que queria apresentar nesse trabalho, tornando a entrevista formal, muitas vezes, dispensável.

Também conto com o fato de que o campo de estudo se tornou comprometido à medida que entrei nele de forma mais incisiva, tomando partido em debates e discussões, fazendo parte de grupos e envolto em rivalidades; o convite para entrevista, que não foram poucos, terminava por um declínio contundente ou na expressão: “Vamos marcar qualquer dia”.

Trouxe esse recorte de metodologia para essa parte do texto de forma estratégica, como uma forma de introdução a descrição densa e uma justificativa a possíveis questionamentos acerca dos usos metodológicos que tomei partido nesse

trabalho. Vejamos então o meu percurso por esse ardiloso e animador exercício *drag queen*.

4.1. Dragão do Mar

O espaço do Dragão do Mar é composto por um complexo que abrange por um lado um centro de arte e cultura e por outro um polo de entretenimento noturno com bares, boates e clubes de dança. No primeiro, temos um conjunto de dois museus, um de arte contemporânea e outro de cultura cearense; um planetário; duas salas de cinema; três cafés; uma galeria e um anfiteatro.

Além do Instituto Dragão do Mar, também temos o SESC Iracema que fica na parte atrás do complexo, que comporta um teatro, galeria e salas de aula. Próximo ao Dragão do Mar, temos a Caixa Cultural, atravessando a Av. Pessoa Anta. Lá há teatro, museu, sala de ensaio e *workshop*. É nesse circuito que se concentra o maior fluxo de atividade cultural da cidade.

No que diz respeito ao entretenimento noturno, há os bares que se instalaram nas dependências dos antigos armazéns portuários que existiam ali. Além dos bares, também temos a maior concentração de boates da cidade. boate Navy, Rainbow, etc. são boates que atendem os mais diversos públicos. A grande concentração de pessoas no entorno do Dragão do Mar acontece aos sábados.

A minha experiência como *drag* e pesquisador foi fortemente marcada pela passagem por esses locais. O *close*⁵⁰ de desfilarmos pelo Dragão do Mar, conhecer e ser reconhecido pelos transeuntes, estabelecer laços e afetos, vivenciar uma experiência única e transformadora. Os trabalhos nas boates, seja como DJ ou como *performer*, as noites de alegria e decepção foram testemunhadas pela multidão, ao mesmo tempo estranha e familiar no Centro Dragão do Mar. Foi testemunhada pelos edifícios antigos e novos, pelo fluxo contínuo, pelo vai e vem, pelo estar e não estar simultaneamente.

⁵⁰Para Gadelha (2009, p. 18), o *close* é um termo êmico que sofreu uma incorporação na linguagem *drag* através da resignificação do conceito oriundo da fotografia. Para os fotógrafos, o *close* é a capacidade de focar um quadro/imagem em específico em meio a uma paisagem. Entretanto, para as *drags*, o *close* significa *fazer-se visto e notado por outras pessoas*, principalmente quando se trata da presença da *drag* em locais públicos. Dar o *close*, é portanto, um conceito central, pois a *drag* avalia seu valor e o das outras *drags* na medida em que uma ou outra consegue ser o centro das atenções, seja através de uma incrível beleza ou de uma roupa muito extravagante.

O Dragão do Mar é uma passarela do *glamour*, do exótico, do divertido, do extravagante. Por entre as ruas movimentadas e apinhadas de gente bebendo em grupinhos em pé, ou sentadas nos bares, ou nas barracas de lanche desfilam as *drag queens* atraindo olhares curiosos. Algumas pessoas interagem, pedem para tirar foto, perguntam quais nossas redes sociais. É uma espécie de “15 minutos de fama”.

O desfilarm pelo corredor noturno do Dragão pode se configurar como um rito⁵¹ *pré-festa*. As *drags* passeiam por ali para encontrar rostos conhecidos, dando o famoso *close*, além de se divertirem com os olhares de estranhamento e admiração. Se fôssemos interpretar o movimento no Dragão do Mar como um ritual, entrar e estar na festa seriam uma espécie de limbo. A festa é o ambiente suspenso onde o ápice da *performance* é representada. A *drag* atua como *hostess*, DJ, *performer*, apresentadora, competidora; e abre espaço para vazão de sua arte em um momento que ela nem é totalmente a pessoa que incorpora a *drag*, muito menos somente a *drag* que todos admiram e assistem. Ela é passagem, rito, uma experiência viva em movimento. E a reintegração ou ruptura pareada ao momento pós-festa é aquele em que a *drag* sai da festa e penosamente volta a sua condição anterior, desmontando-se e voltando para sua rotina normal, mas não sem sentir os efeitos da experiência *drag queen* nos desdobramentos da vida.

4.2. Boate Rainbow

A boate Rainbow tem se consolidado na noite *alencariana* como uma das principais casas noturnas para LGBTTs da cidade. Antigamente conhecida como CLUB CAWBOY⁵², promovia festas voltadas para o público heterossexual com um ar de *rock 'in' roll*. Em meados de 2011 passou por uma reformulação e mudou seu nome para boate Rainbow.

A boate tem uma fachada neoclássica em harmonia com os prédios presentes no entorno do Dragão do Mar. Seu interior possui um total de quatro pisos. No térreo há a recepção, miúda e estreita, com dois guichês onde ficam os

⁵¹Aqui podemos pensar sobre a passagem da *drag* pelo Dragão do Mar como um rito de passagem nos termos do que Turner (1974) conceituou.

⁵²Nome fictício.

atendentes e uma porta dupla à direita que dá acesso à boate. Na porta há um/uma segurança que confere o ingresso do/a cliente, que também serve como comanda. Logo após o/a cliente ser revistado/a pelo/a segurança o acesso à boate é liberado.

Na parte interior, no primeiro piso, há à esquerda uma escada que dá acesso ao primeiro piso. À direita há a pista de dança, as paredes são pintadas de preto e decoradas com espelhos e gravuras de divas do pop. Ao fundo do salão à direita, há a cabine do DJ; no centro o bar; e à esquerda, os banheiros. No térreo costuma ficar o DJ que toca o estilo de músicas eletrônicas conhecidas como *house*.

Seguindo para a parte superior do recinto, há o primeiro piso, mais amplo, onde se localiza a pista principal. Logo no final da escada em frente, há dois guichês onde é possível adquirir fichas para trocar por bebidas. À direita dos guichês, os banheiros. Na extremidade oposta aos banheiros, temos um palco elevado, local em que costumam acontecer as apresentações durante as festas. Ao lado direito do palco, há a cabine do DJ, e na extremidade oposta, uma porta que dá acesso a um camarim. Também na parte esquerda, há o bar do primeiro piso. Próximo à cabine do DJ, fica uma escada que dá acesso ao segundo piso, local do camarote. Para ter acesso a essa parte da boate, se paga um valor diferenciado. É uma área VIP. Quem comprar o acesso também tem direito a algumas fichas de bebida. Logo no início da escada, antes do segundo piso, há um poleiro em que costumam ter apresentações de dança de gogo *boys/girls* ou *drag queens*.

O segundo piso, onde fica o camarote, é uma espécie de varanda que dá uma vista panorâmica para o andar de baixo. Quem fica lá tem uma visão privilegiada do palco e da festa. Lá também se localiza uma cabine de onde se controlam o som e as luzes da boate. O camarote é decorado com sofás, espelhos e há também um *pole dance*. No fundo à direita, há o bar, à esquerda, os banheiros e no centro, um espelho de dois metros que esconde um acesso para um segundo camarim. Do camarote há outra escada que dá acesso a um terceiro piso onde por vezes já funcionou como *fumódromo*⁵³ e *dark room*⁵⁴. Porém atualmente está desativado.

⁵³Local reservado exclusivamente para fumantes, geralmente um espaço ao ar livre conectado à boate que permite o consumo de cigarros.

⁵⁴Local com pouca luz ou na penumbra em que se permitem atos sexuais.

Entre o final de 2016 e o início de 2017, aconteceu no palco da Rainbow o famigerado concurso “Rainbow’s Drag Race”. Nessa competição *drag queens* se inscreveram através de um vídeo para compor o elenco de 14 participantes que disputaram o título de “Rainbow’s Drag Race SuperStar”. Esse evento foi um marco na minha trajetória enquanto *drag* e na constituição da pesquisa de campo. Vejamos a seguir.

4.2.1. Preâmbulo ao concurso

Notadamente essa competição tem como inspiração o RPDR. Tanto a proposta quanto o formato da competição são claramente uma referência ao *show* norte-americano. Esse evento teve como objetivo conceder destaque para o cenário de *drags* neófitas, aquelas com proposta estética similar às *drags* do programa.

O surgimento do evento possivelmente se deu pela forte influência do RPDR nas *drags* da cidade, e não só nelas, mas também nas casas noturnas e nos gays de forma geral. Esse *reality show* veio como uma forte adição à cultura pop, que em seus desígnios já é mesmo uma proposta de *americanização do mundo*. Pensemos nos ícones do universo pop: Madonna, Michael Jackson, Elvis Presley, Cher, Marilyn Monroe, como cânones da cultura pop; Beyoncé, Lady Gaga, Cristina Aguilera, Rihanna, Katy Perry como ícones do pop contemporâneo. Todo o aparato da cultura pop americanizada serviu de aporte para criação do RPDR que se somou ao longo dos anos também como uma referência *pop culture*.

Esse novo cânone pop influenciou e influencia diretamente a vida da comunidade LGBTT não só americana, mas também nos países ao Sul como o Brasil. A chegada do RPDR ao Brasil, através da plataforma de *streaming* multinacional Netflix, trouxe a popularização do programa e o início do seu lastro de implantação do modo americano de ser e fazer *drag*. Dessa forma o RPDR se constitui como um arquivo. Não da ordem da escrita, mas da ordem do audiovisual. Afeiçoado à máquina capitalista pós-moderna que comercializa tudo e todos.

Esse arquivo da ordem do audiovisual compõe-se no seio do *mainstream* televisivo criando um produto: um *show* que produz entretenimento na rede nacional americana. Como todo produto capitalista, o RPDR é um arquivo criado com uma

função específica, editada, dirigida e cortada para passar certa imagem e impressão do fazer *drag* com intuito principal de vender e/ou produzir audiência.

Esse processo de transformar o trabalho *drag* em um produto palatável, editável, dirigível suplanta da arte o potencial da paródia subversiva (Cf. BUTLER, 2003) e sua organicidade (aquela própria dos *happenings* tão caros à *performance*). A desconstrução causada pela *drag* no seu constante montar-se e desmontar-se é minimizado para focar em uma competição.

Pensemos no constante foco que o programa concede ao *reading* ou ao *shading* (comentários ofensivos) como elementos indispensável e constantemente presente nas relações *drags*. Esse foco desloca atenção à potência criadora e subversiva que a *drag* pode ter, para seu caráter subcutâneo das fofocas, intrigas e discussões.

