

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA DA UFC
MESTRADO EM SOCIOLOGIA**

José Juliano Barbosa Gadelha

MASCULINOS EM MUTAÇÃO: A *PERFORMANCE DRAG QUEEN* EM FORTALEZA.

**Fortaleza
2009**

José Juliano Barbosa Gadelha

MASCULINOS EM MUTAÇÃO: A *PERFORMANCE DRAG QUEEN* EM FORTALEZA.

Dissertação apresentada à coordenação do Curso de Mestrado em Sociologia da UFC, como requisito parcial para obtenção do título de mestre.

Orientadora: Professora Doutora Peregrina de Fátima Capelo Cavalcante.

Universidade Federal do Ceará

**Fortaleza
2009**

JOSÉ JULIANO BARBOSA GADELHA

Banca Examinadora

Profa. Dra. (Orientadora) Peregrina de Fátima Capelo Cavalcante
Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFC

Profa. Dra. Els Lagrou
Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da UFRJ

Profa. Dra. Léa Carvalho Rodrigues
Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFC

Profa. Dra. Glória Maria dos Santos Diógenes
Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFC

RESUMO

Esta dissertação demonstra como a experiência *drag queen* ocorrente na cidade de Fortaleza, situada no nordeste brasileiro, constitui uma experiência ritual e *performática* que desafia os limites dos binarismos de gênero e sexo além de aproximar o que temos como sendo o mundo das artes ao que entendemos como sendo o mundo cotidiano. O trabalho de campo se fundamenta em observações diretas nos locais que dão passagem a *performance drag queen* em Fortaleza tais como boates, bares e outras casas de *show* bem como na coleta de mais de 50 entrevistas, no estilo história de vida, gravadas entre os anos de 2004 e 2007 com *drag queens*, transformistas, transexuais e travestis residentes na aludida cidade. Ao revelar o caráter ritual/*performático* da experiência *drag queen* por meio de uma análise daquilo que essas personagens denominam montagem, o autor conclui que um devir-artista é encontrado pelas *drag queens* sob o trajeto de certas liminaridades. O escopo teórico do trabalho se fundamenta na antropologia dos rituais, na etnoestética, nos *Performance Studies*, na *Queer Theory* e na sociologia da agência. A metodologia segue os rumos de uma metaetnografia em diálogo com a experiência cartográfica, desenvolvida por Gilles Deleuze e Félix Guattari.

Palavras-chave: corpo, *drag queen*, montagem, *performance*, ritual.

Abstract

This dissertation shows how the drag queen experience present in the city of Fortaleza, located in the Northeastern region of Brazil, consists of a ritualistic and performative experience which challenges the limits of the binary of gender and sex and also narrows what we understand as the world of arts and the everyday life. The field research is based on direct observations in the places where the drag queen performances happen in Fortaleza such as nightclubs, bars and other cabaret entertainment clubs, as well as on the collection of data in more than 50 *interviews in life-story model* recorded between the years 2004 and 2007 with drag queens, transformists, transsexuals and transvestites in this city. The ritualistic and performative aspects of the drag queen experience is evidenced through an analysis of what these characters name “montagem” (cross-dressing), the author can conclude that an *becoming-artist* can be found by the drag queens in the form of certain *liminalities*. The theoretical scope of this work is based on the anthropology of the ritual, the ethno-aesthetics, the *Performance Studies*, the *Queer Theory* and the sociology of agency. The methodology follows the steps of a meta-ethnography in dialogue with the cartography experience, developed by Gilles Deleuze and Félix Guattari.

Key-Words: body, drag queen, cross-dressing, performance, ritual.

É curiosa esta experiência de escrever mais leve e para muitos, eu que escrevia “minhas coisas” para poucos. Está sendo agradável a sensação. Aliás, tenho me convivido muito ultimamente e descobri com surpresa que sou suportável, às vezes até agradável de ser.
Bem. Nem sempre.

(Clarice Lispector)

AGRADECIMENTOS

Depois, um vasto silêncio para que ele relembre quem esteve contigo, comigo, entre os milhares de muros neste labirinto harmonioso. Perdendo-me na esverdeada cor de uns pequenos olhos em segredo perpétuo. Olhos que antes me observavam. Olhos que antes da morte enxergavam um mundo de luta.

(Antônio Alves Neto)

Aos meus pais, José e Fátima, pelos olhares seus que me observam, cativam, reprimem e libertam do que eu ainda não sei ao certo dizer.

Às minhas irmãs, Fernanda e Silvia, pelo amor e pela confiança para comigo.

A um dos seres mais geniais que conheço e que tenho a honra de tê-lo como irmão, amigo e cúmplice, Kaciano Gadelha.

À Profa. Peregrina Capelo, orientadora desta pesquisa, por todos nossos nomadismos pela academia, pelas artes e pela vida.

À Profa. Léa Rodrigues, antropóloga perspicaz, pelas suas inúmeras contribuições para a elaboração desta dissertação.

À esplendorosa Profa. Simone Simões, pelos ensinamentos nada ortodoxos acerca da experiência etnográfica.

À minha amiga, Lara Capelo, pelas palavras de incentivo para eu seguir adiante com este trabalho.

À minha amada, Juliana Justa, pela amizade e confiança desmedidas para comigo.

Ao meu menino valente, Daniel Valentim. Espero que nunca nos falte amizade e coragem.

Aos meus queridos amigos, Jáder, Jandér e Jandson, pelas “transgressões” que realizamos juntos.

Aos meus amigos da turma de mestrado 2007.1 do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Ceará, em especial, para Éden, Gilva, Herbert, Igor, Natália, Nayara, Rosalette, Rubens e Tiago.

Aos meus colegas dos encontros semanais dos eventos Literatura de Lua e da Confraria Café com Arte, ambos os eventos realizados na Livraria Lua Nova.

Aos meus companheiros de pesquisa do Laboratório de Antropologia e Imagem da UFC, pelas trocas de ideias e afetos.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFC, Domingos Abreu, César Barreira, Irllys Barreira, Glória Diógenes e Linda Gondim, com carinho.

Ao CNPq, por ter me proporcionado realizar esta investigação por meio da concessão de uma bolsa de estudos.

Às travestis, *drag queens*, transformistas e aos transexuais de Fortaleza, em especial a saudosa Leila Romana, pelas cartografias da intimidade que delineamos juntos nos últimos anos.

SUMÁRIO
FOTOS E FLYER

Foto 01	181
Foto 02	181
Foto 03	182
Foto 04	183
Foto 05	194
Foto 06	195
<i>Flyer 01</i>	210
<i>Flyer 02</i>	217

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO: OLHAR CARTOGRÁFICO, ETNOGRAFIA E COLLAGE.....	10
2 A MONTAGEM DRAG QUEEN NO REGISTRO DAS PRÁTICAS CORPORAIS CONTEMPORÂNEAS.....	28
2.1 Práticas corporais subversivas e “roupagens” de gênero.....	30
2.2 Estética e montagem: a favor de uma antropologia da arte	55
2.3 A montagem <i>drag queen</i> sob a perspectiva dos rituais e da <i>performance</i>	72
3 LINHAS TRANSGÊNEROS OU A MONTAGEM COMO RITUAL E SUAS LIMINARIDADES	99
3.1 Pádua ou Camila Barbahá	100
3.2 James ou Satyne Haddukan	121
3.3 Tércio ou Tâmila Tesão.....	134
3.4 Venâncio ou Vanessa Vedranini	145
3.5 Josué ou Jéssica.....	148
3.6 Junior ou Andressa Julí.....	154
3.7 Jayme ou Hanna Lester	158
3.8 Ávila ou Laviny Woitilla.....	162
3.9 Daniel ou Rayana Rayovac.....	165
3.10 Evandro ou Nadege D'Windson	168
3.11 Luís, Leo ou Leila Romana.....	170
4 PEDAÇOS-PAISAGENS: MOVIMENTO E EXPERIMENTAÇÃO ENTRE DRAG QUEENS E OUTRAS TRANS	178
4.1 Do corpo plástico da montagem ao corpo sem órgãos	180
4.2 O belo e o feio das <i>drags</i> : notas sobre o <i>Camp</i> , o <i>Kitsch</i> e o <i>Freak</i>	196
4.3 <i>Top Drag Divine</i>	207
4.4 Paisagens sonoras.....	219
4.5 Garota G.....	225
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	241
6 GLOSSÁRIO	250
7 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	252

1 INTRODUÇÃO: OLHAR CARTOGRÁFICO, ETNOGRAFIA E COLLAGE

[...] é impossível definir ou descrever com precisão uma coisa viva. O ferro há de permanecer ferro ou deixar de existir; contudo um coelho pode evoluir numa coisa que ainda coelho, mas, todavia, diferente do que o coelho é hoje. Como, pois, definir ou descrever exatamente um coelho? Há sempre um elemento criador instável, presente na vida, e que a ciência não consegue relacionar (LAWRENCE, 1953, p. 265).

Essa fala de Lawrence (1953), contida na epígrafe, atenta-nos para o fato de que a vida é portadora de forças não representáveis. A diferença crucial entre o cartógrafo¹ e o etnógrafo reside exatamente na maneira como ambos lidam com essas forças. Enquanto a cartografia procura avaliar o não representável, sem tentar impor-lhe uma imagem, a etnografia procura torná-lo significativo. Essa procura ocorre, porque a etnografia, como prática de uma ciência que nasceu no coração da modernidade, a antropologia, tem seu olhar impregnado pelo modo de subjetivação das ciências modernas, o qual, como bem salientou Rolnik (2006), é limitado à capacidade cortical do agente. Esta corresponde:

¹ No sentido que a filosofia deleuziana concebe a cartografia. Deleuze, certa vez, disse que nós, indivíduos e grupos, somos compostos por linhas de natureza bem diversa. A primeira espécie de linhas seria a de segmentaridade dura, que corresponde a tudo que está definido, que é molar: as identidades, o Estado com suas leis e normas, etc. A segunda qualidade de linhas seria uma de segmentarização mais flexível, trata-se das linhas liminares, as quais comportam tanto moralidades quanto molecularidades. As liminares exibem os limites dos segmentos numa demonstração do que há de fugidio, volátil numa segmentaridade dura. “Uma profissão é um segmento duro, mas que é que se passa lá embaixo, que conexões, que atrações e repulsões não coincidem com os segmentos, que loucuras secretas e, no entanto, em relação com potências públicas” (DELEUZE; PARNET, 1998, p.146). Há ainda as linhas de fuga, as quais são de natureza extremamente molecular, pois elas só traçam devires – ou seja, tudo que está por vir, e é a-significante. Uma linha de fuga surge de forma a desestabilizar o sentido de alguma coisa, tal como uma identidade, uma ideologia, um padrão sexual ou um modelo político nacional. Esta última espécie de linhas encontra-se em fuga dos quadros das classificações e representações. De modo geral, esses três tipos de linhas se cruzariam constantemente. Tais cruzamentos, por sua vez, produziriam paisagens psicossociais. À diferença da geografia, onde território comumente correspondente a um lugar físico fixo, nessas paisagens o território adquire outra significação. “O território pode ser relativo tanto a um espaço vivido, quanto a um sistema percebido no seio do qual o sujeito se sente ‘em casa’. O território é sinônimo de apropriação, de subjetivação fechada sobre si mesma. Ele é o conjunto de projetos e das representações nos quais vai se desembocar praticamente toda uma série de comportamentos nos tempos e nos espaços sociais, culturais estéticos e cognitivos” (GUATTARI; ROLNIK, 1986, p.123). E, se, na geografia, as paisagens dos territórios são cartografáveis, o mesmo pode-se dizer das paisagens psicossociais. Deleuze, ao propor que somos feitos de linhas segmentarias e de linhas de fuga, compreende o uso da cartografia não como este fosse um método geográfico, mas como uma prática que “não tem outro objeto o estudo dessas linhas, em grupos ou indivíduos” (DELEUZE; PARNET, 1998, p.146).

[...] à percepção, a qual nos permite apreender o mundo em suas formas para em seguida, projetar sobre elas as representações de que dispomos, de modo a lhes atribuir sentido. Esta capacidade, que nos é familiar, é pois associada ao tempo, à história do sujeito e a linguagem. Com ela erguem-se as figuras de sujeito e objeto, as quais estabelecem entre si uma relação de exterioridade, o que cria as condições para que nos situemos no mapa de representações vigentes e nele possamos nos mover (ROLNIK, 2006, p.12).

Todavia, o etnógrafo trabalha o outro, a diferença, buscando fixá-la ao solo da representação. O cartógrafo, por sua vez, tende a abordar as forças da vida, inclusive as de natureza extremamente molecular, quase somente pelo exercício da subcorticalidade. Esse exercício “é o que nos permite apreender a alteridade em sua condição de campo de forças vivas que nos afetam e se fazem presentes em nosso corpo sob a forma de sensações” (ROLNIK, 2006, p.12). Tal exercício está desvinculado da história do sujeito e da linguagem. Com ele, “o outro é uma presença que se integra a nossa textura sensível, tornando-se assim parte de nós mesmos” (ROLNIK, 2006, p.12). Nesse caso, não há mais lugar para as figuras de sujeito e objeto, e com tais figuras, qualquer coisa que difira o corpo do mundo. Em nossa capacidade subcortical, somos invadidos pelas vibrações do mundo. Daí Rolnik chamar de “olho vibrátil”² a visão do cartógrafo. Isso nos leva a pensar no oposto dessa visão, em um olho duro ou molar. Seria esse olho sem “vibração” o único olhar que o etnógrafo exercita durante suas pesquisas? Não. Embora o etnógrafo tente a todo custo definir ou descrever uma imagem para o outro, esses exercícios corticais (a definição e a descrição) são apenas uma parte de um trabalho mais amplo e, em certo grau, subcortical: o trabalho de campo.

Há muito tempo que os antropólogos aprenderam, por meio do trabalho de campo intensivo, a praticar relações de complexa intimidade com a cosmologia de seus universos observados. O “tornar-se nativo” malinowskiano e a observação participante são apenas algumas dessas relações. No entanto, os contatos entre observador e observado ainda costumam ser tomados por certas antropologias apenas como “ritos de passagem”³ necessários para produzir representações acerca da vida “nativa”. Ou seja, o trabalho de campo e todas as relações de cunho subcortical que tal trabalho engendra costumam ser utilizados pelo etnógrafo como meros elementos intermediários na construção de uma visão molar a respeito do

² Para mais informações acerca da noção de “olho vibrátil”, ver ROLNIK (1997).

³ A respeito do trabalho de campo como rito de passagem, ver DA MATTA (1991).

outro, expressa no texto etnográfico. Nesse caso, tal espécie de texto oferece uma visão ínfima da realidade observada uma vez que, tratadas como elementos intermediários, as situações dos contatos de campo, nas quais estão os aspectos micropolíticos da pesquisa, são, em certo grau, omitidas do texto representativo final. Como a metaetnografia contemporânea nos alerta, estamos, cada vez mais, acostumados em ver o relato do trabalho de campo ser feito apenas em apresentações ou introduções metodológicas dos textos etnográficos, e, em presenciar na sequência desses textos, o antropólogo falar pelo outro sobre a cultura deste, sobre seus sentimentos e, às vezes, até sobre seus pensamentos. Dessa forma, a metaetnografia revela que esses textos promovem um silenciamento da vida “nativa”, pois neles esta vida só existe pela “voz” do antropólogo que, por ser a única “voz” presente no papel, se estabelece como a detentora da verdade (se é que esta existe). Esse silenciamento, omissor de grande parte das circunstâncias de pesquisa, transforma o texto etnográfico em um monólogo, no qual o autor ingenuamente acredita estar produzindo um fiel retrato da realidade pesquisada. Parece que este autor esquece que a “verdade”, a qual ele lança aos olhos dos leitores, é oriunda de um choque entre seu pensamento e o pensamento “nativo”, durante o período de investigação. Uma retratação mais próxima da vida “nativa”, para os metaetnógrafos, deve expor em detalhes o percurso no qual o pesquisador se afetou com o campo e, desta afetação, produziu alguma imagem sobre este. As imagens antropológicas, como não nascem do nada ao se fazerem presentes no papel, devem expor o movimento dialético específico que as produziram. Isso não significa que o antropólogo deva retratar toda a trajetória de pesquisa na etnografia, mas ele deve ter a hombridade de expor os momentos peculiares dessa trajetória, os quais foram os responsáveis pelo nascer das referidas imagens. Concordo que as situações dialógicas dos contatos precisam ser expostas no texto etnográfico, pois é principalmente, através de diálogos que o antropólogo exercita seu pensamento.

Visto por este prisma, o modelo de etnografia que defendo está na esteira do movimento pós-moderno, no qual a antropologia, em especial a desenvolvida nos Estados Unidos, está se debruçando hoje. Nesse movimento, alguns adeptos, ao defenderem a ideia de que os aspectos dialógicos e situacionais da pesquisa não devem ficar restritos aos diários de campo tampouco a simples introduções ou apresentações textuais, chegam a afirmar que a escrita etnográfica precisa ser uma

prática intersubjetiva, na qual os agentes envolvidos tenham espaço para negociarem o modo como serão representados. Um dos pioneiros na defesa dessa alternativa é Clifford:

Torna-se necessário conceber a etnografia não como uma experiência e a interpretação de uma outra realidade circunscrita, mas sim como a negociação envolvendo pelo menos dois, e muitas vezes, mais sujeitos conscientes e politicamente significativos (CLIFFORD, 2002, p.43).

Continuemos com Clifford:

Os antropólogos terão cada vez mais de partilhar seus textos, e por vezes, as folhas de rostos dos livros, com aqueles colaboradores nativos para os quais o termo informante não é mais adequado, se é que algum dia foi (CLIFFORD, 2002, p.55).

A proposta pós-moderna, então, é “escrever as etnografias tendo como modelo o diálogo, ou melhor, a polifonia” (CALDEIRA,1998, p.141). Mas isso não significa que as etnografias sejam necessariamente transcrições de conversas. Na verdade:

A idéia é representar muitas vozes, muitas perspectivas, produzir no texto uma plurivocalidade, uma “heteroglossa”, e para isso todos os meios podem ser tentados: citações de depoimentos, autoria coletiva, “dar voz ao povo” ou que mais se possa imaginar. O objetivo final no que diz respeito ao autor, seria fazer com que ele se diluísse no texto, [...], dando espaço aos outros, que antes só apareciam através dele (CALDEIRA,1998, p.141).

Porém, precisa-se não cair num romantismo teórico que celebre o uso da polifonia nas etnografias como uma plena democracia entre os saberes nativos e o conhecimento do antropólogo. Tais saberes e tal conhecimento não se encontram equânimes no plano da autoridade reflexiva apenas por que se localizam numa mesma ficção, a etnografia⁴. Acredito, com base em Viveiros de Castro (2002), que o antropólogo possui, de modo usual, uma vantagem epistemológica sobre o nativo:

O antropólogo tem usualmente uma vantagem epistemológica sobre o nativo. O discurso do primeiro não se acha situado no mesmo plano que o discurso do segundo: o sentido que o antropólogo

⁴ A ideia da etnografia como ficção torna-se popular com a escola hermenêutica norte-americana, pioneira em apontar que os textos etnográficos ao serem manufaturas, interpretações elaboradas acerca de um outro correspondem a fabricações, ficções. Isso não significa que as etnografias sejam falsidades, fábulas duvidosas, pois o que está sendo levado em conta é a ideia de ficção oriunda de *fictio*, que significa fabricação. Como afirma Geertz a respeito das etnografias: “Trata-se, portanto, de ficções; ficções no sentido de que são ‘algo construído’, ‘algo modelado’ – o sentido original de *fictio* – não que sejam falsas, não fatuais ou apenas experimentos de pensamento” (s/d, p.11).

estabelece depende do sentido nativo, mas é ele que detém o sentido desse sentido – ele quem explica e interpreta, traduz e introduz, textualiza e contextualiza, justifica e significa esse sentido. A matriz relacional desse discurso antropológico é hilemorfica: o sentido do antropólogo é a forma; o do nativo, a matéria. O discurso do nativo não detém o sentido de seu próprio sentido. De fato, como diria Geertz, somos todos nativos; mas de direito, uns sempre mais nativos que outros (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p.114).

Tal vantagem constitui o jogo clássico da antropologia, e este jogo não pode ser desfeito por uma simples inserção da “voz” do antropólogo diluída em meio às “vozes” nativas presente no texto etnográfico. Para sair desse jogo, não basta “propugnar uma forma de idealismo subjetivo, nem fazer valer os direitos da razão comunicacional ou do consenso dialógico” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p.117). Alocar pedaços de vidas nativas nas folhas das etnografias ou mesmo solicitar que os agentes pesquisados escrevam sobre si próprios nessas folhas, além de não tirar, por completo, a autoridade de grande manufaturador das mãos do antropólogo uma vez que é ele sempre quem realiza os retoques finais nas etnografias, ainda que em negociação com seus colaboradores, também não acaba com o fato de que a relação do antropólogo com sua cultura e a do nativo com a dele não corresponde exatamente a uma mesma relação.

A alteridade discursiva se apóia, está claro, em um pressuposto de semelhança. O antropólogo e o nativo são entidades de mesma espécie e condição: são ambos humanos, e estão ambos instalados em suas culturas respectivas, que podem eventualmente, ser a mesma. Mas é aqui que o jogo começa a ficar interessante, ou melhor, estranho. Ainda quando antropólogo e nativo compartilham a mesma cultura, a relação de sentido entre os dois discursos diferencia tal comunidade: a relação do antropólogo com sua cultura e a do nativo com a dele não é exatamente a mesma. O que faz do nativo um nativo é a pressuposição, por parte do antropólogo, de que a relação do primeiro com sua cultura é natural, isto é, intrínseca e espontânea, e se possível, não reflexiva; ou melhor ainda se for inconsciente. O nativo exprime sua cultura em seu discurso; o antropólogo também, mas se, ele pretende ser outra coisa que um nativo, deve poder exprimir sua cultura culturalmente, isto é, reflexiva, condicional e conscientemente. Sua cultura se acha contida, nas duas acepções da palavra, na relação de sentido que seu discurso estabelece com o discurso nativo. Já o discurso do nativo, este está contido univocamente, encerrado em sua própria cultura. O antropólogo usa necessariamente sua cultura; o nativo é suficientemente usado pela sua (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p.114, grifo meu).

Segundo o autor, isso ocorre no jogo de linguagem da antropologia, porque nós, etnógrafos, tendemos a não ver nossos mundos pesquisados como expressões

de mundos possíveis. Esse sentido de mundo possível corresponde ao dado por Deleuze (2003) em sua reflexão sobre a ideia de “outrem”⁵. Viveiros de Castro (2002), em seu trabalho aqui aludido, usa o sentido de mundo possível e a ideia de “outrem” para refletir acerca do chamado “ponto de vista nativo” e da questão do relativismo na antropologia. Segundo o autor, tais sentidos e ideias, em seu poder conceitual, nos permitem pensar e fazer uma antropologia em que nossos agentes pesquisados não sejam simplesmente agentes objetos, mas expressões de mundos possíveis. Nessa perspectiva, a resposta à vantagem epistemológica do pesquisador sobre o nativo estaria em trabalhar a figura do “outrem”, que povoa os outros pesquisados pelos etnógrafos, em ver o campo de possibilidades de que esses outros são capazes, que afetos eles podem. No entanto, Viveiros de Castro (2002) não aprofunda em detalhes como isso se daria.

Mas advirto que ao trabalhar a diferença por ela mesma, por seus conceitos e *afectos*, por seu tornar-se outro, a antropologia revela-se uma ciência transcendental, ou seja, uma ciência do possível. A diferença não tem um referente *a priori*, pois não se trata de ver o nativo e sua realidade apenas como elementos diversos em referência à figura do antropólogo e sua cultura. A diferença do nativo que está em jogo aqui é a diferença sem referente, a possibilidade de ele ser outra “coisa”. Não é o caso, por exemplo, de pensar o que seria ou poderia um Dogon se ele não fosse Dogon, o que seria ou poderia um Trobriandês se ele não fosse Trobriandês, o que seria ou poderia uma *drag queen* se ela não fosse uma *drag queen*. O fato é simplesmente o que seria ou poderia um Dogon, o que seria ou poderia um Trobriandês, o que seria ou poderia uma *drag queen* independentes do

⁵ O “outrem” está exatamente nas linhas marginais, nas liminares ou em linhas de fuga. “O primeiro efeito do outrem é, em torno de cada objeto que percebo ou de cada idéia que penso, a organização de um mundo marginal, de um arco, de um fundo que outros objetos, outras idéias podem sair segundo leis de transição que regulam a passagem de uns aos outros. Olho um objeto, em seguida me desvio; deixo-o voltar ao fundo, ao mesmo tempo em que se destaca do fundo um novo objeto da minha atenção. Se este novo objeto não me fere, se não vem me chocar com a violência de um projétil (como quando batemos em alguma coisa que não vimos), é porque o primeiro objeto dispunha de toda uma margem em que eu sentia já a preexistência dos seguintes, de todo um campo de virtualidades e potencialidades que eu já sabia capazes de se atualizarem. Ora, um tal saber ou sentimento de existência marginal não é possível a não ser por intermédio de outrem. ‘Outrem é para nós um poderoso fator de distração, não somente porque nos desconcerta sem cessar e nos tira de nosso pensamento intelectual, mas também porque basta a possibilidade de sua aparição para lançar um vago clarão sobre um universo de objetos situados à margem de nossa atenção, mas capaz a qualquer momento de se tornar o centro dela’. A parte do objeto que não vejo, coloco-a ao mesmo tempo visível para outrem; tanto que, quando eu tiver feito a volta para atingir esta parte escondida, terei alcançado outrem por trás do objeto, para dele fazer uma totalização possível. E os objetos atrás de mim, sinto que eles se ligam e formam um mundo, precisamente porque visíveis e vistos por outrem” (DELEUZE, 2003, p.314-315).

que eles sejam. De que *afectos*⁶ essas personagens são capazes, que pode o outro, os mundos outros que o etnógrafo encontra?

Com esse objetivo, se a etnografia for polifônica, a voz do outro se torna parte da textura sensível da escrita etnográfica. No terreno desta, passa a haver a produção de um exercício subcortical, no qual o corpo textual da experiência nativa se *afecta* com o corpo textual das narrativas, construídas pelo antropólogo, acerca dessa experiência. Os afetos produzidos são *afectos* desterritorializados, linhas de fuga que fazem explodir a dicotomia agente-objeto da escrita etnográfica. O lugar de agente, falante, assumido pelo antropólogo, e o lugar de objeto, silenciado (afinal, objeto não fala), dado ao “nativo” pela antropologia clássica, são posições que não existem conjuntamente nessa qualidade de escrita etnográfica pós-moderna graças a sua plurivocalidade e ao discernimento do antropólogo em saber que há algo que foge ao seu poder de descrição e interpretação, que há um campo de possibilidades no mundo nativo. Esse discernimento é o elemento que faltava para que essa escrita ganhasse uma dimensão cartográfica. Ressalto que uma cartografia é sempre composta pelos três tipos de linha de que fala Deleuze; Parnet (1998). A etnografia, ao elaborar representações sobre o outro, está, na verdade, elaborando linhas de segmentaridade dura; quando o etnógrafo passa a dar espaço no texto para que o outro seja escutado, ele revela o caráter liminar da etnografia, revela que a interpretação antropológica é sempre parcial, limitada; eis porque, quando surge o trabalho com linhas de fuga no processo da escrita etnográfica pós-moderna, esta ganha uma dimensão cartográfica⁷.

Essa dimensão da etnografia pós-moderna ou metaetnografia em relação com a cartografia foi tornando-se a mim cada vez mais familiar a partir do momento que passei a redigir minha monografia para a obtenção do título de bacharelado em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Esta monografia teve

⁶ Os *afectos* não são afetos, embora, estes últimos tendam a nascer de *afecções*. A filosofia espinosiana toma por *afecções* os contatos entre os corpos, sejam estes humanos ou inumanos, orgânicos ou inorgânicos. Deleuze, por sua vez, retoma a teoria espinosiana dos *afectos* para pensar as intensidades de que os corpos, matérias, são capazes. Para mais informações sobre a teoria das *afecções*, ver DELEUZE (2002).

⁷ Trabalhar com linhas de fuga não significa domá-las a uma imagem significativa. As linhas de fuga são imperceptíveis e como tais não possuem uma origem e um fim determinados, previamente visíveis. Quando Deleuze; Parnet (1998) nos propõem trabalhar com alguma linha de fuga, a questão é compreender o que ela faz vazar, que modelo, norma, lei ou padrão está sendo perfurado e em que intensidade, qual a força e os efeitos a mesma proporciona sobre o que vaza de modo a apontar novas possibilidades. As linhas de fuga são sempre criativas mesmo que também possam ser destrutivas.

por objetivo teórico apresentar como a experiência *drag queen*, presente em Fortaleza, produz formas outras de lidar com o corpo e o gênero no cenário urbano. Para tanto, realizei um trabalho de campo, iniciado em setembro de 2004 e finalizado em meados de outubro de 2005. O estilo do texto e sua organização pautam-se, entre outros aspectos, no resgate de situações dialógicas presentes na trajetória de pesquisa. Retomei essa trajetória em abril de 2007, pois havia ingressado no curso de Mestrado em Sociologia da UFC. O motivo dessa volta em estudar a experiência *drag queen* de Fortaleza reside no fato de que meu projeto de mestrado teve por meta analisar como essa realidade se constitui enquanto uma forma específica de *performance* fundamentada em questões rituais e estéticas. O modo como realizei a pesquisa empírica, retomada em 2007, foi em muitos aspectos semelhante à maneira como trabalhei durante o trabalho de campo que exerci na graduação. E a forma estilística, com a qual escrevi a minha dissertação, apresenta também um resgate de situações dialógicas, que mantive com meus colaboradores. Face ao exposto, passemos a conhecer um pouco da minha trajetória entre *drag queens* e outros colaboradores, desde setembro de 2004.

A primeira coisa que aprendi, durante o trabalho de campo, foi que a atuação *drag queen* não constitui uma realidade fechada em si mesma. A rede de sociabilidades, na qual se encontra as *drags*⁸ de Fortaleza, estabelece linhas com outras atuações como a travesti, a transformista e a transexual. Por isso, neste trabalho, tive como meus colaboradores uma série de pessoas que, de certa maneira, estão envolvidas nessa rede. Contudo, *drags* tornam-se cada vez mais visíveis no cenário urbano contemporâneo. Pouco a pouco, elas foram surgindo e, no começo dos anos 1990, já tinham se espalhado por quase todas as grandes metrópoles do planeta. No entanto, até o ano de 2004, eu ainda não havia estabelecido contato com alguma dessas pessoas. Embora, há muito tempo frequentemente me deparasse com *drags* pela cidade, o conhecimento que eu possuía sobre elas era basicamente oriundo da mídia. Assim, o que eu possuía, em minha mente, a respeito da atuação *drag*, eram apenas ideias deformadas, imagens caricaturais, grosseiras que qualquer um pode formar através da televisão, do cinema, etc. Essas imagens começaram a se esmaecer ao passo que, cada vez mais, fui aprofundando os contatos com meus colaboradores.

⁸ O termo *drag* no lugar de *drag queen* é corriqueiramente utilizado tanto nas falas das próprias *drags* quanto nos meios midiáticos.

Tais contatos seguem os rastros daquilo que Goldman (1995) denominou de “observação flutuante”. Para este antropólogo, quando o pesquisador pertence à mesma sociedade de seus agentes pesquisados, ele não precisa necessariamente estabelecer uma observação participante, no sentido de que esta se baseia na observação direta e contínua da realidade estudada. Baseando-se na psicanálise, Goldman (1995) propõe que, na observação de fenômenos próprios da sociedade do etnógrafo, este exerça um trabalho de “observação flutuante”, no qual, a semelhança da “escuta flutuante” do psicanalista, o observador (quase sempre o ouvinte) mantém não um convívio constante, mas encontros periódicos com o observado (quase sempre o narrador). No caso da etnografia, esses encontros podem ser em locais diversos e, às vezes, de forma imprevisível. Todavia, “o observador está sempre em situação de pesquisa, sua atenção podendo ser exigida a qualquer momento” (GOLDMAN, 1995, p.146). Foi combinando encontros com meus colaboradores pela cidade, assim como me deparando por acaso com essas pessoas, que exerci a maior parte da coleta de dados empíricos. Como “observador flutuante”, resolvi carregar um microgravador sempre que saía de casa. Em posse desse aparelho, gravei falas e outros sons ocorridos nesses contatos.

Quando eu voltava para casa, eu registrava no meu diário de campo cada conteúdo dessas gravações segundo os moldes maussianos. Para o antropólogo Mauss, no “Método fonográfico – Registro fonográfico e em filmes sonoros. Registra-se-á não só a voz humana, mas toda a música [som do ambiente], anotando o baté de pés e mãos. Após cada registro transcrever os textos e, se possível, dar sua tradução com comentário” (MAUSS, 1972, p.21, colchetes meus). Eu passava, às vezes, mais tempo traduzindo os diálogos do que propriamente transcrevendo-os. Isso ocorria porque a maior parte dos meus colaboradores costuma falar de modo cifrado quase numa outra linguagem. São diversas as palavras criadas por essas pessoas para designarem uma série de “coisas”. Mas tais pessoas também se apropriam de palavras já existentes, e destas fazem um novo uso. Um exemplo disso é a significação que as *drags* atribuem à noção de *close*. Esta noção, oriunda do campo da fotografia, significa a captura aproximativa do olhar da lente sobre uma paisagem. Já as *drags* compreendem por *close* a capacidade do agente de se fazer visto por outras pessoas. De acordo com essa compreensão *voyeurista*, o agente “dá *close*” sempre que tiver sua presença bastante observada.

Povoadas pelo desejo de se destacarem imagetivamente pela sociedade, as *drags* traçam nomadismos pelas *urbes*. Elas não possuem territórios exclusivos como “pontos de encontro”, qualquer lugar da cidade pode ser propício para cena de um *close*. Esse fato me levou a demarcar como campo de pesquisa a própria cidade de Fortaleza e não regiões específicas no interior dessa metrópole. Porém, alguns locais de Fortaleza, são de predileção da atuação *drag*, como: bares, boates e outras casas de *show*. Essa preferência é um dos vários aspectos que acarretam, no imaginário cultural, a associação da atuação *drag* ao mundo do espetáculo. Outro aspecto consiste no caráter estético dos corpos produzidos por estas pessoas. Esses corpos são minuciosamente manufaturados através de um processo conhecido por montagem. Pintados, travestidos e adornados às mil maneiras, muito desses corpos montados se apresentam como verdadeiros artefatos rizomáticos⁹. Em tais montagens, quase tudo pode ser traçado: animalidade, feminilidade, masculinidade, etc. O corpo montado de uma *drag* pode ter asas como as de um dragão; possuir seios; ter chifres; seus olhos podem ser marrons, vermelhos, violetas ou de qualquer outra cor; seus cabelos são de perucas, cujos fios podem exibir diversas cores, texturas e tamanhos; suas vestimentas (sempre femininas) estão mais próximas de fantasias carnavalescas; e seus pés costumam apresentar-se calçados em sapatos de saltos elevadíssimos.

A montagem, porém, não é um processo específico da atuação *drag*. Travestis, transexuais e transformistas também “se montam”. Como apresentarei, ao fazerem isso, essas pessoas compõem no corpo e na mente imagens acerca do gênero de modo a produzir novas formas de masculinidade e feminilidade. Não é à toa que *drags*, travestis, transexuais e transformistas são agrupados pelo discurso social na nomenclatura transgêneros¹⁰. O meu relacionamento com membros deste

⁹ A ciência nômade de Deleuze; Guattari (1995) toma o rizoma como um fenômeno de múltiplos aspectos o qual não tem uma identidade, uma raiz pivotante. Segundo os autores, o rizoma seria o oposto da lógica da arborescência. Aqui a figura da árvore é percebida como representando tudo que possui uma estrutura, uma identidade ou que é passível de ser um modelo para um mundinho significativo. Deleuze; Guattari (1995) usam a árvore para representar o molar, por ela ter uma forma estruturada, por ela possui raízes, tronco, galhos, folhas e frutos, toda uma estrutura. Já o rizoma, como as raízes de tubérculos forma um emaranhado de raízes de modo que se torna impossível se achar uma raiz central, uma raiz pivotante. A respeito da lógica do rizoma, ver DELEUZE; GUATTARI (1995).

¹⁰ A palavra transgênero é a tradução em português dada ao termo inglês *transgender*. Este, assim como essa tradução, é usado para se referir a todas as pessoas que através do corpo e do comportamento transgridem valores estabelecidos acerca do gênero. Todavia, alguns pesquisadores, tais como: Justa (2008) e Benedetti (2005), vêm substituindo o uso do termo transgênero ou *transgender* por *trans*. Além disso, em Fortaleza, algumas pessoas transgêneros costumam se

grupo foi sendo tecido aos poucos por meio de uma inserção que fiz em uma rede de amizades. Fui conhecendo aqueles que se tornaram meus colaboradores por meio de outros deles, todos amigos entre si. A amizade e a confiança que essas pessoas me concederam fizeram com que eu pudesse participar do cotidiano delas. Assim, pude acompanhá-las em suas peregrinações pela cidade em busca de materiais para a montagem, de emprego, de um lugar para morar, bem como à cata de prazeres. Meus colaboradores fizeram-me compartilhar de suas alegrias e de suas dores, de seus sonhos e de seus dissabores, das suas alterações com os familiares na rua ou na polícia, das noites dançantes, ou melhor, “ornantes”¹¹. Levaram-me para cortar o cabelo no cabelereiro deles, para “dá *close*” nos seus bares favoritos, para escutar “batidões”¹² e até para aplaudir *strip-tease* de *gogo-boys*, por ocasião de um encontro em uma sauna.

Toda essa minha inserção em campo, desde 2004 até 2007, está registrada nas minhas notas, tomadas dia-a-dia, depois dos contatos de pesquisa, em meus diários, assim como em fotos e gravações. Parte desse material etnográfico fornecerá os conteúdos dos escritos que aqui o leitor irá ler. No que se referem às citadas gravações, muitas delas carregam histórias de vida de *drags* e outros transgêneros¹³. Exponho fragmentos dessas narrativas como elemento central do capítulo três deste trabalho com o objetivo de começar a detalhar a atuação *drag* pelo seu lado menos conhecido e espetacular: a iniciação à montagem, com sua desgastante rotina de treinamentos, com os atributos pejorativos que ela acarreta para aqueles que a praticam, etc. Destarte, procuro fugir do exotismo pré-fabricado da mídia, que mostra a atuação *drag* como um universo da comicidade e do *glamour*. Afinal, por trás dessa imagem midiática, existe um mundo *desglamourizado* e, em certo grau, nada cômico correspondente à vida das *drags*, fora dos palcos e

identificarem como *trans*. Neste trabalho, uso *transgender*, transgênero e *trans* como sinônimos para me referir a *drags*, travestis, transexuais e transformistas.

¹¹ Os transgêneros utilizam o verbo ornar para se referirem a algo vibrátil, frenético.

¹² As *drags* chamam “batidão” o som de músicas eletrônicas.

¹³ Durante o trabalho de campo, inicialmente frequentei eventos protagonizados pelas *drags* que ocorrem na cidade de Fortaleza de modo a obter uma percepção geral por meio de observações diretas sobre os territórios que dão passagem a presença da *performance drag*. No segundo momento da pesquisa, reduzi o campo a um trabalho mais sistemático, destacando o cotidiano dos intérpretes das *drags*. Para tanto, realizei entrevistas gravadas com esses agentes. Essas entrevistas foram orientadas por questionários previamente elaborados antes das ocasiões de contato. Tais questionários tiveram como preocupação central tentar conhecer e compreender a rotina dos entrevistados e sua ligação com a montagem. Todavia, isso não excluiu o uso constante do gravador para um eventual encontro com algum dos meus colaboradores.

das telas. Essa fuga foi possível, porque uma das virtudes da atitude de dar espaço no texto etnográfico para as *drags* falarem de si mesmas, quando este texto é fruto de um trabalho de “observação flutuante”, corresponde ao fato de que a maior parte das declarações relatadas não foi expressamente solicitada. Dessa forma, muitos dos comportamentos descritos são aqueles das *drags* em seu cotidiano “cru”.

No próximo capítulo, proponho, a partir de um fato que presenciei em campo, uma discussão acerca dos estudos do corpo e uma análise sobre o conceito de gênero de modo apresentar como a montagem *drag* vem sendo pensada por alguns teóricos e em que ângulo teórico este trabalho a abordará. Na verdade, esse capítulo será uma problematização sobre a montagem *drag* no registro das práticas corporais contemporâneas, incursionando pelas veredas da antropologia da arte e dos estudos dos rituais e da *performance*. Este trabalho traz à tona questões teóricas, pois se a etnografia é uma ciência do experimento entre pesquisador e seus colaboradores “há, porém, um ponto de vista mais profundo e ainda mais importante do que o desejo de experimentar [e descrever] uma variedade de modos humanos de vida: o desejo de transformar tal conhecimento em sabedoria” (MALINOWSKI, 1976, p.374, colchetes meus).

Já o quarto capítulo desta dissertação tem por meta desembaralhar a teia das relações agitadas que ligam a montagem ao mundo do espetáculo e descreverá como o processo de “se montar” está inserido em um complexo jogo de disputas, segredos e intrigas ligados a certas instituições. O caráter estético-textual desse capítulo não apresenta fragmentos de longas narrativas êmicas, mas exhibe trechos de diálogos meus com colaboradores dessa pesquisa, comentários sociológicos, notas dos diários de campo e algumas imagens¹⁴.

De maneira geral, este trabalho oscila entre três modos de escrita: a descrição, a interpretação e o relato (narrativa e diálogo). É instrutivo, para concluir, esta introdução acentuar os principais fatores do uso que farei desses três modos de escrita.

Como apontei anteriormente, os seres humanos são capazes de exercer um olhar “vibrátil”. A descrição minuciosa e detalhista desta pesquisa parte dessa visão,

¹⁴ As imagens utilizadas, neste trabalho, no que tange a fotografias, correspondem a fotos tiradas pelos próprios colaboradores, em vez de serem imagens por mim capturadas. Tomei tal iniciativa, uma vez que por consenso negocieei quais imagens os meus colaboradores gostariam de exibir por aqui. Outras imagens são oriundas de *flyers* divulgados, em especial, por meios virtuais.

“que faz com que o olho seja tocado pela força que vê” (ROLNIK, 1997, p.26), e vai inserindo em pequenos elementos a possibilidade de uma pista, tecendo uma interpretação quando a pista se torna promissora. É, por exemplo, olhar um cartaz velho na parede de uma boate LGBTT (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transexuais)¹⁵ e se perguntar: por que não querem tirar esse cartaz daqui? Nesse momento, descobri a importância que a memória dos *shows* tem para uma *drag*. Nessa perspectiva, procuro sempre passar da descrição para a interpretação sem produzir uma imagem para a diferença: as forças não representáveis permanecem não codificadas, pois apenas o que impulsiona a extração de significados, ou seja, aquilo que já é significativo num certo contexto, passa pelo crivo da interpretação. Mas meu trabalho, uma vez que tem várias passagens compostas por diálogos e narrativas êmicas, faz com que as minhas descrições e interpretações sejam apenas algumas entre tantas outras expressas no texto. Meus colaboradores, através de suas falas transcritas, fornecem, no papel, cosmovisões de mundo que, muitas vezes, se chocam com meus horizontes perceptivos. Como argutamente salientou Clifford:

Os discursos etnográficos não são, em nenhuma circunstância, fala de personagens inventados. Os informantes são indivíduos específicos com nomes próprios reais – nomes que podem ser citados de forma modificada quando necessário. As instituições são sobredeterminadas, suas palavras, política e metaforicamente complexas. Se alocadas num espaço textual autônomo e transcritas de forma suficientemente extensas, as declarações fazem sentido em termos diferentes daqueles que o etnógrafo as tenha organizado. A etnografia é invadida pela heteroglossia (CLIFFORD, 2002, p.55).

Assumir de antemão o caráter parcial e “heteroglossa” de certas partes desta dissertação é um *a priori* para que o leitor saiba que, em determinados momentos, pode percorrê-la de trás para frente, de forma a remontar sua plurivocalidade. Toda esta etnografia, marcada por um olhar cartográfico ou “vibrátil”, constitui uma *collage* e como tal está sujeita a remontes.

A *collage* tem sua origem atribuída aos trabalhos de Ernst (1974), marcados pela influência da técnica dos *papiers collés*. Nesse primeiro momento, temos por

¹⁵ Atualmente se usa o LGBTT no lugar do antigo GLBT (Gays, Lésbicas, Bissexuais e Transgêneros), porque alguns travestis e transexuais preferem não serem identificados como transgêneros. No entanto, antes mesmo do LGBTT e do GLBT aparecerem, a sigla do movimento da diversidade sexual era o GLS (Gays, Lésbicas e Simpatizantes). Como iniciei o trabalho de campo no ano de 2004, época em que estava muito em voga o uso da sigla GLS, várias das transcrições de falas nativas, neste trabalho, apresentam tal sigla.

collage um procedimento artístico que reúne por justaposição pedaços de papel das mais diversas texturas, dos mais diversos plásticos, tecidos ou pequenos objetos em uma tela, folha ou outra superfície plana. “O ato de *collage* é por si só entrópico e lúdico – qualquer criança com uma tesoura na mão faz isso – possibilitando ao ‘colador’ sua releitura de mundo” (COHEN, 2004, p.60-61). É levando em importância essa releitura que a *collage* não pode ser simplesmente traduzida como colagem, embora esta última faça parte do processo de *collage*. Segundo Ernst:

[...] a técnica da *collage* é a exploração sistemática do encontro casual ou artificialmente provocado de duas ou mais realidades estranhas entre si sobre um plano aparentemente inadequado, e um cintilar de poesia que resulta da aproximação dessas realidades (ERNST, 1974, p.49, tradução livre).

A *collage* surgiu no século XX como uma nova forma de criação artística em diferentes segmentos de arte. Para os dadaístas, ela é uma das formas de negação da arte estabelecida. Os futuristas italianos a compreenderam como uma liberdade frente às normas do campo artístico estabelecido da época, como algo independente das amarras do mercado e da língua da crítica especializada, como algo extremamente experimental, uma anti-arte. No entanto, nos dias atuais, percebe-se a *collage* como prática artística já estabelecida em determinados segmentos. Em nossos tempos, a *collage* ultrapassou há muito o mundo das cores e das texturas, já sendo reconhecida nas palavras ou nos pedaços de palavras da literatura, nas imagens fotográficas e cinematográficas e em vários outros fragmentos de poética visual chegando mesmo, ainda que recentemente, a escrita etnográfica.

Segundo Clifford (2002), a antropologia sempre foi marcada por uma espécie de surrealismo, o surrealismo etnográfico. Este consiste no jogo de justaposições das culturas posto no processo de análise comparativa da antropologia¹⁶. O que não significa que toda etnografia seja surrealista. A etnografia

¹⁶ “Diferentemente do exotismo do século XIX, que partia de uma ordem cultural mais ou menos confiante em busca de um *frisson* temporário, de uma experiência circunscrita do bizarro, o surrealismo moderno e a etnografia partiam de uma realidade profundamente questionada. Os outros pareciam agora como alternativas humanas sérias; o moderno relativismo cultural tornou-se possível. E como artistas e escritores se dedicavam, após a guerra, a juntar ‘pedaços’ de cultura de novas maneiras, seu campo de seleção expandiu-se dramaticamente. As sociedades ‘primitivas’ do planeta estavam cada vez mais disponíveis como fontes estéticas, cosmológicas e científicas. Essas possibilidades baseavam-se em algo mais que um velho ‘orientalismo’; elas requeriam a etnografia moderna. O contexto do pós-guerra estava estruturado por uma experiência basicamente irônica da cultura. Para cada costume ou verdade local havia sempre uma alternativa exótica, uma possível justaposição ou incongruência. [...]. O surrealismo partilhava essa situação irônica com a etnografia relativista” (CLIFFORD, 2002, p.136).

surrealista é aquela que sua escrita é mais *collage* do que propriamente uma escrita descritiva¹⁷. A atitude, aqui, de escrever tendo por inspiração a *collage* tem sua legitimidade no fato de buscar subsídios para construir um realismo etnográfico mais dialógico e aberto em termos de estilo narrativo. O que se convencionou chamar de realismo etnográfico é a famosa prática de afirmação da autoridade etnográfica por meio do “estar lá pessoal” e do “estar lá autoral”¹⁸. As etnografias surrealistas não estão totalmente livres desse realismo, o qual dá a sensação de que o leitor está olhando pelo buraco da fechadura um “instante da vida” do etnógrafo e seus colaboradores. O que acontece nas etnografias surrealistas, as quais têm por base a *collage*, é que o leitor por meio dos “indexicais” do texto etnográfico percebe de maneira mais nítida que os “instantes da vida” presentes na escrita antropológica são arrumados de modo arbitrário, no qual o *strip-tease* ficcional domina, sendo o leitor o grande *voyeur* de tudo isso. Nas palavras de Clifford:

A etnografia como *collage* deixaria manifestos os procedimentos construtivistas do conhecimento etnográfico; ela seria uma montagem contendo outras vozes além da do etnógrafo, assim como exemplos de evidências “encontradas”, dados não totalmente integrados na interpretação organizadora do trabalho. Finalmente, ela não ignoraria aqueles elementos da cultura que transformam a própria cultura do investigador distintamente incompreensível (CLIFFORD, 2002, p.168).

A *collage*, nas etnografias, segundo Marcus; Clifford (1991), é o que mais salienta nessas obras sua marca de arte. Tomando a noção de escrita tal como propõe Derrida (1999; 1971), esses dois autores norte-americanos reivindicam o título de arte para a etnografia, sem que esta perca, no entanto, sua capacidade de interpretação. Nessa perspectiva, a etnografia seria uma arte de escrever. Segundo Marcus; Clifford, “a própria escrita de literatura permeia qualquer trabalho que verse sobre representações culturais” (1991, p.29, tradução minha). Para esses

¹⁷O surrealismo na etnografia não é somente uma plástica, um jogo de estilo e estética artístico elaborado pelo antropólogo com a colaboração do outro. “A etnografia, combinada com o surrealismo, não pode mais ser vista como a dimensão empírica, descritiva da antropologia, uma ciência geral do humano. Tampouco é a interpretação das culturas, pois o planeta não pode ser visto como dividido em distintos e textualizados modos de vida. A etnografia mesclada de surrealismo emerge como a teoria e a prática da justaposição. Ela estuda, ao mesmo tempo em que é parte da invenção e da interrupção de totalidades significativas em trabalhos de importação-exportação cultural” (CLIFFORD, 2002, p.169).

¹⁸ Geertz (2002) caracterizou os antropólogos como pessoas que usam o ter “estado lá” entre os nativos, mas que escrevem as etnografias para os que “estão aqui”, para os intelectuais do campo da antropologia e de outros círculos de saber. O “estar lá autoral” surge como o movimento no papel por parte dos antropólogos de tornar o mais convincente possível esse “ter estado lá” para os que “estão aqui”.

metaetnógrafos, certos procedimentos literários, tais como: a utilização da metáfora, a figuração e o narrativo, afetam todas as vias do fenômeno cultural (1991, p.29, tradução minha). Cabe informar que a maneira de representar os fenômenos culturais é diversa, sendo que, para esses dois autores, a *collage* é o modo por excelência para a construção de etnografias surrealistas. Aqui, o surrealismo consiste em um modelo “que valoriza fragmentos, coleções curiosas, inesperadas justaposições – que funciona para provocar a manifestação de realidades extraordinárias” (CLIFFORD, 2002, p.133).

Para aqueles que pretendam se aventurar em meio às partes desta *collage*, é válido saber que ela se aproxima daquilo que Marcus (1994) denominou de uma textualidade confusa. Segundo esse autor, os textos confusos se caracterizam por três questões:

Eles [os textos confusos] aparecem simplesmente ao se enfrentarem com a marcante compreensão do espaço e do tempo que define as condições dos povos e das culturas mundialmente. Isso levanta o problema de como se dar vida cotidiana a um relato em que se traz o relacionamento ou o contato com o que antes era incomparável; o global, ou aspectos do processo global, agora está contido no local, e os significados puramente locais não são mais um objeto de estudo suficiente. 2) Eles lutam contra um holismo crível, tão importante nos antigos textos etnográficos e especialmente nos relatos funcionalistas. Nos textos confusos há um sentido de todo sem evocar a totalidade que emerge do próprio processo de pesquisa. O território que define o objeto de estudo é mapeado pelo etnógrafo que está na paisagem, movendo-se e atuando dentro dela, em vez de ser retirado de um ponto transcendente e destacado. 3) Textos confusos são confusos porque insistem em se manterem abertos, incompletos e inseguros quanto ao modo de finalizar uma análise. Tal abertura sempre marca uma preocupação com a ética do diálogo e do conhecimento parcial; um trabalho é incompleto sem as reações de seus vários leitores (MARCUS, 1994, p.17, colchetes meus).

Percebe-se que, para o autor, uma das questões essenciais referentes aos textos confusos consiste em seu acabamento, o modo como eles se encerram ou mesmo não se encerram, permanecendo sempre abertos. Porém, prefiro nomear esta dissertação como uma escrita disruptiva ao invés de texto confuso. Disruptivo, porque minha autoridade etnográfica não é simplesmente apagada tampouco totalmente diluída, ela foge ali e reaparece acolá, meu “eu etnográfico” é também recortado em meio ao processo de *collage*. Mesmo que eu seja o dono das mãos que selecionaram trechos de entrevistas, fotografias, trechos de letras de músicas e que tenha justaposto todo esse material em meio as minhas descrições e

interpretações, é tudo isso inseparável de um choque com o outro quando tento o compreender. Como Strathern (1987) uma vez apontou, no processo da escrita antropológica, quanto mais empurrarmos o outro no papel, mais ele também nos empurra.

Se o montar e o recortar são elementos básicos em qualquer mensagem semiótica, neste trabalho, eles são também a mensagem¹⁹. Em algumas passagens deste trabalho, posso dizer, valendo-me das palavras de Clifford, o seguinte: “Os cortes e suturas do processo de pesquisa são deixados à mostra; não há nem uma suavização ou fusão dos dados crus do trabalho em uma representação homogênea” (2002, p.168). Esses cortes e suturas nem sempre seguem as regras de formatação textual vigentes: mudanças bruscas de fontes, aparecimento de imagens e estilos diversos de escrita que se alternam vez por outra surgem neste trabalho. A teoria e a metodologia, aqui, entram em núpcias. No próximo capítulo, o leitor é levado ao mundo de apresentações conceituais que dão pistas da forma como montei o empírico do campo com certas teorias de diferentes áreas da sociologia, antropologia, filosofia e das artes. No terceiro como no quarto capítulo, meu “eu etnográfico” se imiscui mais em meio a descrições e narrativas êmicas. Assim, está rompida a ideia de uma escrita que separe uma metodologia do exame mais teórico.

Dialogo com os pensadores das ciências e das artes que de algum modo me forneceram linhas que possibilitaram existir as cartografias desta dissertação. Meus interlocutores científicos são aqueles que me propiciaram ir me movendo nesses pedaços-paisagens num colar, recortar e delinear constantes. Por possível desconhecimento meu, alguns autores que talvez mantenham afinidade com as temáticas que foram aqui postas ficaram de lado ao passo que outros autores não estão presentes, porque não me tocam, não me dão linhas que eu as ache relevantes para minhas cartografias, para toda esta *collage*.

Fui construindo os pedaços conceituais deste trabalho muito próximo daquilo que Deleuze; Guattari (1976) chamou de antropofagia do conhecimento, ou seja, um

¹⁹ “Os elementos surrealistas da etnografia moderna tendem a passar despercebidos por uma ciência que se vê engajada na redução das incongruências mais do que, simultaneamente, em sua produção. Mas todo etnógrafo não é um pouco surrealista, um reinventor e um ‘recombinador’ de realidades? A etnografia, a ciência do risco cultural, pressupõe um constante desejo de ser surpreendido, de desfazer sínteses interpretativas, e valorizar – quando surge – o inclassificável, o inesperado outro” (CLIFFORD, 2002, p.169).

processo de devorar autores que lhe tocam no processo de construção de ideias singulares e no uso de conceitos alheios. Nessa visão, pode ser que pouco importe as teorias da moda ou o que dizem as “estrelas” estabelecidas da seara intelectual em que o pesquisador estuda. Se essas teorias e dizeres lhe tocam, devore-os, se não tocam, procure outras linhas, outras lições para seu apetite intelectual/artístico.

Este trabalho não se trata de uma etnografia de vanguarda. Mas, de uma etnografia que busca no olhar cartográfico e em um realismo etnográfico pautado em subsídios dialógicos criar um texto que não oculte o mundo possível do nativo. Talvez, por isso, este texto em sua *collage* não se desprenda totalmente da estrutura clássica da escrita etnográfica. Isso tudo contribui para que eu não seja absolutamente fiel a uma única qualidade de escrita. Se alguma pessoa me perguntasse qual foi a sensação de montar este trabalho, diria a essa pessoa que o fiz com dedos dançarinos que em muitos passos não seguem nenhuma coreografia imposta.

2 A MONTAGEM *DRAG QUEEN* NO REGISTRO DAS PRÁTICAS CORPORAIS CONTEMPORÂNEAS

Uma grife dos textos etnográficos tem sido começarem por uma apresentação dos conceitos a serem utilizados pelo antropólogo durante a pesquisa. Enganam-se quem acreditar que um texto polifônico ou um texto disruptivo deve necessariamente recusar essa grife por causa dela ainda estar de acordo com a estrutura textual clássica da escrita etnográfica. Mergulhar no plano conceitual de uma etnografia não se trata de desbravar uma simples apresentação de ferramentas teóricas, mas, em especial, a conhecer as reminiscências responsáveis pelas núpcias entre certas teorias e o experimento do antropólogo na vida nativa.

Em etnografia, uma escrita povoada é aquela que mostra não somente o experimento com o outro em si, mas com o mundo conceitual do antropólogo. Pois, ao mergulhar no mundo possível do nativo o antropólogo não se encontra despido de sua autoridade etnográfica. O olho molar do antropólogo o acompanha em todo percurso da pesquisa, pronto para tentar tornar significantes os elementos, os fatos de tal experimento. O que abastece esse olho é a teoria²⁰. Porém, o exercício de codificação nem sempre é eficiente, tampouco o mais correto de ser posto em prática, visto que existem forças não-representáveis na vida.

Quando Goldman (1995) diz que o antropólogo ao estar sempre em situação de pesquisa a “observação flutuante” é também reminiscente o autor está falando sobre aqueles fatos que vai e voltam em nossos pensamentos durante o processo de etnografia, seja este no tempo da escrita ou no período de observação. Esse vai e vem de ideias, *insights* e até dúvidas corresponde exatamente às reminiscências pelas quais o antropólogo está à mercê. Todavia, quando dialogamos uma teoria com uma prática logo materializamos essa junção no papel e quase sempre não

²⁰ O olhar molar do antropólogo, no entanto, deve se ausentar de prenoções. “Conhecer bem a teoria científica e estar a par de suas últimas descobertas não significa estar sobrecarregado de ideias preconcebidas. Se um homem parte numa expedição decidido a provar certas hipóteses e é incapaz de mudar seus pontos de vista constatemente, abandonando-os sem hesitar ante a pressão da evidência, sem dúvida seu trabalho será inútil. Mas, quando maior for o número de problemas que leve consigo para o trabalho de campo, quanto mais esteja habituado a moldar suas teorias aos fatos e decidir quão relevantes eles são às suas teorias, tanto mais estará bem equipado para o seu trabalho de pesquisa. As idéias preconcebidas são perniciosas a qualquer estudo científico; a capacidade de levantar problemas, no entanto, constitui uma das maiores virtudes do cientista – esses problemas são revelados ao observador através de seus estudos teóricos” (MALINOWSKI, 1978, p.22).

gastamos tinta sobre como se deu tal diálogo. Por exemplo, afinal porque estou denominando a experiência *drag* como sendo uma espécie de *performance*? Posso muito bem dissecar meus argumentos acerca do caráter *performático* das *drags* e sequer informar o movimento que me levou a esses argumentos. Mas, às vezes, a questão não é “casar” fatos nativos com nossas teorias, mas ver como os mundos por nós pesquisados nos faz pensar novos conceitos, como eles nos apontam um mundo possível de conhecimento.

Transgêneros de Fortaleza me levaram a pensar sobre o corpo, o gênero, a sexualidade e a arte em nossas sociedades atuais. Quando chegava, em casa, após cada contato com essas pessoas, ficava a imaginar como elas transformavam seus corpos, que objetos e substâncias elas utilizavam nessas transformações. Durante as entrevistas elas me contavam como começaram a modificar o corpo e a assumir novas identidades. Transexuais, transformistas, travestis e *drags* denominam de montagem conjuntamente as transformações de suas personalidades e o processo de intervenções corporais por eles sofridos. Destarte, montar para esses agentes é um ato de modificar tanto a pessoa como o corpo. Tomo, aqui, esse fato como deixa para refletir a respeito das muitas mudanças operadas sobre a imagem do corpo na cultura contemporânea.

Atualmente, são desenvolvidas questões de interesse crescente para as ciências sociais sobre os usos sociais do corpo. Por um lado, trata-se da controvérsia cultural sobre o futuro dos corpos, explorando o papel da ciência e da tecnologia nas novas concepções acerca do corpo, da vida e da morte. Por outro lado, trata-se dos usos “subversivos” do corpo que, por parte de certos grupos urbanos, questionam certos valores sociais, em especial os de gênero. O interesse inicial deste capítulo radica em conhecer o caráter profundo das interligações que existem entre a vida social, o corpo e o gênero no que tange a lógica da subversão de modo a apresentar como e em que momento as *drags* fazem parte dessa lógica.

Está distante a época em que conceber o corpo como um bem, ou melhor, uma mercadoria a ser administrada nos causaria estranhamento, surpresa. Pois, há tempos nossa sociedade “erige o corpo como uma realidade em si, como simulação do homem por meio do qual é avaliada a qualidade de sua presença e no qual ele mesmo ostenta a imagem que pretende dar aos outros” (LE BRETON, 2003, p.31). O corpo espelha, de forma mais constante, seu caráter mercadológico através das

propagandas comerciais que servem aos interesses da indústria da saúde e da beleza perfeitas. Com as propagandas de produtos rejuvenescentes, alimentos dietéticos, medicamentos contra a obesidade, etc, vê-se toda uma mobilização midiática que coloca o corpo, ou melhor, o corpo saudável, o corpo belo como bens a serem adquiridos através do consumo de certas parafernalias. Na contramão desse mercado “legal” do corpo, existe um mercado ilegal de órgãos e tecidos que faz do corpo uma mercadoria de troca direta: trocam-se fígados, corações, rins, dentre outros órgãos, por altas quantias em dinheiro. Já não constitui uma raridade o fato dos noticiários exporem situações de flagrantes à comercialização (clandestina) de parcelas do corpo humano. Contudo, não é só o desejo de possuir um corpo saudável ou um corpo dentro dos padrões de beleza o que impulsiona muitos agentes a modificarem suas existências somáticas. Práticas corporais “subversivas” tornam-se cada vez mais frequentes na cultura contemporânea.

2.1 Práticas corporais “subversivas” e roupagens de gênero

O desejo de potência do homem sobre seu corpo parece não encontrar limites no “extremo contemporâneo”²¹. Como se verá, as chamadas práticas corporais “subversivas”, ou seja, aquelas atitudes corporais, as quais batem de frente com algum caráter normativo da cultura, espelham de modo mais nítido que o corpo, em nossas sociedades, este se tornou uma matéria, cuja forma depende da vontade de seu dono. Entretanto, o corpo não é apenas algo a ser transformado e manipulado de múltiplas formas, não é um campo desterritorializado de afetos. Quanto mais mexemos em nossos membros e em nossas peles, mais descobrimos novas potências do corpo. Vejam o caso dos transformistas, esses agentes, a cada vez que “se montam”, vivem novas identidades, sexualidades e novos gêneros. A capacidade de experienciar essas vivências é uma, entre tantas, potências do corpo.

²¹ Assim como Le Breton (2003), compreendo “por ‘extremo contemporâneo’ os empreendimentos hoje dos mais inéditos, os que já têm um pé no futuro naquilo que se refere ao cotidiano ou à tecnologia, os que induzem rupturas antropológicas que provocam a perturbação de nossas sociedades. Os discursos entusiastas sobre os amanhãs que cantam graças ao ‘progresso científico’ serão, é claro, privilegiados, e principalmente aqueles cujo projeto é eliminar ou corrigir o corpo humano” (LE BRETON, 2003, p.15, nota de rodapé nº 1). No entanto, desconfio da capacidade de eliminação total do corpo por parte de qualquer discurso ou até mesmo prática social concreta. Atualmente, o corpo nunca apareceu tão metafórico mesmo nos projetos que tentam obliterá-lo?

A provocação espinosiana, “que pode o corpo?”²², nunca esteve tão viva quanto nesses tempos de agora. Embora, como nos atenta Deleuze (2002), não saibamos em definitivo de que *affectos* um corpo é capaz, estamos hoje pelo menos cientes de algo:

Em uma sociedade de indivíduos, a coletividade de pertinência só fornece de maneira alusiva os modelos ou valores da ação. O próprio sujeito é o mestre-de-obras que decide a orientação de sua existência. A partir de então, o mundo é menos a herança incontestável da palavra dos mais velhos ou dos usos tradicionais do que um conjunto disponível à sua soberania pessoal mediante o respeito de certas regras. O extremo contemporâneo define um mundo em que a significação da existência é uma decisão própria do indivíduo e não mais uma evidência cultural (LE BRETON, 2003, p.31).

Diante dessa situação, é cada vez maior o número de estudos acerca do caráter voluntarista de certas práticas corporais, em especial as “subversivas”. O livro, *Cenas Juvenis: punks e darks no espetáculo urbano*, de Abramo (1994), está inserido entre esses estudos. A autora, ao mostrar como a atuação de certos grupos juvenis está marcada por estilos corporais “subversivos”, revela que, mesmo que estes estilos tendam a virar moda, eles são emblemáticos de como as técnicas corporais são mutantes, como os modos de usar o corpo não estão definitivamente dados pela cultura de uma época. A atuação *punk* sinaliza a dimensão da individualidade na significação do corpo. Cada *punk* tem o hábito de produzir uma estética corporal singular, quase inimitável. De acordo com Abramo, estes agentes estão constantemente (re)construindo seus corpos em diversos aspectos.

Na rostidade:

Nas faces explora-se o tom pálido, as pinturas das meninas buscam acentuá-lo pelo contraste com os olhos carregados de sombras escuras, lábios com batom vermelho, bem vivo ou roxo, ou ainda verde metálico (ABRAMO, 1994, p.133).

Na aparência do cabelo:

O investimento sobre o corte de cabelo é muito grande. O traço central aqui é a antinaturalidade, curtos, geométricos e assimétricos, utilizando tinturas berrantes. O descolorido com água oxigenada ou preto retinto são as cores mais presentes nos cabelos das meninas, que também usam bastante vermelho – um ruivo flamejante e evidentemente artificial (ABRAMO, 1994, p.132).

²² A respeito da ideia do corpo como potência, ver DELEUZE (2002).

E mais:

[...] os rapazes tingem os cabelos em menor número e, quando o fazem a principal opção é o descolorido. O curto dos cabelos muitas vezes é radical, o que provoca uma grande reação de espanto: a moda era manter os cabelos compridos, um dos emblemas mais evidentes da ruptura de gerações ocorridas nos anos 60 e 70, e que permanecia como marca de informalidade da juventude (ABRAMO, 1994, p.132).

Nesse caso, a estética capilar dos *punks* emerge como símbolo de resistência aos padrões capilares burgueses. Os *punks* não realizam os cortes em salões de beleza ou barbearias; “os próprios amigos que cuidam dos cabelos uns dos outros e alguns deles, com maior talento para essa atividade vão se especializando e até se profissionalizando embora de forma muito artesanal” (ABRAMO, 1994, p.133). O corte de cabelo dos *punks* é um dos aspectos que mais demonstra a singularidade do grupo, fundamentada na maneira como cada membro produz para si uma imagem–corpo autêntica. Percebe-se que a atuação *punk*, exibida por Abramo, exalta certo domínio dos *punks* sobre seus corpos. Segundo Le Breton (2003), o domínio desses agentes sobre seus corpos é um dos exemplos mais visíveis e significativos do enfraquecimento das forças dos padrões tradicionais sobre os corpos dos indivíduos nas últimas décadas.

Nos anos 70, os *punks*, em sua vontade de irrisão das convenções sociais de aparência física e vestimentas, transpassam muitas vezes o corpo com alfinetes, engancham cruces gamadas, símbolos religiosos, todas as espécies de objetos heteróclitos na própria pele. O corpo é queimado, multilado, varado, talhado, tatuado, entravado em trajes impróprios. O ódio social converte-se em ódio do corpo, que justamente simboliza a relação forçada com o outro. Ao inverso de uma afirmação estética, é mais importante traduzir uma disidênci brutal da sociedade, londrina e depois britânica. O corpo é uma superfície de projeção irrisória testemunha a recusa radical das condições de existência de uma certa juventude (LE BRETON, 2003, p.34).

Além da atuação *punk*, cada vez mais presente nas metrópoles ocidentais, outro exemplo significativo, e, já de longa data, acerca de como os agentes subvertem certos padrões sociais, são as *performances* praticadas pelos adeptos da *body art*²³. De acordo com Le Breton, essas *performances* “questionam com força a

²³ Pode-se dizer que a “*body art* é uma crítica pelo corpo das condições de existência. Oscila de acordo com os artistas e as *performances* entre a radicalidade do ataque direto à carne por um exercício de crueldade sobre si, ou a conduta simbólica de uma vontade de perturbar o auditório, de romper a segurança do espetáculo” (LE BRETON, 2003, p.44). Mas quando surgiu a *body art*? “O

identidade sexual, os limites corporais, a resistência física, as relações homem-mulher, a sexualidade, o pudor, a dor, a morte, a relação com os objetos, etc” (2003, p.45). Em síntese, na *body art*, “o corpo é um material destinado às fantasias, às provocações, às intervenções concretas” (LE BRETON, 2003, p.45).

É válido destacar que o autor concebe a transexualidade como uma *body art*²⁴. Essa concepção, no entanto, mereceria ser repensada, pois, na *body art*, o agente procura conscientemente subverter o *status quo*. O artista tem em mente o desejo de chocar e transformar a realidade, já o transexual subverte a ordem (no caso, os padrões acerca do sexo, gênero e da sexualidade) por um desejo de pertencer à própria ordem. O transexual não quer se configurar como um ser estranho, como uma espécie de *Frankstein*. Ele quer que seu corpo esteja dentro dos padrões sexuais vigentes, pautados na dicotomia entre masculino e feminino. Entre os transgêneros, as *drags* constituem o grupo mais próximo de ser percebido de acordo com a lógica da *body art*. Elas procuram, em suas *performances*, propositalmente, chocar as outras pessoas através de sátiras a certos valores sociais. Não é à toa que as práticas corporais desse grupo costumam ser tomadas como objeto de estudo pelos teóricos *queers*.

A palavra *queer* que surgiu como xingamento homófobo, hoje é utilizada, positivamente, por diversas pessoas, em referência a algo estranho, raro ou mesmo excêntrico. Segundo Slagle (1995) a teoria *queer* desenvolve uma consciência baseada na diferença, renega a natureza essencialista dos códigos e modos de classificação dominantes, desde os usados por grupos dominantes até os difundidos pelos mais tradicionais grupos de liberdade *gay* e lésbica. O autor acredita que efetivamente, o pensamento *queer* celebra a diferença em termos de raça, classe,

primeiro período da *body art* inscreve-se no clima político difícil do engajamento americano no Vietnã, da guerra fria, da reviravolta das relações homem-mulher, do questionamento da moralidade antiga, principalmente por meio da liberação sexual, do culto ao corpo. Coloca em jogo uma consciência aguda do desmembramento entre as possibilidades de desenvolvimento individual e o encerramento das sociedades em uma opressão moral e sobretudo comercial” (LE BRETON, 2003, p.44).

²⁴ “O corpo transexual é um artefato tecnológico, uma construção cirúrgica e hormonal, uma produção plástica sustentada por uma vontade firme. Brincando com sua existência, o transexual entende assumir por um momento uma aparência sexual de acordo com seu sentimento pessoal. É ele próprio, e não um destino anatômico, quem decide seu sexo de eleição; ele vive por meio de uma vontade deliberada de provocação ou de jogo. O transexual suprime os aspectos demasiado significativos de sua antiga corporeidade para abordar os sinais inequívocos de sua aparência. Modela para si um corpo sempre inacabado, sempre a ser conquistado graças aos hormônios e aos cosméticos, graças às roupas e ao estilo da presença. Longe de serem a evidência da relação com o mundo, feminilidade e masculinidade são objeto de uma produção permanente por um uso apropriado dos signos, de uma redefinição de si: conforme o *design* corporal, tornam-se um vasto campo de experimentação” (LE BRETON, 2003, p.32).

gênero e sexualidade, esforçando-se por compreender e defender outras experiências sexuais, consideradas desviantes pelo sistema dominante sem o objetivo de defini-las. Como deixa transparecer Louro (2004; 2001), os teóricos *queers*, em seus discursos sobre a sexualidade humana, concebem esta e o corpo como elementos que vem-a-ser, nunca elementos dados e determinados em definitivo. Essa ideia do corpo como algo que vem-a-ser permite-nos instaurar uma problemática: ciente de que os estudos acerca do gênero sempre estiveram ligados à questão do corpo, como podemos pensar o gênero no caso de um corpo em constante devir? A resposta depende do que afinal estamos a conceber por gênero. As ciências sociais e o feminismo são terrenos férteis a respeito de urdiduras em cujos fios, masculino e feminino, são tecidos de formas diversas. Neste trabalho, desvendamos alguns fios.

No campo do saber, o feminismo pode ser percebido como a corrente de pensamento que mais contribuiu para a construção das perspectivas, hoje existentes, sobre masculino e feminino. Tanto que já se tornou comum referir-se às pesquisas dessa corrente como sendo “estudos de gênero”. Na sua maioria, as tentativas das pesquisadoras feministas de teorizar sobre o gênero não estão alheias aos quadros tradicionais das ciências sociais. Essas pesquisadoras, baseando-se em grandes teorias totais – culturalismo, estruturalismo, pós-estruturalismo, etc –, são pessoas que construíram ao longo da história um vasto arcabouço analítico acerca do gênero, tornando este uma categoria de análise diretamente ligada à própria história do movimento feminista.

O feminismo, existente desde o século XIX, ultrapassa a sua condição de um movimento social organizado, desde a década de 1950, quando esse movimento, além de preocupações sociais e políticas, irá se voltar para as construções propriamente teóricas (LOURO, 2003). É nessa época que surgem os “estudos da mulher”²⁵. No escopo do debate que então se trava dentro do próprio pensamento feminista e dele com seus críticos, que será pensado de forma elaborada, o conceito de gênero. A maior parte dos estudos realizados que fazem uso de tal conceito tem como base a perspectiva culturalista. Esta se constitui

²⁵ Na segunda metade do século XX. “Estudos sobre as vidas femininas – formas de trabalho, corpo, prazer, afetos, escolarização, oportunidades de expressão e manifestação artística, profissional e política, modos de inserção na economia e no campo jurídico – aos poucos vão exigir mais do que descrições minuciosas e passarão a ensaiar explicações” (LOURO, 2003, p.20). Esses escritos foram o que se convencionou chamar estudos da mulher.

teoricamente, desde a década de 1930, pela antropologia norte-americana, e é a partir dela que se configuram a maior parte dos escritos fundadores do pensamento teórico feminista do pós-guerra.

A perspectiva cultural está marcada, entre outras coisas, pelas pesquisas pioneiras de Mead, a qual já nos anos 1930 demonstrou que, entre homens e mulheres, as atitudes e os comportamentos em torno do sexo não constituem tendências natas. No entanto, a referida antropóloga em seus estudos não chegou a produzir uma teoria acerca do conceito de gênero. Mead (1979), a partir das noções de “papéis sexuais” e “temperamento”, defendeu a ideia de que as formas pelas quais homens e mulheres se percebem e classificam são culturalmente produzidas de acordo com o contexto social – esses papéis referem-se às ações executadas pelos agentes, já o “temperamento” corresponde a um leque de traços atribuídos à personalidade.

Para a autora, o gênero está diretamente ligado ao sexo e tanto os papéis quanto os temperamentos sexuais variam de uma cultura a outra. Em outras palavras, para Mead (1979), gênero é um atributo do sexo, de forma que feminino está ligado a ser mulher e masculino a ser homem, sendo que as ações femininas e masculinas possuem sentidos locais, dados pela cultura. O foco analítico de Mead insiste que existe uma diferença de sexo, a qual é universal (biológica), a partir da qual cada grupo humano dramatiza significados próprios acerca do que seja masculino ou feminino. A autora, em seu estudo *Sexo e Temperamento*, realizado em três tribos da Nova Guiné (os Arapesh, os Mundugumor e os Tchambuli), deixa esse foco notável:

É muito simplesmente, um relato de como três sociedades primitivas agruparam atitudes sociais em relação ao temperamento em torno dos fatos evidentes das diferenças sexuais [...] Estudei essa questão nos plácidos montanhese Arapesh, nos ferozes canibais Mundugmor e nos elegantes caçadores de cabeça de Tchambuli. Cada uma dessas tribos dispunha, como toda sociedade humana, do ponto de vista de diferença do sexo para empregar como tema na trama da vida social, que cada um desses três povos desenvolveu diferente. Comparando o modo como dramatizaram a diferença de sexo, é possível perceber melhor que elementos são construções sociais” (1979, p.22, grifos meus).

Nessa passagem, sexo surge como algo dado, um fato evidente, que, em torno de si, a sociedade atribui um leque de traços simbólicos. De acordo com o pensamento meadiano, esses traços seriam incorporados pelos agentes desde a

infância através de todo um processo civilizador²⁶. Mead, seguindo o viés culturalista de que os comportamentos humanos são moldados pela cultura, compreende que a “coerção exercida com o fito de levar o indivíduo a comporta-se como membro de seu próprio sexo converte-se num dos instrumentos mais fortes que a sociedade tenta moldar a criança em crescimento nas formas aceitas” (1979, p.72). No entanto, a autora não nega a possibilidade do agente de mostrar-se contrário aos padrões sexuais impostos por alguma cultura. Mead considera os “desajustados” aqueles agentes “cuja disposição inata é tão estranha a sua personalidade social exigida por sua idade, sexo ou casta, que jamais conseguirá usar perfeitamente a vestimenta de personalidade que sua sociedade lhe conferiu” (1979, p.279). Para a antropóloga, o desajustamento deve-se a uma discrepância entre a disposição inata do “desajustado” e os padrões de sua sociedade.

Mas, Mead, em seu estudo sobre tribos da Nova Guiné, alerta-nos para o fato de que nem todas sociedades humanas diferenciam rigorosamente os comportamentos entre homens e mulheres. Segundo a autora:

[...] nem os Arapesh nem os Mundugumor estabeleceram qualquer atitude específica para o sexo. Todas energias da cultura foram dirigidas para a criação de um único tipo humano, independente da classe, idade ou sexo. Não há divisões entre classe etárias em relação às quais consideram adequadas motivos e atitudes morais diferentes. Nenhum papel emocional é imposto ao indivíduo em razão de nascimento ao acaso. Assim como não há entre eles idéia de grau que declare alguns de posição elevada e outros baixa, tampouco há idéia de diferença sexífera que proclamem a necessidade de um sexo sentir diversamente do outro (MEAD, 1979, p.274).

No caso dos Tchambuli, estes:

[...] levaram em consideração as diferenças de sexo: usavam o fato óbvio do sexo como um ponto de organização para a formação da personalidade social, mesmo que nos pareça terem invertido o quadro normal. Embora haja motivo para acreditar que nem toda mulher Tchambuli nasce com o temperamento dominador, organizador e administrativo, ativamente sexuada e disposta a tomar a iniciativa nas relações sexuais, possessiva, determinada, prática e impessoal em suas perspectivas, ainda assim, a maioria das meninas Tchambuli cresce com estes traços. E embora existam provas definitivas a demonstrar que os homens de Tchambuli não

²⁶ O sentido de incorporar que uso neste trabalho refere-se ao ato de absorver valores/sentidos. O clássico jogo “corpo-incorporação” tem por princípio perceber o corpo como um receptáculo de valores culturais, os quais são absorvidos pelos agentes através de normas socialmente estabelecidas.

são, por dotes inatos, os atores delicados e responsáveis de uma peça encenada em benefício das mulheres, ainda assim a maioria dos meninos Tchambuli manifesta no mais das vezes essa personalidade vaidosa de ator (MEAD, 1979, p. 274).

E a autora conclui: “podemos ver claramente que a cultura atribui arbitrariamente certos traços humanos às mulheres e outros, da mesma forma arbitrária, aos homens” (MEAD, 1979, p.275).

Não obstante as críticas de que foram alvo, os trabalhos de Mead, embora divulguem o sexo como algo dado, isto é, natural, esses trabalhos ensinam nos fazer perceber o gênero como histórico, contextual; à medida que, em tais trabalhos, o gênero é concebido como atributo do sexo. Ora, mesmo o primeiro (gênero) sendo determinado pelo segundo (sexo), o gênero, como atributo imposto por homens e mulheres, não deixa de ser um constructo da cultura. Contudo, além do culturalismo, linha de pensamento em que Mead se filiou por toda sua vida, outras linhas de pensamento também revelam o aspecto histórico, ao abordarem questões relativas ao gênero.

Lembro aqui das feministas marxistas, já que elas possuem uma abordagem histórica sobre o gênero, uma vez que se direcionam analiticamente pelo materialismo histórico, o qual como o próprio nome informa trata-se de uma teoria da história. De modo geral, as análises dessas feministas visam compreender as origens e as transformações de sistemas de gênero. Pensando famílias, relacionamentos amorosos e sexualidade como resultados de modos de produção mutantes, grande parte das feministas marxistas adentraram nas capilaridades da intimidade na busca de uma explicação de cunho materialista que exclua certas diferenças entre homens e mulheres. Mas, como observou Scott (1990), essa busca, por se fechar no materialismo histórico, acabou por produzir um leque de obras, em que a causalidade econômica se torna prioritária de forma a fazer as relações de gênero emergir como funções das relações de produção.

Para a referida autora, uma tentativa importante de sair desse tipo de análise simplista veio de Kelly no seu ensaio, *A Dupla Visão da Teoria Feminista*, no qual Kelly, conforme Scott, defende que:

[...] os sistemas econômicos e os sistemas de gênero interagem para produzir experiências sociais e históricas; que nenhum dos dois sistemas era causal, mas que ambos operavam simultaneamente para produzir as estruturas sócio-econômicas de dominação masculina de uma ordem social particular” (SCOTT, 1990, p.05).

A vantagem de tal abordagem é evitar que o conceito de gênero possua seu sentido reduzido às relações de produção. Contudo, no seio do marxismo, “o conceito de gênero foi por muito tempo tratado como sub-produto de estruturas econômicas mutantes” (SCOTT, 1990, p.06).

Mas, de certa forma, as feministas marxistas, como as culturalistas, ao enfatizarem o caráter histórico-contextual das relações entre homens e mulheres, acabaram por abrir as portas para se pensar gênero distinto de sexo. Numa rejeição ao determinismo biológico, implícito no uso de termos como “sexo” ou “diferença sexual”, as feministas norte-americanas e as inglesas foram pioneiras no uso de *sex* distinto de *gender*. Para elas, a ideia de que as relações entre homens e mulheres seriam determinadas por diferenças biológicas entre ambos os agentes acaba por naturalizar as desigualdades sociais e, assim, conceber a dominação masculina como um bem natural. Através de uma nova linguagem sobre gênero, essas feministas desejam acentuar “o caráter fundamentalmente social das distinções baseadas no sexo” (SCOTT, 1995, p.72).

No seu uso mais recente, a categoria “gênero” surge marcada por um ponto de vista relacional-plural, ou seja, o gênero, além de ser compreendido como construído no âmbito das relações sociais, pode referir-se tanto a sexo, objetos, pessoas, sentimentos, etc. À medida que o conceito pressupõe que a configuração social, qualquer que seja esta, produz significados de masculinidade e feminilidade, sem necessariamente estas se resumirem ao foco sexual, as justificativas para as desigualdades entre os agentes precisariam ser buscadas não nas diferenças biológicas, mas nas representações sociais, nas formas como masculino e feminino foram e continuam a ser construídos ao longo da história.

Mas, afirmar a historicidade do gênero e pensar o mesmo como relacional não significa necessariamente associá-lo a papéis masculinos e femininos. Segundo Louro (2003), prender-se a tal associação é reificar o conceito de gênero à esfera das relações interpessoais diretas. Essa reificação é problemática, pois “ficariam sem exame as múltiplas formas que podem assumir as masculinidades e feminilidades, como também as complexas redes de poder” (LOURO, 2003, p.24), que através da linguagem, das ações e das representações constituem diferenças de gênero. Visto pelo prisma relacional, o gênero pode ser plural, ou seja, um cambiante de masculinos e femininos, cujos significados podem estar diretamente

ligados ou não ao sexo. Vale de Almeida, por exemplo, em um de seus estudos, concebe o gênero como ligado às relações de poder:

Masculinidade e feminilidade não são sobreponíveis, espectralmente a homens e mulheres, são metáforas de poder e de capacidade de ação, como tal acessíveis a homens e mulheres. Se assim não fosse, não se poderia falar nem de várias masculinidades nem nas transformações nas relações de gênero (VALE DE ALMEIDA, 1996, p.62).

Perceber que o gênero refere-se a outras interações sociais, desconstrói a ideia implícita na teoria dos papéis de que ele é um simples atributo da pessoa, uma identidade operando pela lógica homem-masculino e mulher-feminino. No entanto, o gênero não deixa de ser constituinte nas identidades dos agentes. Numa abordagem relacional, a própria noção de pessoa refere-se às relações sociais, especificáveis, que a determinam. Sendo o gênero uma relação, esta afeta a pessoa, as imagens construídas pelas pessoas sobre si e sobre os outros. Butler, por exemplo, concebe que o gênero pode afirmar identidades formuladas consoante ao contexto:

O gênero é uma complexidade cuja totalidade é permanentemente protelada, jamais exibida em qualquer conjuntura considerada. Uma coalizão aberta, portanto, afirmaria identidades alternadamente instituídas e abandonadas, segundo as propostas em curso; tratar-se-á de uma assembléia que permite múltiplas convergências e divergências, sem obediência a um telos normativo e definidor (BUTLER, 2003, p.37).

A proposta de Butler é que, ao invés de se pensar o gênero segundo a noção de identidade, melhor percebê-lo como performativo. Nesse sentido, gênero é uma ação e nunca uma totalidade, sua produção é complexa e inacabada. No entanto, necessita-se não confundir *performance* de gênero com identidades de gênero, estas correspondem ao fato de que os agentes identificam-se social e historicamente como masculinos ou femininos. A *performance* é sempre o ato a partir do qual as identidades tornam-se representáveis.

Como efeito de uma *performatividade* sutil e politicamente imposta, o gênero é um “ato”, por assim dizer, que está aberto a cisões, sujeito à paródia e aquelas exibições hiperbólicas do “natural” que, em seu exagero revelam seus *status* fundamentalmente fantasiasístico (BUTLER, 2003, p.211).

Butler (2003), ao pensar o gênero nessa perspectiva, procura revelar que ele é ficcionando, fantasiado e reproduzido no interior de contextos especificáveis de significação. Para a autora, a *performance* não é algo dado. Pode-se dizer que a

performance deve seu sentido à gramática social de gênero, ou seja, aos códigos que cada sociedade elabora de forma própria para classificar pessoas e coisas como masculinas ou femininas. Nessa visão, um ato, por exemplo, só pode afirmar uma feminilidade se ele estiver inculcado de significado(s) conhecido(s) coletivamente como feminino(s). Sendo assim, o gênero como ficção e fantasia não é uma mentira, falsidade, mas um efeito de ação. Esse efeito pode ser reproduzido através da imitação, da paródia. Contudo, para Butler (2003), as sociedades ocidentais estão marcadas culturalmente por uma “matriz heterossexual”, a qual estabelece linhas causais entre o sexo biológico, o gênero e a manifestação do desejo sexual.

A heterossexualização do desejo requer e institui a produção de oposições discriminadas e assimétricas entre “feminino” e “masculino”, em que estes são compreendidos como atributos expressivos de “macho” e “fêmea” (BUTLER, 2003, p.39).

O problema dessa matriz é que ela não dá conta da diversidade do gênero, ela só compreende e significa as *performances* que atuam nas linhas homem-masculino-heterossexual ou mulher-feminino-heterossexual. Essa matriz não reconhece as relações “em que o gênero não decorre do sexo e aquelas que as práticas do desejo não decorrem nem do ‘sexo’ nem do gênero” (BUTLER, 2003, p.39). Visto que os efeitos de gênero são múltiplos e que cada sociedade tem sua gramática de gênero marcada por uma “matriz heterossexual”, as *performances* de gênero nem sempre entram em sintonia com a matriz, assim, algumas *performances* podem ser subversivas a essa matriz. A autora Butler utiliza-se da experiência de Herculine Barbin²⁷ para demonstrar esse tipo de subversão.

“Herculine constitui um conjunto de transgressões de gênero que desafia a própria distinção entre as trocas eróticas heterossexuais e lésbicas, subestimando seus pontos de convergência e redistribuição ambíguas” (BUTLER, 2003, p.149). O corpo hermafrodito de Herculine Barbin, exatamente por possuir dois modos de genitália não semelhantes, desestabiliza a relação gênero-sexo da “matriz heterossexual”, pois não importa qual gênero seja performatizado por Herculine, ela/ele, do ponto de vista de uma sexualidade que tiver o sexo como referente

²⁷ Hermafrodita francês do século XIX esse agente criado “como moça pobre e digna de mérito num meio quase exclusivamente feminino e profundamente religioso, Herculine Barbin, cognominada de Alexina, pelos que lhe eram próximos, foi finalmente reconhecida como sendo um ‘verdadeiro’ rapaz; obrigado a trocar legalmente de sexo após um processo judiciário e uma modificação de seu estado civil, foi incapaz de adaptar-se a uma nova identidade e terminou por se suicidar” (FOUCAULT, 1982, p.05).

biológico, mostra-se um ser de uma “não-identidade”²⁸. Suas práticas desejan-tes são estrangeiras tanto ao heterossexualismo quanto ao homossexualismo. É válido informar que, para Butler (2003), todas as *performances* de gênero assim como as subversões generíficas corporais realizadas por Herculine, que oscilou entre ser homem e mulher, são atos somente realizáveis através do corpo.

O efeito de gênero se produz pela estilização do corpo e deve ser entendido, conseqüentemente, como a forma corriqueira pela qual os gestos, movimentos e estilos corporais de vários tipos constituem a ilusão de um eu permanentemente marcado pelo gênero (BUTLER, 2003, p.200).

Mas, essa noção do gênero como performativo não nos levaria novamente a pensar gênero em termos de papéis masculinos e femininos, uma vez que, tal *performance* é uma ação que adquire significado baseando-se numa gramática social do gênero, pensar o gênero como ação não seria um retorno ao jogo “corpo-incorporação”, já que os significados de masculinidade e feminilidade são transmitidos ao agente através da socialização do mesmo?

Ao contrário da perspectiva culturalista clássica, a qual compreende que os papéis de gênero devem seus significados a construções dadas pela cultura, na perspectiva do gênero como performativo, esse não deve seus significados a atributos produzidos de forma independente. O que quero dizer é que o próprio ato performático atua na construção dos códigos da gramática de gênero da qual ele obtém para si o valor de masculino ou feminino.

Os vários atos de gênero criam a idéia de gênero, e sem esses atos, não haveria gênero algum, pois não há nenhuma “essência” que o gênero expresse ou exteriorize, nem tampouco um ideal objetivo ao qual aspire e porque o gênero não é um dado de realidade (BUTLER, 2003, p.199).