Esse arquivo feito produto que é vendido mundo afora é uma via de mão dupla, pois, ao carregar o alcance que a televisão pode ter, ele propaga aquele modelo de pensamento e ações que emprega na prática durante o *show*. Obviamente nos bastidores e por trás das câmeras muitas outras coisas acontecem, porém só vai ao ar aquilo que é escolhido pela produção e tem potencial de provocar audiência.

A chegada desse arquivo ao Brasil, após ser manipulado e interpretado de tantas formas diferentes, não poderia ser livre de questionamentos ou isento de reflexões. O argumento que levanto aqui é o de que essa flexão do conteúdo americano no Brasil trouxe e traz constantemente uma atualização à prática *drag queen*.

Os povos do Norte são imbatíveis na tentativa de suplantação cultural dos povos do Sul. Seja através dos colonizadores, seja através dos jesuítas e seu evangelho, seja através das forças comerciais e imperiais, seja através da cultura contemporânea globalizada se propagando na internet bem mais rápido do que em tempos de outrora.

O concurso “Rainbow’s Drag Race” surgiu como efeito da recepção do RPDR no cenário local e teve como proposta a aglutinação das *drags* neófitas tendenciosas às influências americanas. Porém, na ocasião das inscrições, o

concurso sofreu pressão por parte das *drags-divine* (que possuem um largo leque de experiência em concursos e afins) e solicitaram a urgente necessidade de inclusão de todos os estilos *drag* na competição. Dessa forma houve uma campanha nos bastidores da competição, exercida por *promoters* e *drags*, para que o evento também selecionasse as *drags-divine* para concorrer e provar seu valor.

4.2.2. Rainbow's Drag Race

Foi 14 o número de participantes que se engajaram na proposta de entrar na corrida pelo título. Eu fui uma delas. Os desafios foram semanais, e a cada noite de sábado nós participamos de um desfile com uma temática. O desafio era apresentar looks de acordo com a temática e encarar *lipsyncs* de acordo com as músicas predefinidas pelos jurados. A competição contou com jurados fixos compostos pela apresentadora da competição e os DJs residentes da casa, além de jurados convidados a cada semana. A melhor da noite faturava semanalmente a quantia de R\$ 200,00 e a grande vencedora da competição, um prêmio final de R\$ 1.000,00.

Foi no processo de construção do primeiro look da competição que me aproximei mais ainda da minha mãe *drag*, ou mentora, Agbará. O primeiro desafio consistia em construir um look de *halloween* com fitas coloridas. Combinamos eu e Agbará de ir ao centro da cidade comprar as fitas para começar a montar o figurino.

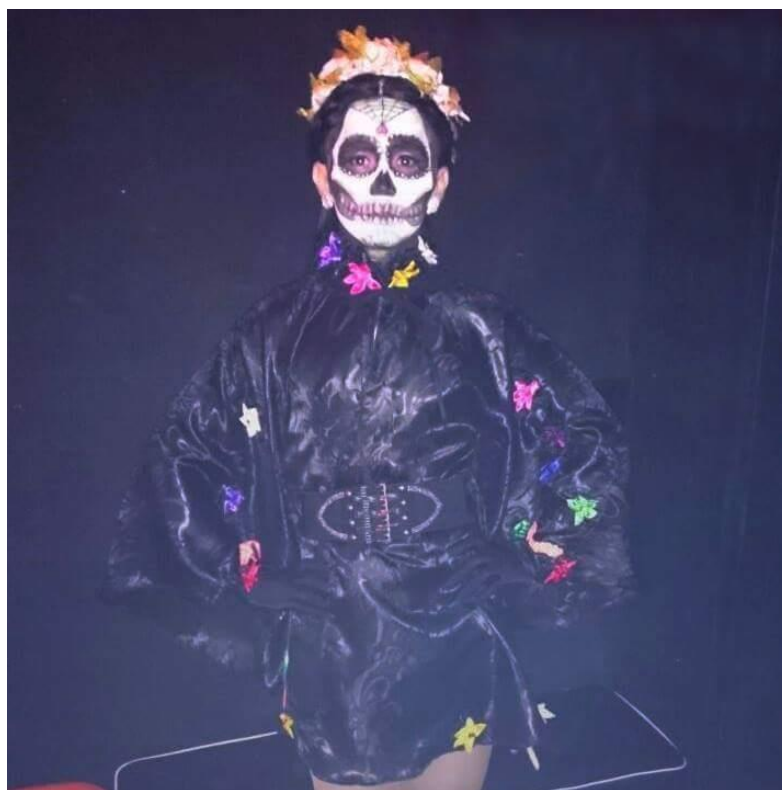
Ao chegar ao Centro, nos dirigimos para as lojas conhecidas como “armarinhos” que vendem artigos para costura, como adereços, botões, zíperes etc. Ao procurar pelas fitas, Agbará teve a ideia: “E se fizéssemos uma roupa de fitas rendado-trançada?”. Naquele momento foi como se uma luz tivesse se acendido nas nossas cabeças. “Ideia genial”, eu disse. E assim compramos as fitas e voltamos para minha casa.

Há época, na minha residência, habitava uma icônica manequim a qual chamávamos de Verônica. Ela nos servia de modelo sempre que necessário, fosse para montagem de looks, ajustes de roupas, ou até mesmo de decoração para minha sala de estar.

Foi sobre o corpo esguio da manequim Verônica que eu, junto a Agbará, tecemos um vestido rendado com fitas e cravejado com brilhantes. O processo total demorou de dois a três dias para ser finalizado. Além do vestido de fitas, também providenciamos um vestido do tipo Kafta para servir como espécie de capa que me cobriria até o momento do desfile, onde revelaria o verdadeiro vestido por baixo. A costura do Kafta ficou por conta de Agbará, que tem habilidades com costura e possui uma máquina adequada para isso. O Kafta preto foi finalizado com apliques de flores de tecido e algumas fitas enlaçadas.

Nas horas vagas em que eu não estava fazendo a roupa, estava eu treinando a maquiagem. O tema da festa era *halloween*: “La noche de los muertos”⁵⁵, inspirada na festividade mexicana comemorada no dia 2 de novembro, que é equivalente ao dia de Finados no Brasil.

Fotografia 6 – Maquiagem de caveira mexicana



Fonte: acervo pessoal. Montagem para o Rainbow's Drag Race.

⁵⁵Essa data é comemorada no México como uma celebração em homenagem àqueles que partiram, ao contrário do Brasil em que é um lamento saudosista e melancólico por aqueles que se foram. Na cultura mexicana o fato de alguém vir a falecer é motivo de festividades, tendo em vista que aquela pessoa fez a passagem para um lugar melhor. Dessa forma, no dia 2 de novembro de cada ano, é celebrada a noite dos mortos com uma festa. Daí surgiu a tradição da conhecida caveira mexicana, em que a figura da caveira (tida como assustadora) é adaptada para a festa com flores, desenhos e cores como uma forma de figurar a celebração da morte como algo positivo.

Foi nessa inspiração que se constituiu o meu look e maquiagem. Trabalhei a maquiagem de uma caveira mexicana tradicional, bem construída, com acabamento esfumado para dar impressão de realidade, flores desenhadas pelo rosto e pedras brilhantes ao redor dos olhos pretos de caveira. Usei uma peruca/picumã trançada com uma coroa de flores na cabeça. O conjunto da obra resultou em um look elegante, chamativo e extremamente bem-acabado no que diz respeito aos detalhes (segundo comentários de pessoas presentes na noite do desfile).

O traslado para o local do desfile, na noite da festa, foi feito através de táxi, juntamente com duas amigas que estavam me acompanhando naquela noite. Era a noite de abertura do concurso. As *drags* participantes tiveram acesso ao andar superior, camarote, onde puderam ficar até o momento do desfile. O ar em volta era de curiosidade por parte das pessoas que estavam ali presentes e das outras participantes.

Durante a espera para o momento do desfile, algumas pessoas presentes na festa vieram falar comigo, estranhos, pessoas que eu nunca tinha visto na vida, para falar sobre meu look, minha maquiagem, me elogiar, parabenizar. Estar *in drag* era uma espécie de fama temporária. A atenção atraída pela montagem tem esse tipo de efeito: chamar a atenção aleatória de transeuntes. Em contrapartida a atitude das *drags* em relação umas às outras chega muitas vezes a ser negativa e agressiva no que diz respeito a comentários maldosos e desestimulantes.

O tipo de inter-relação entre as *drags* pode ter em certas ocasiões o potencial autodestrutivo. Isso devido a um ambiente extremamente competitivo em que um lugar ao sol é uma meta difícil de alcançar. Esse ambiente acaba forjando sujeitos que estão o tempo todo na luta para alcançar o topo da hierarquia. Essa luta constante acaba gerando desentendimentos entre as *drags* e tornando o ambiente *drag* potencialmente tóxico e de difícil convivência. Foi o que aconteceu comigo na maior parte do tempo de estadia no universo *drag*. Olhares de deboche, comentários maldosos, sabotagens das mais diversas, ameaças, perseguições são só alguns exemplos do que passei no hostil espaço *drag* da cidade de Fortaleza.

A ordem do desfile foi definida de forma aleatória através de sorteio. A apresentadora introduziu o concurso explicando que naquela noite os jurados iriam decidir qual a melhor da noite e o público iria salvar uma das duas piores. Quando

chamaram meu nome para descer as escadas e desfilar no palco, foi emocionante. O grande momento da estreia, o resultado de dias e noites de dedicação para aquela apresentação. Coração bateu mais forte e dei o primeiro passo rumo ao desfile descendo as escadas.

Ao chegar ao andar de baixo, no final da passarela, apresentei o elemento surpresa retirando o Kafta e exibindo o vestido de fitas que havia por baixo. O desfile seguiu e as outras *drags* se apresentaram. Cada uma apresentando seu próprio estilo *drag* e suas ideias, interpretando o conceito que havia sido estabelecido para o concurso.

As outras participantes da competição também se empenharam sobre looks trabalhados com fitas coloridas, flores e maquiagens de caveira. A *drag* Omi foi caracterizada como uma espécie de noiva cadáver. No seu rosto havia uma maquiagem de caveira obscura, ela usava lentes de contato que deixavam todo o globo ocular escuro. Vestia uma blusa preta colada de mangas compridas, uma saia armada estilo anágua, um buquê de flores na mão e uma coroa de florais na cabeça prendendo um longo véu que se estendia até o chão.

A *drag* Ejó apostou em uma maquiagem de caveira neon, usando um *body* rosa decorado com flores e fitas. Ela também interpretou a noiva (com direito a noivo figurante durante o desfile). Ela desceu as escadas que davam acesso ao palco acompanhada do seu noivo e jogou o buquê no meio do caminho para que o público pudesse o pegar. Depois seguiu sozinha para o palco onde ligou uma luz neon e mostrou sua maquiagem sob outro ângulo (que reagiu com a tinta especial que ela tinha usado gerando uma luminosidade diferenciada). Apresentou um pequeno *lips-ync* com *espacates* e piruetas, foi aclamada pelo público.