Porém, a noção de *performance* não nega a ideia de incorporação. Como já mencionado, os atos performáticos de gênero são apreendidos e reproduzidos através da imitação ou paródia. Mas, independente dessa noção de *performance*, compreender que o gênero é ficcionado e incorporado não significa manter o sexo na esfera do biológico, obscurecendo a ideia de que o sexo é produzido socialmente e de forma contextual. Para Bourdieu (1999), por exemplo, o corpo é um marcador de sexos, de símbolos socialmente construídos acerca de masculinidade e

²⁸ Para saber mais sobre o caráter não-identitário de Herculine Barbin, ver FOUCAULT (1982).

feminilidade, sendo o próprio corpo uma produção social. A socioetnologia de Bourdieu, apoiada na ideia durkheimiana de que as formas de classificação das coisas são formas baseadas nas maneiras como o próprio social se organiza e classifica, compreende que os sexos antes de serem uma evidência natural consistem numa elaboração particular de esquemas de percepção. Nessa perspectiva:

O mundo social constrói o corpo como uma realidade sexuada e como depositário de princípios de visão e divisão sexualizante. Esse programa social de percepção incorporada aplica-se a todas as coisas do mundo e, antes de tudo, ao próprio corpo, em sua realidade biológica: é ele que constrói a diferença entre os sexos biológicos, conformando-a aos princípios de uma visão mítica do mundo, enraizada na relação arbitrária de homens sobre mulheres (BOURDIEU, 1999, p.19-20).

Dessa forma, “as diferenças visíveis entre os órgãos sexuais masculino e feminino são uma construção social que encontra seu princípio nos princípios da razão androcêntrica, ela própria fundamentada na divisão dos estatus sociais atribuídos ao homem e à mulher” (BOURDIEU, 1999, p.24).

Pensando sexo como referente a corpos marcadamente diferenciados, sem negar a historicidade dessas diferenças, Bourdieu concebe gênero como “*habitus* sexuado” (BOURDIEU, 1999, p.09). E aqui nos vemos frente a outro conceito complexo, que pode ser formulado a partir de diferentes perspectivas: o conceito de *habitus*. Destarte, antes de adentrar nos pormenores da conceituação sobre gênero defendida por Bourdieu, permitam-me brevemente informar a compreensão de Bourdieu sobre *habitus*.

Na busca de encontrar uma mediação entre agente social e sociedade sem criar uma linha analítica puramente objetivista ou subjetivista, Bourdieu reinterpreta a noção de *habitus*, oriunda do pensamento escolástico, para conceituá-la como:

[...] sistema de disposições duráveis, estruturas estruturadas predispostas a funcionarem como estruturas estruturantes, isto é, como princípio que gera e estrutura as práticas e as representações que podem ser objetivamente “regulamentadas” e reguladas sem que por isso sejam o produto de obediência de regras, objetivamente adaptadas a um fim ou do domínio das operações para atingi-lo, mas sendo, ao mesmo tempo, coletivamente orquestradas sem serem o produto da ação organizada de um maestro (BOURDIEU; PASERON, 1975 *apud* ORTIZ, 1983, p.83).

O *habitus*, portanto, orienta as práticas dos agentes assim como ele é produto dessas práticas. Ou seja, além de estruturar formas de pensar e agir, o *habitus* configura-se como um saber adquirido, como o próprio modo de pensar e agir, o qual é interiorizado e reproduzido pelos agentes. Por isso, nessa teoria, o *habitus* constitui, em certo grau, um sistema de estruturas estruturadas.

Uma vez informado o significado que Bourdieu atribuiu ao *habitus*, vejamos como este pode ser sexuado. Para o autor, a divisão entre os sexos funciona como um sistema de esquemas de percepção, de pensamento e de ação. Assim, tenderíamos a ver pessoas, atos, sentimentos e coisas como masculinas ou femininas. Em tal abordagem, “os gêneros longe de serem simples ‘papéis’ com que se poderia jogar a vontade estão inscritos nos corpos e em todo o universo do qual extraem sua força” (BOURDIEU, 1999, p.122), uma vez que:

O trabalho de transformação dos corpos, ao mesmo tempo sexualmente diferenciado e sexualmente diferenciador, que se realiza em parte através dos efeitos de sugestão mimética, em parte através de injunções explícitas, e em parte, enfim, através de toda a construção simbólica da visão do corpo biológico (e em particular do ato sexual, concebido como ato de dominação, de posse), produz *habitus* automaticamente diferenciados e diferenciadores (BOURDIEU, 1999, p.70).

Tais *habitus*, o autor compreende por gênero. Pode-se dizer que a mencionada abordagem reafirma a ideia do sexo como determinante do gênero? Essa abordagem, assim como a teoria de Butler sobre o gênero, não estabelece que este se refira somente a um possível determinante. Todavia, qual a diferença do gênero como *habitus* para o gênero como performativo?

Trata-se de que a *performance*, como propõe Butler (2003), é múltipla e mutante, ou seja, são diversas as formas de masculinidades e feminilidades, sempre passíveis de serem recriadas e recombinadas. Vale lembrar que a *performance* é a repetição de atos que reiteram as normas de gênero, podendo abrir espaço para subversão dessas mesmas normas. No entanto, Butler (2003) privilegia nesse campo de possibilidades a esfera da corporeidade, enquanto Bourdieu (1999), ao conceituar gênero como *habitus* sexuado, relata de modo mais direto a relação discurso, corpo, percepção para enfatizar que os efeitos de gênero são realizáveis de várias maneiras, não se resumindo aos atos corporais em si, embora tais atos estejam ligados às diferenças sexuais entre os corpos — por exemplo, o sociólogo chegou a analisar, em seu livro *A Dominação Masculina*, como as partes das casas

dos montanheses de Cabila são sexuadas, demonstrando que a arquitetura pode emitir efeitos de gênero. Se por um lado a ideia de *performance* nos permite ver que se pode desestabilizar a estrutura binária masculino/feminino, por outro, o gênero como performativo, às vezes, parece limitar suas forças analíticas à materialidade dos corpos, mesmo que tal conceito pressuponha essa materialidade envolta por práticas discursivas de saber e poder. E se o conceito de *habitus* sexuado é versátil por propor um olhar que leva em consideração várias formas de percebermos os efeitos de gênero, esse conceito só se refere aos significados já estabelecidos sobre masculino e feminino em cada campo social. A *performance* pode ser subversiva, mas o *habitus* é sempre normativo.

Em uma outra vertente analítica, mas também procurando articular corpo, saber, poder e discurso, para pensar gênero, temos a historiadora Scott, anteriormente citada nesta dissertação. Scott (1999; 1990) trabalha com a noção de “sistemas de gênero”, na qual gênero funciona como conhecimento que estabelece significados para diferenças corporais. Os “sistemas de gênero” funcionariam em primeira instância como organizadores sociais das diferenças sexuais. Esta teoria segue a lição foucaultiana de que os modos de constituição do sujeito se fazem a partir de uma série de práticas, impostas ou interiorizadas, que agem mediadas de “verdades”. Assim, seríamos percebidos de acordo com uma série de práticas a nós impostas ou interiorizadas que dizem verdades a respeito de ser homem ou mulher, e masculino ou feminino.

O incentivo que o pensamento scottiano nos traz é nos fazer pensar como podemos nos singularizar frente a saberes e poderes que organizam, ou melhor, sistematizam nossos corpos e atitudes segundo gêneros diversos. Para Scott (1999), é preciso entender a construção de verdades sobre o gênero, a partir das práticas, sem se esquecer de ver como essas verdades legitimam tais práticas, reforçando os processos de subjetivação em andamento.

De modo geral, as noções de *performance*, *habitus* sexuado e “sistemas de gênero” são cada vez mais utilizadas nos trabalhos atuais sobre gênero. O que ainda não faz essas noções serem as únicas visões analíticas suscetíveis ao uso para reflexões sobre masculino e feminino. É frequente o emprego de elementos do estruturalismo francês, em uma tradição que vai de Lévi-Strauss passando por Heritier até Dumont, em análises sobre gênero. Grosso modo, o estruturalismo tem

por objetivo compreender como são estruturadas as identidades de gênero, baseando-se no pressuposto de que há uma estrutura psíquica universal responsável pela configuração dos símbolos, a qual antecede a constituição do homem enquanto sujeito social. É, contudo, em *O Pensamento Selvagem* que Lévi-Strauss (1989) produz a teoria de que a estrutura do pensamento humano é universal, inconsciente, e que ela funciona por oposições binárias. Esta estrutura, para muitos (Dumont e seus discípulos, por exemplo)²⁹, foi percebida como marcada por uma hierarquia na qual o feminino é dominado pelo masculino. Para a antropóloga Heritier (1996), não é o sexo biológico em si, mas toda simbologia em torno da fecundidade, da atividade reprodutiva humana que estabelece a diferença real entre masculino e feminino. Baseando-se na oposição regimes da natureza/regimes da cultura, a antropologia estrutural compreende que os gêneros, além de ser fato elementar do processo de produção de identidade, o qual opera através da alteridade, masculino e feminino, são “modelos conscientes”³⁰ construídos em torno do sexo, concebido como natural. Contudo, o estruturalismo não é a corrente de pensamento dominante no campo dos estudos sobre gênero.

É, sobretudo, a ideia do gênero como relacional e plural que ganha cada vez mais espaço no campo do saber. Em uma perspectiva relacional, uma teórica que vem ganhando de forma significativa visibilidade em âmbito internacional nos estudos de gênero é Strathern (2006), a qual compreende por gênero uma espécie de diferenciação categorial. De acordo com a antropóloga, mesmo que não consideremos inato o caráter sexual do corpo ou da psique de uma pessoa, a apreensão da diferença entre “os sexos” assume invariavelmente uma modalidade categorial. Nas palavras da autora:

Entendo por “gênero” aquelas categorizações de pessoas, artefatos, eventos, seqüências etc. que se fundamentam em imagens sexuais – nas maneiras pelas quais a nitidez das características masculinas e femininas torna concretas as idéias das pessoas sobre a natureza das relações sociais. Tomadas simplesmente como sendo “sobre” homens e mulheres, tais categorizações têm muitas vezes parecido tautológicas. Na verdade, suas possibilidades inventivas não podem ser apreciadas enquanto não se atente para a maneira pela qual relações são construídas por meio delas (STRATHERN, 2006, p.20).

²⁹ Ver DUMONT (1983).

³⁰ Representações coletivas e individuais que mascaram o sentido da estrutura. Para mais informações sobre a ideia de “modelos conscientes”, ver LÉVI-STRAUSS (1975).

Outra antropóloga europeia que trabalha gênero como relacional é Moore, que compreende que as “culturas não têm um modelo único de gênero ou sistema único de gênero, mas uma multiplicidade de discursos sobre o gênero que podem variar tanto contextualmente como biograficamente” (MOORE, 2000, p.24). Esta autora está preocupada em perceber como em certos contextos os indivíduos tornam-se sujeitos marcados por gêneros. Essa preocupação está posta da seguinte forma:

[...] os indivíduos se tornam sujeitos marcados por gênero; isto é, como vêm a ter representações de si mesmos como mulheres e homens, como vêm a fazer representações dos outros e a organizar suas práticas de modo a reproduzir as categorias, discursos e práticas dominantes (MOORE, 2000, p.18).

Moore parte do pressuposto de que “os discursos são estruturados pela diferença, e assim mulheres e homens assumem diferentes posições de sujeito dentro do mesmo discurso, ou melhor, o mesmo discurso os posiciona como sujeitos de maneiras diferentes” (MOORE, 2000, p.26).

No Brasil, em perspectiva relacional e plural sobre gênero, nomes como Louro (2003), Bento (2006), dentre outros, são significativos. Entretanto, pensar o gênero como plural significa que não se pode apreender um masculino ou um feminino, visto que tal perspectiva pressupõe que existem várias masculinidades e feminilidades em constantes mutações no interior de cada contexto social. Nesse caso, o gênero revela-se fluido e inacabado. Não há um verdadeiro masculino ou um real feminino. Esse caráter volátil, instável do gênero filia-se exatamente à ideia do corpo como algo maleável e indefinido. Ora, um corpo em devir, no mais das vezes, expressaria nada menos que um gênero sempre por vir. Assim, temos a resposta de nossa problemática.

Contudo, é válido informar que, graças ao caráter instável do gênero, é possível traçar passagens entre suas faces. Como se verá, os transgêneros traçam essas passagens: a maior parte das mudanças que ocorrem na montagem acontece no sentido de masculinos para femininos. Esses agentes experimentam o gênero como plural e flexível através de atitudes corporais e “orais”³¹. Não é à toa que corriqueiramente as *drags* vêm sendo percebidas por certos teóricos como exemplo

³¹ No sentido de um jogo de palavras, através do discurso, os transgêneros também sinalizam novas roupagens de gênero. Os intérpretes das *drags*, por exemplo, quando montados feminilizam uma série de termos em referência a suas pessoas. Isso, raramente, ocorre quando esses agentes estão desmontados.

de grupo que melhor exibiria a performatividade do gênero, a extrema maleabilidade dos corpos e a possível capacidade do agente de desestabilizar identidades sexuais.

A própria Butler (2003) utiliza-se das experiências *drag* e travesti para reforçar a teoria do gênero como performativo. Segundo a autora, “a noção de uma identidade original ou primária do gênero é frequentemente parodiada nas práticas culturais do travestismo e na estilização sexual das identidades *butch/femme*” (BUTLER, 2003, p.196). Esse fato reforçaria a ideia de que a verdade interna do gênero é uma fantasia instituída e inscrita sobre a superfície dos corpos, demonstrando que os gêneros não podem ser nem verdadeiros nem falsos, mas somente produzidos como efeitos de verdade de um discurso sobre a identidade primária e estável (BUTLER, 2003). Assim, a autora vai além da crítica feminista, a qual vem compreendendo as práticas parodísticas de travestis e *drags* como atos degradantes das mulheres. Em referência às *drags*, Butler fala:

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 contingente 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. Por mais que criem uma imagem unificada da mulher (ao que seus críticos se opõem freqüentemente), o travesti também revela a distinção dos aspectos da experiência do gênero que são falsamente naturalizados como uma unidade através da ficção reguladora da coerência heterossexual. Ao imitar o gênero, o drag revela implicitamente a estrutura imitativa do próprio gênero – assim como sua contigência (BUTLER, 2003, p.196).

Em *Bodies That Matter*, a autora nos adverte que a performatividade do gênero constitui uma prática individual, cotidiana, produtora de identidades, não se resumindo ao universo *drag* ou travesti. Na referida obra, a advertência vem como resposta de Butler a certas interpretações que fizeram de sua teoria. Deve-se estar ciente que a autora não negligência o poder de transformação corporal-sexual empreendidos por outras pessoas transgêneros, ao ver as *drags* como exemplo paradigmático da performatividade do gênero e da possibilidade de subversão das normas do mesmo. No entanto, a relação *drag*-subversão não é direta. Vale de Almeida (2004), baseando-se na teoria de Butler, alerta-nos que:

Na realidade não há relação necessária entre *drag* e subversão. O *drag* pode ser usado ao serviço tanto da desnaturalização como da re-idealização das normas de gênero heterossexuais. Na melhor das hipóteses, o *drag* é o lugar de uma certa ambivalência. Dizer que todo gênero é como *drag*, ou que é *drag*, é sugerir que a “imitação” está no âmago da ordem de gênero binária. Assim, o *drag* não seria uma imitação secundária pressupondo um gênero anterior e originário. A ordem de gênero seria, isso sim, em si mesma um constante e repetido esforço de imitação das suas próprias idealizações (VALE DE ALMEIDA, 2004, p.220).

A capacidade da *drag* em reiterar e subverter normas de gênero faz dessa personagem não só um ser ambivalente, mas ambíguo. Nos transgêneros, como observou Jayme, a “ambiguidade se refere especialmente a uma reorganização da duplicidade, dado que os transgêneros, simultaneamente, recombina e ‘embaralham’ (ou mesmo alucinam) a duplicidade que exibem” (JAYME, 2001, p.62). Essa duplicidade corresponde aos binarismos de gênero e sexo. Mas, de modo geral, a antropóloga aposta que a “ambiguidade seria própria do sujeito contemporâneo, que teria maior liberdade de escolha na constituição de suas identidades” (JAYME, 2001, p.62). Todavia, a respeito da imagem das *drags*, Jayme fala:

A *drag-queen* pode ser vista como mais próxima da caricatura, da paródia. A “mulher” de seios enormes e falsos em um corpo, muitas vezes, com aparência masculina. Uma mulher de bigodes que anuncia o lúdico, o falso visível. O feminino parodiado que concorre com o masculino, com a virilidade. Aqui o homem e a mulher aparecem simultaneamente, como que construídos numa brincadeira, num jogo, no qual o duplo e o ambíguo se mostram ao mesmo instante. A brincadeira, o sorriso, antes que sensual, remete ao deboche (JAYME, 2001, p.64).

A fala da autora ressalta, entre outras coisas, o fato das *drags* expressarem não só de forma estética, mas, por intermédio do comportamento, a apropriação de signos ligados ao feminino como a sensualidade, por exemplo. É relevante considerar que as *drags* montam e desmontam alternadamente, de forma que a apropriação desses signos se faz presente, em certo grau, no comportamento dos intérpretes.

Durante minha pesquisa de campo, várias *drags* relataram-me que em alguns momentos assumem caracteres (gestos, modos de falar, etc) de seus intérpretes mesmo estando montadas. E, algumas vezes, presenciei intérpretes de *drags* fazerem uso de atitudes típicas de suas personagens. O que aqui se pode

entender é que o agente que pratica a montagem explícita quão maleáveis são o *self* e o corpo humano. Para Maluf, essa maleabilidade torna inviável ou ao menos problemática a apreensão da experiência *drag* a partir da noção de identidade:

Essa pessoa do travesti, da *dragqueen*, do transexual não pode ser apreendida a partir da noção de identidade. Ela é um ser em transformação, um vir a ser – que reatualiza de forma continuada esse devir. Um ser que se faz sendo. Essa inscrição de um desejo em um corpo deve ser sempre reatualizada, reafirmada (MALUF, 1999, p.274).

No entanto, o conceito de identidade é plural e nem todos os trabalhos sobre *drags* o utiliza da mesma forma. Em minha pesquisa, por exemplo, percebi as *drags* como identidades próteses usadas pelos intérpretes dessas personagens. Mas há até quem acredite que uma identidade *queer* é exposta pelas *drags*.

Percebe-se e considera-se a identidade *queer* como um fenômeno mutável, performático e dialético. A *drag*, de forma caricata e exagerada expressa “um novo feminino”, carregando em seu cotidiano uma explícita alternância de identidades, apropriando-se de características femininas e masculinas, realizando com dinamismo a configuração de sua identidade de gênero de uma forma *queer* (CHIDIAC; OLTRAMARI, 2004, p.475).

Se os *queers* se voltaram contra as normas identificatórias do heterossexualismo e do homossexualismo burguês, o *slogan*, *We are every where*, da *Nation Queer*, ao pressupor que grupos fora das ordens dominantes da heterossexualidade e da homossexualidade existem em qualquer lugar prontos para subverterem tais ordens, ajudou a própria política anti-identitária *queer* a ser capturada por uma identidade, na qual a palavra de ordem é “seja sexualmente o mais diferente possível, seja *queer*”. As *drags*, ao lidarem com o gênero de forma ambígua, lúdica e satírica, passaram a ser reconhecidas como um grupo *queer*. De acordo com Chidiac; Oltramari:

As *drag-queens* são uma explícita manifestação da multiplicidade de aspectos que envolvem a identidade humana. Sua relação entre os gêneros se dá de forma ambígua, uma vez que é expressa em suas performances e em seu cotidiano, numa relação dinâmica e constante entre masculino e feminino (CHIDIAC; OLTRAMARI, 2004, p.475).

E os autores concluem:

Considerando que as atribuições e expectativas em relação aos gêneros feminino e masculino se baseiam nos estereótipos socialmente vinculados ao homem e à mulher, a *drag*, em particular

brinca e satiriza essas diferenças, esses estereótipos arraigados às relações de gênero. Por meio de sua corporalidade, expressa performaticamente a dinâmica relação entre feminino e masculino (CHIDIAC; OLTRAMARI, 2004, p.475).

A questão do lúdico e do satírico nas *drags* tem contribuído para essas personagens serem percebidas também como artistas. Esse fato tem amenizado o preconceito social sobre elas. Nem toda *drag* realiza *shows* em eventos, mas a própria “estética do exagero” de seus corpos e as paródias que eles engendram põem essas personagens no imaginário do fantástico, do fabuloso e do circense, bem como serve de fator para diferenciar *drags* de travestis, embora outros fatores que geram tais diferenças existam. Volto a Maluf:

Dragqueen significa literalmente “travesti caricata”. Queen, além de rainha, significa esculacho. As *dragqueens* vindas em geral de camadas mais abastadas que travestis, na maior parte das vezes possuem um emprego durante o dia ou estudam. Algumas escolhem “fazer carreira” como *dragqueen*: *shows* e performances em boates, animações de festas. Ao contrário da travesti, que busca uma certa invisibilidade em relação ao resto da sociedade, as *dragqueens* buscam visibilidade. No lugar de vender seu corpo, vendem sua imagem; elas não são feitas para serem transadas (parecem impenetráveis), mas para serem vistas e nesse sentido são quase atrizes que pecam pelo exagero e pelo excesso: exagero nas roupas com muito brilho, plumas, cores, exagero na maquiagem, nos sapatos (já existe uma verdadeira indústria de sapatos femininos para homens), exagero na gestualidade, e também exagero no tempo que gastam e no preço que pagam para “se montar” (MALUF, 1999, p.264).

Um dos vários motivos que leva as travestis buscarem menos visibilidade que as *drags* residem no fato das primeiras serem mais estigmatizadas que as segundas. Tanto que é comum as travestis disfarçarem seus corpos siliconados com o uso de roupas masculinas para saírem em público em certas ocasiões. Benedetti, em sua pesquisa com travestis de Porto Alegre, chegou a identificar que esses transgêneros possuem no mínimo três classes de vestimentas:

O guarda-roupa de uma travesti é composto por, no mínimo, três classes de vestimentas, a saber: roupas de *boy*, roupas de *batalha* e roupas de festas. As primeiras são normalmente peças de corte amplo e cores neutras que são usadas em diferentes situações em que o corpo travesti precisa ser “disfarçado”. Durante o dia, quando estão em casa, ou precisam sair até a vizinhança ou mesmo ir ao centro da cidade para tratar de assuntos cotidianos, este será o visual adotado pelas travestis (BENEDETTI, 2005, p.68).

Cabe lembrar que nem toda travesti atua como profissional do sexo; ou seja, exerce a “batalha”. Em Fortaleza, conheci travestis que nunca haviam realizado um “programa” e que ao menos tinham vontade ou necessidade de realizar. E há travestis que praticam *shows* em eventos, embora elas sejam em número menor se comparadas à quantidade de *drags* que estão inseridas no circuito dos espetáculos.

Há muitas maneiras de ser um *show drag*, no entanto, todos eles possuem duas características centrais: a dublagem e a dança. Esses *shows* costumam ocorrerem em bares e boates direcionados ao público LGBTTT, mas também podem ser vistos em casas de espetáculos frequentadas por maioria heterossexual. Para quem não conhece de perto o mundo da montagem, talvez nem imagine quão complexo é elaborar um evento desses e a importância simbólica que eles têm para quem os pratica. Em geral, os intérpretes das *drags* “se montam” menos para fins comerciais do que por puro prazer em viver as personagens. É até comum, em Fortaleza, *drags* realizarem *shows* sem que recebam cachês de valor suficiente para cobrir os gastos com a montagem. Nesses casos, o que importa para essas pessoas é apenas a fama que elas poderão adquirir com essas apresentações.

A montagem foi engolida pela publicidade, pela cultura do espetáculo. Se, por um lado, os corpos *drags* ensaiam uma resistência frente às normas dominantes de masculinidade e feminilidade vigentes nas sociedades, por outro lado, esses corpos encontram-se segmentarizados por interesses capitalistas, uma vez que a montagem *drag* serve a propósitos de lucro, se não das personagens, ao menos de quem as contratam ou que de algum modo lucram com a imagem delas. Essa imagem já constitui moda. Existem lojas especializadas em produtos para montagem que vão desde calçados e vestimentas a próteses, cosméticos e acessórios diversos.

Porém, não devemos reduzir o estilo *drag* a uma relação estritamente material. As maneiras de vestir, maquiar e andar típicas das *drags* mantêm ligações profundas com normas de gênero, tendências artísticas, sentimentos identitários, etc. “Mas do que considerar a moda na sociedade capitalista, no sentido do consumo do novo, é necessário pensar que seu sistema abriga outras formas de trocas simbólicas e econômicas” (VILLAÇA, 2007, p.144). Contudo, se, no território da imagem, as *drags* constituíram moda no meio musical, elas são responsáveis pelo surgimento do *drag music*. Este, embora seja “tocado” na maior parte das casas

noturnas LGBTT, e, em referência a ele, existam comunidades no *Orkut*³² com vários adeptos, ainda, é um estilo musical que aparece de forma tímida em locais onde a maior parte dos frequentadores é composta de heterossexuais.

Ao longo deste trabalho, veremos que a relação das *drags* com a música, a moda e a indústria do espetáculo tende a mostrar que os códigos de gênero, uma vez que agem em diferentes territórios sua força de significação depende não só do funcionamento interno de cada uma dessas territorialidades, mas também dos contatos (fissuras) que elas mantêm entre si. Por isso, compreendendo o termo sexo como referente às diferenças anatômicas entre homens e mulheres sem negar o caráter histórico-social, o qual envolve tais diferenças, que aplico o conceito de gênero em uma perspectiva relacional ao lidar com as experiências *drag* e *transgender*. Aliás, por gênero, entendo uma forma de agenciamento:

Segundo um primeiro eixo, horizontal, um agenciamento comporta dois segmentos, um de conteúdo, outro de expressão. De um lado ele é agenciamento *maquínico* de corpos, de ações e de paixões, mistura de corpos reagindo uns sobre os outros; de outro, *agenciamento coletivo de enunciação*, de atos e enunciados, transformações incorporadas atribuindo-se aos corpos (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p.112).

Enquanto agenciamento, o gênero está funcionando no segundo lado, como pólo estrato do agenciamento coletivo de enunciação. Cabe informar, o pólo estrato de um agenciamento corresponde à força molar deste. No caso do gênero sob a lógica do agenciamento, o que ocorre é um domínio do código sobre certas matérias sensíveis da existência de modo fazê-las perceptíveis enquanto masculinas ou femininas. Ou seja, esse agenciamento age como força molar que repousa em agenciamentos *maquínicos*³³ de corpos, ações e paixões. Mas, ao tentarmos seguir os códigos, introduzimos neles nossas pequenas irregularidades. Butler (2003), por

³² O *Orkut* consiste em um *site* de relacionamentos mundialmente conhecido (www.orkut.com).

³³ No sentido de uma máquina social. "Em suas formas mais simples, ditas manuais, a máquina técnica implica já um elemento não humano, agente transmissor, ou mesmo motor, que prolonga a força do homem e permite um certo desembaraçar. A máquina social, ao contrário, tem como peças os homens, mesmo se o consideramos com suas máquinas, e os integramos e interiorizamos em um modelo institucional em todos os níveis da ação, da transmissão e da motricidade. Ela forma uma memória sem a qual não haveria sinergia do homem e de suas máquinas (técnicas). [...]. A máquina social é literalmente uma máquina, independentemente de qualquer metáfora, enquanto apresenta um motor imóvel e procede aos diversos tipos de cortes: extração de fluxo, separação de cadeia, repartição de partes. Codificar os fluxos implica todas essas operações. É a mais alta tarefa da máquina social, contanto que as extrações de produção correspondam a separações de cadeia, e, daí, resulte a parte residual de cada membro, em um sistema global do desejo e do destino que organiza as produções de produção, as produções de registro, as produções de consumo" (DELEUZE; GUATTARI, 1976, p.179-180).

exemplo, percebeu esse fato quando afirmou que *performances* de gênero podem ir contra a “matriz heterossexual” subvertendo esta última. Porém, a autora limita-se a ver essa subversão como prova do caráter parodístico e ficcional do gênero, o que não deixa de ser verdade. Porém, se pensarmos de acordo com a lógica do agenciamento, concordamos que os efeitos de gênero são múltiplos, instáveis de modo que revelam o potencial ficcional e parodístico do gênero, mas também aceitamos espaço para os devires que não criam território algum e, mesmo assim, fazem vazar os sistemas masculino/feminino e heterossexual/homossexual:

Se a instituição é um agenciamento molar que repousa em agenciamentos moleculares (daí a importância do ponto de vista molecular em política: a soma dos gestos, atitudes, procedimentos, regras, disposições espaciais e temporais que fazem a consistência concreta ou a duração — no sentido bergsoniano — da instituição, burocracia estatal ou partido), o indivíduo por sua vez não é uma forma originária evoluindo no mundo como em um cenário exterior ou um conjunto de dados aos quais ele se contentaria em reagir: ele só se constitui ao se agenciar, ele só existe tomado de imediato em agenciamentos. Pois seu campo de experiência oscila entre sua projeção em formas de comportamento e pensamento preconcebidas (por conseguinte, sociais) e sua exibição num plano de imanência onde seu devir não se separa mais das linhas de fuga ou transversais que ele traça em meio às “coisas”, liberando seu poder de afecção e justamente com isso voltando à posse de sua potência de sentir e pensar (DELEUZE *apud* ZOURABICHVILI, 2004, p.21-22).

Em geral, é através do corpo e suas *afecções* que o indivíduo se projeta em formas de pensamento estabelecidas, bem como se exhibe em um plano de imanência, tal o qual da citação anterior. A respeito do gênero como agenciamento, a *performance* surge como a soma de gestos, atitudes, procedimentos em relação a regras e disposições espaciais e temporais especificáveis que fazem a consistência concreta ou a duração da ideia de gênero sem tirar do indivíduo sua potência de *afecção*, desterritorialização, frente às normas de masculinidade, feminilidade, heterossexualidade e homossexualidade. E aqui, mais uma vez, a *performance*, longe de ser uma simples leitura dos códigos de gênero exposta em atos, intervém no conteúdo desses códigos fazendo proliferá-los de forma reiterativa, criativa ou mesmo subversiva. No entanto, gênero e sua *performance* não são a mesma coisa e nenhum antecede ao outro, ambos estão em constante processo de codificação e decodificação.

Qualquer fluidez, volatividade, referente aos corpos sexuados, não se encontra solta no tempo e no espaço, mas sempre em conexão com algo. O gênero, ao está criando e reiterando seus próprios códigos, depende de outros agenciamentos locais. Por isso, relações econômicas, projetos políticos e processos estéticos das mais variadas ordens afetam e podem ser afetados pela maneira como investimos/participamos na reprodução dos códigos de gênero. Nesses investimentos, o corpo surge como máquina acoplada a outras máquinas estéticas, sonoras, visuais, etc. Há toda uma tecnologia em que o indivíduo percebe a si e os outros como pertencentes de algum sexo. São atos e enunciados codificados que passam essa ideia de pertença, ou melhor, identidade. Dessa forma, o gênero age na formulação das identidades dos agentes sem ser um sinônimo delas.

Ao entender que o gênero age como pólo estrato de agenciamentos coletivos de enunciação, abrimos espaço para perceber as forças *maquinadas*, nem sempre de caráter significante, em conexão e desconexão com esse pólo, que, por sua vez, não é nada estável. Assim, damos passagem para uma possível compreensão não apenas relativa ao gênero, essa força molar que tende a codificar parte de nossos desejos, mas a várias produções de desejo *maquinadas* no campo social. Talvez, os mais complicados quebra-cabeças em gênero aparecem, porque o desejo tem sido erroneamente concebido, ou pior, quando ao menos a questão do desejo foi desenvolvida.

Uma das principais matérias de expressão do desejo são as artes. A antropologia e a sociologia, especializadas em estudos *trans*, pouco crédito têm dado ao potencial artístico de seus mundos/sujeitos pesquisados. Os trabalhos sobre travestilidade, transformismo, transexualidade tendem a afogar a montagem em teorias de gênero e sexualidade que pouco explora sob um ponto de vista esteta e semiótico o ato de “se montar”.

Nesta pesquisa, ao propor ver a experiência *drag* de Fortaleza enquanto *performance*, fundamentada em questões rituais e estéticas, procuro compreender, dentre outras coisas, o poder semiótico e artístico da montagem. Para tanto, as noções de *performance*, ritual, estética e arte precisam ser apresentadas em seu poder conceitual e em suas possíveis conexões com a montagem praticada pelas *drags*.

2.2 Estética e montagem: a favor de uma antropologia da arte

É inegável que o cartão de visita da experiência *drag* é a estilística de seus corpos. Uma análise das cores, formas, texturas e dos movimentos da montagem permite ao etnógrafo fazer uma antropologia da arte. A montagem envolve processos artísticos como a pintura, o teatro e a *collage* que requerem do pesquisador que pretende estudá-los algum conhecimento sobre arte e estética. A ausência desse conhecimento levaria o discurso do pesquisador permanecer no mesmo plano do discurso nativo. Não nos esqueçamos que o que não faz do antropólogo um nativo é, dentre outras coisas, a vantagem epistemológica do primeiro sobre o segundo. Todavia, os conceitos de arte e estética são problemáticos. Na filosofia, há tempos, estética, além de um conceito, constitui uma disciplina, “cujos conteúdos são os fundamentos para o campo de atuação da Crítica de Arte, do século XIX aos dias atuais” (NORONHA, 2005, p.132).

O termo estética foi elaborado pelo filósofo alemão Alexander Baumgarten e corresponde a antiga expressão *aisthesis*, que significa percepção através dos sentidos ou sentimentos. Nessa perspectiva, a estética seria uma ciência do sensível, reforçando a crença de que a apreciação da arte é uma prática exclusiva dos sentidos. Mas a arte seria para sentir e não para pensar? Para o filósofo Feitosa (2004), isso é questionável. O autor se vale da arte de Rodin para sustentar seu argumento:

Se tocarmos a superfície de Danaide (1889), de Rodin, nos decepcionaremos ao notar que a figura que parece de carne, quente e cheia de sensualidade, na verdade é de mármore fria e rígida feita a morte. A experiência sensível de um toque pode, portanto, impossibilitar a percepção da obra como uma coisa bela. Eis um forte indício de que a fruição da beleza na arte não coincide com a mera experiência sensorial, mas exige também a participação do pensamento (FEITOSA, 2004, p.111).

Percebe-se que sempre existe algo da ordem do inteligível na arte. A fruição estética envolve o senso e o sensível de tal modo que torna imprecisa uma decantação entre eles. Segundo Feitosa (2004), a história da filosofia da arte pode ser compreendida como uma série de tentativas em saber em que medida, sob que condições e em qual organização se dá esse envolvimento. Não pretendo discorrer sobre essas tentativas. Contudo, a ideia da estética como uma ciência do sensível é tomada pela nascente antropologia da arte e a etnoestética.

Mauss foi pioneiro na elaboração de um método etnográfico para o estudo das artes, denominado etnoestética. Segundo o autor, cada sociedade constrói de modo próprio sua gramática da arte. A etnoestética seria o estudo dos códigos dessa gramática.

Os fenómenos estéticos constituem uma grande parte da actividade humana social e não simplesmente individual: uma coisa, um acto, um verso, são belos quando reconhecidos como tal pela massa das pessoas de gosto. É o que se chama a gramática da arte. Todos os fenómenos estéticos são em certo grau fenómenos sociais (MAUSS, 1972, p.93).

À diferença da filosofia que, por muito tempo, esteve interessada em achar o belo universal das coisas, a antropologia esteve preocupada em mostrar que os juízos de gosto que legitimam a ideia de belo são contextuais, logo a beleza adquire cores e formas de acordo com a cultura. Em épocas que a quase secular boneca Barbie levava aos mais diversos cantos do planeta uma ideia de beleza feminina pautada na delicadeza das formas, a antropologia demonstrava que, entre os trobriandeses, a mulher para ser considerada bela teria que ser obesa. As mulheres dos chefes de Trobrian, por exemplo, costumavam ser enjauladas e, posteriormente, submetidas a dietas a base de farinhas e angus até adquirirem um corpo de dimensões assustadoras para nós que temos a ideia de beleza relacionada à magreza.

De acordo com a etnoestética, o pesquisador precisa saber diferenciar o lado técnico do lado estético de um fenómeno ou objeto material. Para Mauss, “uma técnica é sempre uma série de actos tradicionais; uma série, ou seja, um encadeamento orgânico destinado a produzir um efeito que não é somente um efeito *sui generis*, como na religião, mas um efeito físico” (MAUSS, 1972, p.93). As técnicas têm por base o corpo e estão marcadas pelo princípio de utilidade. Por exemplo, há as técnicas corporais:

Digo expressamente as técnicas corporais por que é possível a teoria da técnica corporal a partir de um estudo, de uma exposição, de uma descrição pura e simples das técnicas corporais. Entendo por essa palavra as maneiras como os homens, sociedade por sociedade e de maneira tradicional, sabem servir-se de seus corpos. Em todo caso, é preciso proceder do concreto ao abstrato, e não inversamente (MAUSS, 2003, p.401).

Essas técnicas enfatizadas pelo autor são exatamente as maneiras como os agentes nadam, dançam, respiram, em suma, são formas como os agentes se

utilizam de seus corpos, sendo essas formas socialmente produzidas e reproduzidas ao longo da história. A proposta de Mauss é que, através da teoria das técnicas do corpo, podemos analisar diversas redes de sociabilidade de uma cultura ou decodificar um fato social total. Este é compreendido, pelo referido sócio-anthropólogo, como um fenômeno capaz de ligar o físico ao psíquico, o social ao individual. Em síntese, um fato social total trata-se de um fenômeno multidimensional (LÉVI-STRAUSS, 2003).

Segundo a lógica maussiana, para se compreender um fato social total, é preciso apreendê-lo a partir de uma experiência concreta em sua espacialidade e temporalidade. Ora, os estudos do corpo são exatamente maneiras de apreender como os agentes utilizam seus corpos em um tempo e espaço específicos, sendo essas utilizações suscetíveis de comporem fatos sociais totais. Contudo, Mauss, tendo por base a noção de técnica corporal, compreende o corpo não apenas pelo ângulo do fisiológico, mas, por uma visão social. O autor acredita que essas técnicas são carregadas de significados elaborados em contextos particulares, os quais dariam aspectos específicos às tais técnicas; “esta especificidade é o caráter de todas as técnicas” (MAUSS, 2003, p.403). As técnicas corporais seriam transmitidas aos agentes através de processos de educação corporal. Para essa lógica, “na arte de utilizar o corpo humano, os fatos de educação predominam” (MAUSS, 2003, p.405). Talvez desnecessário dizer, esse educar seria definido de acordo com a tradição cultural na qual ele se realiza. “Não há técnica e tampouco transmissão se não há tradição. É nisso que os homens se distinguem sobretudo dos animais: pela transmissão de suas técnicas e sobretudo por sua transmissão oral” (MAUSS, 2003, p.407).

Para demonstrar que as técnicas sempre visam algo e são contextuais, Mauss, certa vez, ao elencar uma série de técnicas corporais as classificou, dando mostra do objetivo específico de cada uma. Vejamos o caso das técnicas do nascimento e da obstetrícia, as quais têm por finalidade geral facilitar o parto:

As formas da obstetrícia são muito variáveis. No nascimento do menino Buda, sua mãe, Mãya, agarrou-se a um galho de árvore. Ela deu à luz em pé. Uma boa parte das mulheres da Índia ainda fazem assim. Coisas que acreditamos normais, como o parto na posição deitada de costas, não são mais normais que as outras, por exemplo a posição de quatro. Há técnicas do parto, seja por parte da mãe, seja por parte de seus auxiliares; do modo de pegar a criança, da ligadura e corte do cordão umbilical; cuidados com a mãe, com a

criança. Essas já são questões bastante consideráveis. Eis algumas outras: a escolha da criança, o abandono dos fracos, à condenação a morte dos gêmeos são momentos decisivos na história de uma raça (MAUSS, 2003, p.412).

Se a noção de uso caracteriza a técnica, a relativa noção de ausência de utilidade caracteriza a noção de estética. Isso tem sentido para Mauss, pois ele crê que “o fato estético é sempre representado no pensamento do homem sob uma forma de jogo, de desnecessário, de luxo” (1972, p.95). A técnica, ao ter sempre um objetivo, estaria mais para o plano da racionalidade, da significação do que para o plano dos sentimentos, afetos? Aqui a antropologia compra a velha briga filosófica: “qual o lugar do senso e o do sensível nisso ou naquilo?”. Nas palavras de Mauss:

Onde encontrar a estética? Primeiro no conjunto das técnicas superiores: o vestuário é mais um ornamento que uma proteção, a casa é uma criação estética, o barco é freqüentemente muito decorado. Em todas as populações que nos interessam a decoração faz parte da técnica, à qual se juntam, ainda, elementos religiosos, representações e equilíbrios religiosos (MAUSS, 1972, p.94).

Nesse método, a parte estética de um fenômeno ou objeto é definida pelo princípio aristotélico de *theoria*, que compreende o objeto artístico como elemento que se pode contemplar, que gera uma satisfação fora da necessidade imediata³⁴. O ingrediente responsável por essa satisfação ou mesmo alegria seria a noção de belo. E quem quiser seguir esse método terá que “enumerar todos os jogos, todas as atividades criadoras de um prazer correspondente ao belo, desde uma tinta até uma pintura” (MAUSS, 1972, p.94) do grupo humano que estiver sendo pesquisado. Porém, Mauss não negligencia a capacidade utilitária da estética. A respeito de certos estudos sobre rituais, o autor chegou a afirmar: “A estética contribui para eficácia tanto como os ritos” (MAUSS, 1972, p.94). Lembro aqui do ritual de construção da canoa para o cerimonial do *Kula*. Como bem descreveu Malinowski (1978), os desenhos talhados na madeira da qual se faz a canoa, assim como os adereços da proa, não são meros embelezamentos elaborados pelos trobriandeses. Esses desenhos e adereços têm por finalidade proteger esses argonautas do Pacífico contra possíveis efeitos nefastos de *mulukwausis* (bruxas voadoras) e de outros seres maléficos da mitologia trobriandesa.

³⁴ A respeito da noção de *theoria*, ver ARISTÓTELES (1979).

Embora Mauss reconheça a possibilidade de eficácia da estética, o que define esta como tal, para o autor, é o princípio do belo ligado à contemplação, às noções de equilíbrio e ao ritmo. Na antropologia, a ideia do belo relacionada ao ritmo já estava presente nos primórdios da escola culturalista norte-americana, em especial na obra *Primitive Art*, de Franz Boas, na qual o autor relaciona toda arte com o ritmo. Essa visão boasiana influenciou profundamente o método etnoestético:

[...] onde há ritmo há estética: onde há tons, variações de intensidade, há geralmente estética. A prosa só é bela quando é em certo grau ritmada e cantada. Diferenças de tons, de toques, de sensibilidade, tudo isso é ritmo, tudo isso é arte (MAUSS, 1972, p.95).

Vale informar que o método etnoestético foi desenvolvido por Mauss para estudo da arte em sociedades tribais. Qualquer transferência de pressupostos desse método para o estudo de sociedades contemporâneas faz parte de um movimento recente da antropologia da arte. Essas transferências não se fazem de forma automática, em geral elas vêm acompanhadas por aprimoramentos de certos conceitos como, por exemplo, o da própria noção de arte sujeita ao belo que será veemente atacada pelos antropólogos e filósofos contemporâneos.

Quando me propus entrar pelas veredas do método etnoestético e de outros escritos da antropologia da arte, eu estava preocupado em encontrar bases antropológicas que me ajudariam num diálogo sobre a montagem praticada pelas *drags*. Estas personagens costumam atribuir valor artístico a certos objetos, os quais foram para mim peças chaves na elucidação de vários fatos do mundo da montagem. Na etnoestética, o primeiro passo corresponde exatamente ao estudo dos objetos materiais:

O estudo da estética consistirá em grande parte na simples coleção de objetos. Recolher-se-á tudo, *inclusivamente* o que é fácil de recolher e muito especialmente as jóias. As jóias, mesmo muito primitivas, são arte; um enfeite é arte. Estudar-se-ão igualmente todas as coisas de aparato: bordados, decorações de penas, etc. Grande número de artes são artes de aparato onde o efeito das riquezas, do valor, é particularmente procurado. Há alegrias nas matérias e há alegrias na utilização dessas matérias: o jade é uma das mais belas matérias que existem. Um fato é quase sempre um traje de aparato. A impressão de luxo desempenha um papel extremamente grande na noção de arte (MAUSS, 1972, p.96-97).

Quando Mauss fala que existe alegrias nas matérias e há alegrias no uso dessas matérias, trata-se do poder dos objetos sobre os agentes. Por isso, para o

autor, o segundo passo de seu método consiste no estudo dos “estados de consciência” que o agente demonstra quando está em posse de algum objeto, mesmo que este seja o próprio corpo. “A primeira arte plástica é a do indivíduo que trabalha sobre seu corpo; dança, marcha, rítmica dos gestos, etc” (MAUSS, 1972, p.103). Além disso, o autor crê que os objetos artísticos quase sempre são carregados de significados especificáveis, ou seja, são elementos passíveis de leituras como os textos.

Quase sempre o objecto de arte esconde um significado: uma dada forma é simbólica. Competirá ao investigador encontrar a significação exacta desse símbolo. Estudamos o simbolismo a partir da noção de símbolo puro do tipo matemático; mas o que caracteriza o símbolo é o modo de pensar uma forma de coisa noutra coisa. Trata-se de pensar na coisa que significa o objeto de arte; há aqui toda uma linguagem a decifrar (MAUSS, 1972, p.97).

A ideia maussiana de que o objeto artístico tem uma significação exata, para não dizer a única dotada de verdade, vem do objetivismo durkheimiano. A teoria do símbolo que essa etnoestética segue é a mesma teoria sobre o simbólico que Durkheim elabora nos seus estudos sobre ritos e religiões:

[...] sob o símbolo, é preciso atingir a realidade de que representa e que lhe dá sua significação verdadeira. Os ritos mais bárbaros ou mais extravagantes, os mitos mais estranhos traduzem alguma necessidade humana, algum aspecto da vida social. As razões que o fiel dá a si para justificá-las podem ser, e são realmente, no mais das vezes, falsa; as razões verdadeiras existem, não obstante; cabe à ciência descobri-las (DURKHEIM, 1989, p.30).

Não obstante as críticas existentes a esse tipo de objetivismo, a ideia de que os objetos artísticos têm algo a dizer sobre a sociedade, na qual eles estão inseridos, ou melhor, sobre o grupo humano que utiliza tais objetos, salienta o caráter social do fenômeno estético e a validade das ciências sociais em estudar a arte. Para Geertz (2000), os objetos são lidos pelos nativos de uma forma e pelo antropólogo de outra, sem que nenhuma dessas leituras seja a detentora da verdade. Face a etnoestética de Mauss, a escola antropológica interpretativa traz uma sutileza hermética na maneira de encarar a simbologia das coisas, inclusive a dos objetos artísticos. Esta escola tende a ver os símbolos não somente como simples representações, mas também como elementos que transformam o mundo. Ou seja, o símbolo age como modelo de ação na cosmologia na qual ele faz parte.

Pensar a antropologia da arte como uma teoria da ação será uma das principais reivindicações atuais no campo dessa disciplina. Para Gell (1986), essa reivindicação seria mais antropológica que semiótica “porque está preocupada com o papel prático de mediação dos objetos de arte no processo social, mais do que com a interpretação dos objetos ‘como se’ fossem textos” (1986, p.47). Mas, em parte, Gell não nos diz nenhuma novidade já que a etnoestética não se restringe a uma simples decodificação de objetos. Para Mauss (1972), os objetos e seus diversos usos nos ensinam sobre a sociabilidade humana, desse modo que se deve ver plumas, pinturas, esculturas, máscaras, etc. Todos esses objetos estariam divididos entre dois grupos de fenômenos estéticos, os fenômenos artísticos puros e jogos:

Todos os fenômenos estéticos se dividem em dois grupos — fenômenos artísticos puros e jogos; todos os fenômenos estéticos são fenômenos de jogos, mas nem todos os jogos são necessariamente fenômenos estéticos. No fenômeno artístico, à noção de divertimento, de prazer relativamente desinteressado, junta-se a sensação do belo. Podemos ainda distinguir bastante bem as artes dos jogos pelo carácter sério das primeiras. Actividade agradável do jogo, actividade séria da arte. Os jogos fazem parte da estética, são um meio de criar uma alegria desinteressada, são actos tradicionais, geralmente feitos em coletividade (MAUSS, 1972, p.98).

Os jogos existem em praticamente todas as sociedades e variam de acordo com as idades, as gerações, os tempos, os espaços, etc. “Os jogos são actividades tradicionais que têm por fim um prazer sensorial, um certo grau estético” (MAUSS, 1972, p.98). A etnoestética recomenda que, no estudo dos jogos, se deve estar atento às sensações que o jogo provoca no agente, tais como: a fadiga, o relaxamento, o prazer do jogo e outras sensações. Essa metodologia segue a classificação de Culin (1894) sobre os jogos, a qual divide estes últimos em jogos rituais, jogos de sorte e jogos que não dependem da sorte, jogos de habilidade corporal e de habilidade manual; e a esta classificação, Mauss (1972) acrescenta a noção de agonística, ou seja, a noção dos problemas oriundos do jogo. Para Mauss, “os jogos são agonísticos ou não, opõem ou não dois campos ou dois indivíduos” (1972, p.98-99). A respeito de cada modalidade de jogo, a etnoestética propõe modos específicos de análise. Todavia, não entrarei nessas especificidades. Passemos ao estudo das artes propriamente ditas.

Segundo Mauss, “a distinção entre jogos e artes propriamente ditas não deve ser considerada absolutamente rígida” (1972, p.101). Ressalto que, nessa lógica, o que distingue as artes dos jogos é a busca pelo belo que as primeiras implicam. Se Mauss (2003; 1972) classifica as técnicas corporais e os jogos, o mesmo ocorre com as artes, que, de modo geral, são classificadas, pelo autor, em artes plásticas e artes musicais. As artes plásticas, por sua vez, estariam subdivididas em gerais e especiais. Como exemplo das gerais, teríamos o tinto e suas derivações:

As técnicas gerais da arte plástica compreendem primeiro o tinto, com a sua forma derivada, a pintura. Tinto e pintura trazem consigo o desenho, que permite a repartição dos tons pelas diferentes partes do campo a decorar. Um desenho puramente gráfico raramente tem por objectivo um efeito estético; no entanto, pode consegui-lo, graças à divisão do papel, por exemplo. Não esqueçamos também a ritmia do desenho, que é uma ritmia de manchas. Estudar-se-ão todos os materiais de tinto, pintura e desenho: griz, carvão, ocre... Tomar uma amostra de matéria-prima nos diferentes momentos da sua utilização. Quais são as misturas de cores realizadas, com ajuda de que componentes? Repetir o mesmo trabalho sobre os vernizes e as colas, anotando o nome indígena. Como é fixada a pintura? Inícios da pena, do lápis, do pincel (MAUSS, 1972, p.103).

As artes plásticas especiais se definem de acordo com o que é fabricado ou decorado. Trata-se dos processos técnicos que concorrem para elaboração de algum objeto, para certa finalidade. “Aqui intervém, enfim, a noção de necessidade, particularmente de necessidade estética” (MAUSS, 1972, p.103). Como exemplo desse tipo de artes, temos todos os processos de decoração corporal, desde a cosmética até o adorno. No estudo das artes plásticas especiais, a etnoestética recomenda que o primeiro objeto a ser analisado deve ser o corpo humano:

O ponto de partida é a decoração corporal. O primeiro objecto decorado é o corpo humano e mais especialmente o corpo masculino. A ornamentária directa do corpo pode chamar-se *cosmética*. O homem procurou sempre acrescentar a si mesmo algo belo em sociedade e incorporá-lo. Reservamos o nome de ornamentaria indirecta ou *adorno* aos objetos móveis (MAUSS, 1972, p.103).

Dentre as artes plásticas, uma delas consiste também em arte musical, a dança. Mauss (1972) nos lembra que para um dançarino, a dança corresponde a uma técnica que comporta um movimento estético. Nessa perspectiva, a noção de artes musicais refere-se à mesma empregada pela arte grega, como podemos

verificar em *A República* de Platão³⁵. As artes ditas musicais correspondem ao teatro (drama e comédia), ao canto, à música, à literatura, à poesia e, como já foi aqui citado, a dança. Essas artes estariam marcadas por dois elementos básicos. O primeiro seria um elemento sensorial, nada mais que as noções de ritmo, equilíbrio, contrastes e harmonia. O segundo, um elemento ideal, ou melhor, um elemento de *theoria*. Trata-se, por exemplo, de uma dançarina que se vê dançar e com isso sente alegria (MAUSS, 1972).

De certa forma, as artes musicais tendem a estarem ligadas entre si e ligadas a diversas instituições. Vejamos o caso do drama nas sociedades tribais:

O drama é quase sempre musical, dançado e impregnado de poesia: enfim, geralmente implica esforços de decoração individual, de arquitectura e pintura. Aqui intervém a noção de plástica do actor e da sua decoração artística. Nada há mais importante na arte que a educação artística; nada é mais obra de educação e hábito que uma arte. Relações das artes musicais com as outras artes e com todas as actividades sociais (MAUSS, 1972, p.115).

Atualmente, os estudos sobre música e canto ainda são minoritários dentro das ciências sociais. Indagar a respeito de tais estudos em uma pesquisa referente às *drags*, é algo fundamental já que a música e o canto, bem como a dança, desempenham papéis importantes nas *performances* dessas personagens. A etnomusicologia, que em Mauss (1972) surge como uma área da etnoestética e, atualmente, constituiu-se como disciplina autônoma, vem se revelando como uma seara bastante fértil na produção de material teórico-metodológico que nos permite compreender os processos de construção e apropriação musicais agenciados por certos grupos humanos. Não entrarei numa discussão detalhada sobre os estudos etnomusicológicos, mas apresentarei, em um tópico do quarto capítulo desta dissertação, algumas observações sobre o *drag music*, desde sua produção até as suas formas de divulgação e consumo.

Contudo, a ideia de que a música é arte, ou simplesmente de que isso constitui música e aquilo não constitui são ideias relativizáveis. Nem todas as sociedades partilham de uma noção de arte, tampouco de música. Uma discussão infundável dentro da antropologia da arte corresponde exatamente em saber o que elencar como arte. Há tempos, os antropólogos tomaram objetos nativos como máscaras, vasos, arcos e outras coisas como se fossem objetos artísticos, pouco

³⁵ Ver PLATÃO (1993).

ligando-se os fabricantes e consumidores nativos desses objetos os consideram arte ou algo que se aproxime a alguma noção de arte.

Para entender um objeto como artístico, vimos que Mauss (1972) pressupõe a arte como uma busca pelo belo, pautada em noções de ritmo, equilíbrio e contraste, resgatando da filosofia clássica a ideia da estética como uma ciência do sensível. Mas a visão da arte sujeita ao belo não faz mais sentido visto que a própria arte contemporânea não se submete a tal sujeição. O surrealismo, o cubismo e o expressionismo há tempos desconstruíram noções de ritmo e equilíbrio. E a arte conceitual veio nos livrar dos vícios da fruição estética, mostrando que o conceito prevalece sobre a forma e o movimento.

A respeito do problema em associar objetos nativos a obras de artes ocidentais, remeto-me a comentada exposição *Art/Artifact*, do *Center for African Art*, em Nova York, na qual foi exibida uma rede Zande sob a curadoria da antropóloga Suzan Vogel³⁶. O público ficou dividido entre os que compreenderam a rede como uma simples armadilha e os que a tomaram como uma obra de arte conceitual. Como relata outra antropóloga, Lagrou (2007), a exposição gerou um conflito entre Gell e um filósofo de arte:

Na discussão com o filósofo de arte Arthur Danto, que defende que a rede não é uma obra de arte porque não foi feita com esta intenção e mais ainda porque foi feita para um uso instrumental e não para a contemplação, Gell mostra como instrumentalidade e arte não necessariamente precisam ser mutuamente exclusivas. Uma armadilha feita especialmente para capturar enguias, por exemplo, poderia representar muito melhor o ancestral, dono das enguias, do que sua máscara, visto que não representa somente sua imagem (apesar da forma da armadilha ter a forma da enguia), mas presentifica, antes de tudo, a ação do ancestral, sua eficácia tanto instrumental quanto sobrenatural e a relação complexa entre intencionalidades diversas postas em relação como aquelas da enguia, do pescador e do ancestral (LAGROU, 2007, p.44).

Já vimos com Mauss (1972) e Malinowski (1976) que a estética pode ser mais do que contemplativa, ela pode possuir alguma eficácia. Mas o que me parece mais interessante na citação acima é o primeiro argumento de Danto para justificar, porque a rede Zande não seria arte. Ressalto que o argumento se baseia no fato que a rede não foi fabricada com tal intenção. Nesse caso, entramos na questão de saber qual a percepção dos nativos sobre seus objetos. Alguém procurou um Zande

³⁶ Para mais informações acerca da exposição, ver GELL (2001).

para saber o que ele pensa sobre a armadilha para enguias? Será que um Zande compreenderia sua rede de caça como arte ou ao menos como algo que se aproxime de alguma ideia que nós fazemos de arte? Perguntas que não terão respostas por aqui. Porém, continuemos com a questão da percepção nativa sobre seus objetos, costumeiramente tomados por nós, pesquisadores, como arte.

Gell (1998), para estabelecer associações entre fenômenos e objetos nativos com a ideia de arte, usa os critérios de dificuldade e criatividade/inventividade. Nessa lógica, o autor propõe uma metodologia comparativa: devemos ver numa cultura o grau de criatividade/inventividade e dificuldade de um objeto ou fenômeno em relação aos outros objetos ou fenômenos dessa mesma cultura para depois tentarmos qualquer aproximação desses com as nossas obras artísticas. Para o autor, é impossível para a antropologia da arte distinguir a arte produzida em nossa sociedade e em outras, embora, segundo ele, toda arte esteja próxima de tudo aquilo que gera distinção por ter um grau de inventividade e dificuldade maior do que o visto em outras coisas. Como nos atenta Lagrou (2007), essa visão de Gell aproxima a arte do mundo do extraordinário:

O difícil requer esforço intelectual e/ou técnico e se sobressai, distingue; ou seja, se para Gell a obra de arte teria alguma característica que a distinguisse de outros objetos, esta passaria pelo seu caráter de alguma maneira excepcional. Muitas produções analisadas como arte não-ocidental, no entanto, como a pintura corporal, a cerâmica e a cestaria, todas de uso cotidiano, não se encaixariam nesta categoria. Vê-se como é difícil dizer algo com validade universal sobre um fenômeno que em muitas culturas sequer tem nome (LAGROU, 2007, p.45).

A proposta de Gell é não trabalhar a arte em termos de estética ou beleza, mas em termos de agente e agência, pelos quais os critérios de dificuldade e criatividade/inventividade devem ser analisados. Essa teoria da agência vem da filosofia de Peirce e não deve ser confundida com a teoria do agenciamento de Deleuze e Guattari mencionada anteriormente. Não obstante as críticas feitas a respeito da apropriação de Gell sobre a teoria peirceana, vejamos brevemente como se daria essa antropologia da arte pautada na noção de agência.

A agência na arte corresponde a um campo de ações e reações em série, marcadas por uma rede de intenções e casualidades. Gell (1998) crê que os objetos artísticos provocam sensações, pensamentos e reações nas pessoas de modo a

gerar ações diversas. Com base nessa teoria e em relação à exposição *Art/Artifact*, Lagrou compreende que:

[...] melhor do que procurar aproximar povos não-ocidentais da nossa arte através da apreciação estética de uma máscara ritual seria identificar o que têm em comum muitos artistas contemporâneos trabalhando com o tema da armadilha – como Daniel Hirsch, que colocou um tubarão numa piscina com formol – e as armadilhas indígenas, dando mostra de um mesmo grau de inventividade, complexidade e dificuldade (LAGROU, 2007, p.44).

A antropóloga está mais preocupada com o feixe de intenções e causalidades que envolvem o trabalho com as armadilhas do que com o caráter estético desses objetos de caça. Ela segue o pensamento gelliano de que a arte seria ação, porque não se encontra no objeto em si, mas nas relações que envolvem os objetos e que se deixam afetar por/com eles. Essa antropologia está contra a ideia maussiana de que existe uma verdade absoluta sobre os objetos presente neles mesmo. De acordo com Alves, a “suposição de que existe uma verdade sobre os objetos contida neles próprio é o princípio básico do preconceito etnocêntrico, incluindo aí o estético” (ALVES, 2008, p.324). Para esse autor, decorre dessa verdade contida nas coisas o pressuposto que para identificar algo como artístico seria uma questão de capacidade, manifesta através do gosto, o que acabaria instituindo um determinado gosto como modelo para os outros.

A ação do artista, embora, seja fundamental não deve ser a única coisa a ser privilegiada numa antropologia da arte. Para Gell (1998), são quatro os tipos de agentes, cada um passível de ser agenciado pelos outros. O primeiro desses agentes corresponde à pessoa do artista. O segundo, o protótipo, o modelo responsável pela representação, pode ser uma pessoa ou um conceito. O terceiro, o chamado “índex”, ou seja, o objeto artístico. Finalmente, teríamos o receptor que corresponde aos críticos de arte, ao público, aos mecenas, aos *marchands*, etc, cada grupo ou todos reunidos constituem o quarto agente. Nenhum dos agentes predominaria de forma constante sobre os outros, sequer o agenciamento estaria marcado por qualquer sentido unidirecional. Nessa lógica, o binarismo produção-recepção é percebido sempre como inacabado e complexo.

Gell compreende “a arte como um sistema de ação, com a intenção de mudar o mundo em vez de codificar proposições simbólicas a respeito dele” (1998, p.06). No entanto, como se interroga Alves, “até que ponto a recusa de Gell em

trabalhar com qualquer distinção de arte ou com o conceito de estética não reproduz o que este último autor tanto condena, ou seja, um discurso em última instância, ausente de relações sociais, pelo menos nos moldes propostos por Mauss” (ALVES, 2008, p.321). Esses pressupostos maussianos foram resgatados por Alves (2008) do *Manual de Etnografia* e correspondem a ideia de que a arte é aquilo que é reconhecido como arte. Nas palavras do próprio Mauss:

Estudar-se-ão cuidadosamente todas as circunstâncias que rodeiam cada objecto, cada acontecimento artístico: onde, quem, quando, como, quê, por quem, porquê. Um objeto de arte é um objeto reconhecido como tal por um grupo. Será preciso, portanto, analisar as sensações do indivíduo que se utiliza desse objecto (MAUSS, 1972, p.97, grifo meu).

Percebe-se que, se por um lado, Mauss (1972) defende a ideia de que existe nos objetos uma verdade socialmente construída, submetendo a noção de arte aos parâmetros do belo, por outro lado, o autor compreende que a arte só pode ser aquilo que é reconhecido como arte. Nisso tudo reside a dúvida: a quem cabe esse reconhecimento, ao nativo ou ao antropólogo? Mauss (1972) dá a entender que caberia ao nativo, mas o autor se contradiz, porque ele mesmo procura identificar nas sociedades tribais a arte através da ideia de belo. Ora, pensar a arte através da beleza é uma noção ocidental, eurocêntrica. Não basta argumentar que cada sociedade possui seus padrões de beleza para daí julgar a arte através desses padrões. Assim, reduzimos a arte a um gosto pelo belo.

Para Alves (2008), não devemos partir de nenhuma identificação *a priori* dos objetos, precisamos recuperar como os objetos são percebidos pelos seus produtores e receptores. Para isso, o autor compreende que se torna necessário entender as nomenclaturas, seus sentidos, o sistema geral, ao qual elas pertencem e o papel social de seus enunciadores em um determinado lugar e tempo. Essa perspectiva defende que qualquer análise, em nossa sociedade, sobre os objetos artísticos não pode se abster de uma análise a respeito da estética e sobre o crítico de arte. Essa defesa consiste em uma crítica direta a antropologia de Gell:

[...] na nossa sociedade, é absurdo evitar, dentro de uma discussão sobre arte, ou sobre objetos de modo geral, a discussão sobre estética e sobre o crítico de arte. Ou seja, ao invés de colocar em termos antropológicos um possível e pertinente estudo sobre os críticos de arte ou sobre um objeto que leve em conta o discurso estético, Gell partiu para uma recusa geral, imprecisa, apressada e, talvez, inconseqüente, estabelecendo limites indesejáveis ao

pensamento antropológico, convertendo-o em fronteira da realidade, mais do que numa perspectiva de análise (ALVES, 2008, p.321).

A estética na teoria de Gell surge, de modo geral, como uma relação entre homens e coisas. Isso, para o autor, não permite a antropologia da arte compreender o objeto artístico em termos clássicos de estética. Aliás, Gell (1998) entende que não há diferença rígida entre um objeto e aquilo que um grupo compreende como obra de arte. Para o autor, a antropologia da arte devia sequer se preocupar com o estatuto de objeto de arte já que este termo por diversos motivos seria indesejável e exclusivista.

Um objeto que fosse '*enfranchised*' como um objeto da arte, transforma-se um objeto da arte exclusivamente, do ponto de vista da teoria, e pode somente ser termos do discurso de parâmetros da teoria da arte, que o que sido '*enfranchised*' (GELL, 1998, p.12, tradução minha).

Em discórdia com essa noção de Gell a respeito do suposto caráter exclusivista e indesejável da arte, Alves (2008) advoga que o objeto percebido como artístico não o faz uma obra artística apenas do ponto de vista da teoria sobre arte, mas para aqueles que tomam os críticos como parâmetro para o que seja ou não arte. Isso quer dizer:

[...] que há um conjunto de especialistas, reconhecidos como tal, que projetam para o conjunto da sociedade uma determinada compreensão do que é artístico e do que não é através da sua atuação como críticos, professores, curadores, etc., e isso é um fenômeno social significativo de ser estudado, como qualquer outro. De resto, é assim que qualquer sociedade ou esfera dentro dela funciona. Não podemos tomar o catolicismo apenas como o que é definido pelos padres e bispos, mas não podemos ignorar a Igreja. Tudo depende, na verdade, de qual é nosso objeto e de como o circunscrevemos. Para aprofundar o exemplo: estudar padres, seu discurso, formação, etc., não é sinônimo de assumir um ponto de vista católico nem significa ignorar que algumas pessoas podem se entender como católicas independentemente da Igreja Católica e até contrariamente a ela (ALVES, 2008, p.322).

Alves (2008) compreende que o estudo da agência na arte não pode negligenciar as regras de legitimação do artístico por determinados grupos, que costumam ter a estética como elemento chave para essa legitimação, logo não se pode excluir também uma discussão direta sobre estética. No entanto, o autor concorda com Gell que “não podemos transplantar nosso discurso sobre estética a outras culturas e esperar pendurar em seus galhos os frutos que elas produziram”

(ALVES, 2008, p.322). A respeito da possibilidade de um uso transcultural do termo estética, os debates entre os especialistas, que se dividem em pessoas a favor desse uso e em pessoas contra o mesmo, estão longe de chegarem a uma conclusão definitiva. A obra, *Key Debates in Anthropology*, nos retrata muito bem isso com base no debate, intitulado *Aesthetics is a crosscultural category*, organizado na Universidade de Manchester, em 1993. Nessa ocasião, Howard Morphy e Jeramy Coote se posicionaram a favor do uso da noção de estética na antropologia da arte, enquanto Joanna Overing e Peter Gow foram contrários a esse uso.

O argumento de Morphy teve como base supostos elementos natos moldados pela cultura. Tais elementos resumem-se à capacidade dos seres humanos de avaliar as diversas formas que diferentes matérias possuem como volume, textura, espessura, consistência, etc. Nessa lógica, tal capacidade, através da cultura, daria respostas específicas ao que está sendo avaliado. Ou seja, a estética relaciona-se a uma capacidade de cunho universal responsável por conferir valores e qualidades à matéria. O que está em jogo aqui, como salientou Coote, é o fato que cada sociedade tem seus juízos de gosto, regidos por critérios culturalmente elaborados de modo que podem ser semelhantes ou diferentes quando comparados de sociedade para sociedade. Como exemplo, Coote lembrou do *dheeng*, que corresponde aos tipos de beleza, e os critérios para esses tipos estabelecidos pelos Dinka.

Porém, Overing lembra que estética é um conceito, uma ferramenta teórico-metodológica que como todas as outras ferramentas desse tipo tem uma história e assim não constitui um dado natural. A autora argumenta que esse conceito cunhado na modernidade trata-se de uma modalidade de consciência artística oriunda da Europa do século XVIII que serviu para que a arte fosse tomada como esfera autônoma e revestida de nobreza. Relativo a essa visão, Overing é ácida em suas palavras e chega a dizer que estética é um conceito elitista e burguês. Já Gow argumenta que, se os antropólogos forem buscar o que consideram como belo ou artístico em outras culturas, eles estarão indo de encontro com suas próprias expectativas e seus próprios modelos. O autor utiliza o exemplo da cultura Navarro, que possui uma estética difícil de ser segmentarizada pelos nossos olhos.

Os quatro intelectuais do debate de Manchester têm suas doses de razão. Morphy e Coote estão certos quando defendem que, se relacionarmos estética à capacidade de juízos de gosto, a estética seria comum a todos seres humanos. É nessa direção que praticamente quase a maioria dos trabalhos da antropologia da arte se baseia. Volto a Lagrou:

[...] as sociedades constroem sua 'estética' ou teoria do gosto ligado a um valor e, conseqüentemente, a um julgamento. Percepções visuais, gostos, cheiros e sons que agradam serão sempre contrastados com outros que desagradam e esta percepção implica em interpretação e valor, pressupondo esquemas de significação que precedem a mera possibilidade de percepção. Percepções dos sentidos são classificadas e julgadas de acordo com o que significam para o perceptor. Grupos sociais se diferenciam em termos do que gostam, e os critérios variam de acordo com o uso político ou social do julgamento estético (LAGROU, 2007, p.93).

Mas, se todas as sociedades possuem seus juízos de gosto, o que apontamos como do plano da estética já é específico de nossos próprios juízos de gosto, que correspondem aos fatores que atuam nas definições do que é arte ou beleza. É aqui que Overing e Gow têm razão. Não podemos esquecer que a estética é um conceito. Em muitas sociedades tribais, como a sociedade Navajo, por exemplo, não há divisão entre as atividades que nós, povos não tribais, chamaríamos de artística e as demais. Para Witherspoon, a sociedade Navajo subverte nosso princípio de belo que há séculos estamos acostumados usar como algo quase natural:

Para os Navajo a beleza não está tanto no olho do contemplador quanto na mente do seu criador e na relação entre criador e o criado (isto é, o transformado, ou organizado). O Navajo não procura beleza; a gera dentro de si e a projeta no universo. O Navajo diz *shil hózhó* 'beleza está comigo', *shii hózhó* 'há beleza dentro de mim', *shaa hózhó* 'beleza irradia de mim'. A beleza não está 'lá fora', nas coisas a serem percebidas pelo contemplador perceptivo e apreciativo; é uma criação do pensamento. Os Navajo experimentam beleza primariamente através da expressão e criação, não através da percepção e preservação (WITHERSPOON, 1997, p.151 *apud* LAGROU, 2007, p.92).

Poderíamos dizer que a sociedade Navajo é uma sociedade de artistas? "O não-artista é uma raridade entre os Navajo. Além do mais, os artistas navajos integram suas aspirações artísticas nas suas outras atividades. A vida não é uma maneira de fazer arte, mas a arte é uma maneira de viver" (WITHERSPOON, 1997, p.153 *apud* LAGROU, 2007, p.93). De uma forma de lidar com o belo diferente da

forma Navajo, mas também com base na arte como uma maneira de viver que os gregos antigos viviam. Segundo Foucault (2006), os homens gregos estavam em uma “estética da existência” também conhecida como “artes da existência”. Estas correspondem a um conjunto de técnicas de si, que:

[...] devem ser entendidas como as práticas racionais e voluntárias pelas quais os homens não apenas determinam para si mesmos regras de conduta, como também buscam transformar-se, modificar-se em seu ser singular, e fazer de sua vida uma obra que seja portadora de certos valores estéticos e que corresponda a certos critérios de estilo. Essas “artes da existência”, essas “técnicas de si” perderam certamente parte de sua importância e de sua autonomia ao serem integradas, com o cristianismo, no exercício de um poder pastoral e, mais tarde, às práticas de tipo educativo, médico ou psicológico. De qualquer modo, seria preciso certamente fazer e refazer a longa história dessas estéticas da existência e dessas tecnologias de si (FOUCAULT, 2006, p.198-199).

De acordo com o autor, “o estudo da problematização do comportamento sexual na Antiguidade podia ser considerado como um capítulo – um dos primeiros capítulos – dessa história geral das ‘técnicas de si’” (FOUCAULT, 2006, p.199). Entretanto, os capítulos de uma estética da existência no Ocidente não estão encerrados. Para Miskolci (2006), na cultura contemporânea, formas de resistências tendem a apontar novas artes da existência. Por resistência, o autor segue os preceitos deleuzianos acerca da noção de resistir. Nesse caso, resistir consiste em liberdade e invenção da vida mais do que recusa. Não se trata pura e simplesmente de se opor a algo, mas de criar zonas de liberdade, espaços novos de vida que não estejam segmentarizados por outros espaços e que não se façam existir apenas por ser uma oposição a um espaço já existente. Contudo, a respeito da possibilidade de novas técnicas de si na cultura contemporânea, Miskolci compreende que:

A emergência de uma nova cultura de si pode originar novas relações críticas aos modelos de identidade socialmente propostos, recusando o aparato disciplinar que nos torna algozes de nós mesmos. Associada a essa reinvenção de si mesmo, uma nova cultura de si mesmo também pode permitir novas relações com o outro, relações de companheirismo e amizade. Assim, percebe-se que outras formas de produção da subjetividade podem se dar de maneira não individualista, sem valorizar a vida privada em detrimento da pública (MISKOLCI, 2006, p.689-690).

Mas, como seria possível a estética da existência como resistência, no sentido deleuziano? Remeto-me, novamente, a Miskolci:

A estética da existência só é possível como devir, quando desconstrói as representações sociais que criam e impõem identidades. A estilística da existência busca modificar as relações ancoradas na tradição e na norma e não por acaso emergiu das sombras em que antes viviam aqueles cujo preconceito social os inferiorizava ou inviabilizava (2006, p.690).

Percebe-se, na citação anterior, que a arte é resistência. Ou como define Deleuze: “A arte é o que resiste: ela resiste à morte, à servidão, à infâmia, à vergonha” (DELEUZE, 1992, p.215). Trago Foucault, Deleuze e as observações sobre os dois feitas por Miskolci nesse tópico a respeito de antropologia, arte e montagem, porque, uma vez que as *drags* são um grupo que nasceu na sociedade contemporânea e que vislumbra novos espaços de liberdade para além do corpo, do gênero e da sexualidade, essas pessoas, em suas técnicas de si, tendem a apontar uma arte da existência. Veremos que o que este trabalho compreende como a arte na *performance drag* é a princípio uma arte como resistência, e não os sentidos de arte que essas pessoas tomam para si ou o que o senso comum lhes confere. No entanto, não se pode compreender como e em que momentos as *drags* resistem sem ter noção dos assujeitamentos a que essas pessoas estão à mercê. E mais: não se terá um profundo conhecimento dos estilos de beleza das técnicas de si da montagem, sem um estudo da relação das *drags* com seus corpos e objetos, e, principalmente, dessa relação para com os outros seres humanos. Portanto, certos preceitos da etnoestética e de novas teorias da antropologia da arte compõem o diálogo teórico/metodológico para a compreensão da montagem *drag*. Advirto que não seguirei os rastros de uma antropologia da agência, conforme Gell (2001; 1998), mas, de uma teoria do agenciamento, proposta por Deleuze; Guattari (1997), em uma etnoestética, a qual a estética fundamenta-se numa arte da existência.

2.3 A montagem *drag* sob a perspectiva dos rituais e da *performance*

A palavra *performance* vem impregnando este trabalho desde o título, e agora é a hora de pensar por que faço uso dela neste texto ao ponto de ser, ao lado da noção de agenciamento proposto por Deleuze; Guattari (1997), os conceitos mais importantes desta dissertação. Já vimos por aqui a ideia do gênero como *performativo*, proposta por Butler (2003), e a minha noção de *performance* para o

gênero como agenciamento, entretanto, o que afinal seria uma *performance drag queen*. E em que bases rituais ela se fundamenta? Para responder tais indagações, não é descabido começar por apresentar através de uma pequena parte da imensa bibliografia antropológica sobre rituais que estes são excelentes objetos de análise para a compreensão de fenômenos sócio-culturais, além de ser nas bases dessa bibliografia que o conceito de *performance* é gestado e desenvolvido nas ciências sociais.

As primeiras linhas que puxarei dos estudos de rituais e que me ajudarão a compor a cartografia ritual da *performance drag* vêm dos escritos durkheimianos. Ao definir os ritos como o social em movimento, Durkheim (1989) estava mostrando que a função geral dos ritos era criar e recriar a sociedade.

Para que possamos ver na eficácia atribuída aos ritos algo diferente do produto do delírio crônico com o qual a humanidade estaria se enganando, é preciso poder estabelecer que o culto tem realmente por efeito recriar periodicamente um ser moral do qual dependemos como ele de nós. Ora, esse ser existe: é a sociedade (DURKHEIM, 1989, p.417).

Embora, os ritos estudados por Durkheim (1989) se restringissem aos de cunho religioso, e a noção de sociedade como um ser moral, coercitivo e exterior aos indivíduos não seja mais tão bem aceita nas ciências sociais, a ideia de que os ritos criam e recriam a sociedade continua como a base de toda a multifacetada antropologia dos rituais até os tempos de hoje. Durkheim (1989) deixou um legado de ideias acerca dos ritos religiosos que são frutíferas para o estudo de outros tipos de ritos, inclusive os mais contemporâneos. Na verdade, os estudos dos ritos “primitivos” que o referido autor realizou visavam construir uma teoria sociológica do conhecimento humano. Nessa empreitada, o autor nos alerta para o fato que nos ritos existem uma série de sensações, as quais fogem das amarras do conhecimento objetivo da ciência:

Assim, expomo-nos a erros quando, para explicar os ritos, acreditamos dever atribuir a cada gesto objetivo preciso e razão de ser determinada. Há alguns que não servem para nada; respondem simplesmente à necessidade de agir, de se mover, de gesticular sentida pelos fiéis. Vemo-los saltar, virar, dançar, gritar, cantar sem que seja possível dar sentido a essa agitação (DURKHEIM, 1989, p.454-455).

A sociologia de Durkheim remeterá essas sensações ao universo dos jogos, da arte e da estética, como se esses fossem algo puramente do mundo do sensível,

no qual o senso, ou seja, a racionalidade se evanesce. No entanto, o autor, ao salientar que todo rito possui algo poético, deixou a matéria-prima para que seu sobrinho mais famoso elaborasse o método etnoestético, já que Mauss (1972), ao seguir a observação do tio de que todo rito comporta algo estético, tomou os rituais primitivos como os objetos por excelência para a arquitetura das análises etnoestéticas. Todavia, para Durkheim, a poesia e a arte não se opõem à religião de modo excludente:

[...] a religião não seria ela mesma se não deixasse algum espaço para as livres combinações do pensamento e da atividade, ao jogo, à arte, a tudo o que recreia o espírito cansado por aquilo que há de demasiado pesado no labor cotidiano: as próprias causas que a trouxeram à existência determinam esta necessidade. A arte não é apenas ornamento exterior com que o culto se revestiria para dissimular o que pode ter de muito austero e de muito rude; mas, por si mesmo, o culto tem algo de estético. Por causa das relações bastante conhecidas que a mitologia mantém com a poesia, pretendeu-se, por vezes, deixar a primeira fora da religião. As cerimônias representativas, que acabam de ser estudadas, tornam sensível esse aspecto da vida religiosa; mas não há rito que de alguma maneira o não apresente (DURKHEIM, 1989, p.455).

Estes caracteres estéticos dos ritos seriam mais presentes nos rituais de *piaculum*, ou seja, nas cerimônias festivas. “Trata-se de festas alegres. Mas existem também festas tristes que visam a opor-se a uma calamidade ou, simplesmente, relembra-la e deplora-la” (DURKHEIM, 1989, p.463). Através do estudo desses ritos na Austrália, o autor procura uma explicação para o sentido da frenesi, da excitação presentes nesses ritos, embora ele compreenda que a sociologia não tem por função tecer uma lógica detalhada a tais estados emotivos. Durkheim (1989) crê que, nos rituais, as emoções têm por única função reforçar laços de solidariedades entre os indivíduos, legitimando certas representações sociais da sociedade onde o rito se realiza. Não é à toa que o autor compreende que uma omissão ritual pode levar perigo ao funcionamento de uma sociedade:

Ela [a omissão ritual] também é ameaça para a coletividade; atinge-a na sua existência moral, já que a atinge nas suas crenças. Mas basta que a cólera que ela determina se afirme ostensivamente e com energia e o mal que causou estará compensado. Pois, se ela é intensamente sentida por todos é porque a infração cometida é exceção e porque a fé comum permanece íntegra. A unidade moral do grupo não está, pois, em perigo. Ora, a pena infligida a título de expiação é apenas a manifestação dessa cólera pública, a prova material de sua unanimidade. Portanto, ela tem realmente o efeito reparador que lhe atribuem. No fundo, o sentimento que está na raiz

dos ritos propriamente expiatórios não difere em natureza daqueles que encontramos na base dos outros ritos piaculares: trata-se de uma espécie de dor atizada que tende a se manifestar por atos de destruição. Ora ela se alivia às custas da própria pessoa que a experimenta, ora às custas de terceiro. Mas nos dois casos, o mecanismo psíquico é essencialmente o mesmo (DURKHEIM, 1989, p.484, colchetes meus).

De toda forma, nessa sociologia, as coisas acabam voltando ao caráter determinista das representações sociais. Durkheim (1989) denomina de os “estados da alma” as sensações dos indivíduos durante o ritual, Mauss (2005; 1972) conferirá grande importância a essas emoções, as quais este último autor denominou de os “estados de consciência”, conferindo a observação sobre tais estados o poder de propiciar a nós pesquisadores uma compreensão da relação entre os personagens e os objetos envolvidos no rito. Já vimos que Mauss (2005;1972) crê que os objetos exercem poder sobre os agentes e vice-versa.

Embora a sociologia de Mauss tente seguir o fascínio durkheimiano pelas representações coletivas, ela, através da etnoestética, possui um caráter mais microsociológico, dá mais atenção a fatos peculiares e pequenos que acabam se mostrando grandiosos em sua capacidade de dado de análise para as ciências sociais. Já pensaram em um Durkheim preocupado em fazer uma sociologia dos calçados ou da história da cosmética como seu sobrinho a fez? Mauss tinha a genialidade de chegar a detalhes do cotidiano mais íntimo e deles abstrair questões sociais gerais. Ele estava, assim como seu tio, preocupado com o todo, com a totalidade das coisas, aliás, como vimos, a ideia de fato social total é maussiana. Assim mesmo, Mauss desvelava a importância com que fatos microsociais dão pistas para se chegar a compreensões gerais.

Mauss, ao lado de Humbert, foi um dos pioneiros a estabelecer um esquema para o estudo dos ritos de sacrifício. Esses autores observaram que os sacrifícios poderiam ser percebidos como encenações com personagens e papéis previamente definidos. Nesse momento, estabeleceram uma unidade do esquema sacrificial com base empírica em um ritual indiano, no qual a vítima é um animal védico. A justificativa para a escolha de tal ritual foi:

Evidentemente, não podemos pensar em traçar aqui um esquema abstrato do sacrifício que seja completo o bastante para convir a todos os casos conhecidos, pois a variedade dos fatos é demasiado grande. Tudo o que é possível fazer é estudar determinadas formas de sacrifício, suficientemente complexas para que todos os

momentos importantes do drama estejam nelas reunidos e suficientemente conhecidas, afim de que uma análise precisa possa ser feita. O sacrifício que nos parece melhor responder a essa condição é o sacrifício animal védico. Com efeito, não conhecemos outro cujos detalhes se expliquem melhor. Todos os personagens são muito claramente apresentados, tanto nos momentos de sua introdução e saída quanto no curso da ação. Ademais, é um rito amorfo: não está orientado num sentido determinado, podendo servir a fins os mais diversos. Sendo portanto o sacrifício que melhor se presta à pesquisa que queremos empreender, dele faremos a sua base, agrupando em torno dessa análise outros fatos tomados seja da própria Índia, seja de outras religiões (MAUSS; HUMBERT, 2005, p.25-26).

Ao tratar o sacrifício como drama, os autores conferem uma teatralidade a ele de modo a deixar transparecer a sociedade enquanto teatro, e os indivíduos como atores a desempenharem papéis. Esse drama teria uma continuidade, ele seguiria um roteiro de disposições espaços-temporais, no qual os personagens e objetos mudam de estado a cada etapa: as quais são a entrada, o curso de ação (incluindo aqui o clímax) e a saída. Essas etapas seriam marcadas por ritos menores que compõem todo ritual de sacrifício, cujo fim nem sempre é o mesmo para todos os casos. É com base nessa continuidade, nas disposições e mudanças de estado, ao longo de etapas, que os autores, embora digam não estarem preocupados em estabelecer um esquema abstrato para o sacrifício, acabam realizando o contrário. Como se daria esse esquema? Começarei a explicá-lo pelas palavras dos próprios autores:

Por fim, os numerosos ritos praticados sobre a vítima podem ser resumidos, em seus traços essenciais, num esquema bastante simples. Começa-se por consagrá-la. Depois faz-se que as energias nela suscitadas e concentradas por essa consagração escapem, umas em direção aos seres do mundo sagrado, outras em direção aos seres do mundo profano. A série de estados pelos quais passa a vítima poderia então ser figurada por uma curva que se eleva a um grau máximo de religiosidade, no qual permanece só um instante, e daí torna a descer progressivamente. Veremos que o sacrificante passa por fases homólogas (MAUS; HUMBERT, 2005, p.51).

No caso do sacrificante:

[...] o estado religioso do sacrificante descreve uma curva simétrica àquela que percorre a vítima: ele começa por se elevar progressivamente na esfera do religioso até atingir um ponto culminante, a partir do qual torna a descer ao profano. Desse modo, cada um dos seres e dos objetos que desempenham um papel no sacrifício é como que arrastado por um movimento contínuo que, da entrada à saída, se processa em duas inclinações opostas. No

entanto, se as curvas assim descritas assumem a mesma altura: aquela que descreve a vítima naturalmente a que atinge o ponto mais elevado. Aliás, está claro que a importância dessas fases de ascensão e descida pode variar infinitamente conforme as circunstâncias (MAUS; HUMBERT, 2005, p.54).

Estavam assim lançadas as bases para se pensar os rituais como passíveis de esquemas e que estes poderiam ser comparados e deles se tirar uma unidade, um esquema geral. Mauss; Humbert (2005) conceberam uma unidade para o sacrifício, dando mostra que os ritos devem ser compreendidos pelas partes até se chegar ao todo. Isso foi levado por outros pesquisadores para além dos estudos dos ritos religiosos. A antropologia, desde então, passou a encarar que diversos fatos sociais se enquadravam em uma análise ritual, ou melhor, que os ritos estavam para além da religião. Um teórico que contribuiu bastante para isso foi o alemão Arnold Van Gennep, tornando-se assim, conforme Da Matta:

[...] o primeiro a tomar o rito como um fenômeno a ser estudado como possuindo um espaço independente, isto é, como um objeto dotado de autonomia relativa em termos de outros domínios do mundo social, e não mais como um dado secundário, uma espécie de apêndice ou agente específico e nobre dos atos classificados como mágicos pelos estudiosos (DA MATTA, 1977, p.12).

A obra mais importante de Van Gennep é *Os Ritos de Passagem*, na qual o autor percebe os rituais para além do mundo mágico ou religioso. Nessa obra, o autor elenca uma série de ritos diversos que são analisados em si mesmos. Assim, Van Gennep confere uma autonomia aos rituais como dado de análise. A ideia de que nos ritos existem passagens era algo já sabido, mas compreender certos ritos como por excelência processos que objetivam levar os indivíduos a outro plano de vida, como o noivo que ao se casar torna marido, ou um jovem que, ao passar por um ato de bravura, é reconhecido como adulto, etc, e daí justificar a sociedade como um campo de soleiras a serem atravessadas é a ideia geral de Van Gennep. Nesse caso, as sociedades ocidentais e as tribais seriam compreendidas da seguinte maneira:

Toda a sociedade geral pode ser considerada como uma espécie de casa dividida em quartos e corredores, com paredes tanto menos espessas e portas de comunicação tanto mais largas e menos fechadas quanto mais esta sociedade se aproxima das nossas pela forma de sua civilização. Entre os semicivilizados, ao contrário, estes compartimentos são cuidadosamente isolados, uns dos outros, e para passar de um ao outro são necessárias formalidades e

cerimônias que apresentam a maior analogia com os ritos de passagem material (VAN GENNEP, 1977, p.41).

A citação anterior salienta o social como dinâmico e ritualizado, formado por passagens e deslocamentos. Nessa dinâmica, os agentes estariam sujeitos a viverem em alguns momentos de suas existências em estágios liminares. Nessa literatura, a liminaridade é uma fase fronteira, marginal, paradoxal e ambígua que constitui a soleira entre duas fases padrões de todos os ritos de passagem: a separação e a incorporação. Portanto, na antropologia, Van Gennep é o pai do conceito de liminaridade como sinônimo de margem, de um limiar entre dois estágios, de algo que não está aqui, tampouco lá. Para o autor, os ritos de passagem se decompõem em três ritos menores: ritos preliminares (os ritos de separação do mundo anterior), os ritos liminares (os ritos realizados durante os estágios de margem) e os ritos pós-liminares (os ritos de agregação ao novo mundo). Nessa perspectiva, os ritos de passagem sempre apontam novos estilos de vida. Ou seja, “iniciações e os períodos liminares são formas paradoxais. Ao mesmo tempo em que inculcam valores e reprimem sentimentos, elas também apontam na direção de sistemas de comportamentos alternativos” (VAN GENNEP, 1977, p.19). Contudo, os estudos de Van Gennep sobre rituais foram interpretados por diversos antropólogos que aprofundaram o conceito de liminaridade, dentre eles, alguns dos mais eminentes nesse propósito foram: Victor Turner, Mary Douglas e Edmund Leach.

Para Turner, “Liminaridade é a passagem entre ‘status’ e estado cultural que foram cognoscitivamente definidos e logicamente articulados. Passagens liminares e ‘liminares’ (pessoas em passagem) não estão aqui nem lá, são um grau intermediário” (1974, p.05). E o autor conclui: “Tais fases e pessoas podem ser muito criativa em sua libertação dos controles estruturais, ou podem ser consideradas perigosas do ponto de vista da manutenção da lei e da ordem” (TURNER, 1974, p.05). De acordo com Douglas, “o perigo está nos estágios de transição, simplesmente porque a transição não nem um estado nem o seguinte, é indefinível” (DOUGLAS, 1976, p.120). A autora, ao contrário de alguns leitores de Van Gennep e Turner, que defenderam os estados liminares como desprovidos de poder, defende que existem estados mais ou menos liminares e que nem tudo que está nas margens vive desprovido de poder, hierarquia, em suma, de diferença. Leach (1964), em sua famosa reflexão acerca do animal doméstico, coroou o pensamento de que a

liminaridade engendra uma ambiguidade classificatória, a qual repousa na intersecção de elementos distintos. Foi com base nessa literatura antropológica que Deleuze; Guattari (1996; 1976), por sua vez, “roubaram”³⁷ o conceito de liminaridade para trabalhá-lo como linha, que possui o ambíguo, o paradoxal dentro ou por um modo de ser, de existir, aparentemente bem definido. Contudo, é seguindo esse trabalho de Deleuze; Guattari (1996; 1976) e a literatura antropológica de que ele se vale que informo que as principais relações liminares das *drags* se fazem em referência ao corpo, ao gênero e à sexualidade.