Após a apresentação de todas chegou, o momento da decisão do júri. A banca formada pela apresentadora Orin, e três DJs residentes da casa escolheram Ejó como vencedora da noite, que faturou uma quantia de R\$ 200,00 como prêmio. Logo após foi dada a palavra para a *drag* Oyin (veterana das noites de domingo da Rainbow e concorrente do Top *Drag* Norte e Nordeste, há época), que se pronunciou me salvando da eliminação.

Após os jurados decidirem quem seriam as duas piores que iriam para eliminação, seguiu-se o *lips-ync* em que o público escolheria quem fica e quem sai. As demais *drags* seguiram para fase seguinte da competição.

A segunda eliminatória teve como temática as cores branco e preto. O desafio era entregar um look combinando essas cores. Para esse momento decidi construir um figurino inspirado na rainha de espadas do jogo de baralho. Reutilizei uma calça jeans para montar uma espécie de corpete o processo de reaproveitamento de roupas é conhecido na moda como *recycling* (reciclagem). Utilizei costura à mão para remodelar a calça e definir os contornos da nova peça. Como camada de finalização trançei fitas das cores branco e preto (reaproveitadas do desafio anterior) para o acabamento nas bordas e decoração no decorrer da peça. Para parte inferior adquiri dois metros de *chiffon* (tecido transparente) que foram costurados ao corpete formando uma espécie de cauda.

Fotografia 7 – Look rainha de espadas



Fonte: acervo pessoal. Montação para o desafio *black & white* do Rainbow's Drag Race

A maquiagem foi uma criação inspirada na *drag* americana Phi Phi O'Hara (participante da quarta temporada de RPDR). Ela desenvolveu um projeto em que postava uma foto de caracterização *drag* a cada dia do ano, intitulado "365 days of *drag*". No arquivo desse projeto achei uma maquiagem com contornos parecidos aos que executei para a montagem em questão. Entretanto realizei algumas adaptações como as colagens de papel branco e a disposição das pérolas no rosto.

O diadema também foi feito por mim mesmo à mão utilizando o trançado de fitas e os cortes de papel 60 kg. Nesse momento da minha atuação *drag* no campo, me atentei detalhadamente às minúcias da montagem *drag*. Qual a concepção de "melhor *drag*" segundo a proposta dessa competição e do *reality* no qual se inspira? No RPDR as *drags* são avaliadas pelo seu nível de excelência e acabamento nas montagens, seja no que diz respeito à roupa, à peruca/picumã, à maquiagem ou ao look completo. Foi nesse sentido que construía as minhas *montaões* para essa competição. Dessa forma, na noite do desfile tivemos uma verdadeira explosão de talentos e beleza.

Essa excelência exigida no RPDR abriga uma compulsão por um estilo de *drag* padronizado, que é o estilo polido, bem-acabado, com maquiagem feminina e bem esfumada (*realness*). A compulsão pela polidez é um desdobramento da comercialização da *drag* como produto. A *drag* apresentada pela RuPaul é palatável, vendível, consumível. Ela é projetada para ser uma superestrela, famosa, amada e adotada pelo público, não só LGBTT, mas pelas pessoas em geral. Essa evidência enseja as suspeitas de que o programa de fato transforma a *drag* em um produto a ser comercializado na TV. Essa força de comercialização e padronização da *drag*, entretanto, não é uniforme no programa. Como uma espécie de cotas a cada temporada, são convocadas para concorrer *drags* dos mais diversos estilos. Desde a mais polida, até a menos polida. E dentro da lógica do jogo essas últimas são eliminadas e afuniladas para que apenas as polidas e padronizadas cheguem à final e tenham a real chance de ganhar a competição. Na história do programa até o presente momento, não houve uma *drag* gorda como vencedora. Elas, por vezes, chegaram próximas à coroa, mas nunca chegaram a conquistá-la. As *drags* que não se encaixam no padrão polido e feminino da montagem *drag* acabam por serem eliminadas mais cedo ou mais tarde na competição. Elas têm o espaço para mostrar

sua arte na TV, mas nunca têm a real chance de ter sua arte de fato levada em consideração.

A *drag* Oòrùn, vencedora da segunda eliminatória, apresentou-se vestida em um *body* preto e branco, coberta de tinta (também dessas cores) nos braços e pernas. Sua maquiagem usou tons de branco e sombras cinza extremamente bem finalizadas. Na cabeça uma coroa. O look ficou bastante chamativo e garantiu a ela a primeira posição da noite.

Para esse desfile eu me empenhei ao máximo na execução de cada detalhe, pensando como seria desde o modelado da peruca/picumã até o sapato que estaria calçando. No momento do desfile preparei uma surpresa para o público. Escondi na mão uma mistura de pó para maquiagem e *glitter*. Ao chegar à passarela, abri a mão soprando a mistura em direção ao público o que gerou uma cortina de *glitter* e brilho sobre mim. Nesse momento fui aplaudida, aclamada. O elemento surpresa, *reveal*, é importante em uma *performance drag*. Garante que a *performer* irá conseguir manter o interesse do público, conseguirá surpreender, se fazer notável, memorável, mesmo que apenas por um momento.

O desafio que se seguiu foi um dos melhores para mim devido à temática. A chamada era para que fizéssemos uma *montação* inspirada na saga de filmes/livros Harry Potter. Eu, como um aficionado pelo universo de J.K. Rowling desde a infância, me vi com uma grande oportunidade nas mãos. Quis fazer algo grandioso, memorável e que finalmente pudesse me proporcionar a vitória no desafio semanal.

A ideia foi me caracterizar como o vilão da série: Lord Voldemort. Uma criatura esguia, careca, sem nariz e pele pálida como a morte. A vestimenta em si não tinha complicações, pois se tratava apenas de uma túnica preta. O maior esforço provinha da feitura da maquiagem, que, para esse personagem, necessitou de um alto nível de técnica e prática para alcançar um resultado razoável. Como o personagem não tem nariz, assim como é careca, os dois maiores desafios foram então esconder o nariz com fita especial⁵⁶, cola e algodão. Já a careca exigia uma cobertura com touca de látex e acabamento com látex líquido. Foram semanas de pesquisa, treino, idas ao Centro em busca dos materiais, tutoriais no YouTube. O

⁵⁶Trata-se de uma fita com tecnologia de micróporos que permite que a pele respire sob ela.

processo muitas vezes chegou a ser exaustivo. Além disso, também havia a problemática relativa ao orçamento, que, em todas as ocasiões, necessitou ser de baixíssimo custo, tendo em vista as condições econômicas do pesquisador.

A maquiagem consiste em uma técnica que exige um grande empenho para ser executada. Ela é uma disciplina do corpo que necessita ser treinada para trazer precisão para os traços que são desenhados pelo rosto. Assim como os jeitos corporais são em algum momento aprendidos ao longo da vida, assim como o nado envolve uma técnica e uma técnica de ensino do nado, a maquiagem também envolve um aprendizado e uma técnica de aprendizado. Mauss (2003) teorizou sobre as técnicas que envolvem o corpo. Através dele podemos entender a maquiagem como essa técnica que exige um aprendizado que é eminentemente social. As técnicas de maquiagem são ensinadas basicamente por repertórios espalhados de uma a outra *drag*, dicas aprendidas através de tutoriais no YouTube. Esse último se configura na contemporaneidade como uma robusta ferramenta de socialização dos ditos tutoriais. Aulas práticas de amador para amador de como fazer coisas. Os tutoriais de maquiagem são muito comuns na internet, e podemos considerar que a maior parte das *drags* neófitas aprendem maquiagem através do dela. Para quase todas as maquiagens que fiz como *drag* aprendi através de vídeos e dicas de outras *drags*. O conceito de técnica corporal de Mauss (2003) como uma política de aprendizado, e o conceito de propagação do conhecimento pelo corpo de Taylor (2013), traduzem bem a experiência de maquiagem *drag* a qual eu vivenciei e vi acontecer no campo de estudo.

Passado todo o processo de construção da *montação*, busquei ajuda de amigos para conseguir uma varinha (objeto usado pelos personagens do filme), assim como figurantes para minha *performance* no desfile. Pensei em fazer uma entrada triunfal juntamente com meus comensais da morte (seguidores de Lord Voldemort nos filmes). Houvere três que se disponibilizaram a comparecer fantasiados para me ajudar na *performance*, e assim ocorreu.

O desfile seguiu a esquemática dos anteriores. As concorrentes iniciavam o desfile no piso superior e desciam a escada até o palco principal, onde faziam uma pequena apresentação, depois se retiravam. Nessa noite, devido à teatralidade da minha participação, primeiro entraram figurantes convidados encenando o que seria uma cerimônia de invocação de Voldemort, em seguida eu apareci e segui o desfile

interpretando o personagem, apontando a varinha de forma ameaçadora para o público, com um olhar assassino, próprio do personagem.

Fotografia 8 – Voldemort



Fonte: acervo pessoal. Interpretação de personagem dos filmes Harry Potter.

O desfile em si foi um sucesso, porém para meu espanto outro concorrente também se caracterizou como Voldemort. A essa etapa da competição éramos quatro: Dora, Pàdé, Oòrùn e Omi. Eu e Omi fomos como Voldemort, Oòrùn interpretou um personagem mítico da série: um sereiano (similar a uma espécie de sereia), e Pàdé interpretou o protagonista da série: Harry Potter.

Apesar do nível de esforço empregado para execução desse desafio, bem como nos outros, eu não fui o ganhador da noite. Quem ganhou foi à Omi, devido ao

nível de acabamento e detalhes da maquiagem. Entretanto, nos bastidores, havia os comentários que ela não havia sequer feito a própria maquiagem, mas encomendado para que outra pessoa a fizesse.

A cola, a fita, o algodão e o papel durante toda a noite causaram incômodo na minha pele. Depois do desfile eu e as duas amigas que me acompanhavam saímos o mais rápido possível da Rainbow, e sentamos em uma lanchonete *food truck* na rua. Meu primeiro instinto foi retirar aquela “prótese” facial que tanto me incomodava. Junto com a desmontagem em público, desceram lágrimas. Foram lágrimas de frustração de ver tanto esforço não ser reconhecido. Fazer *drag*, ser *drag*, também parte da vontade de ser reconhecido e notado. A pessoa por trás da *drag* busca muitas vezes esse reconhecimento que lhe foi negado em outras áreas da sua vida. Constitui-se na busca por um momento de aclamação, fama, sucesso. Por um escape que o torne importante de alguma forma. Aquelas lágrimas refletiam a frustração de três vezes ter dado o máximo e não ter tido reconhecimento quase nenhum por parte da competição.