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. De certa forma, o corpo *drag* faz vazar o sistema binário dessas forças, fazendo funcionar um devir corpo feminino. “Toda mutação sexual”, observa Guattari, “deve compartilhar de um devir corpo feminino como linha de fuga do *socius* repressivo” (1987, p.06). 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. As *drags* não se encontram aqui nem lá na gramática sexista do social. Elas estão em situação liminar perante as regras de gênero dominantes, já que não são, de uma vez por todas, homens nem mulheres, tampouco masculinas ou femininas, experimentando o que há de fugidio nos segmentos duros de gênero, sexo e sexualidade.

Mas que ritos proporcionariam tais liminaridades aos intérpretes das *drags*? Através da primeira montagem que chegamos ao ponto pelo qual a realidade *drag* se encaixa como rito de passagem/iniciação. Pois, como se verá, o montar e utilizar um corpo constitui um rito de iniciação e agregação que propicia entrar num mundo liminar em relação às regras de gênero, sexo e sexualidade. Ressalto que, ao tornar-se *drag*, o indivíduo passa a viver um estilo alternativo de conduta que vai contra o padrão sexista da sociedade. Não quero me deter, agora, nos pormenores do processo de iniciação à montagem *drag*, mas apenas salientar que certas regularidades desse processo, tais como: a escolha e perdas de nomes, a aprendizagem na manipulação de certos objetos e a pedagogia de gestos a serem

³⁷ O roubar, nesse caso, não se limita ao simples ato de furtar. O roubo de que Deleuze; Guattari falam trata-se de um agenciamento, de uma captura de algo que depois de ser furtado já não é exatamente o mesmo algo de outrora.

incorporados, se tornam plenamente inteligíveis sob uma perspectiva ritual. As pessoas não nascem *drags*, algumas delas se tornam *drags*, na maioria das vezes, quando iniciadas por outros transgêneros. É esse último fato que constitui o rito de iniciação à montagem *drag*. Contudo, os comportamentos e às anatomias apresentados pelas *drags*, ao não corresponderem aos comportamentos e anatomias esperados por nossa sociedade para homens ou mulheres, revelam esses transgêneros como personagens perigosas a certos modelos de gênero, sexo e sexualidade, já que estas pessoas embaralham tais modelos.

Turner (1974) compreendia a liminaridade como perigosa para os modelos da estrutura social, uma vez, que para ele, as margens não possuem leis definidas nem seguem os padrões da estrutura ainda que estabeleça fronteira com ela. Segundo o autor, é nas liminaridades que tendem a se formarem as *communitas*, embora nem toda zona liminar seja uma *communitas*.

A “*communitas*” é um relacionamento não estruturado que muitas vezes se desenvolve entre liminares. É um relacionamento entre indivíduos concretos, históricos, idiossincráticos. Esses indivíduos não estão segmentados em funções e “status” mas encaram-se como seres humanos totais. A dinâmica empregada no relacionamento contínuo entre estrutura social e antiestrutura social é a fonte de todas as instituições e problemas culturais. Arte, jogo, esporte, especulação e experimentação filosófica e científica, medram nos interínos reflexivos entre as posições bem definidas e os domínios das estruturas sociais e sistemas culturais. Poder-se-ia dizer que no cálculo do sócio-cultural, a “*communitas*” e a liminaridade representam os zeros e os mínus sem os quais não é possível a um grupo social computar ou avaliar sua situação atual ou seu porvir num futuro calculável (TURNER, 1974, p.05-06).

Porém, as *drags*, em sua rede de sociabilidade, não constituem *communitas*. Ao contrário, essa sociabilidade mantém um flerte com a estrutura, com certas molaridades do *socius*. Uma das características das liminaridades não *communitas* é exatamente uma ambiguidade que se dá em flertar constantemente com modelos sociais divergentes não se prendendo a nenhum.

Turner (2005; 1982; 1974) desenvolveu sua teoria dos rituais com base empírica em ritos da sociedade Ndembu da África. Essa teoria, através de uma série de conceitos, veio dar mais sustentabilidade à ideia dos rituais como processuais e (re)criadores da sociedade. De acordo com autor, os ritos expressam características macro do social. Portanto, a antropologia deveria se dedicar bastante ao estudo dos

símbolos rituais. O simbólico, nesse caso, surge em uma compreensão diversa daquela empregada pela sociologia de Durkheim e seus seguidores.

Para Turner (2005; 1974), o símbolo é a menor unidade do ritual que conserva as propriedades específicas da conduta ritual. Essa teoria do simbólico emerge de forma mais profunda na obra *La Selva de los Símbolos*, na qual o antropólogo compreende que símbolos são objetos, atividades, relações, acontecimentos, gestos e unidades espaciais de um contexto ritual que por consenso geral se pensam que tipificam naturalmente, ou representam, ou recordam algo, seja por associação de fato ou de pensamento (TURNER, 2005). O autor tenta compreender esses símbolos como ligados a uma sequência temporal em relação com outros acontecimentos, porque os símbolos estão essencialmente implicados no processo social. Destarte, as celebrações rituais seriam fases específicas dos processos rituais, nos quais “o símbolo ritual se converte em um fator da ação social, uma força positiva no campo de atividade” (TURNER, 2005, p.22, tradução minha). Aqui, “a estrutura e as propriedades de um símbolo são as de uma entidade dinâmica, ao menos dentro do contexto de ação adequado” (TURNER, 2005, p.22, tradução minha). Essas propriedades podem ser deduzidas a partir de três classes de dados. A primeira corresponde à forma externa e às características observáveis. A segunda consiste nas interpretações oferecidas pelos nativos. A terceira aborda os contextos significativos em grande parte elaborados pelo antropólogo. A isso tudo, Turner (2005) desenvolve uma série de classificações de símbolos rituais, as quais eu não utilizei na investigação sobre os ritos de passagem das *drags*, embora a forma turneriana de encarar certas coisas como sendo símbolos tenha certa proximidade com a que uso na minha aludida investigação. Dessa forma, por símbolos rituais das *drags*, apresentarei certos objetos, acontecimentos, gestos, certas atividades, relações e unidades espaciais do contexto da montagem. No entanto, estes símbolos seguem a lição de Peirce (1977; 1972) de que o signo pode ser símbolo, ícone ou índice.

Nesse caso, o ícone apresenta uma relação de semelhança entre significante e significado. *Icon*, elemento grego, significa imagem. Por exemplo, é como se valer de um palito de fósforo para representar uma caixa cheia de fósforos. O índice, por sua vez, apresenta uma relação direta entre significante e significado. O índice tem como um traço principal a contiguidade, proximidade. Exemplo de

signo indicial: a fumaça, a qual indica que algo está ou esteve pegando fogo. O índice é visto como metonímia. Já o símbolo daria mostra de uma relação convencional entre significante e significado. O símbolo não é gratuito, sendo sempre semiarbitrário. Nele, existe uma ligação entre o significante e o significado. É do modo que a antropologia turneriana concebe o símbolo, como este sendo um elemento que se pensa ou representa algo de fato ou pensamento. Nesse caso, é como se pegássemos algo amarelo e o tomasse como representante do fogo, ou seja, um símbolo do fogo. Aqui a cor amarela lembra o fogo.

Contudo, no estudo dos símbolos rituais das *drags*, é importante não ficar preso a uma busca do que eles querem dizer mais do que como e sob que circunstâncias eles funcionam, como são seus agenciamentos, de que intensidades, forças, eles são capazes. Deleuze; Guatarri (1976), com base no simbolismo turneriano, compreenderam que a pergunta auspiciosa do etnólogo não é “o que isso quer dizer?”, mas “que máquina é montada relativa aos símbolos nativos observados?”, “que fluxos e cortes os símbolos mantêm com outros fluxos e cortes?”. É aqui que a antropologia de Turner difere da sociologia de Durkheim e seus seguidores, estes tão preocupados com o joguinho: “o que é que o símbolo quer dizer?”. Como apontaram Deleuze; Guatarri (1976), os estudos de Turner acerca da sociedade Ndembu compreenderam o símbolo como polissêmico e funcional:

Analisando o simbolismo da forquilha entre os Ndembu, Victor Turner mostra que os nomes que lhe são dados fazem parte de uma cadeia que mobiliza tanto as espécies e propriedades das árvores de que ela é tirada, os nomes dessas espécies por sua vez, e os procedimentos técnicos com os quais tratam. Extrai-se igualmente das cadeias significantes e dos fluxos materiais. O sentido exético (o que se diz da coisa) é apenas um elemento entre outros, e menos importante que o uso operatório (o que se faz dela) ou o funcionamento posicional (a relação com outras coisas num mesmo complexo), a partir dos quais o símbolo não está nunca numa relação bi-unívoca com o que ele quereria dizer, mas tem sempre uma multiplicidade de referentes, “sempre multivocal e polívoco” (1976, p.230).

O modo como a coisa é utilizada e a posição que a coisa assume num complexo dizem tanto quanto a forma, ou seja, a matéria, da coisa porque a coisa trona-se símbolo quando tomada em agenciamento. São os agenciamentos que produzem os enunciados e não o contrário (DELEUZE; PARNET, 1998). Um símbolo para dizer aquilo que diz se encontra numa determinada posição funcional onde ele

é usado de uma determinada maneira que combinada com as propriedades materiais do símbolo o leva produzir determinado enunciado. Este enunciado pode ser outro se o uso operatório e o funcionamento posicional desse símbolo passar a ocorrer de ordem diferente. Percebe-se que o caráter múltiplo e polissêmico do símbolo deve-se ao seu poder de ajudar a engendrar vários enunciados já que ele pode ser tomado em agenciamentos diversos. Contudo, entendo que uma análise de *perspectiva*, tal como a elaborada por Viveiros de Castro (1996) a respeito do *perspectivismo* ameríndio, potencializaria a compreensão sobre a maquinação dos símbolos de uma dada rede social ou agência, uma vez que propiciaria a compreensão do símbolo para além de seu caráter representativo.

A teoria do *perspectivismo* ameríndio se baseia na ideia de que o modo como os humanos veem os animais e outras subjetividades que povoam o universo, deuses, espíritos, mortos, habitantes de outros níveis cósmicos, fenômenos meteorológicos, vegetais, às vezes, mesmo objetos e artefatos, é profundamente diferente do modo como esses seres os veem e se veem (VIVEIROS DE CASTRO, 1996). Aqui, o ser ou a coisa tomado como signo estará intrínseco a uma cadeia de múltiplos referentes, na qual sua operacionalização liga-se a “pontos de vista” para além das várias *perspectivas* dos homens³⁸.

O *perspectivismo* põe em xeque a representação, pois o signo pode ser tomado levando-se em conta a influência do *percepto*³⁹ no jogo do

³⁸ A respeito do “ver” no *perspectivismo* ameríndio. “Tipicamente, os humanos, em condições normais, vêem os humanos como humanos, os animais como animais e os espíritos (se os vêem) como espíritos; já os animais (predadores) e os espíritos vêem os humanos como animais (de presa), ao passo que os animais (de presa) vêem os humanos como espíritos ou como animais (predadores). Em troca, os animais e espíritos se vêem como humanos: apreendem-se como (ou se tornam) antropomorfos quando estão em suas próprias casas ou aldeias, e experimentam seus próprios hábitos e características sob a espécie da cultura — vêem seu alimento como alimento humano (os jaguares vêem o sangue como cauim, os mortos vêem os grilos como peixes, os urubus vêem os vermes da carne podre como peixe assado etc.), seus atributos corporais (pelagem, plumas, garras, bicos etc.) como adornos ou instrumentos culturais, seu sistema social como organizado do mesmo modo que as instituições humanas (com chefes, xamãs, festas, ritos etc.). Esse ‘*ver como*’ se refere literalmente a *perceptos*, e não analogicamente a conceitos, ainda que, em alguns casos, a ênfase seja mais no aspecto categorial que sensorial do fenômeno” (VIVEIROS DE CASTRO, 1996, p.117, grifo meu).

³⁹ O *percepto* em Deleuze;Guattari está sempre na ordem da sensação. Uma interessante definição dos autores sobre isso se encontra quando eles discutem sobre a arte: “Os *perceptos* não mais são percepções, são independentes do estado daqueles que o experimentam; os afectos não mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações *perceptos* e *afectos*, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. Existem na ausência do homem, podemos dizer, porque o homem, tal como ele é fixado na pedra, sobre a tela ou ao longo das palavras, é ele próprio um composto de *perceptos* e de *afectos*. A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p.213).

significante/significado. Em seu *percepto*, o signo símbolo vale por si mesmo, ou seja, há nele forças que o outro, por vezes, não terá conhecimento de modo algum. Nesse caso, o que está sendo tomado pelos humanos como um signo pode ser capaz de se ver de modo diverso dos modos como foi percebido pelos outros seres ou coisas, e que essa forma como ele se vê permanecerá somente conhecível a ele mesmo. Por exemplo, seria o caso de um ameríndio que tem toda uma sensação a respeito do ser onça, mas este ser vê esse ameríndio de um modo e a si mesmo de outro que não correspondem, respectivamente, nem a maneira como o ameríndio vê a si e nem ao modo como ele vê a onça. Assim, o que o ameríndio tomar como signo da onça, tal como: uma pegada ou umas marcas de unhas numa árvore, estará em uma representação, cuja *perspectiva* que a antecede jamais será a da onça que se vê enquanto algo. E se o ameríndio tomar a própria onça como signo de algum outro ser ou coisa, a cadeia de referentes só tenderá a aumentar. Qual a *perspectiva* da coisa ou do ser, que para o ameríndio a onça supostamente pode simbolizar, em relação à própria onça? Como a onça percebe a coisa, que para o ameríndio esse animal simboliza, e o ameríndio em si? Essas perguntas são apenas um mínimo do mundo possível de indagações que esse exemplo de agência pode propiciar.

Percebe-se que a teoria do *perspectivismo*, desenvolvida por Viveiros de Castro, pode mostrar como simplório é o pensamento acerca de uma verdade única do símbolo e o exercício de analisar qualquer agência reduzindo-a aos caprichos da representação. A representação é uma operação cognitiva, ela é uma segmentaridade que forma quadros de classificação e identificação lógicos e subordinados a linguagem. Os sistemas simbólicos, como nos mostrou Durkheim (1989), são sistemas de representação, o que permite um jogo do significante com o significado. Em uma agência, precisa-se estar ciente do poder das forças não representáveis que a permeia. Porém, nas sociedades ameríndias, quando o ser ou a coisa vista como o signo que pode ser ícone, índice ou símbolo é tomado em sua operacionalização, podemos por em *perspectiva* todos os elementos da agência, o que vai apontar que a representação somente existe sob a *perspectiva* das pessoas para consigo mesmas e aos seres e às coisas a sua volta já que essas *perspectivas* não estão no plano da representação (faculdade, por excelência, de homens e mulheres), mas no plano das percepções, no sentido do *percepto*.

Permitam-me voltar ao meu exemplo do ameríndio, o signo e a onça. O que o ameríndio tomar como representante da onça não é signo para a onça, porque a onça não constrói sistemas simbólicos, ela apenas percebe os outros seres e as coisas ao seu redor, ela vê essas coisas e esses seres por *perceptos*. E se o antropólogo, ao observar essa agência, pudesse partir da *perspectiva* da onça sobre a coisa tomada como seu símbolo pelo ameríndio, essa coisa deixa de ser signo. Pois tal coisa vale como símbolo sob o “ponto de vista” do ameríndio em referência a ele, à onça e à coisa.

Esse exemplo demonstra que o símbolo somente seria o que é sob certa *perspectiva*, no caso a do ameríndio. Então, por que levar em consideração a *perspectiva* da onça? Porque o ameríndio a levaria, visto que, no *perspectivismo*, o ameríndio saberia que a onça o vê de algum modo, mesmo este não sendo da mesma forma como o ameríndio se vê em referência à onça. Assim, ao tomar algo como signo da onça, o ameríndio já faria sabendo que a onça possui uma *perspectiva* própria sobre si mesma e talvez sobre esse algo.

A cosmologia ameríndia em seu *perspectivismo* se mostra um campo fértil para pensarmos novas formas como a antropologia pode lidar com os signos, considerando as núpcias entre natureza e cultura. Contudo, o mais relevante, neste trabalho, a respeito de *drags*, e não sobre ameríndios, consiste no fato de que qualquer estudo a respeito da operacionalização dos signos das *drags* é mais auspicioso quando preocupado em compreender como essa operação é maquinada com outras forças e quais seus efeitos do que ficar numa busca histórica por uma verdade absoluta, que supostamente se esconderia em meio a uma gama de verdades nativas envoltas/expressas no/pelo símbolo.

Para Turner (1988), os símbolos rituais são dinamizados pela *performance*. Ou seja, a *performance* seria aquilo que dinamiza os ritos. “Uma performance comunica diferentes significados incorporando peculiaridades do meio em que é realizada, e se adequando às convenções sociais e culturais” (TURNER, 1988, p.23, tradução minha). Mas o fato da *performance* expressar ou refletir o meio social não a faz uma simples prática reiterativa das normas. Pois, “o gênero performático ‘reflete’ ou ‘expressa’ o sistema social ou a configuração cultural, fazendo da performance, frequentemente, uma crítica direta ou indireta à vida social, em sua origem e evolução” (TURNER, 1988, p.21, tradução minha). O autor tinha a preocupação de

mostrar que a *performance* firma modos diversos de expressão que serve aos fins concebidos pelos seus praticantes.

Turner sabia muito bem que na vida há as margens, há o insubordinado na experiência humana. Se a *performance* expressa a vida social ela não expressa somente a norma, mas o caos e as liminaridades. De acordo com o autor, “a antropologia da *performance* é uma parte essencial da antropologia da experiência” (Turner, 1982, p.13, tradução minha). Nessa lógica, “todo tipo de performance cultural, incluindo a ritual, cerimônia, carnaval, teatro, é a explanação e explicação da vida em si, como Dilthey frequentemente argumentou” (TURNER, 1982, p.13, tradução minha). Contudo, a noção de expressão utilizada pelo referido antropólogo merece ser explicada.

Turner entende como a expressividade da *performance* “um processo pelo qual se compele a uma expressão que a completa” (1982, p.13, tradução minha). O autor nos lembra que etimologicamente a palavra *performance* não tem nada a ver com “forma”, mas deriva do antigo francês *parfournir*, completar ou realizar, cumprir de modo minucioso, rigoroso e total. Em síntese, a *performance* também seria a própria finalidade de uma experiência, logo o conceito de *performance* social considera a relação entre o pensamento e a ação.

Essa teoria da *performance* de Turner (1982) foi a que utilizei na elaboração do meu projeto de mestrado. Propus à banca de seleção que estudaria a experiência *drag* sob essa perspectiva de *performance*, no entanto, durante o mestrado, percebi que necessitava de uma literatura sobre *performance* que me ajudasse mais do que a literatura turneriana vinha me auxiliando na compreensão de certas relações entre reiteração e subversão, discurso e ação, ação e lógica da sensação. Isso porque as *drags*, em sua experiência transgênero, faziam-me pensar nessas relações, e eu começava a ver certos limites na antropologia de Turner frente aos fenômenos por mim pesquisados. Foi quando passei a ler mais outras teorias da *performance*, várias delas apresentadas a mim em uma disciplina sobre dramas, rituais e *performance* lecionada pela antropóloga Léa Rodrigues no Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFC, no qual fui aluno.

Ao longo da referida disciplina, certos textos de Tambiah se mostraram a mim fecundos para entender as relações discurso e ação, reiteração e subversão no social. Tambiah (1997; 1985) compreende como uma das três características

possíveis das *performances* rituais a relação discurso/ação. Para compreender tal relação, o autor amplia os horizontes teóricos do pensamento de Austin (1990) sobre a *sentença performativa*. Para que o leitor entenda o que este último autor denominou como sendo tal sentença, vejamos alguns exemplos dado pelo próprio Austin:

- (a) “Aceito (*scilicet*), esta mulher como minha legítima esposa” – do modo como é proferido no decurso de uma cerimônia de casamento.
- (b) “Batizo este navio com o nome de *Rainha Elizabeth*” -- quando proferido ao quebrar-se a garrafa contra o casco do navio.
- (c) “Aposto cem cruzados como vai chover amanhã” (AUSTIN, 1990, p.24).

E o autor comenta:

Estes exemplos deixam claro que proferir uma dessas sentenças (nas circunstâncias apropriadas, evidentemente) não é *descrever* o ato que estaria praticando ao dizer o que disse, nem declarar que o estou praticando: é fazê-lo. Nenhum dos proferimentos citados é verdadeiro ou falso; considero isto tão óbvio que sequer pretendo justificar. De fato, não é necessário justificar que “Poxa” não é nem verdadeiro nem falso. Pode ser que estes proferimentos “sirvam para informar”, mas isto é muito diferente. Batizar um navio é dizer (nas circunstâncias apropriadas) as palavras “Batizo, etc.”. Quando digo, diante do juiz ou no altar, etc., “Aceito”, não estou relatando um casamento, estou me casando (AUSTIN, 1990, p.24-25).

Finalmente, em referência ao exposto acima, o autor fecha sua explicação do seu conceito de *sentença performativa* ou *proferimento performativo*:

Que nome daríamos a uma sentença ou a um proferimento desse tipo? Proponho denominá-lo *sentença performativa* ou *proferimento performativo*, ou, de forma abreviada, “um performativo”. O termo ‘performativo’ será usado em uma variedade e formas e construções cognatas, assim como se dá com o termo imperativo. Evidentemente que este nome é derivado no verbo inglês *to perform*, verbo correlato do substantivo “ação”, e indica que ao se emitir o proferimento está – se realizando uma ação, não sendo, conseqüentemente, considerado um mero equivalente a dizer algo (AUSTIN, 1990, p.25).

“Quando dizer é fazer?” essa é a indagação de Austin, o qual considera a linguagem a partir de seu uso. Aqui a linguagem é percebida como modo de ação. Nessa teoria, “a análise da sentença dar lugar à análise do ato da fala, do uso da linguagem em um determinado contexto, com uma determinada finalidade e de acordo com certas normas e convenções” (SOUZA FILHO, 1990, p.11). Com base

nisso, Tambiah (1997; 1985), em sua teoria da *performance* ritual, compreende que dizer e nomear uma coisa com palavras, modulações de voz, gestos e outros movimentos cinésicos também é fazer e obter efeitos como um ato convencional de legitimação de ampla aceitação pública.

A segunda característica possível das *performances* rituais é a de uma *performance* repetida e encenada em sequência que emprega uma multiplicidade de meios de comunicação e implica diversas modalidades sensoriais por meio das quais os participantes vivem o evento de modo intenso e com grande impacto, conforme Tambiah (1997;1985).

Como sendo a terceira característica, Tambiah (1997; 1985) compreende a existência do sentido de valores indexicais que são transferidos para os atores e inferidos pelos mesmos, conferindo-lhes desse modo prestígio, legitimidade, autoridade, poder e outras formas de capital simbólico.

O autor estava interessado nos aspectos dinâmicos, elaborados, criativos, construtivos e engenhosos das *performances* dos rituais e eventos públicos. Tanto que o antropólogo definiu como ponto comum entre as três características possíveis dos fenômenos *performáticos* a tríade produção-reiteração-subversão. Em síntese, para Tambiah (1997; 1985), a *performance* pode tanto produzir valores e ideias como reiterá-los ou subvertê-los.

A maneira como os símbolos rituais das *drags* são agenciados tende a levar a processos de reiteração, produção ou mesmo subversão de valores e modelos. Embora me sirva da noção de símbolo ritual, tal como Turner (2005) elaborou, e concordando com o pensamento tambiahiano de que o ato *performativo* nem sempre tende a manter o *status quo*, os teóricos da *performance* que, a meu ver, têm teorias mais férteis para dialogar profundamente com o fenômeno das *drags* são o diretor de teatro e antropólogo, Richard Schechner, e o também diretor de teatro, *performer* e pesquisador, Renato Cohen. Este último, falecido no ano de 2003, foi um grande leitor das obras de Schechner.

Como argumentou Turner (1982), a transdisciplinaridade entre antropologia, sociologia, teatro e outras artes é uma marca dos trabalhos sobre *performance*. Schechner (1994), como artista e antropólogo, produziu um forte diálogo entre o teatro e as ciências sociais. Este autor, ex-discípulo de Turner, foi mais longe do que o mestre no referente às análises acerca de *performance*. Até porque Schechner

vem “colocar os pingos nos diversos i” do discurso antropológico sobre *performance* desenvolvidos até o início da década de 1990, procurando estabelecer uma relação entre vida social e teatro através de fortes conceitos. Cohen (2004), por sua vez, se firmou como um dos pioneiros no Brasil daquilo que se convencionou chamar no exterior de *Performance Studies*, evidenciando em suas obras e palestras o quanto perigoso é usar indiscriminadamente a metáfora do teatro, do ator e de cena para pensar o social quando não se tem o devido conhecimento de como essas noções, que são instrumentos permeados de reflexividade, foram criadas no seu campo de origem e quais seus usos e efeitos nele.

Uma das afirmativas de Schechner é que não há distinção entre o rito e o teatro. Segundo o autor, a *performance* é um movimento *continuum* que vai do rito ao teatro e vice-versa (SCHECHNER, 1994). Nessa perspectiva, as *performances* rituais se caracterizam pela “eficácia”. Isso significa que as *performances* rituais são aquelas que têm o poder de causar e, no mais das vezes, provocam repercussões significativas na sociedade. Como exemplos de tais *performances*, temos aquelas presentes nos “dramas sociais”⁴⁰, nos ritos de iniciação e nos ritos de passagem. Haveria ainda outra qualidade de *performance*, segundo Schechner (1994), as *performances* voltadas para o entretenimento como aquelas presentes nos eventos teatrais. Assim, postula-se que a dicotomia “eficácia” e “entretenimento” que rege a diferença entre rito e teatro. Porém, essa diferença não é absoluta. Schechner (1994) pondera que nenhuma *performance* é puramente entretenimento, tampouco puramente teatro, pois circunstâncias que vão desde a relação com o público, o lugar e o espaço, podem fazer da *performance* um teatro ou rito. No *continuum* rito-teatro, dois processos são apontados pelo autor: o *transportation* e o *transformation*.

O *transportation* corresponde à experiência, possível a qualquer tipo de *performance*, capaz de levar o agente (*performer*, audiência e intérprete) a algum lugar, de fazê-lo adentrar em zonas físicas ou simbólicas de um outro mundo, um “mundo recriado” onde o agente se torna um “agente outro”, sem deixar de ser si mesmo. Quando em um processo de *transportation* o agente é levado a instituir um

⁴⁰ Os “dramas sociais” correspondem a unidades harmônicas e desarmônicas do processo social que surgem em situações de conflito (Turner, 1982). Nessa lógica, os dramas sociais apresentam quatro fases fundamentais: 1) separação ou ruptura; 2) momento de crise e clímax da crise; 3) processo restaurador ou ação remediadora da crise; 4) reintegração, desfecho da situação que pode culminar de forma trágica ou reiterar a estrutura.

novo papel ou uma nova condição ou um novo *status* na sociedade, essa experiência consiste num *transformation*.

O *transportation* é muito comum na representação cênica desenvolvida pelos *performers* durante a interpretação de alguma personagem. Mas qual a diferença entre intérprete e *performer*? Para entendermos de modo completo essa possível diferença, precisamos estar atentos à tríade básica (atuante-texto-público) da expressão cênica.

De acordo com Cohen, “a *performance* é antes de tudo uma expressão cênica: um quadro sendo exibido para uma platéia não caracteriza uma *performance*; alguém pintando esse quadro, ao vivo, já poderia caracterizá-la” (COHEN, 2004, p.28). Assim, a *performance* pode ser entendida por uma função do espaço e do tempo $P=f(s, t)$. Essa função, elaborada por Cohen (2004), demonstra que em uma *performance*, algo precisa estar acontecendo naquele instante e naquele local⁴¹. Em tal circunstância, o atuante, ou seja, o *performer* não necessita ser uma pessoa, um ator, podendo ser um objeto, tal como um boneco, uma forma abstrata qualquer ou mesmo um animal, como lembra Cohen a respeito do *Theatre Queer* de Jack Smith, que “montou uma peça de Ibsen, onde as personagens, devidamente trajadas, eram interpretadas por macacos, e as falas apareciam gravadas, focando-se cada personagem no momento de sua fala” (COHEN, 2004, p.28, nota de rodapé n. 8).

No caso do texto, esse é entendido pelo autor num sentido semiológico, bem próximo como Geertz, em *A Interpretações das Culturas*, percebeu a cultura como texto, ou seja, como uma teia de signos que podem ser simbólicos (verbais), icônicos (imagéticos) ou mesmo indiciais. Temos por índice, nas expressões cênicas, sombras, ruídos, fumaças, figuras delineadas por luzes, etc. No que tange à audiência, Cohen (2004) a vê em duas possibilidades: a dela se configurar como “estética”, aqui a audiência é a figura do espectador; ou ela se configurar como ritual, nesse caso, o público tende a se tornar participante, em detrimento de sua posição de assistente.

⁴¹ “Nesse sentido, a exibição pura e simples de um vídeo, por exemplo, que foi pré-gravado, não caracteriza uma *performance*, a menos que este vídeo esteja contextualizado dentro de uma sequência maior, funcionando como uma instalação, ou seja, sendo exibido concomitantemente com alguma atuação ao vivo” (COHEN, 2004, p.28).

Definidos os três axiomas da cena, Cohen (2004) parte para relação espaço-tempo, já que ele definiu a *performance* artística como uma função dessa relação. A determinação espacial é compreendida pelo autor como algo amplo. Ou seja, o espaço pode ser qualquer lugar que acomode atuentes e espectadores, e não necessariamente edifícios-teatro. A determinação temporal também é entendida como algo extremamente amplo, pois existem expressões cênicas que levam horas, e outras, até mesmo dias. Dentro dessa visão de *performance*, o *performer* é visto como o artista cênico que pode pertencer ao teatro ou não. O ator seria quem interpreta personagens de acordo com a ideia de representação do teatro clássico, embora o ator também seja um *performer*, já que ele também pratica uma *performance* quando interpreta, mas nem todo *performer* é necessariamente um intérprete. Em síntese, o *performer* é o atuante da *performance* (para Cohen, o artista cênico), seja ela mais teatral ou mais ritual.

Schechner (2002), ao procurar mostrar que as fronteiras entre o rito e o teatro são tênues, revela que as fronteiras entre o *performer* e o ator/intérprete são limites flexíveis demais. Cohen segue essa mesma linha de raciocínio. Todavia, ambos os autores irão defender a *performance* como prática criadora de novos estilos e, por vezes, revolucionária.

Schenchner (2002) chega a crer que, durante os processos de *transportation* e *transformation*, o *performer* passa pela experiência da liminaridade ou ambiguidade de identidades. O autor compreende que o *performer*, durante o *transportation*, apresenta-se diante a audiência como um sujeito ambíguo, um “não-eu” e “não não-eu” (SCHECHNER, 2002). Cohen (2004) concorda com essa ideia de Schechner e vai procurar nas origens da ideia de *performance* mostrar que esta sempre constituiu uma “arte de fronteira”, o que poderíamos denominar como uma arte de vanguarda ou, mesmo em muitos casos, uma arte das liminaridades entre a vida e a própria arte estabelecida.

Tomando como ponto de estudo a expressão artística *performance*, como uma *arte de fronteira*, no seu contínuo movimento de ruptura com o que pode ser denominado “arte estabelecida”, a *performance* acaba penetrando por caminhos e situações antes não valorizados como arte. Da mesma forma, acaba tocando nos tênues limites que separam vida e arte (COHEN, 2004, p.38).

Mas considerar a *performance* como vanguarda não significa nomeá-la como um conjunto de *sketches*⁴² improvisados, os quais são apresentados eventualmente e em locais alternativos. Veremos que essa característica é mais típica do *happening*. A “*performance* se localiza no limite das artes plásticas e das artes cênicas, sendo uma linguagem híbrida que guarda características da primeira enquanto origem e da segunda enquanto finalidade” (COHEN, 2004, p.30). Em sua origem, a *performance* liga-se à *body art*, na qual, como vimos neste capítulo, o artista faz de si mesmo sua obra de arte ou como Cohen fala “o artista transforma-se em atuante, agindo como *performer*” (2004, p.30). O autor soma a isso o fato de que, tanto no nível do conceito quanto no nível da prática, a *performance* advém mais de artistas plásticos, e não de artistas do teatro. Como exemplo dos primeiros, Cohen (2004) concebe Andy Warhol, Allan Kaprow e Claes Oldenburg, além dos artistas da cena brasileira Ivald Aguillar e Guto Lacaz.

Deve-se saber que a *performance* de que Cohen (2004) e Schechner (2002; 1994) falam se encaixa naquilo que os americanos chamam de *art live*. Esse tipo de arte chega ao seu apogeu no ocidente no século XX, nesse instante que a arte de *performance* se desenvolve em sua plenitude. Contribuiu para isso acontecer a abertura do *Cabaret Voltaire*⁴³, os movimentos modernistas, tais como: o surrealismo⁴⁴ e o dadaísmo⁴⁵, além dos ensinamentos da instituição *Bauhaus*⁴⁶.

⁴² Os *sketches* correspondem esboços de uma *performance*, um *happening* ou uma peça teatral. Trata-se de um quadro de apresentação curto e incompleto.

⁴³ “O ano de 1916 marca a abertura do Cabaret Voltaire em Zurique. Hugo Ball e Emmy Hennings trazem a idéia de Munique onde acompanharam as inovadoras experiências dramatúrgicas de Wedekind, calcadas no teatro-*cabarets* da cidade. No Cabaret Voltaire, que atrai artistas da Europa inteira fugidos da guerra para a neutra Suíça, vai se dar a germinação do movimento Dadá. Nos cinco meses de existência do *cabaret* se experimenta de tudo, de expressionismo ao rito, do *guinol* ao macabro. Artistas de peso, das mais diversas artes, que vão germinar as idéias das próximas décadas se confrontam no *cabaret*: Kandinski, Tristan Tzara, Richard Huelsenbeck, Rudolf Von Laban, Jean Arp, Blaise Cendrars, para citar alguns” (COHEN, 2004, p.42).

⁴⁴ “Em termos cênicos, o surrealismo vai seguir como tática e ideologia a *estética do escândalo*. O ingrediente é o de lançar provocação contra as platéias. O surrealismo ataca de forma veemente o realismo no teatro. Inovações cênicas são testadas, como a de se apresentar multidões em uma só pessoa, apresentar-se peças sem texto, ou personagens-cenário fantásticos” (COHEN, 2004, p.42).

⁴⁵ Após o fechamento do *Cabaret Voltaire*, “o Dadá se espalha pela Europa e, com Paris, tornando-se o principal eixo de atividades. Em 1917, acontecem dois lançamentos importantes: as estréias de *Parade* de Jean Cocteau e *Les Mamelles de Tirésias* de Apollinaire, que revolucionam o conceito de dança e de encenação. As duas peças causam espanto no público parisiense e principalmente a segunda é recebida com amplos protestos” (COHEN, 2004, p.42).

⁴⁶ “Paralelamente ao surrealismo, a *Bauhaus* alemã desenvolve importantes experiências cênicas, que se propõem integrar, num ponto de vista humanista, arte e tecnologia. A Bauhaus é a primeira instituição de arte a organizar *workshops* de *performance*. Oskar Schlemmer, que dirige a seção de artes da Bauhaus, cria espetáculos como o *Ballet Triádico* (1922) e *Treppenwitz* (1926-1927), até hoje não superados dentro de sua linha de pesquisa. Em 1933, com o advento do nazismo, a escola é

Com o fechamento da *Bauhaus*, muitos dos seus professores migraram para a nascente instituição, *Black Mountain College*, situada na Carolina do Norte dos Estados Unidos. Essa instituição americana desenvolveu os estudos com experimentações artísticas de *performers*, aprofundando as experiências dos projetos dos professores da *Bauhaus*. Como nomes significativos da *Black Mountain College*, temos John Cage e Merce Cunningham, como podemos constatar nas palavras de Cohen:

Dois artistas exponenciais, na arte de *performance*, vão emergir da *Black Mountain College*: John Cage e Merce Cunningham. Cage tenta fundir os conceitos orientais para a música ocidental, incorporando aos seus concertos silêncios, ruídos e os princípios zen da não previsibilidade. Cunningham propõe uma dança fora de compasso (não segue a música que a orquestra) e não coreografante, abrindo, nessa quebra, passos importantes para o movimento da dança moderna (COHEN, 2004, p.43).

A *Black Mountain College* é quem lança os espetáculos que, em Nova York, no ano de 1959, ficaram conhecidos como *happenings*. “A tradução literal de *happening* é acontecimento, ocorrência, evento. Aplica-se essa designação a um espectro de manifestações que incluem várias mídias, com artes plásticas, teatro, *art-collage*, música, dança, etc” (COHEN, 2004, p.45). Cabe informar que essa fusão de mídias ainda se baseia na tríade evidenciada por Cohen, atuante-texto-público, aqui já mencionada. Segundo o autor, é nos *happenings* que irá se tornar extremamente forte o conceito de *performance*, no sentido da atuação e da hibridéz.

O *happening*, que funciona como uma vanguarda catalizadora, vai se nutrir do que de novo se produz nas diversas artes: do teatro se incorpora o laboratório de Grotowski, o teatro ritual de Artaud, o teatro dialético de Brecht; da dança, as novas expressões de Martha Graham e Yvonne Rainier, para citar alguns artistas. É das artes plásticas que irá surgir o elo principal que produzirá a *performance* dos anos 70/80: *action painting*. Conforme já comentado, Jackson Pollock lança a idéia de que o artista deve ser o sujeito e o objeto de sua obra. Há uma transferência da pintura para o ato de pintar enquanto objeto artístico. A partir desse novo conceito, vai ganhar importância a movimentação física do artista durante sua “encenação”. O caminho das artes cênicas será percorrido então pelo *approach* das artes plásticas: o artista irá prestar atenção à forma de utilização de seu corpo instrumento, a sua interação com a relação espaço-tempo e a sua ligação com o público. O passo seguinte é a *body art* (arte do corpo) em que sistematizam essa significação corporal e a inter-relação com o espaço e a platéia. O

fato de se lidar com os velhos axiomas da arte cênica, sob um novo ponto de vista (o ponto de vista plástico), traz uma série de inovações à cena: o não-uso de temas dramáticos, o não-uso da palavra impostada, para citar alguns exemplos (COHEN, 2004, p.44).

Na década de 1970, essas experiências irão se sofisticar com ajuda das novas tecnologias, com aparecimento de novos artistas e com o aperfeiçoamento do talento daquelas pessoas que já vinham praticando tais experiências. Isso tudo constitui o início da *performance art*. Essa noção salienta que a vida social e a arte estão bem próximas e até mesmo fundidas, quebrando a ideia da arte estabelecida do teatro como a detentora da atuação, interpretação.

A *performance* nasce de artes vanguardistas e se torna ela mesma em algo revolucionário, uma vez que é uma arte da vida, a qual não se rende a nenhum segmento de arte, tal como: o teatro, as artes plásticas ou a dança. A *performance* é o jogo híbrido de todas essas artes e outras mais. Para Cohen, a *performance* seria uma das mais significativas expressões do caráter revolucionário da arte:

É importante enfatizar o papel da radicalidade que a *performance*, como expressão, herda de seus movimentos predecessores: a *performance* é basicamente uma linguagem de experimentação, sem compromissos com a mídia, nem com uma expectativa de público e nem com uma ideologia engajada. Ideologicamente falando, existe uma identificação com o anarquismo que resgata a liberdade na criação, esta força motriz da arte (2004, p.45).

De acordo com Cohen (2004), embora a *performance* possua uma linguagem híbrida, ela, enquanto arte cênica, está mais próxima do teatro⁴⁷. Schechner (2002) usa esse mesmo princípio para mostrar que o movimento *continnum* entre a vida social e o teatro se dá pela *performance*. Aqui teatro e vida social, arte estabelecida e cotidiano ritualizado se tocam pelo caráter *performático* de uma cena. A noção de cena é fundamental para se compreender em que ponto o conceito de *performance* trabalhado por Cohen (2004) se distingue da forma como

⁴⁷ Como exemplo da aproximação da *performance* com o teatro, Cohen lembra de uma *performance* realizada por Joseph Beuys. A mesma, grosso modo, consiste num convívio de sete dias de Beuys com um coioote num pequeno espaço onde o artista interagia com o animal através de fotos e objetos, tais como lanternas, luvas, bengala. O nome da *performance* é *Coyote: I Like America and America Like Me*. Cohen considera essa interação um dos muitos exemplos possíveis de que podemos considerar a *performance* como uma forma de teatro. “Pode-se considerar a *performance* como uma forma de teatro por esta ser, antes de tudo, uma expressão cênica e dramática – por mais plástico ou não intencional que seja o modo pelo qual a *performance* é constituída, sempre algo estará sendo apresentado, ao vivo, para um determinado público, como alguma ‘coisa’ significando [...]; mesmo que esta ‘coisa’ seja um objeto ou animal, como o coioote de Beuys. Essa ‘coisa’ significando e alterando *dinamicamente* seus significados comporia o texto, que juntamente com o atuante [...] e o público constituiria a relação triádica formulada como definidora de teatro” (COHEN, 2004, p.56).

performance é percebida por Schechner (2002; 1994). Já vimos que ambos os autores compartilham de uma aproximação da vida social com o teatro, de modo a não acreditarem em divisões duras, mas em maleabilidades de fronteiras entre dramaturgia e cotidiano. Porém, Cohen (2004) procura mostrar essa maleabilidade compreendendo *performance* no sentido de arte cênica, de uma arte não estabelecida, mas que pode ser vista nos segmentos duros de arte. Schechner, como antropólogo, além de artista, já trata a *performance* como algo muito próximo com o que se vê no multifacetado mundo do teatro e que está presente nas vidas de diversas pessoas como os ritos.

A cena da *performance*, para Cohen (2004), sempre é uma cena artística seja em que local ela se realize. No entanto, na arte da *performance*, a relação entre os elementos cênicos, tais como: os atores, objetos, o figurino, etc, vai ter uma valorização diferente da do teatro (COHEN, 2004). Nessa lógica, a *performance* não se prende ao texto narrativo e a rígida construção de personagens do teatro clássico. A cena, muitas vezes, é construída por “espetáculos de efeitos” e pela habilidade inusitada dos *performers*, de modo que, ao se romper o discurso narrativo, a história passa a interessar menos do que aquilo que está sendo realizado. Esse tipo de cena, segundo Cohen, reforça uma das principais características da arte de *performance* e de toda a *art live*, que é o de reforçar o instante e romper com a representação:

O que dá a característica de representação a um espetáculo é o caráter ficcional: o espaço e o tempo são ilusórios (se reportam a um outro instante), da mesma forma que os elementos cênicos (incluindo os atores) se reportam a uma “outra coisa”. Eles “representam algo”. O público é colocado numa postura de espectador que assiste a uma “história”. Tudo remete ao imaginário. E aqui existe mais um paradoxo, que fica claro se pensarmos em termos da cena naturalista. Quanto mais eu entro na personagem, mais “real” tento fazer essa personagem, mas reforço essa ficção e, portanto, a ilusão. Quanto mais me distancio, “representando” a personagem, e não tentando vivê-lo, mais eu quebro com essa “ilusão cômica”. Essa quebra me possibilita a entrada num outro “espaço”. Aquele evento (um espetáculo para um público) passa a não ser mais o de uma representação, mas o de uma outra coisa, que pode ser um rito, uma demonstração etc. O mesmo ocorre com o comediante à medida que não passa a ser somente um ator “representando” uma personagem, ele abre espaço para outras possibilidades (COHEN, 2004, p.96-97).

O espaço da cena também constitui o *topos* da cena, ou seja, um espaço que não é necessariamente físico. O *topos* corresponde “a um lugar físico e também

a um lugar psicológico, a um lugar filosófico, etc” (COHEN, 2004, p.116). E no *topos* que ocorrem as relações entre atuantes e públicos, as quais se dão através de um texto, que, por sua vez, intermedia a passagem da vida para a representação, do concreto para o imaginário, etc.

No *happening* como na *performance*, a cena rompe com a cena da convenção teatral. Passemos a ver, segundo Cohen (2004), algumas similaridades e diferenças entre o *happening* e a *performance* para, então, concluirmos como essas atuações se contrapõe ao teatro clássico do século XX.

O *happening* está muito próximo do teatro livre, uma vez que se baseia na ideia do livre funcionamento das artes criadoras sem se preocupar se é agradável ao público ou se é vendível. “No *happening* interessa mais o processo, o rito, a interação e menos o resultado estético final. Não existe um superego crítico” (COHEN, 2004, p.132). Nessa lógica, o *happening* estaria na esteira do perigo, do experimental, próximo ao teatro da crueldade de Antonin Artaud⁴⁸. O caráter teatral do *happening* incorpora a vida ao extremo de modo que magia, rituais, sexualidade, plástica, estética de vanguarda, lutas sociais, e tudo mais “do humano demasiadamente humano” é incorporado e agenciado de modos diversos. O *happening* tem um flerte com os devires. Não há um ponto de partida e outro de chegada que limite a atuação no *happening*. Alguns exemplos daqueles que realizaram isso foram apontados por Cohen, vejamos:

Da mesma forma, no processo de atuação não existe uma limitação estético-qualitativa para alguém atuar. O processo é anárquico. Cada um pode subir ao palco e pode “dar o seu recado”: Andy Warhol faz experiências com transexuais, Steve Reich pendura microfones sobre altofalantes provocando microfônias, John Cage conduz seus concertos aleatórios, Yves Klein mergulha suas modelos nuas em piscinas de tintas. Toda experimentação é possível; Bob Wilson trabalha com pessoas e não com atores-intérpretes – os loucos de suas cenas iniciais são verdadeiros loucos, suas donas-de-casa são donas-de-casa e não atrizes interpretando donas-de-casa e assim por diante (2004, p.133).