As lágrimas também vieram como decepção, por ser alvo de comentários maldosos por parte de algumas *drags*. Essas faziam questão de apontar defeitos, de fazer piadas, tentando baixar a autoestima de quem estava tentando se sair bem. Sobre isso, certa vez uma *drag* comentou:

Uma dica para as manas *drags* iniciantes: te convencer que você é ruim e que não tem talento é um truque que manas mais antigas usam pra te desestruturar e tentar te fazer desistir... Então quando alguma mana mais velha te critica com maldade, só pra te xoxar⁵⁷ mesmo, encare isso como uma espécie de elogio, ela só esta [sic] fazendo isso porque te vê como uma ameaça. Dica número dois: sabe essa “*drag* mais antiga” que eu citei na primeira dica? Nunca seja como ela. [Post público Facebook da *drag* Labalábá, 22 de dezembro de 2016 às 23h47min]⁵⁸.

Esse comentário é uma reflexão pertinente tendo em vista a constante implicância das *drags* veteranas com as neófitas. Apesar de isso não ser uma regra geral, pois existem *drags* veteranas que apoiam e dão suporte às novatas, esse acontecimento é um fato recorrente no meio *drag*. E remete em muito as formulações sobre os “Estabelecidos e Outsiders” de Elias (2000).

⁵⁷“Xoxar” é um termo êmico que indica o ato de praticar *bullying* ou usar de comentários maldosos para ofender outras pessoas.

⁵⁸O contexto do qual essa citação foi retirada corresponde ao de intensas discussões nas redes sociais acerca dos fluxos de desavenças no meio *drag* provenientes das ditas “xoxações” ou da implicância de *drags* veteranas com as novatas.

Gostaria de levantar a discussão em torno da luta por reconhecimento tendo em vista as constantes situações de conflito enfrentadas ao longo da experiência etnográfica. Honneth (2003) entende que essa luta, na concepção de Hegel, é um embate “intra-social” para alcançar um reconhecimento recíproco da “identidade” inerente à vida social. Para Honneth (2003), Maquiavel entende que “[...] o campo da ação social consiste numa luta permanente dos sujeitos pela conservação de sua identidade física”. (HONNETH, 2003, p. 33).

No parágrafo anterior foi usada a palavra “identidade” entre aspas para ressaltar que, na compreensão adotada pelo presente texto, o sentido de identidade é deslocado, pois questiono os desígnios da identidade primária e estável conforme argumenta Butler (2003) para fortalecer a compreensão das *performatividades* de gênero como a evidência própria da instabilidade da ideia de identidade. Dessa forma gostaria de entender que de fato as *drag queens* não estão lutando pela preservação e reconhecimento de sua “identidade”, mas pelo reconhecimento de suas *performances* como legítimas e estimadas no universo *drag queen*.

Esse reconhecimento mútuo que acontece nos meandros da ação social, assim como concebe Honneth (2003) interpretando Maquiavel, é um ponto focal para entender o concurso Rainbow’s Drag Race e toda lógica nele envolvido. Não só esse concurso em específico, mas também outros que compõem o universo *drag* se caracterizam pela necessidade de classificação, ordenação, estratificação e reconhecimento das *drags* umas pelas outras. Os produtores das boates se utilizam do artifício do concurso para gerar entretenimento e atrair público para o estabelecimento, mas o que o concurso comporta de fato é esse esquema de reconhecimento e classificação de escolher/eleger uma vencedora que se sobressaiu nos quesitos exigidos pela competição.

Esse reconhecimento demanda uma pressão coletiva pelos enquadramentos nos padrões do próprio esquema classificatório. O que seria uma *drag* excelente digna do título de vencedora? Que tipo de padrão e estética esse concurso exige e conseqüentemente reforça? Quais as conseqüências do não enquadramento nos esquemas de reconhecimento?

[...] o conceito de “luta”: origina-se uma luta de “pessoa” contra “pessoa”, portanto entre dois sujeitos juridicamente capazes, cujo objetivo é constituído pelo reconhecimento das distintas pretensões – por um lado, a pretensão, que desencadeia o conflito, ao desdobramento desenfreado da

própria subjetividade, por outro, a pretensão reativa ao respeito social [...]. (HONNETH, 2003, p. 54).

Esse conceito de luta pode ser relacionado com a luta, ou disputa, que excede os limites das competições *drags* se estendendo à própria luta pelo espaço no universo *drag*, a saber, melhores posições de trabalho nas casas noturnas, melhor retorno financeiro, maior grau de admiração pelos fãs etc. A luta que engendra a dinâmica *drag* é perpassada o tempo todo pela tensão de se sobressair e então atingir o reconhecimento múltiplo almejado nesse universo.

Os conflitos, tensões e desentendimentos, configurados nas formas de confrontos diretos com xingamentos, ameaças, agressões físicas (a exemplo da “puxada de peruca/picumã”) até os indiretos como as fofocas, comentários maldosos, e as mentiras contadas intencionalmente para reduzir a estima dessa ou daquela *drag* com quem não simpatiza compõem, pois, o escopo da luta por reconhecimento no universo *drag*.

Essas relações exigem um:

[...] saber sobre seu reconhecimento pelo outro, a ser adquirido somente de maneira conflituosa: o indivíduo só pode se proporcionar um sentimento de garantia a respeito de ser reconhecido por seu parceiro de interação mediante a experiência de reação prática com que aquele responde a um desafio deliberado, ou mesmo a uma provocação. (HONNETH, 2003, p. 63-64).

Dessa forma minha participação no concurso Rainbow’s Drag Race foi marcada por essa dinâmica de luta por reconhecimento que culminou em determinado ponto no desmantelamento emocional que me levou a me desmontar nas ruas do Dragão do Mar em meio a lágrimas. Foram lágrimas de sofrimento recaídas sobre o sujeito que se vê impelido a excelência, mas que reiteradas vezes foi vítima da pressão e exigência do processo.

Voltando ao Rainbow’s Drag Race, o desafio que se seguiu foi o penúltimo e nos chamou a construir looks a partir de materiais recicláveis (com garrafas *pet*). Minha ideia inicial foi fazer uma espécie de vestido transparente a partir de pedaços retangulares de garrafas *pet* costurados com fio de náilon transparente. Assim como todos os outros desafios, esse penúltimo exigiu muito esforço e dedicação na sua construção.

A recorrência do *recycling* no universo *drag* indica a falta de recursos pela qual as *drags* passam. Essa falta é resultado de fatores múltiplos, como a questão

socioeconômica em que o agente está inserido na qual muitas das *drags* vêm de cenários desfavorecidos, e a baixa remuneração que vêm dos *promoters* das festas. A *drag* é uma atividade extremamente dispendiosa, pois é feito investimento em peruca/picumã e maquiagens (itens que têm preços bastante elevados) sem contar no esforço e dedicação para extrair “leite de pedra” ao confeccionar looks com materiais recicláveis e aproveitar roupas e acessórios num contínuo reaproveitamento. O *recycling* em si mesmo exige bastante criatividade, tendo em vista que é difícil transformar uma peça já usada em algo totalmente novo e extraordinário, porém, apesar da dificuldade, esse processo está com frequência presente no cotidiano das *drag queens*.

Fotografia 9 – Drag futurística



Fonte: acervo pessoal.

O conceito do look era sobre uma *drag* estilo alienígena futurística. Na noite do desfile fiz um acabamento colando alguns adereços de plástico no meu corpo e *glitter*.

A essa altura do campeonato uma desmotivação tomava conta de mim. Seja devido à falta de reconhecimento por parte do concurso, ou pelo cansaço causado pela maratona que era a competição. A desmotivação se refletiu no grau de acabamento da *montação*.

Nessa noite foi definido quem seriam as finalistas. Dora, Omi, Oòrùn e Pàdé. Quatro concorrendo pelos três lugares na final. As outras *drags* apresentaram looks razoavelmente mais bem finalizados que o meu, porém, no momento da decisão final do público, foram salvas nós quatro para seguir ao próximo nível da competição.

Fotografia 10 – Competidoras do Rainbow's Drag Race



Fonte: acervo pessoal.

Esse desafio particularmente me causou um dano físico. Devido às aplicações de plástico com cola no meu corpo, adquiri pequenas cicatrizes, que resultaram da irritação do contato da pele com a cola e a transpiração. No rosto

também houve colagens, entretanto não afetaram minha pele devido a uma extensa camada de maquiagem que acabou por proteger a derme. Através dos danos sentidos na pele, me pergunto de quantas maneiras diferentes o corpo sofre no processo de montagem da *drag queen*? A dor e o esforço por trás do *glamour* e da beleza não são vistos, mas apenas sentidos por aquelas intérpretes que lutam por reconhecimento.

As outras competidoras também construíram seus looks usando as garrafas *pet*, segundo o desafio da semana. A *drag* Oòrùn e Omi apostaram em silhuetas que lembraram um estilo clássico, algo vitoriano.

É chegado então o momento do desafio final. A última etapa do Rainbow's Drag Race. Oòrùn, Omi, Pàdé e Dora; quatro finalistas concorrendo ao título de *next drag super star*. O momento final da competição seguiria um esquema diferente das outras noites. Nós quatro e a apresentadora do espetáculo iríamos fazer uma apresentação juntas, uma espécie de abertura da noite. Em seguida cada concorrente faria uma apresentação solo dublando uma música de no máximo 2 minutos e 30 segundos, a sua escolha. E por fim a apresentadora e jurados decidiriam duas finalistas para o público escolher quem seria a vencedora final.

Para essa noite encomendei com minha mãe *drag*, Agbará, um vestido todo preto costurado com um tecido rendado meio transparente e uma cauda com acabamento em *chiffon*.

Para a apresentação final escolhi uma música do musical *Rent*, sucesso da Broadway em meados da década de 1990 e começo dos anos 2000. *Rent* conta a história de jovens do subúrbio de Nova York dos anos 1990 lutando pela sobrevivência em meio ao desemprego, a fome, ao frio e a epidemia de AIDS. Se para essa apresentação final deveríamos expressar os fundamentos da nossa própria *drag* e trazer o público para momentos de emoção, *Rent* foi a minha escolha perfeita⁵⁹. A música "Out tonight" é sobre uma jovem, que em meio à crise ambientada no musical, precisa se apresentar em um clube adulto para ganhar dinheiro e sobreviver.

⁵⁹Entretanto, ao refletir minha posição de forma crítica, nesse momento eu não estive isento das forças colonizadoras que inserem a cultura americana nas nossas mentes e corações. Para mim, esse musical é extremamente importante, pois me apaixonei pelas músicas e pela história dos personagens. Todavia é uma referência culturalmente deslocada da minha realidade e reflete o processo de reprodução dos estilos americanizados de fazer e produzir *drag*.

Fotografia 11 – Vestido



Fonte: acervo pessoal. Roupas confeccionadas para a final do Rainbow's Drag Race.

O fator de reconhecimento, identificação e catarse por parte do público parte muito do compartilhamento cultural que a audiência possui. O quanto mais reconhecível for a referência, mais assimilável será a apresentação. Desse ponto de vista, a minha escolha para a noite foi de fato infeliz, tendo em vista que são poucas as pessoas que conhecem esse musical, ou até mesmo têm alguma noção do que foi o contexto social e cultural do subúrbio nova-iorquino dos anos 1990.