Essas experimentações da citação anterior provocaram uma ruptura na chamada convenção teatral, uma vez que cada uma delas a sua maneira não transparece preocupação com a encenação, tampouco, com a representação. Essa convenção nos *happenings* costuma sofrer interrupções constantes de maneira que

⁴⁸ Grosso modo, o teatro da crueldade é um ritual, valorizando o gestual e o objeto, trocando o lugar de palco e plateia. Para mais informações, ver ARTAUD (1993).

o limite do real com o ficcional é cada vez mais frágil. O imprevisto é uma marca dos *happenings*, nos quais, muitas vezes, os artistas tendem a revelar a convenção que está por trás da cena. Isso geralmente se dá, como exemplifica Cohen (2004), quando o artista mostra sua apresentação caracterizando-se em cena.

As diferenças do *happening* para a *performance* são sutis⁴⁹. Cohen (2004) prefere acreditar que a *performance* enquanto arte livre é uma nova forma de *happening*, um *happening* pós-anos 70. Esse “pós” tem como marca um aumento do niilismo e do individualismo. Interessante observar que é exatamente após os anos 70 do século XX que um grande número de grupos norte-americanos ligados ao *happening* se direciona para a carreira individual. Para Schechner (2002), outra das marcas essenciais da *performance* é que a criação se dá a partir da vida do autor. Trata-se daquilo que esse antropólogo denominou de *self as context*, e, que Cohen (2004), por sua vez, interpretou como sendo uma leitura do mundo feita pelo ego do artista durante a *performance*. Para este último autor, essa individualidade do ato criacional da *performance* a aproxima do trabalho da arte plástica: “O *performer* vai conceituar, criar e apresentar sua *performance*, à semelhança da criação plástica. Seria uma exposição de sua ‘pintura viva’, que utiliza também os recursos da dimensionalidade e da temporalidade” (COHEN, 2004, p.137). Se nos *happenings* havia toda a ideia de um trabalho grupal, o que prepondera na *performance* é o trabalho individual, além disso a *performance* teria uma maior preocupação estética.

Em relação ao praticante de *happening*, o *performer* procura, em sua apresentação, um maior controle dos quadros da cena, dando menos espaço para o improvisado e a participação do público. A grande habilidade do atuante de *happening* consiste na capacidade de improvisar diante de situações imprevistas. Isso também existe na *performance* mais de forma mais moderada, um vez que o *performer* necessita de uma habilidade maior de “segurar a cena”⁵⁰.

Schechner (1994) compreende que a *performance* se baseia em ensaios mais meticulosos do que o treinamento técnico exercido pelos praticantes de

⁴⁹ “De uma forma estrutural, *happening* e *performance* advêm de uma mesma raiz: ambos são movimentos de contestação, tanto no sentido ideológico quanto formal; as duas expressões se apóiam na *live art*, no acontecimento, em detrimento da representação-repetição; existe uma tonicidade para o signo visual em detrimento da palavra” (COHEN, 2004, p.135).

⁵⁰ “Na *performance* esse ‘improvisado’ é muito menor. O *performer* tem que colocar algum preciosismo de artista em cena, seja sua habilidade gestual – caso, por exemplo, de Denise Stocklos, que tem uma forma totalmente pessoal de atuação – seja uma habilidade de compor quadros visuais – Bob Wilson, o grupo Ping Chon e outros – seja uma voz surpreendente – como Meredith Monk, etc” (COHEN, 2004, p.138).

happening, mas o autor não tenta procurar diferenças profundas entre essas duas modalidades de atuação. Schechner (2002; 1994) sequer acredita numa definição absoluta para o termo *performance*. Nessa mesma linha de pensamento, Cohen aponta:

A tentativa de localizar a *performance*, enquanto gênero, numa relação com outros estilos de arte cênica, é ao mesmo tempo difícil e contraditória. A *performance*, na sua própria razão de ser, é uma arte de fronteira que visa escapar as delimitações, ao mesmo tempo que incorpora elementos de várias artes. O mais pertinente é localizar esta expressão com estilos afins e apontar estilos divergentes (COHEN, 2004, p.139).

Com base ao exposto da citação anterior, é possível dizer que a atuação *drag* se aproxima mais da *performance* enquanto linguagem híbrida com diversas artes, tais como: o teatro (a ideia da *drag* enquanto sendo uma personagem), as artes plásticas (a montagem como processo de pintura e *collage*), a dança (os *shows drags*) do que como o puro *happening*. Além disso, a *performance drag* é um movimento *continuum* que vai do rito (montar e desmontar com suas diversas liminaridades) ao teatro (o jogo de encenação que permeia o montar). Nesse movimento, certos modelos do social são criados e recriados em certos processos de reiteração e subversão. Como arte de fronteira, essa *performance* se mostra nos rastros de uma estética da existência, de núpcias entre vida e arte estabelecida, em um dos ritos mais instigantes da sociedade contemporânea, a montagem. É nos detalhes desse rito, ora narrados por aqueles que o praticam ou já o praticaram, ora pelas minhas interpretações sobre essas experiências nativas, que o leitor se defrontará no próximo capítulo.

3 LINHAS TRANSGÊNEROS: A MONTAGEM COMO RITUAL E SUAS LIMINARIDADES

Não nascemos e morremos sendo; todos no curso da vida, nos tornamos. Tornamo-nos aquilo que as circunstâncias nos permitem ou aquilo que inventamos para modificar as circunstâncias.

Jurandir Costa (1992)

Não estamos no mundo, tornamo-nos com o mundo.

Gilles Deleuze (1998)

Este capítulo versa sobre as trajetórias biográficas de transgêneros de 18 a 46 anos residentes na cidade de Fortaleza, enfocando práticas e valores relativos à iniciação na montagem. Esta última pode ser percebida como mais do que um processo de transformação corporal. De certa forma, ao produzir novos corpos para si, os transgêneros modificam o próprio *self*, revelando que o “eu”, assim como o corpo, é maleável, em suma, a montagem mostra-se como um ritual que engendra territórios afetivos, políticos e identitários. Destarte, conhecer as referidas trajetórias nos permitirá conhecer também, em parte, essas territorialidades e suas liminaridades.

Cabe informar que as histórias de vida, as quais exponho, neste capítulo, correspondem às dos agentes que durante todo o percurso da pesquisa foram meus principais colaboradores, ou seja, aquelas pessoas com as quais eu tive mais oportunidade de dialogar, de participar de alguma maneira em suas vidas. De modo geral, as exposições que faço estão intituladas com os nomes reais dos respectivos agentes pesquisados a que elas estão ligadas. De modo específico, cada exposição de vida é composta, em parte, por falas dos colaboradores e, em parte, por interpretações minhas que surgem por meio de comentários acerca do conteúdo das falas nativas. Estas foram transcritas tal como pronunciadas por seus emissores e em uma fonte textual específica⁵¹. A proposta retórica deste capítulo é produzir um texto que não caia nas armadilhas da “ilusão biográfica”. Esta, segundo Bourdieu (1998), ocorre quando algum autor produz o texto de forma a tratar as vidas retratadas no papel como se estas fossem totalidades coerentes. A “ilusão

⁵¹ Em caso de dificuldade em compreender certas falas nativas, ver o glossário, presente nas páginas 250 e 251 deste trabalho.

biográfica” nega algo que é fato evidente: “o real é descontínuo, formado por elementos justapostos sem razão, cada um é único, e tanto mais difíceis de entender porque surgem sempre de modo imprevisto, fora de propósito, de modo aleatório” (ROBBIE-GRILLET, 1984, p.208 *apud* BOURDIEU, 1998, p.76). De acordo com o sociólogo francês, o texto biográfico deve dar conta das vidas que propõe apresentar sem tentar domá-las, sem obscurecer sua real configuração que é sempre a da descontinuidade. Uma vida jamais existe pronta, não é algo dado. Ela sempre está a se fazer enquanto vida. A proposta de Bourdieu (1998) no que se refere à escrita biográfica, é que esta deva apresentar os fatos em suas descontinuidades, fragmentações e inflexões. Nas linhas que se seguem, de acordo com tal proposta, apresento trajetórias de travestis, transformistas, transexuais e *drags*.

3.1 Pádua ou Camila Barbahá

Em princípio de setembro de 2004, quando iniciei a pesquisa, conheci Pádua em uma boate de Fortaleza. Nessa época, Pádua tinha dezenove anos e acabou por se tornar meu primeiro colaborador. Em suas palavras, ele sempre se considerava uma *drag queen*. Mas era apenas quando maquiava o rosto, usava peruca, roupas, sapatos e adereços femininos, que Pádua preferia ser chamado de Camila Barbahá. Essa preferência encontra seu sentido no fato de que os transgêneros quando estão montados usam nomes femininos. É válido informar que as *drags* não masculinizam os termos “*drag queen(s)*” ou “*drag(s)*” prefixando estes com quaisquer palavras no masculino. Por exemplo, é imperativo esses agentes, ao falarem de si como grupo, usem as expressões “nós as *drag queens*” ou “nós as *drags*”, embora cada uma dessas pessoas como intérpretes possua um nome masculino.

A escolha por parte dos transgêneros de nomes femininos está relacionada à aparência do corpo montado, porque os corpos manufaturados por essas pessoas apresentam fortes aspectos ligados aos signos da feminilidade. Porém essa escolha não se dá de forma regular: há transgêneros que escolhem seus próprios nomes, outros transgêneros são “batizados” por amigos com a marca de algum produto ou com o nome de alguma personagem do cinema, do teatro, da literatura ou da televisão. No que se refere a Pádua, este agente foi quem escolheu, com base no

nome de uma personagem dos “contos de fada”, a nomenclatura pela qual ele gostaria de ser chamado quando estivesse montado.

Eu pensei muito, eu olhei pro espelho e pensei: se eu fosse outra pessoa que nome eu teria? Se eu tivesse um corpo quase de mulher que nome combinaria comigo? Aí, eu escolhi Camila. Mas, meu sobrenome, eu queria que fosse algo assim pra arrasar. Eu queria um nome pra chamar atenção. Então, eu peguei o sobrenome da personagem do conto da Cinderela. O nome verdadeiro da Cinderela é Daniely de Barbahá, aí o meu ficou Camila Barbahá. A minha personagem é quase como se fosse uma mulher avantajada, uma mulher exagerada que chama atenção por onde passa. Mas não que eu queira ser mulher! Eu, quando tô montado, uso roupas femininas, mas não escondo os meus músculos. Então, eu fico como se fosse uma mulher avantajada. Eu também uso bastante anéis, pulseiras, colares, eu abuso na maquiagem [...] eu, de Camila Barbahá, fico aquela coisa meio racha.

[Pádua/Camila Barbahá, entrevistado(a) em setembro de 2004]

As personagens *drags* são como novas versões dos agentes que as criam e as vivem. Ao montar como *drag*, o agente experimenta um processo de *transportation*, pois o praticante da montagem *drag* é levado a um mundo recriado momentaneamente, a envolver-se na experiência singular de tornar-se outro, de tornar-se uma personagem sem deixar de ser si mesmo. Pádua, além de experimentar uma nova estética corporal, passa a se perceber como uma nova pessoa, uma personagem que ele ficcionou e que fica, por certos momentos, guardada dentro dele pronta para materializar-se por meio da maquiagem, das próteses, das vestimentas, etc. Mas não basta Camila ganhar cores e formas para poder aparecer, é preciso que ela ande, fale e gesticule. Há todo um investimento

simbólico no corpo montado: as *drags*, após produzirem seus corpos, apresentam mudanças no andar, na voz e nos gestos.

A Camila é uma personagem que eu criei. Ela sai de dentro de mim quando eu vou pra frente do espelho e me produzo com artefatos femininos. Montar, não é só colocar um vestido e sair se rebolando pelas ruas, é você ter uma postura diferente da que você mostra quando tá desmontado. A personagem é uma pessoa que você vive. Ela tem suas formas de andar, de falar, é... de sentar e assim vai. A Camila tem voz mais aguda do que a voz que eu mostro quando tô desmontado. Nós, as drag queens, por ter, às vezes, corpos cheios de plumas, cores, por ter um corpo diferente, a gente montada não apresenta o mesmo comportamento que temos quando estamos desmontadas. A gente tem que saber ser o que vira, né?

[Pádua/Camila Barbahá, entrevistado(a) em setembro de 2004]

A montagem requer do agente um aprendizado, ou seja, é preciso saber lidar com o novo corpo, ainda que seja por algumas horas. Habitualmente, os intérpretes das *drags* durante o dia usam nomes, roupas e sapatos masculinos. Em geral, é pelo período noturno que essas pessoas “se montam”. Não é à toa que suas personagens são conhecidas como as “rainhas da noite”. Mas, os intérpretes das *drags*, como não vivem eternamente montados, costumam, de vez em quando, se preparem para viverem suas personagens. Essas pessoas treinam, seja testando alguma pintura sobre a pele, seja ensaiando novas formas de andar ou dançar, seus corpos masculinos para serem transformados. No entanto, é a cada montagem que essas pessoas vão realmente aprendendo a utilizar suas novas corporeidades, por exemplo, a andar com perucas coladas na cabeça, próteses encaixadas nos membros, “saltos” nos pés, etc. Em suma, nas “artes da montagem”, o corpo humano passa por toda uma pedagogia para dá lugar a um corpo-vestimenta, corpo-prótese, campo de novos significados sobre o agente.

É quase sempre pela tarde que eu me tranco no meu quarto pra treinar maneiras de usar leques, bolsas e outras coisas, de andar com saltos e dançar trajado em vestido. Eu treino meu corpo sempre perto de alguma data programada para Camila surgir. Eu falo programada, porque cada drag tem seus momentos de aparecer montada. Têm amigas minhas que também são drags e que se montam apenas aos fins de semana, mas tem drag, doida por montagem, que se monta toda noite. A Camila só aparece nas noites de sexta-feira e sábado e, mesmo assim, nem é em toda sexta ou todo sábado. Eu treino no mínimo duas horas para cada vez que vou montar.

[Pádua/Camila Barbahá, entrevistado(a) em setembro de 2004]

Os treinamentos corporais da montagem são de vital importância para o reconhecimento da pessoa como *drag*. Na primeira vez que uma pessoa transforma seu corpo de acordo com os signos corporais das *drags*, pintura, próteses, adereços, etc, ela passa a ser reconhecida como sendo uma *drag*. Na busca de adquirir tal reconhecimento, agentes costumam procurar alguma *drag* experiente nas técnicas referentes ao ato de “se montar”, para que esta *drag* os ensine a montar e utilizar um corpo. Quando há essa procura, ocorre, assim, um ritual de iniciação à montagem, sendo comum que a *drag* preceptora torne-se mãe da pessoa iniciada, se esta assim o quiser. Uma vez que esse parentesco social-afetivo foi estabelecido, a filha recebe o sobrenome *drag* da mãe de montagem. Para tornar ilustrativo esse fato, vejamos o depoimento abaixo:

Meu nome de drag é Iasmyn D’Windson. Eu fui iniciada pela Nadege D’Windson, que é minha mãe de montagem. O Windson é por causa da família real britânica. A minha mãe achou interessante ter esse sobrenome. Ela não foi iniciada por ninguém na montagem. Aí, ela mesma decidiu qual seria

seu nome e sobrenome. Mas como eu fui iniciada por ela e quis ser sua filha, consegui seu sobrenome, o Windson.

[Paulo/lasmyn D'Windson, entrevistado(a) em junho de 2005]

lasmyn, como filha de Nadege D'Windson, mesmo que um dia inicie alguém na montagem, ela jamais poderá ser considerada mãe e assim (re)passar seu sobrenome à pessoa iniciada. lasmyn, para ser mãe, terá que renegar o sobrenome Windson e criar outro, que seja inédito entre as famílias *drags* locais. É de praxes as personagens *drags* quando carregam o sobrenome da mãe não se tornarem matriarcas. No entanto, uma matriarca pode ter tantas filhas quanto puder, sendo que estas se reconhecem entre si como irmãs.

As famílias *drags* experimentam a iniciação à montagem também como rito de agregação – o sobrenome *drag* indica de que família você vem. Mas, como Van Genep (1977) nos alerta, os ritos de agregação são também de exclusão. Segundo o autor, se você é de um grupo, clã, casta, família, etc, logo significa que você não pertence a outro e que seus valores, sentimentos e suas ações podem ter, e, no mais das vezes, têm características próprias. É corriqueiro as famílias *drags* possuírem uma série de regras de conduta singular, quase sempre impostas pela matriarca de cada grupo. Trago aqui o depoimento da matriarca da família Killer:

Na minha família é o seguinte: quando há algum concurso ou disputa de drags, apenas uma filha minha ou eu participa como concorrente ao título. Em outro evento, aí, vai outra Killer na disputa. A lei entre as Killers é que todas nós decidimos em comum qual Killer vai participar ou não em tal concurso. Depois que sabemos quem será a Killer num concurso, as outras Killers ajudam a escolhida na sua produção para o evento. Uma Killer nunca disputa com outra Killer. E quando uma Killer ganha, é como se todas as Killers ganhassem. O sentimento de vitória é um só.

[Roberto/Roberta Killer, entrevistado(a) em agosto de 2005]

O trecho destacado acima é de Roberta, matriarca da família Killer, ele revela uma característica das Killers frente às disputas entre *drags* que dificilmente verifiquei em outras famílias. Em suma, eu poderia contar alhures acerca de particularidades dessa família e de outras com as quais tive oportunidade de dialogar durante o trabalho de campo. Mas, agora volto ao caso de Pádua e passarei à descrição de uma etapa central da iniciação à montagem, o manuseio dos objetos para construção do corpo montado.

Leach (1974), ao repensar o próprio pensamento antropológico, ressaltou o fato de o tempo adquirir conotação diferente de acordo com cada contexto cultural. No contexto da iniciação à montagem, existem duas possibilidades de tempo para viver esse ritual. Como “Cada ritual é um processo pautado em um tempo, cujas unidades são objetos simbólicos e aspectos serializados da conduta simbólica” (TURNER, 2005, p.50, tradução minha), vejamos como se relacionam objetos e ações nessas duas possibilidades.

Quando conheci Pádua, já havia se passado um considerável tempo desde que este agente fora iniciado nas “artes da montagem”. Em setembro de 2004, Pádua já “se montava” há quase um ano, sendo que este agente já executava seus treinamentos corporais, sem ajuda de qualquer pessoa. Porém, as coisas nem sempre foram assim.

Pádua “se montou” pela primeira vez aos seus dezoitos anos quando através de um grupo de amigos, conheceu Fernanda Scaranze. Nessa época, Fernanda já “se montava” há mais de oito anos, sendo inclusive uma pessoa reconhecida como uma das *drags* que, em Fortaleza, mais iniciou agentes no mundo da montagem. Quando os agentes optam por pertencer a alguma família *drag*, eles vão sendo treinados por suas respectivas “mães” de modo tão preciso que o tempo de iniciação aqui é ditado pelo sentimento de aprovação da família, sendo que a matriarca dá a última palavra acerca da qualidade do iniciante nas atividades da montagem. Mas, quando o neófito procura apenas por aprender o básico da montagem, como foi o caso de Pádua, o tempo de iniciação costuma levar algumas horas. Dessa forma, o iniciante vai aprofundando seus conhecimentos sobre o ato de “se montar” ao sabor do tempo e sozinho.

Existem três modalidades de montagem *drag*. A primeira é a *amapô*⁵², que corresponde à construção de um corpo grotesco com preponderância de símbolos femininos sobre os demais. Nessa modalidade de montagem, há um humor negro de deboche e sarcasmo ao feminino, ao mesmo tempo em que mostra uma preocupação em ostentar *glamour* por meio do uso de objetos de luxo. A segunda constitui a caricata, uma espécie de montagem muito bizarra que lembra a figura feminina do palhaço. Aqui há a presença de um humor descontraído, de um riso solto e contagiante. A terceira trata-se da andrógina, que imiscui os mais variados símbolos possíveis, em especial os do mundo animal como garras, rabos, chifres, dentre outros. Esta última qualidade de montagem transborda em surrealismo estético.

Haja vista que o iniciante na montagem *drag* tem três opções de como aprender a “se montar”, ele pode escolher a aprendizagem por um estilo ou por dois ou mesmo por todos, que é o que realmente mais acontece nesse tipo de iniciação. E como “cada ritual tem sua própria maneira de interrelacionar os símbolos” (TURNER, 2005, p.35, tradução minha), no último caso, o neófito acaba por passar, na verdade, por três ritos menores (a aprendizagem nas três modalidades de montagem *drag*) que compõem um ritual maior de iniciação. Passemos a ver de perto a manipulação dos símbolos em cada um desses ritos.

Antes de mais nada, vale informar que nenhum corpo oriundo de qualquer estilo de montagem *drag* é estritamente igual a outro. Dentro de cada estilo, há um grande espaço de liberdade para a escolha da aparência do corpo que se quer manufaturar. Todavia, se um agente despreocupado em aprender a montar for procurar uma *drag* para que esta simplesmente lhe monte uma corporeidade, essa despreocupação não fará com que o mesmo seja reconhecido pelas *drags* como sendo uma delas. É preciso que o neófito aprenda ao menos o básico da montagem para ganhar tal reconhecimento. Esse básico consiste em três coisas: construção do rosto, adorno da cabeça e revestimento de membros.

Na montagem *amapô*, a construção do rosto se dá pela ocultação dos traços masculinos da face do intérprete com o uso de bases, corretivos e pós faciais. Logo após essa ocultação, novos traços são desenhados e pintados sobre este rosto de forma a dar-lhe fortes aspectos femininos. Nesta fase, os objetos comumente

⁵² O termo *amapô* é oriundo de algumas religiões afro-brasileiras, e as *trans* o usam em referência a algo compreendido como sendo feminino.

utilizados são batons, “sombras”, delineadores de olhos, rímeis, pincéis, curvadores de cílios, cílios postiços, etc. As *drags* possuem profundo conhecimento acerca desses materiais. Várias delas, em Fortaleza, são peritas nas novas tendências da cosmética facial.

O adorno da cabeça realiza-se por meio do encaixe de perucas. Estas podem ser encaixadas por “prendedores”, os quais ficam entre o couro cabeludo e a parte interna da peruca, ou através da colagem. Esta se dá pelo uso de substâncias colantes que são aspergidas sobre a cabeça de modo que quando a peruca seja posta fique bem fixada. Uma vez encaixadas, as perucas são penteadas de acordo com o gosto de cada usuário.

O revestimento dos membros envolve próteses de borracha ou esponja que simulam coxas, nádegas e seios; o porte de vestimentas femininas, o uso de calçados de saltos elevadíssimos e a técnica de “trucamento da neca”. Esta técnica se caracteriza pela ocultação do pênis e dos testículos de modo a deixar a genitália masculina com a aparência da feminina. Na linguagem das *drags*, a palavra “trucar” significa camuflar, esconder ou mesmo enganar; já “neca” corresponde a pênis.

Na construção do rosto em uma montagem caricata, a ocultação dos traços masculinos nem sempre é efetuada. Nessa espécie de montagem, o objetivo é criar uma face muito bizarra. Para isso, muitas vezes traços masculinos como barba e queixo largo são ressaltados em vez de camuflados. Os materiais usados, em sua maioria, são os mesmos da montagem *amapô* com a exceção de algum acessório utilizado ali ou acolá no rosto, como dentaduras que “deformam” a boca ou falsas verrugas que são coladas sobre a pele.

O adorno da cabeça também se faz com perucas. Porém, estas nem sempre se mostram sozinhas sobre a cabeça. É comum a presença de objetos como chapéus extravagantes, plumas coloridas e outros em meio aos fios. Estes, à diferença dos encontrados na maior parte das perucas utilizadas no estilo *amapô*, as quais apresentam cabelos naturais ou fios de materiais com aspectos semelhantes a cabelos, revelam fios que denotam a sua artificialidade. Em geral, nas montagens caricatas, as perucas são de náilon, *látex* ou *canecalon* em cores flamejantes.

O revestimento dos membros ocorre do mesmo modo da montagem *amapô* na maioria dos aspectos. Ele, no entanto, apresenta duas particularidades. Primeira,

não contém necessariamente uma preocupação em “trucar a neça”. Segunda, o corpo é montado de forma a mostrar membros desajeitados, estranhos e disformes.

De todas as montagens *drags*, a andrógina parece ser a mais complexa. Ela se fundamenta no que há de mais peculiar e criativo do artista que a efetua. Não há limites estéticos nessa qualidade de montagem. Aqui a androginia pode ser conseguida pelas mais variadas técnicas possíveis. A construção do rosto, o adorno da cabeça e o revestimento dos membros são levados a excentricidades jamais vistas em qualquer outro estilo de montagem. A variedade de materiais utilizados também é ilimitada. Há *drags* que chegam ao requinte de se mostrarem com corpos obtidos com o uso de embalagens de preservativos, carnes e tripas cruas de animais.

As famílias avaliam se seus iniciados são realmente dignos de carregarem o sobrenome particular de cada uma delas. Nenhuma família quer ser desmoralizada, ou melhor, “tombada”, “gongada”, por outra⁵³. Um membro com uma montagem de má qualidade contagia a reputação de toda a família. Ele oferece perigo à mesma. As noções de perigo, sujeira e contágio, em nossas sociedades, tendem a manter uma estreita relação interpretativa (DOUGLAS, 1976). Em geral, o que percebemos como perigoso o é, porque suja e contagia. No caso da montagem, uma família *drag* não admite que nenhum de seus membros ande mal montado exatamente para que a negatividade dessa ação não recaia sobre os outros familiares.

Como toda mãe pode ser questionada quanto a sua competência em criar seus filhos, quando estes realizam uma má ação, a mãe de montagem também se torna alvo de críticas, caso uma de suas filhas não “se monte” como deveria. As irmãs de uma *drag* descuidada com a aparência também são vítimas das más línguas. Ninguém quer ser vista como a irmã da “bicha cangalha”, da “montagem pão com ovo”, da “desaquendada de talento”, só para citar algumas expressões pejorativas do universo da montagem. As irmãs de uma *drag* mal montada ainda costumam serem interpeladas quanto à virtude de seus laços fraternos. Observações do tipo “que irmã é essa que não liga a outra!”, “sempre devemos ajudar as irmãs de montagem em tudo”, “essa *drag* é podre, ela ao menos ajuda a irmã a se montar melhor”, e tantas mais, vez por outra, circulam no mercado de notícias das *drags*.

⁵³ As *drags* empregam os termos “tombar” e “gongar” como sinônimos de humilhar, satirizar ou mesmo ridicularizar.

Fernanda era especialista em repreender suas filhas quando estas se apresentavam com montagens que a desagradava. Pádua, como não quis que sua personagem pertencesse à família Scaranze, acabou por livrar-se do controle “maternal” de Fernanda. O intérprete de Fernanda trabalhava como maquiador em um salão de beleza, localizado no mesmo bairro onde este agente residia, o Centro de Fortaleza. Em uma tarde, Pádua e alguns amigos foram até esse salão para que Fernanda os ensinasse a montar e utilizar um corpo. Mas, a primeira montagem de Pádua só ocorreu de fato na residência do referido maquiador.

Eu tava no Centro da cidade com umas bichas, amigos meus, aí, eles iam se montar, e eu nunca havia montado. Mas, eu era louco pra montar. Eu sentia uma curiosidade pra me ver montado. Então, essas bichas começaram a comprar coisas de mulher, e eu, como estava com aqué, fui comprando também. Eu comprei blusa, saia, calcinha, meias, bijus, sandálias, mas, tudo que comprei era de mulher. Depois eu coloquei tudo na minha mochila, aí, os meninos me levaram até o salão de beleza onde trabalha o Fernando. No salão, os meninos iam pedir para que o Nando ensinasse eu a se montar, porque os meninos, essas bichas, que tavam comigo, não tinham muita prática de montagem. Mas, quando a gente chegou lá no salão, o Fernando concordou em me montar, aliás, em me ensinar a montar. Mas tudo isso tinha que ser no apartamento dele. Assim, o Nando quis. Quando a gente chegou no apartamento, o Nando mandou eu e os meninos lavarem nossos carões com sabão, pra tirar a oleosidade da pele, porque, se a pele tiver oleosa, a maquiagem não fixa bem e pode ficar borrada. Quando o Fernando começou a me maquiar, eu comecei a ser transformado mesmo, eu comecei a ficar tão diferente do que eu era. Ele mudou o formato do meu nariz, da boca, dos olhos, ah, foi escânda-lo! Eu truquei a neca, vesti calcinha, vesti uma saia listrada e uma blusa bem colorida. Aí, o

Fernando me emprestou uma peruca cor-de-rosa e uns seios de borracha, bem grandes. Eu calcei um par de sandálias saltos plataforma, aquele salto que é bem grosso. Quando eu tava vestida, calçada e maquiada, eu já achava que tava pronta pra sair, mas o Fernando e os meninos olhavam pra mim e diziam que eu estava parecida com uma racha. Aí, o Fernando aplicou glitter perolado nos meus braços e pernas, encaixou umas plumas cor-de-rosa na minha saia e jogou um buá também cor-de-rosa sobre meus ombros. Foi só depois que eu me apresentei com plumas, glitter e buá que os meninos disseram que eu tava quase pronta, porque pronta mesma eu só ficaria quando soubesse andar de salto. Eu tava quase caindo, porque a sandália, além de ter ficado apertada no meu pé, cada sandália tinha um salto de quinze centímetros, e eu, nessa época, não tinha experiência em andar de saltos. O Fernando fez eu passar uma hora andando de salto pelo apartamento dele pra eu aprender a andar de saltos. Enquanto isso, ele se montava. Foi a partir desse dia que eu fui aprendendo a me montar [...] Cada vez que eu aprendo algo novo sobre montagem, eu lembro da primeira vez que eu montei. Eu lembro que um dia eu nem sequer sabia encaixar uma peruca. Eu lembro como foi difícil chegar a onde cheguei, a chegar saber se montar sozinho, sem ajuda de ninguém. Tem gente que pensa que a vida de drag é fácil, mas não é fácil, não. Montar e desmontar é uma rotina cansativa e difícil, é coisa pra quem tem muito amor pela montagem. Sem falar que a montagem é muito cara, porque não se compra só roupas e sapatos. Tem que comprar peruca, maquiagem, cílios postiços, próteses de esponja ou borracha. Ah, tem que ter ainda adereços, né? E isso tudo custa dinheiro. Mas o pior é que se repetir uma montagem, e outras drags souberem, elas lhe chamam de pobre. A pessoa que repete uma montagem acaba ficando

com a fama de pobre, de uma bicha cangalha que faz a linha avareza [...] eu agradeço a saber montar a Fernanda. Quando ela me ensinou a montar, ela fez como quase toda drag faz que é ensinar que uma drag não deve imitar uma montagem. A Fernanda me ensinou foi a pintar a pele, usar saltos, colar perucas, fazer a cola caseira que cola tanto a peruca como os adereços na pele.

[Pádua/Camila Barbahá, entrevistado(a) em setembro de 2004]

Para custear cada montagem, Pádua, que não exercia qualquer atividade remunerada, recorria a seus pais, os quais trabalhavam. Mas, ele não contou para seus pais que “se montava”. De algum modo, estes forneciam dinheiro que seu filho necessitava para transformar o corpo. Dentre os familiares biológicos de Pádua, apenas, sua irmã sabia que ele “se montava”. Cabe ressaltar que as *drags*, por não se enquadrarem às formas dominantes de sexualidade, são agentes estigmatizados na vida social. Dessa maneira, não é raro haver *drags* que ocultam de seus familiares biológicos o que elas são.

Eu não tenho coragem de dizer ao meu pai que eu me monto. Ele é muito preconceituoso com gays. Já a minha mãe, eu acho que ela desconfia que eu gosto de garotos. Mas eu acho que ela nem sonha que eu me monto. A minha irmã, aliás, a única irmã que tenho, pois lá em casa a minha família é só eu, ela e meus pais, sabe que eu monto. Ela prometeu nunca dizer para nossos pais que eu me monto [...] andar montado é, às vezes, complicado, porque tem gente que, quando lhe vê montado, diz coisas horríveis pra você. E você não deixa de se sentir magoado por causa delas. Quando eu montei pela primeira vez, eu ouvi muitas coisas desagradáveis. Quando eu saí montado mais os meninos, teve muita gente que nos chamou de viados, monstros, de quase tudo que é xingamento! As coisas só melhoraram

quando a gente chegou próximo à boate que nós fomos nessa noite. [...] Antes de entrar na boate, eu tava todo errado. Eu, apesar de ser gay, nunca havia sido incomodado em público. Eu desmontado não tenho características afeminadas. Eu desmontado ninguém me pertuba por ser gay ou drag. Mas, quando eu monto, eu sei o que é ser esculachado pelos outros. Mas eu não deixo de me montar, a não ser que algo muito grave aconteça comigo [...] os meninos que estavam comigo respondiam aos xingamentos só que eu fiquei foi calada de tão envergonhada que eu fiquei naquela noite. [...]. Eu, para meus amigos, não escondo que me monto, mas pra meus pais é diferente. Eu tenho medo que meus pais sejam como aquelas pessoas que me xingaram naquela noite, que sejam preconceituosos comigo. [Pádua/Camila Barbahá, entrevistado(a) em setembro de 2004]

Pádua achava que se seus pais descobrissem que ele “se montava”, logo seus pais saberiam que ele considerava-se *gay*. Pádua pensava assim, porque, no cotidiano, as *drags*, bem como outros transgêneros, são percebidos como homossexuais. Mas, longe de buscar uma identidade sexual para os colaboradores dessa pesquisa, durante o trabalho de campo, apesar de não encontrar *drags* que se percebam heterossexuais, encontrei com frequência *drags* que se consideram bissexuais. Dessa forma, a relação montagem – homossexualidade não é óbvia. Contudo, Pádua vivia em um mundo de montagens e amores clandestinos.

A última pessoa que eu namorei não foi legal comigo. Nosso namoro foi o namoro mais difícil de esconder dos meus pais. Ele trabalhava de segunda-feira a sábado, e nós nos encontrávamos quase só aos domingos. Então, todo domingo eu tinha que inventar alguma história pra dizer aos meus pais, porque eu ia sair de casa. Para namorar, eu, às vezes, digo que vou estudar na casa de algum amigo ou que

vou ao cinema. Mas esse sujeito que namorei não vale nenhuma das mentiras que eu criei pra me encontrar com ele. A gente namorou durante três meses seguidos. Ele me conheceu de dia, que é sempre quando tô de corpo de homem. Mas, quando ele descobriu que eu se montava, ele terminou o namoro da gente. Sabe, ele demorou a descobrir. Ele não tinha o costume de sair de casa nas noites de sexta-feira e sábado, que são as noites em que eu me monto. Então, ele não sabia que eu era Camila Barbahá. Quando ele soube, disse que não queria namorar mulher nem qualquer coisa que fosse meio mulher. Ele praticamente me chamou de coisa. Nessa época, como eu tava muito apaixonado por ele, eu fui tentar argumentar, porque tinha escondido a Camila dele. Eu devia é ter dado um tapa na cara dele! Mas fiquei feito abestado escutando o que ele dizia. Ele também disse que não curtia gente afeminada. Aí, eu disse que eu só era a Camila quando me montava, mas ele, assim mesmo, não quis mais eu. Ele queria é um boy que nem ele. Oh, a maior raiva que eu tenho dele é porque esse safado falou tudo isso pra mim, sendo que ele na intimidade é como as mulheres, é totalmente passivo. Durante o período que a gente namorou, eu é quem era ativo, quem comia ele todinho. Assim mesmo, esse viado me chamou de afeminado. Na noite que ele terminou nosso namoro, ele disse que só continuaria comigo se eu nunca mais fosse se montar. Mas eu falei que não deixaria de se montar por causa de homem nenhum. A partir dessa noite, prometi a mim mesmo nunca mais esconder a Camila de garoto nenhum. Hoje, quando eu tô desmontado e vejo que algum homem tá a fim de algum relacionamento comigo, eu digo logo que sou também Camila Barbahá, nhaí!

[Pádua/Camila Barbahá, entrevistado(a) em setembro de 2004]

Durante o trabalho de campo, fui percebendo que o efeminado, geralmente chamado pelos transgêneros de “afeminados” ou “pintosas”, é um ser extremamente discriminado tanto entre heterossexuais como entre homossexuais. Os homens homossexuais e bissexuais preferem se relacionar com homens que não denotem sua homossexualidade ou bissexualidade por meio de características reconhecidas como femininas. Estas características costumam ser voz aguda ou em falsete, sombrancelhas delineadas, roupas extravagantes, o uso de jóias ou maquiagem, cabelos longos, etc. Isso leva a certos intérpretes de *drags* a policiarem seus gestos tidos como femininos para que estes não transpareçam durante o rito de paquera ou conquista.

Os homossexuais e bissexuais que não são reconhecidos como efeminados costumam ser chamados, pelos *gays* e transgêneros de Fortaleza, de *boys*, “bofes” ou “cós”. Quando alguns destes homens apresentam corpo “sarado”, “malhado”, e ainda desempenham o papel passivo ou versátil na relação sexual, eles são tidos como as “barbies” ou as “mariconas bombadas/saradas”. Caso os *boys*, “bofes” ou “cós”, independente de possuir o corpo “sarado”, sejam somente ativos, eles costumam ser identificados como os “diaguis”, que têm a fama de serem os homens mais cobiçados na cena *gay* e transgênero. Assim, o “diagui” é sempre aquele homem que independente de ser “sarado” desempenha somente o papel ativo na relação sexual.

É válido observar que o estigma sob o efeminado é algo antigo na história das sociedades ocidentais. Na antiguidade, bem como na idade média, o efeminado era tido como uma ofensa a natureza. Entre os gregos antigos, as relações amorosas entre homens eram até certo ponto bem aceitas desde que nenhum deles fosse à figura do *Effeminatus*. Foucault (2006) se vale desse fato para evidenciar que nossas sociedades têm uma dificuldade já de longa data para com as práticas de travestismo e as de relacionamento entre seres do mesmo sexo biológico.

Seria possível ler, na intensidade tão fortemente negativa desse esteriótipo [homossexual], a dificuldade secular, em nossas sociedades, para integrar dois fenômenos – aliás, diferentes --, que são a inversão dos papéis sexuais e a relação entre indivíduos do mesmo sexo. Ora, essa imagem, com a aura repulsiva que a envolve, atravessou séculos; ela já estava intensamente delineada na literatura greco-romana da época imperial. Ela é encontrada na figura do *Effeminatus*, traçada pelo autor de uma *Physiognomis* anônima do século IV; na descrição dos padres de Atargatis, dos

quais zomba Apuleu nas *Metamorfoses*; na simbolização que Dion de Pruse propõe do *daimon* da intemperança, durante uma de suas conferências sobre a monarquia; na fugaz evocação dos pequenos retóricos todos perfumados e cacheados que Epícteto interpela no fundo de sua sala, e aos quais pergunta se são homens ou mulheres (FOUCAULT, 2006, p.2005, colchetes meus).

Para Foucault, seria possível vê a negatividade sobre o estereótipo do homossexual também na imagem da juventude decadente, tal como Sêneca, o Retórico a vê, com grande repugnância, à sua volta:

A paixão malsã de cantar e dançar enche a alma de nossos efeminados; ondular os cabelos, tornar a voz suficientemente fina para igualá-la às carícias das vozes femininas, rivalizar com as mulheres por meio da lassidão de atitudes, estudar-se em indagações muito obscenas, eis o ideal de nossos adolescentes [...]. Enfraquecidos e exasperados desde o nascimento, eles permanecem voluntariamente sempre prontos a atacar o pudor dos outros, sem se ocupar do seu próprio (SÊNECA, 1957 *apud* FOUCAULT, 2006, p.205-206).

É com esses traços, lembra Foucault, que “Agatão aparece nas *Thesmophories*: tez pálida, faces raspadas, voz de mulher, delicadeza, roupa alaranjada, rede de cabelo; tudo isso leva seu interlocutor a perguntar se está verdadeiramente na presença e um homem ou de uma mulher” (2006, p.206). Porém, o filósofo francês adverte que seria totalmente inexato ver nisso uma condenação daquilo que chamamos de relações homossexuais. Na antiguidade, o problema não era os dos amores masculinos em si, mas de certos tipos desses amores. Havia toda uma ética de si, em que era exaltada a figura do homem viril, do herói, em detrimento da figura do efeminado. Com o cristianismo, houve uma perseguição e desqualificação de qualquer relacionamento entre pessoas do mesmo sexo, e, quando, através dos movimentos *gay*, feminista, lésbico e transgênero, o ocidente começou a aceitar mais a presença de comportamentos sexuais fora da “matriz heterossexual”, a desqualificação sobre a figura do efeminado, de certa forma, ainda prevalece.

O domínio dos amores masculinos certamente pôde ser “livre” na antigüidade grega, muito mais, em todo caso, do que foi nas sociedades européias modernas; não resta dúvida, entretanto, que bem precocemente é marcado por intensas reações negativas e por formas de desqualificação que se prolongarão por muito tempo (FOUCAULT, 2006, p.2006).

Em nossos tempos atuais, a desqualificação sobre o efeminado denota ainda um apego pelo padrão de beleza masculina dos gregos antigos: a do corpo apolíneo. Entre os gays, o padrão dominante é igual, basta ver que tipo de corpos as revistas pornográficas direcionadas ao público gay costumam expor: corpos másculos e bem musculosos. Mas os efeminados têm seu público, que não é nada pequeno, se pensarmos na quantidade de homens e até mulheres que buscam os serviços sexuais de travestis nos centros das grandes metrópoles. Em Fortaleza, por exemplo, encontrei travestis que me confessavam realizar até 20 programas em uma noite. Contudo, Pádua, embora não se prostituísse, não costumava ter a “sorte” de encontrar homens que gostassem de pessoas que estão sob a ótica do efeminado.

[...] nem todos meus namoros terminaram com brigas. Eu comecei a namorar com 16 anos e, nessa época, nem sabia o que era uma montagem. Aí, quando eu passei do meu segundo namoro para o terceiro, eu comecei a se montar. Nessa época, eu tinha 18 anos, e meu namorado sabia que eu se montava. O único problema mesmo é que sempre tinha que ter justificativas para as minhas constantes saídas de casa. Sempre que eu saio de casa, os meus pais querem saber exatamente aonde eu tô indo. Aí, quando eu ia namorar, já sabe, né? Eu tinha que bolar uma mentirinha. Mas, o tempo foi passando, e depois que eu terminei este namoro, eu conheci um outro cara, e começamos a se relacionar. Mas a gente nunca saia nas noites em que eu costumo se montar, e eu, até um certo tempo, ainda não tinha dito a ele que eu se montava. Aí, numa destas noites, eu liguei pra ele e disse que se montava. Mas pra que eu disse isso? Ele simplesmente respondeu que não gostava de drag e que se eu realmente gostasse de se montar, que eu nunca mais fosse atrás dele. Depois que eu ouvi isso, eu só fiz desligar o telefone e nunca mais dei nem confiança pra essa figura. Aí, depois disso tudo, eu conheci o traste que foi meu último namorado. Mas esse negócio de namorar e se montar escondido da família é complicado. Eu quase sempre

me monto na casa de algum amigo meu e namoro sempre longe das vistas dos meus pais. O problema é que, quando eu tô montado, eu passo por cada uma. Tipo assim: eu montado nunca sei se devo entrar num banheiro para homens ou num de racha. Se eu montado entrar num banheiro feminino, as rachas que estiverem lá podem ficar constrangidas com a minha presença. E eu fico constrangido em entrar num banheiro masculino. Não importa qual banheiro eu montado entre, é sempre como eu tivesse errado de banheiro.

[Pádua/Camila Barbahá, entrevistado(a) em setembro de 2004]

Nesse “problema do banheiro”, narrado acima, é possível perceber como as *drags* não se ajustam a divisão binária de sexo e gênero. Os banheiros atendem apenas a quem está claramente ajustado a uma categoria (masculino) ou a outra (feminino). Ressalto que os comportamentos e as anatomias apresentados pelas *drags* não correspondem aos comportamentos e às anatomias esperados por nossa sociedade para homens ou mulheres. As *drags* confundem o sexo e reafirmam como este é imbuído de significados contextuais. Se, como alguns teóricos pensam o sexo, fosse apenas algo natural reduzido a anatomia, mas especificamente aos órgãos genitais, talvez Pádua, como um ser dotado de pênis, não se constrangesse em adentrar em um banheiro masculino. A experiência desse agente nos ressalta que os significados em torno do sexo se imbricam em um jogo natureza/ cultura, para nós, ainda difícil de ter suas forças totalmente definidas e balizadas.

Estamos acostumados a tomar o sexo como referente à materialidade dos corpos. “A diferença sexual, entretanto, não é, nunca, simplesmente, uma função de diferenças materiais que não sejam, de alguma forma, simultaneamente marcadas e formadas por práticas discursivas” (BUTLER, 2007, p.153). Isso não significa simplesmente que o discurso produz o sexo. Butler, com base na noção foucaultiana de “ideal regulatório”, observa que a categoria do “sexo” é, desde o início, normativa:

[...] o “sexo” não apenas funciona como uma norma, mas é parte de uma prática regulatória que produz os corpos que governa, isto é, toda força regulatória manifesta-se como uma espécie de poder

produtivo, o poder de produzir – demarcar, fazer circular, diferenciar – os corpos que ela controla. Assim, o “sexo” é um ideal regulatório cuja a materialização é imposta: esta materialização ocorre (ou deixa de ocorrer) através de certas práticas altamente reguladas. Em outras palavras, o “sexo” é um ideal que é forçosamente materializado através do tempo. Ele não é um simples fato ou condição estática de um corpo, mas um processo pelo qual as normas regulatórias materializam o “sexo” e produzem essa materialização através de uma reiteração forçada destas normas. O fato de que essa reiteração seja necessária é um sinal de que a materialização é nunca totalmente completa, que os corpos não se conformam, nunca, completamente, às normas pelas quais sua materialização é imposta. Na verdade, são as instabilidades, as possibilidades de rematerialização, abertas por esse processo, que marcam um domínio no qual a força da lei regulatória pode se voltar contra ela mesma para gerar rearticulações que colocam em questão a força hegemônica daquela mesma lei regulatória (BUTLER, 2007, p.153-154).