A *drag* Pàdé realizou uma apresentação mais pop, com uma música bem agitada e com direito à bandeira LBTT no final da apresentação. Assim como também Oòrùn apostou em uma *performance* de música de uma diva pop. Essas foram boas escolhas tendo em vista que o público de fato tem uma conexão maior com divas pop do que com musicais da Broadway. Por fim a *drag* que trouxe uma apresentação mais popular e carismática foi Omi. Ela *performou* uma música do

grupo “É o tchan” que marcou toda uma infância e adolescência das pessoas ali presentes. Ela estava fantasiada como uma espécie de tigre, com uma máscara cenográfica que junto ao figurino passava uma real impressão de que um tigre estava no palco. Foi essa apresentação que levou o público “à loucura”.

Essa competição possuía jurados, porém a decisão final era do público. Por isso a importância tão grande da catarse e do envolvimento dos presentes para que a *drag* tivesse uma apresentação exitosa. Apesar de Omi ter alavancado o público e levantado o astral, a decisão parecia estar predefinida. Naquela competição o fator que mais importava era a forma como a vencedora final poderia conduzir toda a competição com maestria, se superando, se mostrando criativa e extremamente simpática para com o público. Foi essa a trajetória de Oòrùn. A grande vencedora da competição não tinha sido a melhor da noite, porém conquistou o carisma e a admiração do público ao longo da jornada. Esse sentimento transbordava do público através dos comentários, das interações, dos olhares, das palmas e dos gritos. Oòrùn era a favorita por reunir todas essas qualidades e por representar algo novo e surpreendente, algo em que valia a pena apostar. Foi esse o desfecho do Rainbow’s Drag Race.

Há algum tempo eu já sabia que não seria a vencedora daquela competição. Porém minha participação ali serviu como uma forma de engajar uma maior participação no contexto *drag*, aproximando-me melhor de outras *queens*, e participar de fato dos esquemas de interação das *drags* locais.

A última apresentação, aquela que definiu a vencedora final, foi emblemática, pois de um lado tivemos Omi (que apresentou um número extremamente carismático cheio de referências à cultura nacional e à infância das pessoas presentes), e do outro tivemos Oòrùn (que apresentou *performance* de uma diva internacional). É curioso que o título tenha sido concedido a Oòrùn e não a Omi, pois se seguirmos a lógica da catarse como elemento decisivo, nesse caso Oòrùn ficaria em segundo lugar.

A *performance* de Oòrùn durante toda a competição foi muito mais alinhada com a proposta do RPDR devido ela ser uma *drag* polida, feminina, com figurinos bem produzidos e que seguia o repertório dos desígnios *rupaulianos*. Desse ponto de vista o argumento defendido por Oòrùn a tornou a vencedora da

competição. Omi, em sua trajetória no concurso, foi uma participante criativa, ousada e feroz, e conseguiu a simpatia e torcida de muitos. Entretanto ela carrega a figura de uma *drag* experiente, que já venceu concursos no passado e que tem um perfil mais aproximado da *drag-divine*. Dessa forma, por mais que ela tenha trazido, durante a competição e na final, um apelo identificador mais profundo e enraizado na cultura nacional, as luzes do fenômeno RPDR parece que cegaram o público para a arte até então produzida localmente.

4.3. Boate Navy

Trata-se de uma boate que é tradicionalmente conhecida por ser frequentada por público majoritariamente heterossexual. Tem um amplo espaço, diria que um dos maiores, se não o maior, localizado no Dragão do Mar. O estabelecimento conta com um pequeno *hall* de entrada onde se paga pelo ingresso. Logo após há uma sala retangular com cerca de 15 metros de comprimento em que do lado esquerdo há uma bancada onde se dividem os caixas e um bar. Ao centro, mesas de sinuca. Entrando à direita há outro recinto, um pouco maior, em que fica a pista de dança, o púlpito do DJ e o palco das apresentações no canto direito dessa outra sala. A sala de entrada em que ficam os caixas e o bar é dividida da pista de dança através de passagens que reproduzem janelas arredondas neoclássicas.

No recuo da pista de dança existe outro bar que separa a passagem para os banheiros. Esse bar se localiza quase ao centro da pista de dança e tem uma forma circular, de tal maneira que os garçons possam atender tanto as pessoas que estão na pista de dança quanto aquelas que vem das toaletes. Próximo aos banheiros há uma escadaria que leva ao andar superior. Esse local possui uma pequena varanda que concede vista para o bar circular e um pedaço da pista. A vista é limitada, pois, entre o espaço próximo aos banheiros e a pista de dança, há outros arcos neoclássicos que separam a passagem. No andar de cima há uma pequena pista de dança, bar e caixa do lado esquerdo, logo em frente bancos acolchoados, à direita ao final há uma área aberta para fumantes e banheiros.

O espaço é amplo, sem refrigeração, mas há ventiladores de parede que fazem o ar circular. A maior parte das passagens entre recintos é marcada pelos arcos neoclássicos, assim como as portas e as janelas que dão para fora do

estabelecimento. Essas por sua vez podem ficar entreabertas ou totalmente fechadas, dependendo da ocasião. Quando o local funciona como bar, as janelas ficam abertas quando funciona como boate, a maior parte é fechada e apenas algumas continuam livres para facilitar a circulação do ar. A saída se localiza após os banheiros do térreo ao pé da escada que dá acesso ao piso superior.

A boate Navy é conhecida como espaço heterossexual em meio à concentração LGBTT das boates vizinhas. Há um projeto promovido pelo coletivo Ewu que está tentando aos poucos levar os LGBTTs e sua cultura para as noites da boate Navy. Tóbi e Wàrà são os organizadores de algumas do coletivo que desde 2016 vem promovendo festas na boate Navy buscando socializar *drag queens* e afins nos seus eventos. São promovidos desfiles temáticos com *drag queens* e DJs da cena LGBTT, que por sua vez atraem um público também LGBTT. Para os organizadores, essa é uma tentativa de tornar o lugar mais plural e estimular a convivência pacífica e amigável entre heterossexuais e LGBTTs.

Algumas das festas que tiveram desfiles *drag* eu tive oportunidade de participar, foram elas: “Superafim no Paraíso”, “Ano Novo Chinês” e “Ewu em Vegas”. A primeira trouxe um tributo com música ao vivo a Lana Del Rey e Florence and The Machine, seguido do desfile de *drags* com temática inspirada nas deusas do Olimpo.

Essa foi minha primeira experiência com o coletivo Ewu, que trouxe a proposta de socializar naquela boate o universo LGBTT e seus desdobramentos através das *drag queens* e das festas com temáticas pop. Escolhi a deusa grega Perséfone, a mulher de Hades, para representar na passarela. Ela é a deusa das ervas, das flores, dos frutos e dos perfumes. Decidi interpretá-la por ser uma escolha não usual e diversificada se comparada às deusas gregas que conhecemos na cultura ocidental. A intenção foi de levantar um ar de mistério e ousadia, evocando beleza e sensualidade na passarela.

Para uma primeira experiência tudo foi bastante interessante. Aquela estava sendo a primeira vez que eu subia em uma passarela para participar de um desfile *drag*. A cultura dos desfiles no meio *drag*, em um contexto local, remete aos

concursos de Miss Gay⁶⁰ que ressaltam a dimensão da beleza e do *glamour* praticados quase que exclusivamente nos bairros da periferia da cidade; o advento dos desfiles de *drags*, além de remeter aos já recorrentes desfiles de miss, foram socializados mais fortemente no meio *drag* através do *RuPaul's Drag Race*, tendo em vista que somente na recepção desse programa localmente é que se começou a falar e praticar desfiles exclusivos para *drag queens*.

O *RuPaul's Drag Race* utiliza a passarela como um dos elementos principais da competição. As *drags*, a cada episódio, apresentam seus looks de acordo com a temática, e seu desempenho nessa prova conta bastante para a decisão final dos jurados. A cultura de desfiles do RPDR é por sua vez herdada da tradição dos bailes (*balls*) nova-iorquinos do final dos anos 1980 e no decorrer dos anos 1990. No Brasil, apesar de já haver desfiles do tipo miss, os desfiles específicos para *drags* surgiram com o advento do RPDR. Tanto o esquema da passarela como o desafio de looks temáticos são inspirados na competição.

A diferença do desfile de Miss Gay para os desfiles *drag* é o contexto. A passarela do Miss Gay ocorre em um evento competitivo em que jurados selecionam a melhor da noite nos quesitos similares àqueles do Miss Brasil/Universo. Já os desfiles *drag* são comuns em festas nas boates, uma espécie de atração, em que a *drag* não só desfila, mas também interpreta uma espécie de apresentação ou *performance* interagindo com o público.

O objetivo do desfile *drag* é não somente ressaltar a beleza e o *glamour*, mas também a arte de se montar de forma temática inspirando-se em personagens, figuras, divas etc. A socialização dos desfiles *drag* no contexto noturno local serviu para diversificar o leque de atuação *drag*, destoando da *performance* (música/coreografia/dublagem/bate-cabelo) e da discotecagem.

Meu figurino para essa noite consistiu em um manto de penas sintético, simulando uma espécie de asa, um *hot pant* e conjunto de meia-calça e enchimento de espuma para definir o contorno das ancas. A peruca/picumã lisa com a franja presa na parte superior da cabeça. Na parte traseira uma pequena cauda de tule (foto).

⁶⁰Os concursos de Miss Gay são claramente inspirados nos concursos de beleza para mulheres cis., por exemplo o Miss Brasil e o Miss Universo.

Fotografia 12 – Dora Fox interpretando Perséfone



Fonte: página oficial da boate Navy no *Facebook*. Desfile na festa "Superafim no Paraíso" (2016).

As *drags-divine* atuaram durante muito tempo exclusivamente com *shows*, *performances* e *stand-up comedy*⁶¹. Os *shows* e *performances* eram introduzidos por uma apresentadora, também *drag*, que contava piadas e interagia com o público, fazendo o papel de comediante. Logo após se seguiam as atrações em que *drags* dos mais diversos estilos apresentavam *performances* de bate-cabelo, em sua maioria.

Com o fechamento da Divine e a dispersão do cenário *drag*, que posteriormente se reuniu no Dragão do Mar, a atividade *drag* na cidade se reestruturou com novas funções. Onde antes havia espaço para competições, *shows* de humor, *performances*, apresentações etc., agora há também a possibilidade de ocupação da cabine de DJ.

Nesse momento de dispersão do cenário *drag* fortalezense, a influência do RPDR a partir de 2008 tornou-se mais incisiva, pois apresentou a *drag* dentro de um formato televisivo com um apelo comercial elevado. Essa competição *drag* influenciou a reestruturação do cenário na cidade no seu momento de maior fragilidade e deu início a uma nova era de *drag queens*.

As *drags-divine* encontraram sua nova casa nos domingos da boate Rainbow, e as neófitas assumiram o *mainstream* das festas do Dragão do Mar. Elas

⁶¹Referência ao Teatro do Humor Cearense com as *drags* comediantes, a exemplo de Raimundinha, de Maria Gasolina etc.

ocuparam as apresentações dos sábados à noite (noite mais movimentada do fim de semana), assumiram postos de DJ, continuaram como apresentadoras e *hostess*, abriram espaço para os desfiles. Porém também é comum encontrar *drags*-divine transitando entre os espaços de interação das *drags* neófitas.

O desfile seguinte, do “Ano Novo Chinês”, deu um passo importante no quesito organização e valorização do trabalho *drag*. A boate Navy em parceria com o coletivo Ewu decidiram realizar uma ação promocional com as *drag queens* através de um vídeo. Essa ação foi motivada pelo grande sucesso que as festas e os desfiles obtiveram. Dessa forma fomos convidadas a nos montar, na noite da festa do “Ano Novo Chinês”, em um estúdio. Foram capturadas imagens do nosso processo de *montação*, desde a maquiagem até a vestimenta final da roupa.

O objetivo era editar um vídeo curto, uma espécie de clipe, em que fosse apresentado nosso processo de *montação*, nossa interação durante esse processo e a apresentação na noite da festa (o desfile e a competição para eleger a melhor da noite).

A intenção não dita foi aquela que revelou que na verdade tentou-se através dessa campanha uma exímia aproximação com o modelo RPDR de fazer *drag*. Vejamos bem: uma experiência capturada através das câmeras para montar um vídeo promocional de divulgação das *drags*, da casa e das festas; um desfile apenas de *drags* em que o público escolheria as três melhores da noite para “dublarem por sua vida” em busca do título de melhor da noite. Esse formato lembra alguma coisa? Sim, RPDR. Por mais que não tivesse sido mencionada a inspiração no programa, era inevitável encontrar semelhanças, até mesmo por que a essa altura o RPDR já se tornara uma referência constante no imaginário LGBTTT de uma forma geral.

O RPDR é um assunto recorrente entre os LGBTTTs, seja na faculdade, no trabalho, no dia a dia entre amigos. O *reality* chega por vezes a ser comparado a uma espécie de *copa gay* em que o programa assumiria a mesma importância que o futebol tem para a hegemonia heterossexual masculina.

Nessa noite compareceram eu, Agbará, Dadá, Òjiji e Concha ao estúdio de maquiagem. O ambiente e a filmagem tinham uma proposta que passava um ar de *glamourização* e espetacularização da *drag queen*. Esse aspecto compõe o

universo *drag*, porém nessa ocasião em específico a proposta era acentuada pelo conceito *rupaulniano* de preparação pré-desfile.

Durante o processo *montação* foram feitos alguns *takes* na feitura da maquiagem, conversando umas com as outras, na finalização do figurino, nossa preparação para sair do estúdio. Também foram feitas filmagens da nossa presença na festa e do desfile em si. Todo esse material foi usado posteriormente para montar um vídeo, uma espécie de clipe, que apresentava o universo *drag* inserido no contexto da boate Navy.

O mais interessante disso tudo foi à iniciativa e o investimento que o estabelecimento realizou nas *drags*, tendo em vista que até então ele era conhecido como majoritariamente voltado para o público heterossexual. Para a ocasião dos desfiles recebemos cachês em todas as apresentações, direito à entrada de um acompanhante por noite e até mesmo um valor no bar para consumirmos bebidas e *drinks*. A boate Navy foi singular na sua proposta de inclusão das *drags* e do público LGBTT valorizando e remunerando de forma razoável as artistas que se apresentaram ali.

O desfile do “Ano Novo Chinês” celebrou a cultura oriental através do Horóscopo Chinês. Foi designado para cada *drag* um animal do Horóscopo e a partir disso criamos representações daquele animal para desfilarem na passarela. O animal que me foi designado foi a cabra. Dessa forma pesquisei na internet maquiagens que simulassem uma cabra e fui montando minha personificação do animal para a noite. Houve *drags* caracterizadas como coelho, rato, cavalo, bode, entre outros. O desfile em si foi muito divertido, como todos os outros. Ao final o público escolheu a melhor *drag* da noite, aquela que mais tinha agradado o público através da fantasia, da maquiagem, da simpatia e da interação com a audiência.

O último evento que participei como *drag* (desfilando) foi a “Ewu em Vegas” que trouxe a proposta de homenagear a cidade de Las Vegas e a diva do pop, Britney Spears, que há época estava residente nessa cidade. A proposta era a de que trouxéssemos elementos de *glamour*, *show business* e do espetáculo para a passarela no intuito de remeter a atmosfera de festas e cassinos da “cidade que não dorme”.

Esse evento deu continuidade à escolha da melhor *drag* da noite pelo público, só que nessa edição as três mais aclamadas pela maioria se enfrentariam em um *lips-ync*, ao estilo rupauliano, para então ser escolhida pelo público a melhor da noite.

Para essa noite optei por me inspirar nos jogos de cartas presentes nos cassinos. Dessa forma construí uma gola alta usando papelão revestido com tecido e decorado com cartas de baralho. O vestido foi reutilizado (o mesmo da final do Rainbow's Drag Race). Minha proposta era parecer como uma espécie de rainha de copas.

Fotografia 13 – Dora Fox na boate Navy



Fonte: página oficial da boate Navy no *Facebook*. Desfile na festa “Ewu em Vegas” (2017).

A construção dos adereços foi completamente manufaturada, assim como o processo e a montagem da *drag* de uma forma geral. Ao todo, nessa noite, desfilaram 14 *drags* (entre elas 12 *drags* e 2 *lady queens*). A apresentadora, Orin, introduziu o desfile contando algumas piadas e interagindo com o público. Durante nossa passagem pela passarela, o DJ tocou músicas de *drags* nacionais e internacionais. O responsável pela discotecagem no momento do desfile era um dos organizadores da festa, Tóbi, que defendia que aquele momento era especial para dar visibilidade não somente às *drags* locais, mas à cultura *drag* de uma forma geral,

havendo a necessidade de tocar músicas de *drags* nacionais em ascensão que estavam alcançando sucesso através da música. Como exemplo: Pablo Vittar, Gloria Groove, Aretuza Lovi, Lia Clark etc.

As caracterizações das *drags* estavam todas em um nível bastante elevado. Beleza e exuberância não faltaram. Cada uma com sua interpretação peculiar da temática proposta. A grande vencedora da noite, após a batalha de *lipsync*, foi Oyin, que já tem um histórico de ser uma competidora feroz e de quase sempre arrebatando o primeiro lugar nas competições de que participa. Nessa noite ela vestiu um traje azul, uma espécie de *body* cravejado com pedras brilhantes, e um adereço de cabeça decorado com plumas.

Fotografia 14 – *Drags* na boate Navy



Fonte: página oficial da boate Navy no *Facebook*. Grupo das *drags* aguardando a decisão do público (2017).

No momento da votação a apresentadora Orin chamava o nome de cada uma e solicitava um veredito do público. As mais aplaudidas seguiam para a etapa seguinte até só restar três que se enfrentaram na batalha de dublagem.

O mais interessante desse último desfile do qual eu participei foi a disputa final decidida através de uma batalha de dublagem. Ele foi emblemático, pois as três

finalistas, Dadá, Owó e Oyin, são *drags* com estilos distintos, porém participantes de em um mesmo concurso.

Oyin é uma *drag-divine* e adepta da tradição de famílias *drags*. O seu sobrenome Àgòtàn personifica várias *drags* como suas filhas, inclusive Owó que também estava ali concorrendo nesse *lips-ync* pelo título de melhor da noite. Já Dadá é uma *drag* neófitas que não está preocupada com família *drag*, ou até mesmo em estabelecer um legado para o seu nome. Dadá é o tipo de *drag* que faz um estilo andrógino, várias vezes já se montou sem peruca/picumã, apenas com seu próprio cabelo, levando sua *drag* a lugares desconstruídos.

Tanto Owó quanto Oyin, apesar de serem *drags-divine*, concorrem diretamente na atualização do fazer *drag* incorporando e assimilando a referência RPDR no seu estilo *drag*. Porém portadoras que são da tradição do bate-cabelo, elas se mantêm fiéis a esse repertório e, mesmo na mescla de atualização da prática *drag*, o elemento do bate-cabelo é um rastro insistente que eclode nas *performances* que elas apresentam.

Neófitas como Dadá e muitas outras também utilizam o bate-cabelo como parte de suas *performances*. É como se o bate-cabelo fosse um elemento atemporal que registra e resguarda o fazer *drag* brasileiro como único e culturalmente resistente às incursões americanas.

Oyin foi a vencedora da noite, sendo considerada pelo público a que apresentou o melhor look e o melhor *lips-ync*. Esse desfecho desmonta qualquer tentativa de polarização entre *drags-divine* e *drags* neófitas, pois em um evento majoritariamente pensado para *drags* reprodutoras do estilo RPDR teve como vencedora uma *drag-divine*, indica que a colagem do arquivo RPDR nas superfícies de repertórios tradicionais brasileiros não é passível de suplantação, pois o rastro de sobrevivência ancorado na experiência do bate-cabelo e na persistência da *drag* brasileira como resistência ao domínio americano é capaz de sobreviver e quebrar os nexos dessa apropriação.

Durante esse tipo de evento é possível observar as relações que se estabelecem. Seja das *drags* umas com as outras, delas com os promotores da festa, delas com o público, e de todos com o estabelecimento. As relações entre as *drags*, para aquela ocasião, se apresentavam através de uma variação de

afinidades, entre a simpatia e a antipatia. Algumas em momentos anteriores passaram por experiências ruins umas com as outras que as levaram a naquele momento encarar-se com olhar de antipatia, situação comum no meio *drag*.

Essas forças antipáticas se dão essencialmente devido à enorme competitividade existente entre as *queens*. As discussões entre os grupos giravam em torno de “quem é a mais feminina?”, “quem é a mais chamativa e extravagante?”, “quem executou melhor o desafio da noite?”, “ela mereceu mesmo ganhar?”; assim como comentários maldosos de todos os tipos, que algumas vezes vazavam entre os grupos chegando a gerar grandes desentendimentos, ameaças e retaliações das mais diversas, e até, algumas vezes, a agressões físicas.

As correntes simpáticas são mais fáceis de explicar. Aquelas a quem se consideram próximas umas às outras pelos laços de amizade ou até mesmo, raras ocasiões, de família *drag*. Também existe a dimensão da afinidade estética, ou seja, *drags* com parâmetros de montagem semelhantes tendem a se aglutinar em correntes simpáticas.

A relação com os *promoters* tende a ser profissional, tendo em vista que os organizadores da festa tinham critérios bastante abrangentes para a escolha das participantes do desfile. Para eles, bastava ter interesse e se dedicar na divulgação da festa e na confecção do look que seria apresentado na noite da festa. Dessa forma o elemento de “escolha por amizade” acabava sendo nivelado pelo senso de profissionalismo. Claro que entre as integrantes do grupo de *drags* havia aquelas que tinham proximidade com os organizadores, seja de amizade ou de afetividade, porém, segundo a observação que pude fazer, não constatei qualquer favorecimento a devido esses fatores.