A cadeia simbólica da relação dos corpos em um banheiro denota como os signos da “matriz heterossexual” regem de forma majoritária um controle dos corpos e espaços em nossas sociedades. Quase todas as identificações dos banheiros, em nosso país, se dividem em masculinos (no sentido de másculo, semelhante a ser biologicamente um ser dotado de pênis e com o resto do corpo em sintonia com outros signos de masculinidade) e femininos (no sentido de fêmeo, a ser biologicamente semelhante a um ser possuidor de vagina e com o restante do corpo em sintonia com outros signos de feminilidade). As identificações, nas portas desses espaços sanitários, costumam apresentar algum signo que lembre o que é socialmente entendido por ser homem ou ser mulher, e nunca por ser transgênero ou outro ser. O corpo *trans* da *drag* é transgressor dessa cadeia, ele não é inteligível a “matriz heterossexual”, que está por trás das identificações postas nas portas dos sanitários⁵⁴. Nos próprios banheiros existentes no interior de boates e outras casas noturnas direcionada ao público LGBTT, as identificações de gênero existentes nas portas desses banheiros são da mesma forma. No entanto, nesses espaços direcionados ao público LGBTT, as pessoas transgêneros se sentem mais à vontade para entrar no banheiro de sua preferência.

A respeito da indecisão de Pádua em frequentar banheiros públicos, lembro de uma situação em que estávamos numa boate. Os banheiros dessa boate

⁵⁴ “O ‘sexo’ é, pois, não simplesmente aquilo que alguém tem ou uma descrição estática daquilo que alguém é: ele é uma norma das normas pelas quais o ‘alguém’ simplesmente se torna viável, é aquilo que qualifica um corpo para a vida no interior do domínio da inteligibilidade cultural” (BUTLER, 2007, p.154-155).

alternavam entre aqueles que apresentavam uma rosa vermelha talhada na porta e outros que exibiam um trevo verde talhado na porta. Assim, entendia-se que essas mensagens sígnicas, rosa e trevo, dizia: rosa, ao feminino; e trevo, ao masculino. Mas, como essa mensagem capturar o corpo de Camila Barbahá repleto de símbolos masculinos e femininos ambigualmente alternados? Nessa noite, tive que acompanhar Camila até o sanitário do trevo. Ela me disse que com o corpo *amapô* que estava se sentia mais à vontade, ou melhor, segura em entrar no banheiro masculino se fosse acompanhada de um homem, no caso minha pessoa. Assim, segundo ela, os outros possíveis homens que estivessem por lá não pensariam que ela estava à procura de ter relações sexuais para com eles.

Embora, entre os transgêneros, o imaginário da atividade prostitutiva ronde mais as travestis, as *drags*, quando montadas no estilo *amapô*, podem ser tomadas como profissionais do sexo. Isso tem uma dose de razão, já que as travestis são comumente percebidas como trabalhadoras do sexo, e a montagem *amapô* constitui a montagem *drag* menos exagerada em símbolos de feminilidade e masculinidade, sendo mais próxima dos corpos das travestis.

A materialidade imposta ao corpo travesti, bem como a imposta ao corpo *drag* por ser a materialidade de um corpo fora das regras, mostram esses corpos como corpos que causam uma instabilidade nos códigos da “matriz heterossexual”, a qual em seu “ideal regulatório” tentou, por vezes, capturar esses corpos e impor-lhes certas materialidades marginais, como: a do desviante, a do anormal e, por vezes, a do perverso. Mas, como, no caso da *drag*, a noção de *performatividade* de gênero se relaciona com a concepção de materialidade? Para Butler:

A performatividade deve ser compreendida não como um ato singular ou deliberado, mas, ao invés disso, como prática reiterativa e citacional pela qual o discurso produz os efeitos que ele nomeia. [...] as normas regulatórias do “sexo” trabalham de uma forma performativa para constituir a materialidade dos corpos e, mais especificamente, para materializar o sexo do corpo, para materializar a diferença sexual a serviço da consolidação do imperativo heterossexual (BUTLER, 2007, p.154).

A matéria do corpo, ou seja, a fixidez do corpo, seus contornos e movimentos, é sempre agenciada e, por conseguinte, passa a produzir enunciados de verdades sobre o sexo, sendo o próprio sexo também fruto dos efeitos desses enunciados. A *performatividade* de gênero, no corpo *drag*, traz à tona o poder

reiterativo do discurso que regula e constrange os corpos. Ela denota os limites, o caráter inacabável da materialização.

A *drag* não possui um sexo, ela está em um devir-mulher que antes a leva a “n” sexos. A questão de assumir um sexo é fundamental para o joguinho molar da “matriz heterossexual” que tende a ser uma “matriz heteronormativa”. A liminaridade da *drag* frente a tal matriz aproxima essa personagem daquilo que Butler (1993) denominou de ser abjeto. A autora, ao ver o sexo não como um dado corporal sobre o qual o construto de gênero é artificialmente imposto, mas como uma norma cultural que governa a materialização dos corpos, está preocupada em entender os processos pelos quais as normas corporais são assumidas, apropriadas e adotadas. Trata-se de ver tais normas não como algo, estritamente falando, que se passa com um agente, mas, ao invés disso, que o agente, o “eu” falante, é formado em virtude de ter passado pelo processo de assumir um sexo (BUTLER, 2007). É preciso estar atento aos efeitos dos enunciados que perpassam os agentes em certos agenciamentos de seus corpos e suas subjetividades. A “matriz heterossexual” necessita que o agente, para existir enquanto pessoa, assuma um sexo. Nesse jogo, ela se torna excludente, pois, nega outras identificações, criando assim um mundo de seres abjetos. Nas palavras de Butler:

[...] uma vinculação desse processo de “assumir” um sexo com a questão da *identificação* e com os meios discursivos pelos quais o imperativo heterossexual possibilita certas identificações sexuadas e impede ou nega outras identificações. Esta matriz excludente pela qual os sujeitos são formados exige, pois, a produção simultânea de um domínio de seres abjetos, aqueles que ainda não são “sujeitos”, mas que formam o exterior constitutivo relativamente ao domínio do sujeito. O abjeto designa aqui precisamente aquelas zonas “inóspitas” e “inabitáveis” da vida social, que são, não obstante, densamente povoadas por aqueles que não gozam do *status* de sujeito, mas cujo habitar sob o signo do “inabitável” é necessário para que o domínio do sujeito seja circunscrito. Essa zona de inabitabilidade constitui o limite definidor do domínio do sujeito; ela constitui aquele local de temida identificação contra o qual – e em virtude do qual – o domínio do sujeito circunscreverá sua própria reivindicação de direito à autonomia e à vida. Neste sentido, pois, o sujeito é constituído através da força da exclusão e da abjeção, uma força que produz um exterior constitutivo relativo ao sujeito, um exterior abjeto que está, afinal, “dentro” do sujeito, como seu próprio e fundante repúdio (BUTLER, 2007, p.155-156).

O abjeto é o liminar, que pode causar uma reviravolta nos modelos da estrutura. Ele não goza de nenhum *status*, a não ser aqueles *status* dados sob a

ótica do estigma. A montagem das *drags* pertence a essa lógica da abjeção ao instituir um novo papel para o agente no estigma social, marcado pelas categorias do homossexual, do pervertido, do efeminado, percebendo essas pessoas como fora da norma sexual. Mas isso, no caso das *drags*, não impediu uma tomada de consciência ao montador da sua condição marginal ou liminar de engendrar um processo de *transformation*, que leva esse *performer* a desempenhar uma “consciência crítica” de si mesmo e do “mundo lá fora”. Esta crítica pode ser vista na reivindicação das *drags* feita em suas *performances*. Cheguei a encontrar *drags* que desejam ter suas *performances* reconhecidas como arte por certos segmentos da arte estabelecida, embora muitas dessas personagens não queiram pertencer a tais segmentos. Há, em Fortaleza, um significativo apoio das *drags* em garantir certos direitos de cidadãos das chamadas minorias sexuais, quase sempre buscados por meio de *shows*, patrocinados pela militância LGBTT.

Pádua, como *drag*, realizou poucos *shows*, sendo que o fracasso que foi o último levou esse rapaz a desistir de “se montar”. Em outubro de 2005, Camila Barbahá subiu num palco pela última vez. Mas, nesse mesmo ano, uma amiga de Pádua, Satyne Haddukan fazia exatamente dois anos que “se montava”.

3.2 James ou Satyne Haddukan

Até um certo período de 2002, eu não tinha nenhuma vontade de se montar. Fazia apenas dois anos que eu havia dito em casa que era homossexual. A minha primeira montagem foi por causa de uma aposta que uns amigos meus fizeram a mim. Eles duvidaram que eu teria coragem de se montar. Aí, eu aceitei a aposta. Eu disse para eles que me montaria no dia das bruxas de 2002. Só que eu apostei uns três dias antes, então, eu tive pouco tempo pra me preparar. Nesse tempo, eu não conhecia nenhuma drag. Eu preparei tudo sozinho. Fui no centro comprar peruca, maquiagem, lentes, sapatos. [...]. Eu sofri o cão na minha primeira montagem. Horas antes de eu se montar, foi que eu ensaiei meu corpo. Eu fiquei andando dentro de casa com

saltos, depois fiquei pintando de várias formas minha face. Mas, o pior de tudo foi encaixar a peruca. Nesse tempo, eu não sabia que drag cola a peruca na cabeça, eu pensava que era só encaixar com grampos. [...]. Só sei que a minha montagem era para ser amapô, mas de tão mal feita ela saiu caricata. Quando eu cheguei na festa, eu tava aquela coisa feia, horrenda, o Jason, cangalha! Meus amigos, quando me viram montado, começaram a rir e quase que não paravam mais. Mesmo assim, foi muito divertido andar montado, e tô, até hoje, me montando. Já faz uns dois anos que eu me monto, né? Eu tinha 27 anos quando aceitei a aposta de que falei e hoje eu tenho 29 anos. É isso mesmo, faz dois anos. Mas, como eu disse, eu aprendi a se montar sozinho. Eu não tive ajuda de nenhuma outra drag. Eu, com meu corpo, aprendi a fazer outros corpos. Fui com o tempo aprendendo a maquiar, encaixar próteses, usar a peruca, usar saltos. Com o tempo, eu fui aprendendo a fazer montagens bem feitas. A Satyne Haddukan nunca mais saiu feia como saía antigamente. Ela hoje faz jus ao nome que tem. Afinal, Satyne é o nome de uma personagem belíssima de um filme. Eu resolvi me chamar Satyne Haddukan horas antes da minha primeira montagem. O sobrenome Haddukan é de origem romena. Eu sempre achei lindo esse sobrenome
 [James/Satyne Haddukan, entrevistado(a) em outubro de 2005]

A entrada de James na montagem é um caso peculiar entre as *drags*, já que ele não procurou, em sua primeira montagem, nenhum transgênero para lhe ajudar a montar. Esses casos em que o agente adentrou na montagem sem a ajuda de outras *trans* não constituem ritos de iniciação, uma vez que não há a figura da preceptora. Tais casos são antes ritos de passagem, de uma adesão ao mundo da montagem, de uma passagem pela qual o agente torna-se *transgender*. Esta passagem também está presente nos aludidos ritos de iniciação. No entanto, no

caso do rito de iniciação à montagem em que há a agregação de um novo membro em alguma família *trans*, a passagem ao mundo transgênero pode ser dividida de acordo com as fases dos ritos de passagem evidenciadas por Van Gennep⁵⁵. A primeira fase corresponde aos ritos pré-liminares que, no caso da montagem, seriam os ensinamentos recebidos pelo neófito durante sua primeira montagem. A segunda fase corresponde aos ritos de margem em que o neófito ainda não conseguiu o reconhecimento do título de *drag* dentro do grupo familiar e ele está a passar por uma série de novos ensinamentos vindos da mãe de montagem. Essas matriarcas avaliam quando suas filhas já são capazes de elaborarem sozinhas e para si mesmas uma montagem reconhecida como sendo de ótima qualidade. O rito pós-liminar consiste em fazer a filha realizar tal montagem, uma vez a tarefa cumprida, ela recebe o reconhecimento final de toda família como sendo uma *drag*, e não mais uma iniciante. Essa personagem, ao desmontar, é agregada ao mundo anterior; ao estar desmontada, como sendo um intérprete da *drag*. Contudo, essa divisão do rito de iniciação/passagem à montagem em pré-liminar, rito de margem e pós-liminar só faz sentido dentro das famílias *drags*, fora delas basta o agente se apresentar montado como as *drags* para ser reconhecido por outros agentes como sendo uma dessas personagens.

Embora nem todos agentes procurem alguém que os inicie nas artes da montagem, isso não significa que eles posteriormente não venham a trocar experiências sobre estas artes com outras pessoas *trans*. Contudo, James aprendeu com um corpo a produzir outro. O corpo montado é como uma segunda pele, um sobrecorpo, cepo de uma identidade manejável. James, além de produzir um corpo, ficcionou uma personagem. Aqui mais uma vez na montagem, a reconstrução da subjetividade torna-se clara como também se explicita a perspectiva das identidades como artefatos, próteses para serem utilizadas em determinados momentos.

A relação de James com seu corpo ocorre sobre a égide do domínio de si: ao montar, o intérprete convida a si mesmo a construir um corpo. A estética oriunda da montagem é a afirmação de uma nova existência. Por isso, uma personagem *drag* pode ser percebida como uma identidade prótese de um “eu” sempre em busca de uma encarnação provisória para si.

⁵⁵ A respeito da divisão dos ritos de passagem proposta por Van Gennep, ver a página 78 desta dissertação.

Se eu tô montado, eu quero ser chamado de Satyne Haddukan, e não de James. Mas quem sabe que eu me monto tem mania de me chamar de Satyne quando eu tô desmontado. Tem gente que me chama de James quando eu tô montado. As próprias drags fazem isso com as outras. Até eu me pego, às vezes, fazendo isso. Mas, quando eu tô desmontada, se alguma pessoa me chamar de Satyne, eu vou atender normalmente, eu não vou tratar mal a pessoa, pois James e Satyne sou eu mesmo. Só que tem drag que é o abuso, que adora esnobar os outros. Aí, essas quando montadas não suportam serem chamadas pelos seus nomes masculinos.

[James/Satyne Haddukan, entrevistado(a) em outubro de 2005]

É comum, em alguns momentos, a identidade das personagens que as *drags* representam ser vivenciada e vivificada mesmo quando os intérpretes destas últimas não estão montados. “Isso geralmente ocorre em momento de maior intimidade, quando se encontram em espaços privados, entre amigos e pessoas mais íntimas” (CHIDIAC; OLTRAMARI, 2004, p.474). Todavia, segundo Chidiac; Oltramari (2004), o suposto limite entre a identidade do intérprete e da personagem posto pela montagem não deve ser percebido como algo estático, fixo; deve sim ser encarado como uma fronteira flutuante, segundo a qual as características da personagem podem ser evocadas quando o agente não está montado e vice-versa. Os autores, com base em Silva (2000), acreditam que se pode aqui entender é que existe um hibridismo, visto a partir da separação, de masculino/feminino. Ou seja, características da identidade do intérprete também se tornam presente na composição das personagens. Eles adquirem noções e aptidões para a maquiagem, para o uso de próteses e para se equilibrarem em sapatos de saltos elevadíssimos. É como se existisse no caso das *drags* um ponto de intersecção fazendo uma identidade não dicotômica, ou uma eterna mutação, como um processo de transformação contínuo durante a vida das personagens e dos agentes que as interpretam (CHIDIAC; OLTRAMARI, 2004). Os autores chegaram a informar que já

presenciaram diversas situações, nas quais intérpretes desmontados foram chamados pelos nomes de suas respectivas personagens *drags*, quando reconhecidos, e isto não causou, em nenhum momento, constrangimento a tais intérpretes. Em Fortaleza, também presenciei esse tipo de situação. Porém, as *drags* costumam estabelecer fronteiras, ainda que tênues, entre o que seriam elas e o que seriam quem as constroem e as vivem, os chamados intérpretes.

A personagem *drag* mostra-se um “não-eu” do eu intérprete e também um não desse “não-eu”. Nesse *transportation*, há um grande flerte com os modelos de masculinidade. A figura do *boy*, do *có* torna-se a referência para a *drag* se perceber diversa de si mesma, para ver-se enquanto um ser outro, diferente daquele preso aos modelos de masculinidade por causa de um corpo com uma materialidade etiquetada de masculina, o corpo do intérprete. As *drags* reiteram os mais arcaicos modelos de masculinidade, como mundos significantes para elas, neles, territorializarem seus “eus” intérpretes por meio de uma série de símbolos.

Você tá com roupa de có, jeito mais ou menos de có e você se monta, você é intérprete que é o boy que se monta. Eu, como James, sempre me vejo como o intérprete da Satyne. O James é macho, fala grosso, não anda se rebolando. Quero viver assim por muito tempo. Amo me montar, mas desmontar é preciso. Também adoro ser boy, mesmo sendo um có meio pintosa, eu me amo como James e Satyne. Quando eu tô desmontada nem todo mundo sabe que eu sou a Satyne Haddukan. A Satyne é muito diferente do James e é James.

[James/Satyne Haddukan, entrevistado(a) em outubro de 2005]

A lógica do intérprete na *drag* se dá numa estreita passagem da representação (a imagem de uma personagem a ser vivida, a representação teatral) para a atuação (o viver a personagem), mais debilerada e com grande espaço para o improvisado. Se, por um lado, a *drag* se percebe diferente de um “eu” por meio de uma negação de símbolos masculinos a que ela estaria presa enquanto intérprete,

por outro lado, essa diferença é vista pela apropriação “exagerada” das *drags* daquilo que percebemos como sendo signos femininos. A *drag* para si é uma personagem que segue um roteiro dado por e para si mesma. Ela não é uma personagem da convenção teatral, mas traça por meio do montar e desmontar um movimento *continnum* do rito ao teatro.

O intérprete, enquanto *drag*, faz de sua vida uma arte cênica, plástica, em suma, uma arte *performance*. A ideia de interpretação na *drag* não se submete a um texto dado, ela quebra com a representação, com a ficção que *a priori* sustenta a noção de personagem pela própria *drag* invocada. A montagem tem sua linguagem na hibridez das artes e na ambiguidade de papéis, em especial os de gênero. “À medida que se quebra com a representação, com a ficção, abre-se espaço para o imprevisto, e portanto para o vivo, pois a vida é sinônimo de imprevisto, de risco” (COHEN, 2004, p.97). A personagem *drag* vive no instante, no momento da ação. Ela é uma personagem do tempo real. Seu público corresponde a todos aqueles que por ela passam e a percebem de alguma forma. Esse público pode interagir, e, no mais das vezes, interage com ela. O público das *drags* não se resume a quem vai assistir às *performances* de palco dessas personagens. A montagem *drag* desterritorializa a arte teatral clássica e a vida cotidiana, fazendo do intérprete e da sua personagem *drag* um ser de *performance*, um *performer*.

Que cotidiano é esse que a *drag* vive? Seria um cotidiano “extraordinário” frente à vida “comum” que estas pessoas levam quando estão desmontadas? Suspeito dessa adjetivação de “extraordinário”. Ora, quem monta e desmonta alternadamente tem sua vida envolta pelos símbolos desses ritos. Embora viver como *drag* pareça mais fabuloso do que se apresentar como intérprete, ambas formas de existência são corriqueiras, cheias de rotinas, de imprevistos, de riscos, etc. Não importa qual a aparência corporal que a pessoa que monta exiba em dado momento, ela vive ligada ao universo da montagem. Isso pode ser visto, por exemplo, na preocupação dos intérpretes em arranjar empregos que o salário garanta os gastos com a montagem, na procura dessas pessoas em se especializar em cursos de maquiagem e estética corporal para aprimorarem suas técnicas de montagem, etc.

Entre as *drags*, a preocupação em aprimorar-se na montagem e o desejo de sempre estar “se montando” com aparências novas são constantes. Elas, mesmo

quando possuem outras *drags* como mães, estão preocupadas em aprender por meio de cursos com outras pessoas técnicas de beleza, de corte, de costura e até ensinamentos em fabricação de perucas, comumente chamadas de “picumãs”.

[...] eu, como Satyne, sempre apareço de corpo diferente. Nem morta, repito uma montagem para ir a um mesmo lugar. Tipo assim: se eu fui num bar com uma montagem, eu jamais volto naquele bar com a mesma montagem. Eu posso até repetir o estilo da montagem, mas esta não vai ser igual a outra, que eu tenha feito. Eu gosto de me montar no estilo andrógino, porque as drags andróginas sempre chamam mais atenção. A maioria das andróginas gosta de exibir músculos e pelos, mostrar aspectos masculinos, sabe? A montagem andrógina é mais chamativa do que outras montagens, pois nela se usa muitos adereços e cores. Eu, por exemplo, quando foco esse tipo de montagem gosto de colocar chifres, rabo no meu corpo, aplicar pelos coloridos na pele, usar lentes vermelhas ou brancas. Ah, eu de andrógina abuso na minha produção! A maquiagem andrógina é muito exagerada. Se a drag sem ser andrógina já abusa na maquiagem, a andrógina é que abusa mesmo. A montagem andrógina é sempre mais cheia de criatividade do que qualquer outra montagem. Mas eu, às vezes, me monto de amapô, que é uma montagem mais simples. Na montagem amapô: eu faço um corpo com muita feminilidade, eu procuro não mostrar nenhuma característica de bicho, assim, eu não uso rabo nem chifre. Amapô significa racha, então a montagem amapô tem que ser um pouco parecida com o modo como as mulheres se produzem. Mas essa montagem não pode ser igualzinha a maneira como as mulheres costumam se produzir. Drag é sempre mais exagerada. [...] eu já montei de amapô quando tava com preguiça de fazer uma montagem andrógina, esta sempre dá mais trabalho de

fazer. Ela leva mais tempo pra ser executada. Quando eu me monto androginamente, eu levo no mínimo algumas horas pra ficar pronta, enquanto uma montagem amapô pode ser feita em menos de uma hora e meia. [...]. Eu até acho as drags caricatas realmente engraçadas. Mas, elas são muito feias. Elas não têm glamour. As drags andróginas podem ser esquisitas, mas, ainda assim, são glamourosas. Elas têm um aspecto artístico, parecem obras de arte. Mas as drags caricatas parecem palhaços. As caricatas fazem de tudo para ficarem engraçadas. Elas passam o batom de modo que deixa a boca torta, [...]. As drags caricatas são tão caricatas que no momento que alguém as vê, já sente vontade de rir. É impressionante! As pessoas sentem vontade de rir só em ver essas personagens. A montagem caricata e a andrógina são as montagens mais exageradas. Só que eu só me monto mais de amapô ou andrógina.

[James/Satyne Haddukan, entrevistado em outubro de 2005]

James ao considerar a montagem andrógina como obra de arte deixa transparecer que os outros tipos de montagem talvez não mereçam esse mesmo reconhecimento. Se concordarmos com Mauss (1972) que arte é aquilo que é reconhecido como arte por um grupo essa consideração de James, caso seja uma percepção comum entre as *drags*, não deveria ser questionada pelo pesquisador. Mas será isso o mais prudente que deve fazer o antropólogo diante do fato das *drags* considerarem algum estilo de montagem com sendo arte e outro não?

As *drags* como todo grupo humano vivendo em sociedade estão a incorporar e reproduzir códigos da gramática da arte de sua sociedade. Aqui a sociedade das *drags* é a mesma da do antropólogo que também incorpora e reproduz esses códigos. Mas este pesquisador detém uma vantagem epistemológica que talvez o nativo na montagem, por vezes, não tenha. Esta vantagem não se encontra fundamentada apenas no fato do antropólogo ter se dedicado ao estudo de uma literatura sobre arte, pois as *drags* também podem ter conhecimento sobre o mundo da dita arte estabelecida. Advirto que alguns transgêneros são profissionais

do teatro, do cinema, há *trans* escritoras outras educadoras de modo que seria etnocentrismo do mais vulgar pensar que todas essas pessoas estão alheias a um conhecimento acadêmico ou mesmo algum outro conhecimento mais elaborado sobre arte, embora a maioria realmente esteja a margens desse tipo de conhecimento. No entanto, o antropólogo usará seu “capital cultural” específico para compreender o mundo artístico da *drag*, buscando entender todo o funcionamento desse mundo através de uma objetivação dos dados, ultrapassando assim a uma mera questão de classificação de coisas para vê-las qual seu possível caráter de arte. Quando somos apenas nativos de alguma sociedade e não pesquisadores nativos dessa sociedade, raramente objetivamos as circunstâncias a nossa volta.

Todavia, o pesquisador pode denominar determinada coisa daquele mundo observado dentro de sua sociedade como sendo algo artístico, com base em alguma ideia de arte, independente do nativo desse mundo achar que tal algo seja realmente arte ou não. Afinal, negligenciar a percepção nativa sobre o suposto caráter artístico dos objetos foi algo que a antropologia fez por muito tempo. Mas acredito que isso não seja auspicioso numa antropologia da arte. No caso das *drags* o mais aconselhável é ver como estas personagens classificam certos fatos do universo da montagem como sendo obras de arte, observar qual a matriz de signos que leva as *drags* compreenderem certos objetos e atitudes como artísticos, entender como essa matriz de signos opera na relação das *drags* com seus corpos e objetos. Assim, na montagem, a questão não é discordar ou corroborar com o julgamento do nativo a respeito de sua arte. Aqui a antropologia de Gell (1998) pode nos ser útil quando ela nos propõe que primeiro devemos ver o feixe de relações e causalidades que permeia pessoas e coisas para depois avançarmos em comparações com o que se entende como sendo arte num certo contexto. No caso das *drags* e suas montagens, estamos diante de uma relação de pessoas e coisas. O funcionamento dessa relação é o que deve ser antropologicamente analisado, depois que se deve ver como ele avizinha-se com o que na cultura, na qual se dá essa relação, tende a ser visto como arte.

Além dos corpos humanos os corpos inumanos, orgânicos ou inorgânicos, também têm matéria e materialidade. Esta última, como de certa maneira já foi posto neste trabalho, corresponde não somente a matéria do corpo em si, mas a ideia que se tem dessa matéria. Em nossas sociedades, a classificação da coisa como arte

efetua-se exatamente no plano da materialidade. Mas esta materialidade não é algo dado. A materialidade não corresponde a sentidos atribuídos a matéria de modo independente, como se esta fosse uma tela em branco pronta para ser pintada pela cultura. A materialidade também é matéria no plano do sensível, do que foge ao exercício de captura dos códigos, inclusive dos códigos da arte. No entanto, a materialidade revela o poder dos estratos sobre as pessoas e objetos, pois a materialidade está atravessada por discursos de saber e poder que regulam e constroem os corpos. Ela, no caso do mundo artístico, encontra-se ligada a uma gramática da arte, responsável por determinar o que seja arte, por classificar os tipos de arte, etc. A dita arte estabelecida é a matriz dessa gramática, a vanguarda está nas margens de tal matriz. E assim como na teoria butleriana do gênero como performativo, em que a “matriz heterossexual” pode ser subvertida pelas liminaridades sexuais, na matriz da arte, o liminar, ou seja, a vanguarda, o experimental, também pode representar perigo. Contudo, a experiência *drag* ao ser um fenômeno da nossa cultura, a materialidade da montagem é percebida como obra de arte pela *drag* quando esta materialidade se avizinha com o que se entende entre nós como sendo arte. Assim, quando James diz que um corpo montado é ou não é uma obra de arte este transgênero reitera e reproduz pelos enunciados da fala os códigos da matriz da arte de nossa cultura. Embora para outras pessoas que seguem a mesma matriz a classificação de James não seja aceitável.

Todavia, independente de James perceber suas montagens como arte, estas ocorrem quase sempre na casa desse agente. Às vezes, ele “se monta” nos locais de *shows*. Ele também costuma levar amigos para sua residência para que todos eles “se montem”. Em geral, isso somente ocorre, nessa residência, entre os membros da família Haddukan. Até a conclusão desta pesquisa, Satyne tinha sete filhas: Duda, Hellem, Isis, Hagathah, Giselle, Yáskara e Karem. As relações de cumplicidade entre as *drags* estão marcadas por uma ética do “cuidado de si”. Vale ressaltar que, entre as *drags*, há uma preocupação com a materialidade de seus corpos regida por regras específicas de beleza e criação. O “cuidado de si” nunca se resume a um cuidado pessoal do agente com o próprio corpo, esse cuidado é também um cuidado para com o outro, já que está marcado por uma ética que rege os corpos segundo padrões estéticos específicos. Entre as famílias *drags*, essa ética

de si é sempre reforçada pelo controle da matriarca sobre suas filhas e destas últimas entre si.

Para Foucault (2006), o “cuidado de si” gera todo um estilo de vida, como um espaço de liberdade que se concretiza, ou seja, que gera transformação pessoal e social possível. Assim, uma ética de si não é sinônimo de narcisismo. Uma cultura do narcisismo, tal como pensou Lasch (1983), pode estar marcada por um “cuidado de si”, mas essa cultura não se resume a esse cuidado e vice-versa. O que acontece no caso das *drags* é exatamente as duas coisas: uma preocupação narcísica consigo mesma dentro de um estilo de vida marcado por uma ética de si.

Mas, como nos alerta Foucault (2006), toda ética está permeada de códigos morais, que, quando infligidos por alguém geram a desqualificação do infrator por parte dos outros⁵⁶. Por mais que uma estética da existência aponte novos estilos de vida, estes não estão livres de forças codificantes. Isso, porém, não é tudo. Volto a Foucault:

De fato, uma coisa é uma regra de conduta; outra, a conduta que se pode comparar com essa regra. Porém, outra coisa ainda é a maneira como é preciso “conduzir-se”, ou seja, a maneira como se deve constituir a si mesmo como sujeito moral, agindo em referência aos elementos prescritivos que constituem o código. Dado um código de condutas e para um determinado tipo de ações (que pode ser definido pelo seu grau de concordância ou de divergência em relação a esse código), há diferentes maneiras de o indivíduo “se conduzir” moralmente, diferentes maneiras para o indivíduo, ao agir, não operar simplesmente como agente, mas sim como sujeito moral dessa ação. Seja um código de prescrições sexuais ordenado aos dois conjugues uma fidelidade conjugal estrita e simétrica, assim como a manutenção de uma vontade procriadora – mesmo nesse

⁵⁶ A palavra moral é percebida nesse caso dentro da lógica daquilo que Foucault denominou de “moralidade dos comportamentos”. De modo geral, a palavra moral é repleta de significados. “Entende-se ‘moral’ como um conjunto de valores e de regras de conduta que são propostas aos indivíduos e aos grupos por meio de diversos aparelhos prescritivos, como podem ser a família, as instituições educativas, as igrejas, etc. Ocorre que essas regras e valores sejam bem explicitamente formulados em uma doutrina coerente e em um ensinamento explícito. Mas ocorre também que sejam transmitidos de maneira difusa e que, longe de formarem um conjunto sistemático, constituíam um jogo complexo de elementos que se compensam, se corrigem, se anulam em certos pontos, permitindo dessa forma, compromissos ou escapatórias. Feitas essas ressalvas, pode-se chamar esse conjunto prescritivo de ‘código moral’. Porém, entende-se também por ‘moral’ o comportamento real dos indivíduos em sua relação com as regras e valores que lhes são propostos: designa-se, assim, a maneira pela qual eles se submetem mais ou menos completamente a um princípio de conduta, pela qual obedecem ou resistem a uma interdição ou a uma prescrição, pela qual respeitam ou negligenciam um conjunto de valores; o estudo desse aspecto da moral deve determinar de que modo, e com que margem de variação ou de transgressão, os indivíduos ou grupos se conduzem em referência a um sistema prescritivo, que é explícita ou implicitamente dado em sua cultura, e do qual eles têm consciência mais ou menos clara. Chamaremos esse nível de fenômenos de ‘moralidade dos comportamentos’” (FOUCAULT, 2006, p.211).

quadro tão rigoroso, ele terá muitas maneiras de “ser fiel”. Essas diferenças podem dizer respeito a diversos pontos (FOUCAULT, 2006, p.211-212).

Nos códigos da montagem, existem várias maneiras das pessoas viverem sob as normas das famílias *drags*. No caso da sujeição, o seguimento a uma norma pode se dá por vários pontos. Primeiro, pelo sentimento da *drag* de que aquela norma é uma tradição a ser seguida, preservada e mantida. Segundo, pela vaidade em se mostrar para outros dentro da família em questão, como a mais disciplinada e a melhor pretendente para um dia ser a futura matriarca, visto que, se algum dia a mãe *drag* decidir abandonar a montagem, ela escolhe uma filha para o posto de mãe. Nessa escolha, o comportamento de obediência é sempre bastante significativo. Pode-se ainda acatar uma norma familiar respondendo a um apelo, propondo-se como exemplo, ou tentando dar à sua vida pessoal uma maneira que corresponda a juízos de brilho, de beleza ou de perfeição.

Uma das prescrições mais comum entre as famílias *drags* é que, embora seus membros tenham um cuidado um para com os outros, nenhuma dessas pessoas possui a responsabilidade de sustentar financeiramente o outro, sendo imperativo que, para pertencer a família, cada membro deve ter a capacidade de “banciar” seus gastos com a montagem e “se montar” com certa frequência, que é quase sempre bem ampla. Para o cumprimento dessa prescrição, as *drags* mães sempre alertam as filhas para que estas mantenham alguma atividade financeira, ainda que, em alguns casos, eu tenha percebido que algumas dessas atividades eram ilícitas perante as leis do Estado, tais como: tráfico de drogas, de objetos e, até mesmo, de seres humanos.

Porém, no geral, as atividades financeiras das *drags* se resumem a atividades de renda dentro dos padrões daquilo que se convencionou chamar de classes médias e pobres. James, por exemplo, vive de pequenos empregos e da carreira de *drag*.

Eu só comecei a usar a imagem da Satyne para ganhar aqué em 2004. Eu primeiro recebi de uma amiga minha, que trabalhava num bar, um convite pra realizar um show e, graças a esse show, recebi um dos meus primeiros cachês. Só que o dono do bar adorou o meu show e me chamou pra

ser apresentadora dos eventos que ocorrem lá. Aí, numa das vezes que eu tava nesse bar, que é o The BirdCage um fotógrafo de um site GLS que eu namorei durante uns meses me deu força para ser colunista desse site. [...]. Enfim, aí, eu criei uma coluna só sobre assuntos ligados aos transgêneros. Nas matérias que eu publico, nunca eu as assino com meu nome masculino. Pois, as colunas são mesmo é da Satyne Haddukan. Então, eu assino usando o nome da minha personagem. Eu escrevo para esse site por puro prazer, porque o que eu recebo por essas matérias não dá nem pra bancar uma montagem. Eu gasto no mínimo cem reais pra se montar, e o que eu ganho com essas matérias não chega a esse valor. Eu ganho bem é nas animações que eu faço em festas particulares. Nesses lugares de lazer pago como boates e bares, os cachês pagos às drags são muito baixos se comparados aos cachês de festinhas particulares. Para animar alguma despedida de solteiro, eu cobro trezentos reais e tem noite que animo até duas despedidas. Aí, nessas noites, eu ganho mais, né? O trabalho como animadora é o que realmente me proporciona cachês altos [...]. Eu comecei a animar festas em novembro de 2004 e tô até hoje nessa profissão. Eu lembro que uma das primeiras festas que eu animei foi o aniversário de uma senhora de 60 anos. Ela me contratou para a Satyne realizar vários shows nesse aniversário e a dançar com os convidados. [...]. Mas realizar todas essas profissões é muito cansativo. Antes de cada animação, eu tenho que preparar a coreografia do show e o estilo da montagem. Tem semana que eu realizo três shows diferentes, e isso é muitíssimo exaustivo pra mim, porque, além das animações, eu tenho que escrever toda semana para o site, dá aulas nas segundas e quartas-feiras e realizar shows no bar aos fins de semana. Ah, eu, às vezes, também animo desfiles de moda. Raramente, alguns

estilistas costumam contratar drags para serem hosterss dos desfiles, outros estilistas contratam drags para distribuírem flyers. Ah, eu animo vários tipos de evento. Mas o bom de realizar todas essas profissões é que eu levo alegria e riso para a vida de várias pessoas. Através da Satyne, eu expresso uma imagem alegre, muito feliz. Imagem que, às vezes, eu não tenho no dia-a-dia. Realizar todas essas profissões também me tornou uma drag bastante conhecida em Fortaleza.

[James/Satyne Haddukan, entrevistado em outubro de 2005]

A carreira, como *drag* fora da cena gay e transgênero, denota a maior aceitação dessas personagens na sociedade, o que não ocorre tanto com outros transgêneros, em especial com as travestis. Mesmo diante dos transfóbicos, as *drags* têm uma possibilidade de escapar do preconceito. O fato do intérprete da *drag* poder esconder o fato de ser um transgênero dificulta as chances de ser uma vítima de transfobia, visto que, em diversos ambientes da vida social como nos empregos formais, por exemplo, os colegas de trabalho podem sequer desconfiar que entre eles exista uma *drag*. Para as travestis, esconder os símbolos corporais de seu transgenderismo é, muitas vezes, quase impossível, restando a essas pessoas os empregos menos auspiciosos.

3.3 Tércio ou Tâmyla Tesão

Olha, eu nasci em 1970, na cidade de Camucim, aí, a minha família rumou pra cá em 1980. Eu lembro que a gente veio de pés. Na caminhada, meu pai morreu de uma queda que ele levou num barranco. Dois anos depois, da gente chegar em Fortaleza, eu perdi meus dois irmãos. Eles morreram ainda crianças por causa da meningite. Eu e a mamãe fomos as únicas pessoas, lá em casa, que não pegaram essa desgraça. A minha mãe trabalhava de doméstica na casa de uma família que é gente do meu pai. Essa família foi um

peessoal muito bom pra minha mãe. Eles, além de empregarem minha mãe, emprestaram uma casinha aos arredores do centro da cidade pra gente morar [...]. Quando eu tinha 14 anos, eu ia pro colégio, à tarde, no centro e tinha um amigo da minha idade que morava com a mãe e o irmão, que era travesti. Depois das aulas, eu sempre passava na casa deles. Aí, eu fui pegando amizade com o irmão do meu amigo, depois com as travestis amigas do irmão do meu amigo. Aí, eu decidi que queria se montar. Quando eu tinha 15 anos, eu comecei a tomar hormônios. As travas é quem compravam hormônios e me ensinavam a usar. Esses hormônios tinham em comprimidos e em líquidos. O líquido as travas é que aplicavam em mim. Eu tomei várias aplicações na cintura pra ela ficar bem feminina. Nessa idade, eu tinha medo de ter qualquer coisa injetada nos meus peitos. Aí, pra eles crescerem, eu tomava só comprimidos. Os comprimidos que eu tomava deixava a minha pele mais macia e amulherava traços do meu corpo como o queixo, a bunda, até a voz fica feminina com hormônios. As travas me passaram muito coisa. Com elas, eu aprendi a me depilar, a trucar a neca, que na época a gente chamava sabiá [...]. Quando meu corpo começou a mudar, eu não tinha coragem de contar a minha mãe que eu tava virando travesti. Só que antes de eu criar coragem pra contar, num é que ela descobriu sozinha. Isso foi até numa noite. Eu tava dormindo no sofá da sala e, nessa época, meus seios já tavam nascendo, aí, não sei como foi que ela percebeu isso. Eu usava, em casa, camisas bem frouxas já afim de ela não ver meus seios, enquanto eu não tivesse coragem de contar a ela que eu se montava. Assim mesmo, ela viu meus seios. Eu acho que deve ter sido algum movimento que eu fiz dormindo que proporcionou ela vê meus seios. Hum! Olha como falei bonito: proporcionou. Mas continuando, só sei que

acordei foi na base da chibata! Acordei a tapas, puxões de cabelo, unhas [...]. A minha mãe me acordou me surrando, dizendo que não queria travesti na casa dela. Eu chorei muito nessa noite. No outro dia, quando as coisas se acalmaram, a minha mãe disse que até aceitava que eu fosse viado, mas não queria que eu andasse travestido. Só que eu disse que queria ter corpo feminino, aí, ela disse que não aceitava isso. Na mesma semana, que ocorreu a briga comigo e minha mãe, a minha mãe juntou as minhas coisas e me expulsou de casa. Eu fui morar com a família do amigo de que falei. A mãe dele nessa época tava muito doente, já pra falecer. Ela tava com um câncer. Assim mesmo, ela, que Deus a tenha, me abrigou com muito carinho. Aí, no que eu saí de casa, passei a se montar mais. Eu comecei a usar roupas de mulher, usar batom e sombras, a calçar sandálias de saltos, eu deixei meu cabelo crescer e passei a tomar mais e mais hormônios. Meu corpo foi ficando muito feminino, aliás, montagem da travesti é assim: o corpo vai sendo montado até ficar bem feminino. A gente só não tira a neca. Deus me livre de perder a minha neca! Sim, mas, continuando, no que fui morar com essa família, eu larguei a escola. Desde o primeiro dia que fui morar com meus amigos e a mãe deles, eu passei a cuidar da mãe deles e da casa. Aí, já tava com uns três meses que eu morava com eles quando a senhora que eu cuidava morreu. A partir daí, a coisa mudou de figura pro meu lado: a minha vida teve uma nova fase. A travesti filha da falecida disse que eu tinha que arranjar um emprego pra mim ajudar nas despesas de casa. Essa trabalhava fazendo ponto no centro, e ela me lançou na prostituição. Eu, com 15 anos, fui batalhar no centro mais ela. Aí, foi quando eu passei a me chamar Tâmyla Tesão. Quem me deu a dica pra mim usar o sobrenome Tesão foi umas travas que eu conheci no centro. Elas disseram que eu tinha

que criar fama pra conseguir chamar atenção da clientela. Aí, elas diziam que pra isso é bom ter um nome bem chamativo como a palavra tesão.

[Tércio/Tâmyla Tesão, entrevistado(a) em setembro de 2004]

A montagem das travestis costuma demonstrar intervenções corporais marcadas pela ingestão de medicamentos, pelas injeções de silicone, pelas cirurgias plásticas e pelo porte deliberado de roupas e de acessórios, tais quais os usados por mulheres. Travestis sempre se apresentam de corpos transformados e com nomes femininos. Elas também formam famílias transgêneros com nomes específicos, tornando-se matriarcas ou filhas. No entanto, não se veem como personagens, visto que são o que são 24 horas por dia. A montagem como ritual surge para a travesti como um rito constante, é preciso tornar-se feminina a cada dia, graças, principalmente, a hormônios.

O corpo da travesti revela-se um campo de experimentação constante, no qual os signos operam mais como ícones de feminilidade do que como símbolos ou índices do feminino. Se o símbolo lembra algo por ser semiarbitrário, no caso das *drags*, temos próteses de esponjas que lembram seios, perucas que lembram cabelos, já o ícone está sempre na lógica do idêntico. O corpo almejado pela travesti é o corpo idêntico aos corpos que as mulheres apresentam. Porém, como nos alerta Benedetti (2005), as travestis não desejam ser mulheres:

As travestis não desejam ser como as mulheres. Seu objetivo, antes, é se sentirem como mulheres, se sentirem femininas. Vivem a experiência do gênero como um jogo artificial e passível de recriação. Por isso, criam um feminino particular com valores ambíguos. Um feminino que se constrói e se define em relação ao masculino. Um feminino que é por vezes masculino. Vivem, enfim, um gênero ambíguo. Borrado, sem limites e separações rígidas. Um jogo bastante contextual e performático, mas também rígido e determinado (BENEDETTI, 2005, p.132).

O agenciamento dos signos da máquina binária, masculino e feminino, pelo corpo travesti, tende a explorar muito mais a semelhança do que a lembrança na construção de uma feminilidade outra. O seio da travesti também é de carne tal como o da mulher, ainda que o primeiro tenha sido conseguido por meio de hormônios químicos e silicone. O tornar-se mulher da travesti desestabiliza a “matriz heterossexual” jogando mais com ícones e índices do que com símbolos de gênero.

Porém, os índices de masculinidade, tais como pelos que insistem a crescerem na face, tons graves na voz, que luta para ser mais aguda, tendem a quase todo momento traírem a imagem feminina das travestis. Tais índices revelam que o corpo montado nunca está acabado e que ele é fruto de uma materialidade masculina em eterna mutação.

A estética das travestis também está imersa numa estilística da existência criadora de códigos. Se, ao iniciar alguém na montagem, a *drag* costuma ensinar a montar e usar um corpo, além de fornecer ensinamentos sobre a carreira *drag*, algumas travestis, por sua vez, tendem ensinar, além de técnicas de manufatura de corpos e figurinos, os truques necessários para a vida na “batalha”. Entre os transgêneros, a noção de truque corresponde à astúcia da pessoa. A figura da “truqueira” está associada àquela *trans* que demonstra grande facilidade em enganar os outros, que é cheia de estratégias para com uma série de coisas. Trata-se daquela *trans* que tem uma facilidade para jogar com expertise diante de fatos da vida. Isso me faz lembrar que, em Fortaleza, uma travesti, bastante famosa, Tina, ao assumir o posto de presidente da Associação das Travestis do Ceará (ATRAC), mudou seu sobrenome adotado nas épocas de “batalha”, visto que o mesmo remetia ao passado dessa travesti enquanto uma pessoa reconhecida como muito “truqueira”. Tina, atualmente reconhecida como Tina Rodrigues, tinha o sobrenome Magaiver por, segundo ela e outras *trans*, ser reconhecida como uma pessoa tão “truqueira” ao ponto de parecer ter para tudo uma solução, um modo de escapar de situações perigosas o que lembrava as estratégias mirabolantes do personagem Macgyver, do seriado de mesmo nome nos Estados Unidos.