A relação das *drags* com o público era sempre diversificada. Devido ao ambiente da boate Navy ser plural, ou seja, havia pessoas das mais diversas sexualidade e orientações por ali, as reações variavam. Algumas pessoas ignoravam a presença das *drags*, outras cochichavam a nossa passagem, meninas heterossexuais costumavam demonstrar expressão de surpresa e admiração chegando algumas vezes a interagir conosco. O público LGBTT era o mais interativo, tendo em vista conhecer as *drags* de outras festas e boates. No geral a interação com o público era dinâmica, divertida e empolgante.

No que concerne a relação com o estabelecimento, era perceptível um alto grau de organização e profissionalismo. A boate fazia questão de nos conceder o cachê, consumação e entrada com um acompanhante para a noite. Essa relação era mediada pelos organizadores da festa, Tóbi e Wàrà, que eram atenciosos e cuidadosos. No geral, pela minha percepção e pelo que era comentado pelas outras *drags*, o nível de satisfação com o estabelecimento era no mais das vezes ótimo.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

As *performances* das *drags* observadas em terras *alencarianas* encenam ações restauradas ou duplamente vivenciadas. As *drags* norte-americanas performam tipos próprios arquivados e transmitidos mundialmente através do *streaming* televisivo. As *drags* locais, por sua vez, recebem e reencenam essas *performances* restaurando-as. O que separa as duas *performances* são os contextos dos eventos em questão, como já previa Schechner (2006). Uma encenada na América do Norte, outra, na América do Sul. O caráter único da *performance*, que porta uma impossibilidade de reprodução em sua totalidade, se expande nesse caso através de um fator de diferenciação, uma espécie de *différance* daquela que fala Hall (2003). Ora se no caso em questão existe a confluência de culturas “viajantes”, mesmo que através dos recursos tecnológicos como a TV, os satélites e a internet, por que não as entender como uma forma de *différance*? Uma proliferação cultural da diferença fruto do choque de culturas distintas, mas passíveis de diálogo. É desejável que essa *différance* ou proliferação da diferença através de um choque cultural seja pensada em termos da relação de poder, em que os dominantes acabam se sobressaindo e contando o sentido de “verdade” para as gerações futuras, criando assim uma narrativa própria de suplantação.

Esse estudo começou com uma curiosidade de conhecer uma existência muito instigante: a *drag queen*. No início tive intenção de analisar os “novos tipos de *drag queens*” que estavam surgindo na cidade de Fortaleza. Eram *drags* barbadadas, mulheres cis. *in drag*, seres andróginos que estavam tensionando não só os desígnios do gênero e da sexualidade, mas também desconstruindo o sentido que o fazer *drag* tradicionalmente vinha apresentando.

Em um primeiro olhar a polêmica que mais me chamou atenção foram as controvérsias acerca de mulheres cis. poderem ou não fazer *drag*. Logo me senti surpreso por saber que havia restrições para se tornar *drag queen*. E a partir daí inúmeros questionamentos foram surgindo e me guiando durante a pesquisa etnográfica.

A *drag queen* como vetor de desconstrução do gênero é uma perspectiva confortável para entender o tensionamento que ela pode causar nas concepções padrões da sociedade. Entretanto, a *drag* por muitas vezes também se configura

como uma reiteração da norma. Pensemos nos *shows* de humor em que muitas piadas de cunho preconceituoso e depreciativo para com as mulheres são contadas por homens vestidos de mulher (*drags*). Nesse contexto a *drag* estaria reforçando os padrões sociais de ridicularização da mulher e do gênero feminino ao invés de tensionar os desígnios sociais.

Depois de passadas as percepções preliminares, foi que de fato percebi que eu não estava pesquisando os “novos tipos de *drag queen*”, mas sim um contexto mais amplo de um universo que se encontrava em profunda mutação, na qual creio que ele sempre esteve. As *drag queens* se apresentaram para mim como seres mutáveis e maleáveis que “brincam” com os desígnios do socialmente construído e o hegemonicamente aceitável. Por muitas vezes elas produzem uma sátira ao gênero e ao humano. Tal peripécia não é estática, mas um constante porvir.

Entretanto, apesar do constante movimento e instabilidade dessa *performance* escondida por trás do seu caótico movimento estratificado de *referencialidades*, ela me trouxe a uma reflexão sobre cultura e tradição. A partir da segunda década do século XXI, assistimos a uma explosão das *drag queens* na mídia, principalmente na televisão e na internet, que trouxe a arte da *montação* para outro nível de reconhecimento e assimilação social.

Essa prática, que por décadas vinha se detendo a boates e/ou *shows* de humor, entrou em uma nova fase. À luz dessa recente explosão internacional (do Norte para o Sul) que pareceu nos cegar para a história *drag queen* local e nacional. Levas de meninos e meninas começaram a se montar por influência do “descolado” e “legal” *RuPaul’s Drag Race*. As *drags* experientes lutaram para serem reconhecidas e construir um legado, em um primeiro momento torceram o nariz para aquela recente descoberta. Porém, as forças magnéticas do RPDR se expandiram como as ondas do *big bang* e aos poucos penetraram até nas camadas mais profundas da tradição *drag queen* nacional e local.

Podemos considerar que a *performance drag* na capital cearense tem uma tendência *senoidal*. O conceito de senoide diz respeito a um gráfico cartesiano usado na Engenharia Elétrica em que o marcador oscila entre as posições positiva e negativa entre a tensão e a amperagem. Transporte essa noção para a presente

análise social deslocando-a totalmente do contexto “cartesiano” em que as ciências exatas se encontram, para entender a realidade social estudada. Gostaria também de descartar as possíveis contravenções que as ideias de oscilação entre positivo e negativo possam trazer. O mais importante que quero extrair da ideia de senoide é a da variação entre polos de forma contínua. A senoide oscila entre os repertórios tradicionais herdados de gerações de *drags* nascidas em décadas passadas e o fator de influência trazido pelo RPDR. Pensar esse contexto como uma senoide é uma forma não linear e não simplista de tratar as diferenças no interior do universo *drag*.

Dessa forma a análise do comportamento *drag queen* como senoidal é uma metáfora que tenta explicar o ritmo e o contexto de mudanças que o impacto do RPDR trouxe para o cenário local. As *drags*-divine afeitas à tradição (1), as *drags* arrojadas e cambiantes entre o estilo tradicional e o RPDR (2), e as *drags* reprodutoras da estilística *rupauliana* (3). Essa explicação tenta entender esse processo como variante e mutável, sempre em movimento, e nunca de forma linear e estática.

O destaque concedido ao RPDR nessa dissertação ocorreu devido (1) ser um elemento praticamente impossível de se ignorar no cenário *drag* contemporâneo, (2) por se constituir como um arquivo de práticas que influencia uma grande quantidade de *drags* através do seu formato, (3) por conter um elemento de imposição cultural implícito e silencioso. Entender o impacto do RPDR no cenário *drag* me trouxe ao ponto de uma análise crítica dessa influência, captando as pretensões de propagação do estilo americano de fazer *drag* e sua ramificação pelo contexto *drag* estudado.

A adequação das *drag queens* a um formato televisivo, aos concursos, às competições, às rivalidades, às fofocas, às submissões da subcontratação, aos meandros da reprodução e subversão, configuram-na como um ser híbrido que pode ou não ser subversivo e revolucionário.

Mas o que um *reality show* americano tem a ver com algo tão remoto como colonização brasileira? Parece uma associação improvável, mas, se pensarmos por uma via que favorece uma crítica aos processos *colonizatórios* e uma luta pela descolonização da vida, da cultura, da economia e do pensamento é

possível chegar à conclusão que esse *show*, na forma que se configura como uma potente influência na prática *drag queen* local contemporaneamente, se assemelha a uma força de atualização da imposição cultural que é imposta há séculos: a *colonialidade*.

Essa análise traz à tona o fato de que, apesar das forças de imposição cultural serem fortes, violentas e não passíveis de irrelevância, a sobrevivência dos repertórios incorporados pela tradição através das gerações é um contra-argumento capaz de resistir, preservar e perpetuar a história daqueles que não se deixam suplantar.

O bate-cabelo e o dialeto *drag* mestiço do *yorubá* são os repertórios (expostos nesse texto) presentes no subcutâneo dos nossos corpos *drag* colonizados que se impõem a *drag* polida, ao padrão e a americanização. O repertório *drag* é tão enraizado no nosso rastro de resistência à colonização que o dialeto *yorubá* remete diretamente as fundações da nação brasileira: o tráfico de escravos e o rastro de resistência que sobrevive pulsante na cultura nacional.

Até mesmo a *drag* mais afeita à estética americanizada deixa escapar pelos poros da sua *performance* o irrevogável bate-cabelo ou o dialeto de origem afro-brasileira. Essa *drag* que segue à risca os preceitos trazidos pela estética americanizada e possui poucas referências da montagem *drag* local, mais cedo ou mais tarde acaba sucumbindo ao descolar sua *performance* rumo ao rastro que o bate-cabelo compõe.

A minha posição como pesquisador e pesquisado, como *drag queen*, como um participante efetivo do universo *drag* foi estratégica e extremamente produtiva para captação e apreensão dos significados e esquemas presentes no contexto *drag*. Acredito que, se a pesquisa tivesse se dado de outra forma, como um observador externo, por exemplo, dificilmente chegaria às mesmas percepções e conclusões a que cheguei nesse estudo.

Essa dissertação não tem como objetivo trazer conclusões, mas, pelo contrário, causar questionamentos e potencialidades. Mas, se devo mencionar “descobertas” ou “relevâncias” que esse texto trouxe, gostaria de citar duas: (1) o repertório do bate-cabelo como rastro de resistência à incorporação do padrão *drag*

americanizado; (2) o dialeto *yorubá* como evidência da força de resistência que os corpos colonizados trazem ao longo dos anos de violência e imposição cultural.

Poderíamos pensar também os fluxos de tensionamentos observados, como, por exemplo, a constante mutação da prática *drag*, os possíveis questionamentos que ela traz aos desígnios padrões da sociedade, a própria contestação interna da prática *drag* que eclodiu com o surgimento das mulheres cis. *in drag*.

Ademais, creio que muitas outras questões poderiam levantar reflexões e discussões, entretanto me detenho no que me foi possível apresentar. Espero que essa leitura tenha trazido a você, leitora ou leitor, uma experiência de descoberta e reflexão e potencialize seu acúmulo de conhecimento e sua vontade em prol da mudança social.

REFERÊNCIAS

- AMANAJÁS, I. A. **Drag queen**: um percurso pela arte dos atores transformistas. Revista Belas Artes, v.1, p. 1-24, 2014.
- ARON, Raymond. **As etapas do pensamento sociológico**. Tradução de Sérgio Bath. 5ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- AUSTIN, John Langshaw. **Quando dizer é fazer**. Tradução Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990. 136p.
- BEZERRA, Pedro H. Almeida. **A performance drag queen, os usos da barba e seus contextos na cidade de Fortaleza – CE**. Monografia de conclusão de curso. Graduação em Serviço Social. Centro de Estudos Sociais Aplicados (CESA). Universidade Estadual do Ceará (UECE). Orientação: prof.ª Dr.ª Maria do Socorro Ferreira Osterne. Fortaleza, Ceará, 2016. 75p. Disponível em: <<https://1drv.ms/b/s!AtfhV5aWcTOfgaocCmo9hbkSB8QaEA>>.
- BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Tradução de Fernando Tomaz. Lisboa: Difusão Editorial, 1989.
- BUTLER, Judith. **Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity**. Tradução Guaciara Lopes Louro. 1ª ed. Nova York: Routledge, 1990.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. **Os involuntários da pátria**. Aula pública durante o ato Abril Indígena, Cinelândia, Rio de Janeiro, 20 de abril de 2016.
- CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX**. Org. José Reginaldo Santos Gonçalves. 3ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.
- COELHO, Juliana Frota da Justa. **Ela é o show: performances trans na capital cearense**. Rio de Janeiro: Ed. Multifoco, 2012.
- CYFER, Ingrid C. **A tensão entre modernidade e pós-modernidade na crítica à exclusão no feminismo**. Tese de doutorado em Ciência Política da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP). São Paulo, 2009.
- DERRIDA, Jacques. **Margens da filosofia**. Tradução Joaquim Torres Costa, Antônio M. Magalhães; Revisão técnica Constança Marcondes Cesar. Campinas, SP: Papyrus, 1991.
- ELIAS, Norbert; SCOTSON, John L. **Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.
- FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Tradução Salma Tannus Muchail. 8ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade: a vontade de saber**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. 1ª ed. São Paulo: Paz & Terra, 2014.

GADELHA, José Juliano Barbosa. **Masculinos em Mutação: a performance drag queen** em Fortaleza. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Ceará (UFC). Fortaleza: UFC, 2009.

GEERTZ, CLIFFORD. **A Interpretação das Culturas**. 1ª ed. 13ª reimpressão. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GEERTZ, CLIFFORD. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC Livros Técnicos e Científicos Editora S.A. 1989.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. Tradução Cid Knipel Moreira. São Paulo: Ed. 34, 2001.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Org. Liv Sovik. Tradução Adelaine La Guardia Resende ... et all. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

HARAWAY, Donna. **Simians, Cyborgs and Women. The Reinvention of Nature**. Nova York: Routledge, 1991.

HARAWAY, Donna; KUNZRU; Hari. **Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano**. Tradução e organização de Tomaz Tadeu. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

HONNETH, Axel. **Luta por reconhecimento: a gramática moral dos conflitos sociais**. Tradução de Luiz Repa. São Paulo: Ed. 34, 2003. 296p.

JUDITH Butler – Seu comportamento cria seu gênero. Big Think – Smarter Faster. Estados Unidos: Big Think, 2013. 3'00". Disponível em: <http://youtu.be/9MIqEoCFtPM>. Acesso em: 03 agos 2014.

LEITE, José Robson Silva; BARBOSA, Jackson Cícero França. **Linguagem e gênero: “fala-em-interação” da comunidade linguística homossexual**. 15º Congresso Brasileiro de Assistentes Sociais: 05 a 09 de setembro de 2016 em Olinda – PE. Anais do Congresso, publicado em *compact disc*. ISBN: 978-85-99447-19-2.

LIVINGSTON, Jennie. **Paris is Burning**. [Filme-documentário]. Produzido por Jennie Livingston e Academy Entertainment Off White Productions. Estados Unidos, 1991, 78 minutos.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MENDES, Luis Gil. **A menina que virou Drag queen**. Site: Freak Market. Disponível em: <http://www.freakmarket.com.br/blog/moda/a-menina-que-virou-drag-queen/>, acessado em 31 de mar. de 2016 às 19h30m.

MOMBAÇA, Jota. **Rastros de uma Submetodologia Indisciplinada**. Concinnitas, ano 17, volume 1, número 28, setembro de 2016.

MUÑOZ, José Esteban. **Disidentifications: queers of color and the performance of politics**. Cultural Studies of the Americas, Volume 2. London: University of Minnesota Press. 1999.

MURRAY, Nick. **RuPaul's Drag Race**. [Série de TV]. Produzido por Fenton Bailey (...). Estados Unidos, 2009-presente, 45 min.

O Povo. **A última fechoação**. Publicado em 10 de jan. de 2015. Disponível em: <<http://www.opovo.com.br/app/opovo/vidaearte/2015/01/10/noticiasjornalvidaearte,3374699/a-ultima-fechacao.shtml>>. Acessado em 14 set. 2015

OLIVEIRA, Luís Roberto Cardoso de. **Pesquisa em versus Pesquisas com seres humanos** in Antropologia e Ética: o debate atual no Brasil. Niterói: EdUFF, 2004. p. 33-44.

OLIVEIRA, Roberto C. **O mal-estar da ética na antropologia prática** in Antropologia e Ética: o debate atual no Brasil. Niterói: EdUFF, 2004. p. 21-32.

PARKER, Richard. **Corpos, prazeres e paixões**: A cultura sexual no Brasil contemporâneo. Rio de Janeiro: Best Seller, 1991.

PRECIADO, Beatriz. **Manifesto Contrassexual**: práticas subversivas de identidade sexual. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2014.

PUAR, Jasbir. **Prefiro ser uma ciborgue a ser uma deusa**: interseccionalidade, agenciamento e política afetiva. Periódico Meritum. Belo Horizonte, v. 8, n. 2; jul./dez. 2013. p. 343-370.

PUFF, Jefferson. **Por que as religiões de matriz africana são o principal alvo de intolerância no Brasil?** BBC Brasil, Rio de Janeiro. 21 de janeiro de 2016. Acessado em 01 de julho de 2016. Disponível em: <http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2016/01/160120_intolerancia_religioes_africanas_jp_rm>.

RINGER, Fritz K. **A Metodologia de Max Weber**: unificação das ciências culturais e sociais. Tradução de Gilson César Cardoso de Sousa. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

SALIH, Sara. **Judith Butler e a Teoria Queer**. Tradução e notas Guaciara Lopes Louro. 1ª ed. 1ª reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. 235p.

SCHECHNER, Richard. **O que é performance?** in *Performance studies: an introduction*, second edition. New York & London: Routledge, 2006, p. 28-51. Tradução de R. L. Almeida, publicada sob licença creative commons, classe 3, abril de 2011.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**: *performance* e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.

TURNER, Victor W. **O Processo Ritual**: estrutura e anti-estrutura. Tradução de Nancy Campi de Castro. Petrópolis, Vozes, 1974.

VALE, Alexandre Fleming Câmara. **No escurinho do cinema**: cenas de um público implícito. 2ª ed. Fortaleza – CE: Expressão Gráfica e Editora LTDA. 2012.

VERGUEIRO, Viviane. **Por inflexões decoloniais de corpos e identidades de gênero inconformes**: uma análise autoetnográfica da cisgeneridade como normatividade. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Salvador, 2016.

WACQUANT, Loïc J. D. **Corpo e alma**: notas etnográficas de um aprendiz de boxe. Tradução de Angela Ramalho. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

WEBER, Max. **Economia e sociedade**: fundamentos da sociologia compreensiva. Tradução Regis Barbosa e Karen Elsabe Barbosa. 3ª ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2000. 464p.

GLOSSÁRIO

- **Aará:** raio.
- **Adé:** coroa.
- **Agbará:** poder.
- **Agemo:** camaleão.
- **Àgòtàn:** ovelha.
- **Àwodi:** gavião.
- **Catwalk:** desfile.
- **Ciborgue:** remete a possibilidade de hibridização homem-máquina.
- **Dadá:** beleza.
- **Death Drop:** ou “pulo da morte”, é um passo de dança popular entre as *drag queens*, em que se dá uma espécie de salto e deixa-se cair o corpo no chão de tal forma que uma das pernas fique flexionada (para absorver o impacto da queda) e a outra fique estirada em ângulo reto.
- **Eiye:** pássaro.
- **Eja:** peixe.
- **Ejó:** cobra.
- **Erin:** elefante.
- **Espacate:** é um conhecido passo de dança em que o dançarino abre totalmente suas pernas até que sua pelve toque o chão, formando um ângulo de 180° entre as pernas.
- **Ewu:** perigo.
- **Fashionismo:** neologismo que diz respeito à qualidade de ser “fashion” ou de “estar na moda”.
- **Hostess:** anfitrião.
- **Ìgbín:** caracol.
- **In drag:** significa estar “montado” ou “montada”; estar na condição de *drag*, caracterizado/a como uma.
- **Inón:** fogo.
- **Labalábá:** borboleta.
- **Lips-ync:** do inglês significa “sincronia labial” e é o equivalente à dublagem.
- **Look/outfit:** vestimenta, caracterização, roupa, fantasia.
- **Mainstream:** do inglês significa “corrente principal”. O conceito é associado a uma tendência dominante. Por exemplo: o *mainstream* televisivo diz respeito a um grupo

de canais, programas, emissoras de televisão, que impactam e alcançam um grande público.

– **Odò**: rio.

– **Òjji**: sombra.

– **Òjò**: chuva.

– **Ojú**: olho.

– **Omi**: água.

– **Oòrùn**: sol.

– **Orin**: cantiga.

– **Out of drag**: significa estar “desmontado” ou “desmontada”, não estar na condição de *drag*, estar caracterizado como pessoa ordinária, sem adereços e maquiagem extravagante.

– **Owó**: dinheiro.

– **Oyin**: mel.

– **Pàdé**: encontrar.

– **Picumã**: peruca.

– **Pirelli/Padding**: enchimento de esponja esculpido para dar contorno às ancas (região do corpo que se estende da cintura até a coxa). Nos casos de homens que fazem *drag*, ela é usada para simular uma “silhueta feminina”.

– **Reading**: do inglês “lendo”; no contexto *drag*, é similar ao conceito de “xoxar” ou “gongar” e diz respeito ao ato de procurar em alguém defeitos para serem expostos de forma cômica.

– **Reality show**: programa televisivo que geralmente envolve uma competição em que pessoas são observadas por câmeras nos seus afazeres diários (exemplo do Big Brother), ou mostrando algum tipo de talento (exemplo do The Voice, *RuPaul’s Drag Race*), ou sua profissão (exemplo do MasterChef).

- **Realness**: do inglês “autenticidade”, diz respeito à capacidade da *drag* em parecer autêntica ao estar *in drag*. Geralmente está associada a *drags* femininas ou que se “fazem passar” por mulheres cisgênero.

– **Shade**: do inglês significa “sombra” e é similar ao conceito de “indireta”, ou quando alguém faz um comentário maldoso sobre outra pessoa.

– **Tóbi**: grande.

– **Wàrà**: leite.

– **Xoxar/gongar**: similar ao conceito de “reading”, diz respeito a uma brincadeira em que as *drags* fazem comentários maldosos umas sobre as outras em tom cômico.