Quando se é bastante “truqueira”, a pessoa *trans* também é vista como perigosa. Aqui a noção de perigo a princípio liga-se à audácia e ao caráter malandro, não confiável, da pessoa. Mas, a perigosa, às vezes, também está associada à figura da ladra, reconhecida pelas *trans* como “elza”. Aprender a “fazer a elza” de formas primorosas, ou seja, formas que não levem a *trans* furtadora a ter seu delito descoberto ou mesmo chegar à prisão, também é um ensinamento, ainda que não muito comum, que as mães travestis passam a suas filhas de montagem. Na “batalha”, o furto a clientes é, em determinados pontos de trabalho sexual, proibido pelas travestis, sendo que se alguma delas for pegue furtando sofre punição por parte das colegas de “batalha”. Algumas das cafetinas, as chamadas “donas das

calçadas”, temem o fim da clientela por causa dos roubos e costumam ser bem rígidas ao repreender as “travas elzeiras”. No entanto, nem todas as travestis da “batalha” se vendem nas ruas, muitas delas vivem em prostíbulos direcionados a pessoas que procuram serviços sexuais das mais diversas qualidades de transgêneros. E há um número significativo de travestis que recebem, em suas residências, os clientes.

O corpo montado precisa ser preparado para a atividade sexual. Técnicas de sedução costumam serem ensinadas pelas travestis àquelas pessoas que estão adentrando na montagem e que desejam se vender. A travesti mãe não costuma exercer o papel de cafetina, mas de aliada da filha *trans* que ainda não domina todas as regras do trabalho sexual, tais como: escolha do ponto, horários mais propícios a ficarem visíveis pelas ruas, formas de como se vestir quando estiverem à procura de clientes, e outras coisas mais.

Grande parte das travestis, residentes em Fortaleza, ganha a vida vendendo o corpo e, nesse caso, costumam se intitular de trabalhadoras ou profissionais do sexo. Contudo, as travestis, assim como outros transgêneros, são uma explícita manifestação de quão é complexa a sexualidade humana. Entre os transgêneros, as travestis compõem o grupo mais antigo no Brasil. As *drags* podem ser consideradas um fenômeno recente das últimas três décadas, as travestis surgiram no Brasil no início do século passado (TREVISAN, 2000). No Brasil, as *drags* tornaram-se mais expressivas a partir da década de 1990, sendo que a visibilidade *drag*, não somente em Fortaleza, mais em outras regiões brasileiras, estaria marcada por certa positividade, enquanto a da travesti seria acompanhada pelo imaginário da violência, além do da prostituição. Podemos perceber isso quando Chidiac; Oltramari (2004) falam das experiências *drag* e travesti das cidades brasileiras de Balneário Camboriú e Florianópolis:

[...] as *drags* vêm ocupando um significativo espaço nos meios de comunicação, além de boates e festas freqüentadas por maioria heterossexual, demonstrando que sua inserção ocorre de maneira positiva em outros espaços sociais, não só os reconhecidos como GLBTT. Contra os travestis há um forte preconceito e discriminação. Os mesmos não costumam ser aceitos nem em lugares que são habitualmente freqüentados por *gays*. A imagem dos travestis, geralmente, vem sendo associada à violência, à prostituição e, conseqüentemente, a doenças sexualmente transmissíveis (2004, p.477).

Impedir que pessoas transgêneros transitem em locais frequentados por heterossexuais e, até mesmo, por *gays* também vez por outra acontece em Fortaleza. A *drag* Satyne Hadudkan, certa vez, foi barrada na entrada de uma boate direcionada ao público *gay*, dando mostra que, por mais que a imagem das *drags* venha ganhando certa positividade, ainda há muito preconceito associado a tal imagem. Essa boate, que não existe mais, tinha em sua gerência um famoso *promoter* de festas habitualmente frequentada pelo público LGBTT. Mas, a diferença de outras casas noturnas em que o projeto desse mesmo *promoter* era divertir diversos membros da cena LGBTT, a boate em que Satyne foi impedida de entrar transparecia o desejo de abrigar apenas *gays* não transgêneros. Para muitos outros *promoters* da cena LGBTT local com os quais comentei a respeito desse fato estava nisto explícito uma tentativa de ganhar lucro através de um público cada vez maior que são os *gays* e bissexuais que preferem frequentar lugares onde não se encontre travestis, *drags*, transformistas e transexuais, o que ajuda a manter as travestis em uma certa invisibilidade. A questão não era necessariamente um preconceito por parte do *promoter*, mas uma estratégia dele em jogar ao seu favor com a transfobia dos outros. Contudo, a notícia de que Satyne havia sido barrada numa boate correu como rastro de pólvora aceso. A própria *drag* contribuiu para isso acontecer divulgando o fato em forma de protesto na sua coluna em um *site*. O fato de uma *trans* ser barrada numa festa mexeu com os sentimentos de outras *trans*, de modo que cada uma a sua maneira interpretava o acontecido, não poupando de adjetivações pejorativas o *promoter* da referida boate. A própria Tâmyla mostrou-se indignada com as práticas discriminatórias de impedir o livre trânsito de travestis e outros transgêneros por certos locais da cidade.

Aquela bicha que escreve na net, a Satyne, ela foi barrada numa boate. Acho isso uma sacanagem! A gente monta, mas a gente é gente, somos cidadãos. E o pior que barraram a bicha numa casa que só vai bicha e sapatão. Que diabo é isso? Aposto que até devia ter drag desmontada lá dentro que só conseguiu entrar, porque tava desmontada. Sem falar, meu querido, que a bicha que toma de conta daquela boate é uma viadinha catarina, se fosse ao menos um diagui

que tivesse dado ordem aos seguranças para barrar as trans, mas uma pintosa chupona que faz isso, ui! Já sofri muito de preconceito na minha vida, mas nunca baixei a cabeça pra ninguém. Nunca roubei nem matei, embora tenha conhecido muita gente que mereça morrer de forma bem horrenda, se possível queimada, eletrocutada ou fuzilada. Sei que, com essas palavras, posso assustar algumas pessoas e até dá força ao preconceito daquelas pessoas que dizem que travesti não presta, que toda trava é perigosa, truqueira e bagaceira. Mas, às vezes, é que a gente é tão humilhada, maltratada mesmo por outros que por mais que a gente queira bancar a fina, a gente acaba descendo do salto e fazendo um piau daqueles. Trava anda sempre montada, a gente não é drag, que monta e desmonta na hora que quer. Não sou feita de pano, tinta e esponja. Sou montada a base de muito hormônio, silicone nos peitos, que são belíssimos por sinal, cirurgias plásticas e assim vai. Então, eu não tenho esse negócio de puder me passar por homem. Eu dou minha cara a tapa pra sociedade, pois estou 24 horas montada e, em grande parte dessas horas, fico exposta a todo tipo de preconceito. Afinal, não vou viver trancada em casa.

[Tércio/Tâmyla Tesão, entrevistado(a) em setembro de 2004]

As narrativas de Tâmyla, que sempre foram as mais longas que consegui de todos os encontros com qualquer colaborador dessa pesquisa, só reforçavam o fato dos ritos de adentrar na travestilidade tenderem, muitas vezes, a ligar-se também a uma iniciação nos trabalhos sexuais, no mundo perigoso da noite, nas ruas, do contato com outras pessoas liminares. Tâmyla sempre se mostrava a mim numa alegria inconfundível, de voz forte, costumava gesticular muito durante suas falas, quase intermináveis. Algumas de suas amigas me diziam que, diante da Tâmyla, em uma conversa, os outros eram coadjuvantes, sendo os *closes* sempre para ela. Conseguir compreender a iniciação à montagem de uma travesti quase sempre leva o pesquisador a mergulhar no mundo duro das noites das grandes

idades, mas propicia a ele encontrar laços de solidariedade e amizade bastante fortes entre essas pessoas, além de relações de rivalidade.

Sei que a vida não é fácil pra ninguém, mas pra quem se monta e tá na batalha as coisas são muito pior. Na batalha, eu sofri muito, eu tive que peitar muita gente. Nas ruas, você encontra de tudo: michês, putas, trombadinhas, todo tipo de margiclic. A raiva que eu tinha dos trombadinhas é que muitos deles têm mania de pastorar quantos clientes a gente da batalha pega. Quando eles sabem que numa noite a pessoa já pegou vários clientes, na hora que a pessoa vai embora pra casa, eles cercam a pessoa e puxam a bolsa ou carteira da vítima. Eles, de tão ruins, são pior que o diabo! Eles já têm prática em puxar bolsa e sair correndo. Eu, há muitos anos atrás, já fui roubada por essas pestes. Mas, depois que eu saquei como eles agem, quando eu ia pra casa, eu já ia preparada pra me defender. Eu lembro que uma vez cinco trombadinhas foram puxar a minha bolsa, aí, eu peguei uns três desses diabos e dei uns cascudos [...]. Pior que trombadinhas são algumas travas. Rola muita despeita entre algumas travas da batalha. Eu nunca tive inveja nem fui despeitada. Mas, na batalha, é batido, se alguma trava for muito bonita, as outras fazerem de tudo para ela sair do ponto. Se ela não sair pode apanhar e até ter a cara cortada pelas outras travas. Quando elas cortam a cara da outra é pra esta ficar feia. Os clientes gostam mais de pegar as travestis mais bonitas do local. Então, tem travesti que fica com despeita das travas bonitas, que sempre conseguem mais clientes. Eu odeio esse tipo de atitude, de rivalizar com a colega de batalha. A rua é pública, tem pedaço de chão pra todo mundo. Se os clientes preferem as travestis mais bonitas, as feias têm mais é que aceitar essa realidade. Graças à montagem, eu sou bem de rosto e corpo.

Eu vivo me cuidando. Em 1990, eu aumentei meus seios com silicone. É que os hormônios levam meses pra fazer efeito e não dão seios muito fartos. Aí, eu bombei 80 milímetros em cada seio. Em 92, eu fiz a minha primeira cirurgia plástica. Nesse ano, eu refiz o formato do nariz e os contornos dos olhos. Eu, de vez em quando, fico retocando meu corpo. Montagem de trava é coisa constante. Ela se faz a cada novo dia, a cada tirar de pelo que nasce no corpo, a cada corte de cabelo, mudar de roupa, maquiar a face e assim vai. Eu gosto de tá sempre bela. Na batalha, bicha feia não consegue ter muito aqué na bolsa. Travesti pra fazer sucesso em Fortaleza tem que ser bela, além de ser boa de cama, mato e paredão [...]. Eu era bastante popular entre a clientela. Tinha umas travestis que conheci que morriam de inveja de mim, só que eu imponho respeito a minha pessoa. Eu não costumava levar nem levo desaforo pra casa. Já até me atraquei com umas travas. Mas nunca nenhuma delas conseguiu marcar meu corpo [...] outro problema pra quem tá na batalha é os margiclics que dão uma de cliente. O truque deles é chegar na gente e dizer que quer fazer um programa, mas, na verdade, eles querem é nos roubar. Eles geralmente propõem que a gente faça o programa em algum local deserto ou escuro, aí, lá eles sacam armas e nos rende. Mas o pior tipo de margiclic são alguns policiais. Antigamente, hoje em dia não, porque, com esse negócio de militância gay e transgênero a coisa até que não ocorre mais, só que, como eu ia dizendo, antigamente aparecia muito policial pra fazer a ronda nos pontos de batalha, só para tomar o aqué de quem tava batalhando. Eu sou desse tempo. Quando a polícia chegava para fazer a ronda, era tanto michê, puta e trava que fugia para não dá aqué a polícia. Ah, meu bem! Eu já quebrei saltos de muitos sapatos por correr da polícia.

[Tércio/Tâmyla Tesão, entrevistado(a) em setembro de 2004]

Pode-se dizer que, em Fortaleza, a atividade prostitutiva mostra-se quase como um destino para as pessoas que resolveram adentrar na travestilidade. Todavia, ressalto que nem toda travesti ganha a vida como trabalhadora do sexo. Conheci diversas travestis que trabalhavam em salões de beleza, clínicas de estética, ONGs, etc. Cheguei a encontrar casos raros de travestis “casadas” com homens de condição financeira pertencente às chamadas classes altas da sociedade. Estará enganado quem pensar que travestis vendem o corpo, porque gostam de tal vendeta. O desejo de uma travesti que está no campo da “batalha” costuma ser o de um dia sair daí.

[...] eu já tava cansada de ir pra batalha. Eu não tinha mais pique pra se deitar com os machos e as sapas. Eu também tava cansada de correr da polícia. O dinheiro da batalha é um aquê duro de se ganhar. Mas, o pior mesmo é ter que fazer sexo com pessoas que não despertam tesão nenhum. Ir pra cama com gente feia, sebosa, aleijada. Ah, travesti que vive como trabalhadora do sexo não escolhe cliente. A necessidade financeira da gente fala mais alto. Por dinheiro, a gente faz programa com quem pagar. Eu, sem realmente desejar o parceiro, sexo pra mim é uma porcaria, uma merda. E olha que eu perdi minha virgindade num programa. Sentir amor numa transa, eu só sentia quando ficava com um namorado que eu tive há muito tempo. Ele eu amava. Mas depois que ele me roubou umas coisas, eu nunca mais amei homem nenhum. A única coisa que eu passei a amar foi parar de vender meu corpo. Eu sonhava em largar a batalha e já sentia que um dia largaria. Deixei de ser trabalhadora do sexo em 2002. Aí, eu comprei uma casinha no bairro da Mesejana e fui trabalhar de cabelereira no salão de uma transex que eu conheci num hospital. Nesse salão, eu aprendi tudo que sei sobre tratar cabelo. Aí, em dezembro de 2003, eu larguei o trabalho no salão da minha amiga e abri

meu próprio salão. Essa minha amiga foi quem me ajudou a montar meu salão. Ela pediu dinheiro ao marido dela que é cheio da nota. O marido emprestou, e ela me repassou o dinheiro pra mim pagar aos poucos. Até hoje eu tô pagando, mas tô terminando. Não tô rica como ela, mas vivo tranquila. Já tenho funcionários trabalhando pra mim e tudo. Uma das pessoas que trabalha pra mim também se monta. Trata-se da Vanessinha. Eu fui quem orientou o começo da montagem dela.

[Tércio/Tâmyla Tesão, entrevistado(a) em setembro de 2004]

3.4 Venâncio ou Vanessa Vedranini

Foi quando meus pais se separaram que eu comecei a se montar. Mas, desde criança, eu gostava de coisas de mulher. Eu lembro que menino eu brincava com as maquiagens e roupas da minha mãe. Aí, com 15 anos, eu comecei a ficar com menino. Mas foi aos 17 anos que resolvi me chamar Vanessa, e não Venâncio. Eu aproveitei o fato do meu pai sair de casa pra viver com outra mulher, pra mim se montar. É que ele é muito preconceituoso com gays e travestis. A minha montagem começou assim: eu fui deixando o cabelo crescer, fui começando a usar maquiagem, fui pintando as unhas, usando roupa da minha irmã. Eu só fui tomar hormônios quando conheci a Tâmyla. Em dezembro de 2003, eu conheci a Tâmyla. Ela chegou, nessa época, para morar aqui na rua de casa. E, justamente, nessa época, eu tava atrás de um emprego pra mim poder ajudar a minha família. A Tâmyla me empregou como manicure no salão dela. Aí, um dia eu tava com uma blusa bem colada no meu corpo, e Tâmyla viu e falou assim: “tu não quer ter peito grande, viado?”. Aí, eu disse que queria. Com dois dias depois disso, a bicha me arranjou umas cartelas de comprimidos e mandou

eu tomar, conforme ela recomendou. Eu tinha 18 anos nessa época. Com os hormônios, a minha voz afinou mais, os meus peitos cresceram, embora pouquinho. E bom foi que meus pelos sumiram quase por completo. Hoje em dia eu mal me depilo. Tem parte do meu corpo que ainda nasce pelo, mas outras não. Meu rosto, por exemplo, praticamente não há nem sombra de barba [...]. Em casa, a minha família, no começo, não aprovou a montagem. Mas ninguém se atreveu a me expulsar de casa. Vivo com a minha mãe, dois irmãos e uma irmã. Estudo e trabalho de modo decente. Acho que por isso que tenho respeito da minha família. Ela sabe que não ando fazendo baratismo por aí. Eu também não costumo brigar com todo mundo que mexe comigo. Se eu sair por aí e alguém me insultar, eu não respondo, pois não vou me trocar com gente baixa. Agora se alguém for tentar me agredir fisicamente, eu parto pra cima, eu faço a linha perigosa. Em falar de perigosa, lembrei da Tâmyla. Com ela ninguém que a conheça bem se mete. Quando ela não gosta de uma pessoa, ela gonga a pessoa. Mas, no fundo, a Tâmyla é gente boa. Ela é uma pessoa que já sofreu muito nessa vida. Eu gosto muito dessa bicha. A Tâmyla me ensinou muita coisa. Foi com ela que eu aprendi a andar de saltos bem altos, a me maquiar melhor, a trucar a neca. A Tâmyla me passou uma série de truques ligados à montagem. O meu sobrenome, Vedranini, foi a Tâmyla que me deu. Ela disse que Vedranini é o nome de uma artista que foi muito famosa nos anos noventa. Aí, eu achei que Vedranini combinava de mais com Vanessa e aceitei a dica da trava. Mas, apesar de ter nome de mulher, não quero ser mulher. Aprendi gostar de mim como sou.

[Venâncio/Vanessa Vedranini, entrevistado(a) em setembro de 2004]

Vanessa não tomou Tâmyla como mãe de montagem assim não recebeu o sobrenome Tesão, aceitando a sugestão de usar o Vedranini como sobrenome. Aliás, a formação de famílias *trans* no caso das travestis é um fenômeno de menor visibilidade se levar em consideração a gama de famílias *trans* que as *drags* estabelecem entre si. Isso não significa que existam mais pessoas que “se montam” como *drags* do que como travestis na cidade. O fato é que formações de grupos familiares *trans* no sentido ritual são práticas mais corriqueiras entre as *drags* e também entre os transformistas.

No caso das travestis, o desejo de ser adotado por alguma família *trans* se mostra fundamental para descobrir as estratégias de como conseguir medicamentos hormonais com maior facilidade. Em geral, quem domina esse mercado adquire tais produtos por meio das receitas médicas falsificadas, as chamadas receitas *fakes*. As travestis matriarcas costumam ser peritas nos truques relativos ao comércio desses medicamentos, mostrando-se em alguns casos como verdadeiras agenciadoras no mercado de hormônios.

Porém, tão perigoso como o uso de medicamentos sem prescrição médica legítima, temos a ação das “bombadeiras”, ou seja, daquelas pessoas responsáveis pelo serviço da aplicação de silicone industrial. A “bombadeira”, em geral, é uma travesti, mas mulheres também fazem a manipulação do silicone industrial em corpos de outras pessoas. Esse tipo de silicone pode causar uma série de danos ao organismo. Já os efeitos colaterais de certos hormônios são bastantes incômodos e também perigosos. Mas, entre as travestis, a procura pelo silicone é maior do que a busca pelos medicamentos hormonais. A quase imediata aparição dos efeitos femininos no corpo, causados pelo silicone, torna-se um fator decisivo para as travestis preferirem procurar as “bombadeiras”.

O uso do hormônio costuma surgir de tempos em tempos na vida de uma travesti. Ou seja, há intervalos de tempo entre um período de hormonização e o outro durante grande parte da vida de uma travesti. Mas, hormônios não “fazem milagres” como corriqueiramente me diziam algumas *trans* para advertirem que certas características corporais tidas como masculinas somente são possíveis de serem anuladas através de cirurgias plásticas ou mesmo não são possíveis de serem apagadas.

Mãos, pés são coisas da sorte. Ou você nasce com pés pequenos e mãos de mulherzinha ou vai ter a vida toda mão e pé de boy. Queixo ainda tem bicha que manda diminuir. Uma amiga minha e da Tâmyla já fez isso. Eu tô só no comprimido dia e noite, dia e noite, cansei das ampolas. Quero ainda um dia mandar bombar meus peitinhos. Aí! Fica um luxo o silicone na bicha. Mas morro de medo da dor e do que me poder acontecer depois, é cada coisa que acontece com umas travas...

[Venâncio/Vanessa Vedranini, entrevistado(a) em setembro de 2004]

Vanessa, assim como Tâmyla, embora tenha se submetido a transformações corporais cujos reflexos são um forte “processo de feminilização”, não procura sofrer a cirurgia de transgenitalização. Esta cirurgia, que consiste na transformação de um órgão genital em outro, é bastante procurada por agentes que se identificam ou são identificados por outros como transexuais. Entretanto, nem todo transexual deseja realizá-la. Mas esse não foi o caso de Jéssica.

3.5 Josué ou Jéssica

Desde criança é como tivesse algo errado comigo. Eu, quando menino, já me sentia feminina. Nunca me identifiquei com a maioria das coisas relacionadas ao universo masculino. Nunca gostei de roupas de homem nem de namorar garotas. Eu nasci com o sexo errado. Fui uma menina presa num corpo de menino. Só eu e a minha família sabem como sofri com isso. A minha sorte é que meus pais são pessoas esclarecidas, são pessoas sem preconceitos sexuais. Sou de uma família de classe média. Meu pai é artista plástico, e minha mãe é psicóloga. Foi minha mãe que logo percebeu que eu era transexual. Quando eu tinha 10 anos, ela me levou para um médico, clínico geral, e para um

psicanalista. Todos dois disseram que era muito cedo para afirmarem alguma coisa. Eles alegaram que eu precisava passar pela adolescência para poderem avaliar melhor meu caso. Quando fui ficando adolescente, meu sofrimento foi aumentando. Eu fui criando pelos, engrossando a voz, desenvolvendo músculos e eu odiava tudo isso. Cansei aos meus 13, 14, e 15 anos de chorar nua na frente do espelho. A vontade que eu tinha era de arrancar meu pênis e meus testículos com as próprias mãos. Para mim, essas partes do meu antigo corpo não serviam para quase nada. Meu pênis só servia mesmo pra fazer xixi. Quando eu tinha pênis, nunca olhei para um homem e senti ereção. Com 14 anos, eu já desejava homens, mas não tinha ereção alguma. Minha primeira relação sexual foi aos 17 anos. Eu fiz sexo anal com um garoto, dois anos mais velho que eu. Só que eu queria mesmo é ser penetrada pela frente. Odiei fazer sexo anal. Não sou nem nunca fui gay. Sou mulher e é assim que sempre quis ser tratada. Com 16 anos, resolvi usar tudo de mulher. A minha família apoiou todas as minhas decisões. Lembro como se fosse hoje quando eu e a minha mãe fomos pela primeira vez comprar roupas e sapatos femininos juntas. Os vendedores ficavam passados em ver eu experimentando vestidos, saias, sapatos de saltos. Nesse dia, a minha mãe ainda me levou pra um salão de beleza. Lá eu pinte o cabelo e as unhas, fiz depilação e limpeza de pele. Quando cheguei em casa, peguei todas as minhas antigas roupas e mandei tudo para uns primos meus. Foi assim que começou a minha montagem. Com 16 anos, passei andar bem feminina. Só que paguei caro por isso. Muita gente não só me condenou como condenou meus pais. Mas segui em frente nas minhas decisões e, aos 18 anos, decidi que era mais do que na hora de fazer a cirurgia de mudança de sexo, a tal da transgenitalização. Só que tinha um problema: nessa época,

essa cirurgia não era legalizada aqui no Brasil. Eu acabei me submetendo a essa cirurgia quatro anos depois. Fui operada nos Estados Unidos na cidade de Trinidad. Mas, antes de viajar pra lá, tomei muito hormônios por uns três anos seguidos. Eu conseguia esses hormônios de modo ilegal. Tudo começou quando um dia eu fui numa clínica hospitalar para me consultar. Na sala de espera, onde fiquei, havia duas travestis. Uma tava de acompanhante da outra, que pretendia fazer uma cirurgia no nariz. Eu ia me consultar, porque ia fazer e fiz uma cirurgia de redução do maxilar. Durante o período de espera, eu fui puxando conversa com as travestis. Aí, eu perguntei se elas tinham como vender alguns hormônios. Pois, se eu chegar pra algum médico e pedir, ele não vai me dá, né? Aí, a Tâmyla, que era uma das travestis, disse que ia me arranjar uns hormônios. Durante três anos, comprei hormônios arranjados pela Tâmyla, que até hoje é minha amiga. Devo grande parte da minhas formas corporais femininas à Tâmyla.

[Josué/Jéssica, entrevistado(a) em janeiro de 2005]

A cidade de Trinidad, onde Jéssica foi operada, localiza-se no Estado do Colorado (EUA) e há várias décadas se tornou um grande centro de referência para transexuais. Trinidad possui clínicas/hospitais pioneiros nas cirurgias para essas pessoas. Essas cirurgias também são conhecidas como adequação ou mudança de sexo. No Brasil, a primeira transgenitalização foi realizada, em 1971, pelo doutor Roberto Farina. “O exercício desse pioneirismo custou-lhe um processo criminal e outro no conselho de medicina, tendo sido considerado culpado em primeira instância nos dois casos, preso e tido seu direito ao exercício da medicina cassado” (COUTO, 1999, p.37). Mas, anos depois, “as duas penalizações foram revogadas e o professor pode retomar as suas atividades. O médico, professor da Universidade Federal de São Paulo, calcula que já fez mais de cem cirurgias” (COUTO, 1999, p.37). É válido informar que a adequação de sexo pode ser de dois modos.

No caso dos “transexuais femininos”⁵⁷:

[...] as cirurgias consistem na histerectomia, na mastectomia e na construção do pênis. A histerectomia é a remoção do aparelho reprodutor, e a mastectomia, a retirada dos seios. A construção do pênis é a parte mais complexa, uma vez que as técnicas cirúrgicas ainda são precárias. Vários músculos já foram testados como matérias-primas para o pênis. Os tecidos mais utilizados são os músculos do antebraço, da panturrilha, da parte interna da coxa ou do abdômem. Uma das técnicas utilizadas para a construção do escroto é a expansão dos grandes lábios para o enxerto de expansores tissulares ou implante de silicone (BENTO, 2006, p.50).

Para os “transexuais masculinos”:

[...] a cirurgia consiste na produção da vagina e de plásticas para a produção dos pequenos e grandes lábios. A produção da vagina é realizada mediante o aproveitamento dos tecidos externos do pênis para revestir as paredes da nova vagina. Tecidos selecionados do escroto são usados para os grandes e pequenos lábios. O clitóris é feito a partir de um pedaço da glândula. Depois da cirurgia, deve ser usada uma prótese por algum tempo, para evitar o estreitamento ou fechamento da nova vagina (BENTO, 2006, p.51).

Após passarem pelas cirurgias, os transexuais têm que esperar alguns meses e, às vezes, até um ano para que os “inchamentos” e cicatrizes oriundos da operação sumam por completo do corpo.

Depois de operada, eu fiquei dez dias internada na clínica, que é o tempo normal que um transexual permanece em fase pós-operatória. Nesses dias, eu sentia muita dor, porque o efeito da anestesia passou, aí, vieram as dores [...]. Quando eu saí da clínica, eu tinha que ficar indo e voltando lá pra trocar os curativos e ser examinada pelo médico. Eu tava nos Estados Unidos apenas com meu pai. Era ele quem me acompanhava em tudo [...] com três meses após a operação, eu me olhei no espelho do quarto do hotel, onde eu e meu pai estávamos, e vi que a minha genitália ainda tava muito inchada, toda feiosa. Foram necessários seis meses para a

⁵⁷ A palavra transexualismo “é a nomenclatura oficial para definir as pessoas que vivem uma contradição entre corpo e subjetividade. O sufixo ‘ismo’ é denotativo de condutas sexuais perversas, como, por exemplo, ‘homossexualismo’. Ainda na mesma lógica da patologização, o saber oficial nomeia as pessoas que passam pelo processo transexualizador de mulher para homem, de ‘transexuais femininos’, e de homem para mulher, de ‘transexuais masculinos’” (BENTO, 2006, p.44).

minha vagina ficar com aparência perfeita. Mas, assim que ela ficou boa, eu tratei logo de estreá-la. Voltei para o Brasil com seis meses de operada. A minha mãe e amigos da gente fizeram uma festa de boas vindas pra mim. Após essa recepção, eu mais duas amigas, mulheres, fomos para um barzinho. Lá a gente paquerou, paquerou com vários rapazes. Aí, quando foi umas horas, um boyzinho que eu tava paquerando me chamou pra um motel. Eu fui. Lá a gente se amou muito. Ele nem desconfiou que eu era um transexual. Ele dizia que eu era linda. Nos braços dele, eu me senti 100% mulher. A Jéssica que sempre existiu dentro de mim estava mais viva do que nunca. A sensação de ter sido penetrada pela frente foi o que houve de melhor comigo naquela noite [...]. Para mim, ser uma pessoa totalmente realizada na vida, só falta agora eu ser reconhecida legalmente como Jéssica.

[Josué/Jéssica, entrevistado(a) em janeiro de 2005]

Os transexuais masculinos, em Fortaleza, as chamadas *transex* quando submetidas à cirurgia de mudança de sexo, passam comumente a serem tidas pelas outras *trans* como “as operadas”. No entanto, nem todas transexuais se identificam com os signos do mundo LGBTT. Algumas têm verdadeira aversão a esse mundo. Como demonstrou Bento (2006), existem diversas formas de transexualidade. A autora nos alerta que a figura do verdadeiro transexual é uma definição normativa sobre a transexualidade, divulgada amplamente pelos meios médicos-psiquiátricos, de tal modo que para ganhar a autorização médica para realizar a cirurgia de mudança de sexo, a pessoa transexual deve se enquadrar em tal representação normativa, que vê a *transex* como um doente, ou no mínimo, um ser com corpo e subjetividade destoantes. Nessa lógica, a cirurgia de adequação de sexo viria corrigir um defeito de combinação entre mente e genital.

Poderíamos dizer que o discurso de Jéssica combina com a representação desse agente que se sente pertencente a um gênero, embora esteja com um corpo de outro gênero e que não se conforma com tal condição. Mas esse é apenas um

caso de posicionamento da transexualidade. Há transexuais que vivem satisfeitas com seus genitais de origem. E há ainda aqueles transexuais masculinos que mesmo operados preferem se relacionar sexualmente com mulheres. Procurar estabelecer uma identidade para a transexualidade é no mínimo perigoso. Mas por que incursionar na experiência transexual em um trabalho sobre *drags*? Ao ver a montagem como ritual no caso das *drags*, não posso negligenciar que ela, no caso de outras *trans*, também assume certo aspecto de rito liminar e porque conhecer as linhas da *performance drag* me levou a outras linhas *trans* das mais diversas que ajudam a compor as cartografias deste trabalho. No entanto, não há, neste trabalho, uma preocupação teórica em debruçar-se bastante em pormenores das experiências *trans não drags*.

A montagem das *transex* se dá tal como as das travestis. Embora, uma vez a *transex* indo buscar orientação médica e sendo reconhecida pelos discursos de verdade acerca da transexualidade, postos pela psiquiatria, essas pessoas *trans* tendem a ter acesso a medicamentos hormonais sem precisarem buscá-los por outros meios. Todavia, conhecer as experiências transexuais e travestis de Fortaleza torna-se necessário para compreender como as *drags* desta cidade criam sociabilidade com essas experiências por meio de laços de semelhanças e diferenças.

Jéssica era uma admiradora dos *shows drags* e costumava financiar algumas famílias *drags* em determinados eventos. As famílias *drags* têm a prática de procurarem patrocinadores para os concursos direcionados a elas e outras *trans*. Mas Jéssica à diferença da *drag*, que não possui a menor preocupação em ter seu nome feminino reconhecido perante as leis do Estado, sonhava muito em possuir o nome, Jéssica, em vez do Josué, nos documentos. De volta ao Brasil, após a operação, Jéssica iniciou o processo judicial para a mudança dos documentos. Até o ano de 2007, sua luta para ser reconhecida aos “olhos” da lei como Jéssica, e não Josué, persistia. Todavia, Jéssica tinha compromissos em outro país e acabou por viajar sem ter tal sonho realizado.

Já faz mais de dez anos que fui operada e ainda não consegui tirar o nome Josué dos meus documentos e substituí-lo por Jéssica. Só que tô com esperanças que em

breve conseguirei. As últimas audiências que fui mais meus advogados foram bem promissoras para nós. Mas espero que tudo se resolva antes de eu e meu marido irmos morar em Barcelona. Meu marido é espanhol. Ele tem negócios em Barcelona e Madri. Eu conheci ele no ano de 1997. A gente se conheceu num shopping. Desde a primeira vez que a gente se falou, eu disse pra ele que eu era transex [...]. Nós moramos juntos desde o ano de 2000. Em 97, ele tava se separando de uma brasileira, mulher. Ele também tem negócios aqui no Brasil, mas quer voltar pra Espanha e deixar os negócios daqui nas mãos de uns sócios dele, que são brasileiros. Mas vou contar uma coisa: quero muito conseguir mudar meus documentos antes de viajar com meu amor. Se já é constrangedor apresentar documentos com nome masculino aqui no Brasil, onde tô com minha gente, imagine lá fora, no estrangeiro.

[Josué/Jéssica, entrevistado(a) em janeiro de 2005]

3.6 Junior ou Andressa Julí

Eu namorava um rapaz que já se montava e, nessa época, eu tinha a curiosidade de saber como eu ficaria vestido de mulher. Só que ele não queria que eu me montasse. Ele dizia que não queria namorar um transformista. Aí, passou, passou, quando foi um dia, que houve uma festa que nós fomos, eu perguntei a ele como ele iria, e ele disse que ia montado. Então, eu disse que também ia montado. Disse que arranjaría uma peruca, um vestido, um calçado, mas iria. Aí, eu fui atrás da Hanna. Nós, eu e meu namorado, não se montavam só. Nós, eu e ele, além de outros amigos da nossa turma, dependíamos de uma única pessoa para fazer o cabelo, roupa e maquiagem. Essa pessoa era a Hanna. Quando eu disse pro meu namorado que eu ia pra festa

montado, ele pensou que era brincadeira minha. Mas eu disse que ia e fui. Cheguei pra Hanna e perguntei se ela tinha condição de me montar nesse dia da festa, aí, ela se empolgou. Ela disse pra mim que adorava montar pessoas que nunca se montaram, mas ela queria mesmo era fazer inferno com o meu namorado, porque bicha quando quer ser podre é podre. O que ela puder fazer pra fazer intriga ela faz. Aí, a Hanna realizou a minha primeiríssima montagem, eu fui à bendita festa, e meu namorado ficou chateado. Depois eu descobri que meu namorado dessa época não queria que eu fosse montado pra lugar nenhum, não pelo fato dele namorar um transformista, e sim porque ele tinha medo que eu ficasse mais bonita do que ele. Mas eu adorei estar montado naquela festa mesmo tendo o menino, o Jayme, a Hanna Lester feito a montagem que fez. A minha primeira montagem saiu muito feia. A Hanna exagerou no meu penteado e na maquiagem. Esse exagero não combinava com a roupa. O figurino da minha primeira montagem era um figurino de mulher. Então, eu tava com um corpo de transformista e cara de drag.

[Junior/Andressa Julí, entrevistado(a) em julho de 2005]

Transformistas em determinados momentos, também, vivem personagens de nomes femininos. No entanto, os corpos desses agentes não apresentam caracteres extravagantes e bizarros como os corpos *drags*. As intervenções corporais, praticadas pelos transformistas, visam construir corpos semelhantes a corpos de mulheres por meio do uso de roupas, maquiagem, perucas e próteses móveis de borracha ou esponja. Os transformistas montam e desmontam alternadamente, sendo também *performers* que costumam realizar *shows* em boates e outras casas noturnas.

Transformistas por meio da montagem passam por processos de *transportation* e *transformation* e formam famílias transgenêros à semelhança das *drags*. Há até a prática de transformistas também se identificarem como *drags*. Isso

geralmente ocorre com os transformistas que praticam montagens *drag*. Uma personagem transformista caso domine as técnicas das montagens *drag* também pode ser mãe tanto de *drags* como de personagens transformistas. Em geral, essas matriarcas gozam de grande respeito entre os transgêneros. Pois, são percebidas como *trans* muito talentosas e sábias na montagem. Hanna Lester era conhecida por possuir esse talento, mas, como Junior, preferia exhibir-se com corpos de montagem transformista.

Por causa que eu montei meu namorado terminou comigo. Eu me afastei por um momento dele e de umas pessoas que andavam com ele, que até então estavam começando a se montar. Quando eu o conheci, ele andava com a Hanna, que já se montava antes dele e com dois amigos, que estavam começando a se montar. Então, eu me afastei deles. A pessoa que eu namorava terminou comigo. Dois ou três meses depois, voltamos como amigos. Então, voltamos, e eu comecei a andar com a turma de novo. Só que eles costumavam andar montados, e eu não. Então, eles chamavam atenção, eles davam close, e eu não. Aí, veio na minha cabeça à ideia de me montar pela segunda vez. Eu procurei a Hanna, falei pra ela como eu queria que fosse a minha montagem. Disse como queria que fosse o cabelo, o figurino, a maquiagem. No dia, tudo saiu maravilhoso. Aí, nessa segunda montagem, eu adotei o nome Lara Lester. O Lara, porque eu quis mesmo, e o Lester, porque eu fui filha de montagem da Hanna Lester. Mas devido a confusões, brigas, a Hanna se afastou da nossa turma, que, na verdade, era uma família. Nessa turma: eu, meu antigo namorado e mais dois amigos éramos todos filhas de montagem da Hanna. Mas a Hanna brigou com a gente e depois se afastou, largou as filhas no mundo. Aí, eu mais minhas irmãs de montagem mudamos os nomes das nossas personagens. Hoje eu me chamo Andressa Julí quando eu me monto.

Aprendi a se montar um pouco com a Hanna, que hoje em dia voltou ser amiga minha. Ela tá mais humilde, mesmo ainda meio nojenta. Mas eu tenho que reconhecer uma coisa: o Jayme é um excelente profissional, as montagens dele são perfeitas. A Hanna é uma das personagens de transformismo mais belas e luxuosas que eu já vi aqui em Fortaleza.

[Junior/Andressa Julí, entrevistado(a) em julho de 2005]

Transformistas como alvos fáceis da transfobia quase sempre escondem a existência de suas personagens do alcance dos seus familiares biológicos. Porém, para uma *drag* ou transformista ter em casa alguém que saiba das práticas dessa pessoa *trans* na montagem pode representar ter um aliado ou uma aliada para momentos difíceis. Esses momentos pode ser o fato de ter que voltar montado das festas e necessitar de alguém que abra a porta para a pessoa transgênero entrar sem ser percebida pelos outros familiares. Outro desses momentos, talvez o mais comum, consiste em precisar de alguém que confirme certas mentiras como sendo verdades para despistarem as suspeitas dos pais acerca do caráter transgênero do filho.

Quando a minha mãe tava grávida de mim, ela pensava que ia ter uma terceira filha. Ela tava pensando me chamar de Andressa se eu nascesse menina. Aí, ela costumava contar isso pra mim. Quando eu resolvi deixar de ser Lara Lester, eu lembrei dessa história, e adotei o nome Andressa pra minha nova personagem. O sobrenome Julí foi uma travesti amiga minha que deu a sugestão. Mas, na minha casa, apenas uma das minhas irmãs sabe que eu me monto. Todos desconfiam que eu sou gay, mas não implicam muito comigo. Eu passo o dia quase todo fora de casa. Eu já sou graduado e trabalho num escritório de economia. Pago as minhas contas e não dou a ninguém o direito de se meter na minha vida. Já tenho quase trinta anos, sou homem feito [...]. Uma vez tava morta

de cansada da festa, aí, nem tive coragem de me desmontar direito no carro, liguei logo pro celular da minha irmã e pedi para ela discretamente abrir a porta da nossa residência sem a mamãe nos ver, minha irmã, às vezes, é um anjo pra mim.
[Junior/Andressa Julí, entrevistado(a) em julho de 2005]

3.7 Jayme ou Hanna Lester

Quando eu comecei a andar pelas boates de Fortaleza, eu não conhecia ainda drags e transformistas, eu só os conhecia pela TV. Nessas minhas idas às boates, eu comecei a receber elogios por causa da minha aparência. As pessoas diziam que por eu ter os traços do rosto bem finos e delicados, além de ter um corpo magro, sem músculos, eu daria um belíssimo transformista. Como, nessa época, eu já tava trabalhando no ramo de estilismo e confecção, eu sabia que até que não seria difícil fazer um figurino para minha montagem. Então, eu gostei da ideia de que eu daria pra ser transformista e fui adiante. Num certo dia, eu fui no centro da cidade e comprei tecidos, acessórios, peruca, saltos, maquiagem e meias. Isso, na época, eu nem era profissional em maquiagem, mas hoje eu posso dizer que sou. Eu já maquiei várias personalidades do mundo da montagem. Já viajei para várias cidades, realizando shows. Sim, mas, quando eu montei pela primeira vez, foi sem a ajuda de ninguém. Eu mesmo fiz toda a minha produção. Quando eu apareci montado, muita gente que entende de montagem viu e elogiou bastante minha produção. Aí, eu continuei realizando montagens e fui fazendo shows. O meu primeiro show, eu fiz a convite da artista Lena Oxa. Ela me convidou sem eu precisar participar de algum concurso. A Lena é a pessoa que apresenta os shows que ocorrem numa boate aqui em Fortaleza. Pra participar desses shows é necessário

que você já seja de certo modo uma pessoa conhecida por fazer no mínimo bons shows. É difícil alguém que nunca fez show se apresentar na boate onde a Lena trabalha. Apenas, quando ocorrem os concursos de novos talentos, é que essa boate dá chance para quem nunca fez show realizar o seu lá. Só que eu nem precisei passar por isso. Graças a Deus, meu show foi muito bem recebido pelo público. Desde que eu o realizei, eu fui ganhando fama. Até hoje várias drags e transformistas vivem me procurando para eu fazer roupas pra eles. Eu sou conhecido tanto como drag como transformista, depende da montagem que eu apresente. Quando tô de transformista, eu faço a Hanna Lester ser bem feminina, com o corpo de mulher. Quando eu tô drag, eu faço a Hanna ser bem extravagante, isso pode ser no estilo amapô, andrógino ou caricato. Os estilos drags são muitos, viu queridinho? Eu adoro todos.

[Jayme/Hanna Lester, entrevistado(a) em outubro de 2005]

Jayme, ao ter seu talento para com a montagem reconhecido por outras pessoas, passou a ser procurado para iniciar várias delas nas artes da montagem, o que fez que Hanna adquirisse, por determinado momento, bastantes filhas. No entanto, estas em tal condição depositaram na personagem da mãe expectativas de retornos que parece não ter vindo como foram idealizados. Em uma família de montagem, não existe apenas regras a serem seguidas pelas filhas. As mães também têm atividades a desempenhar, segundo as próprias filhas. Essas famílias costumam ser maculadas pela discórdia e intriga quando algo que se esperava ter como presente na relação familiar não ocorre ou ocorre de outra forma. Essas discórdias podem levar ao fim da família ou de parte dela se alguns membros ou todos decidirem sair do grupo. Quando há essa saída, alguns agentes procuram se agregar em novas famílias ou passam a “se montar” sem fincar laços familiares com outras *trans*.

Fiquei pensando: que nome usaria para representar minha personagem? Isto antes de eu montar. Aí, fui lendo umas revistas e, de uma delas, eu tirei o Hanna e, da outra, o Lester. No que juntei esses nomes ficou Hanna Lester. Já me monto faz alguns anos. [...]. Só que nunca levei a sério esse negócio de mãe e filha de montagem. Porque falar a palavra mãe é muito sério. Muitas drags levam como brincadeira. Eu levo como criação de produção corporal, de ensinamentos sobre a montagem. Criei várias drag queens, que inclusive receberam meu sobrenome. A Andressa Julí, o Junior meu amigo, e a Asha são pessoas que quando foram se montar pela primeira vez foram atrás de mim. Eu os ensinei a maquiar e a se vestir bem. Então, elas me tomaram como mãe delas. Só que eu não me considero como mãe, mas como amigo delas. É como amigo que leva qualquer coisa boa de si para o outro que eu me considero. Mãe, eu não levo mais nesse sentido de drag queen, eu levo no sentido de mãe de sangue mesmo, aquela que pari. Quando alguém me procura pra mim ajudar montá-la, eu primeiro penso no figurino. Penso nisto até mesmo antes de pensar no nome da personagem da criatura. É que tem drag que nem o nome feminino ainda tem. Aí, além de dar meu sobrenome, eu costumo ainda ajudar a pessoa na escolha do primeiro nome [...]. Penso logo no figurino, porque é a minha especialidade. Desde os meus 15 anos que comecei a confeccionar roupas. Comecei trabalhando em fábricas, mas hoje eu produzo mais pra mim. É com o que ganho trabalhando que banco as minhas montagens. Meus pais sabem que eu me monto, mas eles não dão nenhum centavo pra mim gastar com alguma coisa que seja pra montagem.

[Jayme/Hanna Lester, entrevistado(a) em outubro de 2005]

O fato de uma família em que os membros possuem recursos financeiros amplos para por em prática suas montagens é quase sinônimo de uma família em que os integrantes se montam com bastante frequência. Embora o montar e desmontar dependa muito das idiossincrasias do montador mais do que do capital econômico dele. Jayme costuma dizer que “se montava” quando tinha humor para viver sua personagem. Vale informar que, mesmo que uma pessoa pratique tanto a montagem dos transformistas como a montagem das *drags*, ela não precisa possuir dois nomes femininos.

Contudo, assim como cheguei a encontrar *drags* que reclamam dos preços em geral ofertados pelas casas noturnas aos *shows trans*, encontrei vários transformistas que se mostravam insatisfeitos com o que comumente recebem pelos seus *shows* nessas casas. Para algumas dessas pessoas, um mundo possível de ascensão financeira por meio da montagem seria o mundo do trabalho em programas de televisão, seja participando de concursos de dublagem e dança, que alguns programas locais, vez por outra, exibem, ou mesmo apresentando ou atuando diretamente em “quadros” de certos programas humorísticos.

A vida não é só de montagem, de peruca e de shows. A vida é dura. Eu sei que não vou viver montando e desmontando a vida inteira. Então, eu procuro crescer profissionalmente no ramo de confecções e estilismo, pra no futuro eu ter dinheiro pra me sustentar. Eu aconselho muito as minhas amigas drags. Eu digo pra elas procurarem um emprego fora da montagem, pra estudarem muito, pra ter uma escolaridade boa. Eu digo isso, porque nem toda drag consegue fazer carreira na televisão. As TVs que contratam drags pagam bem. Só que como eu disse nem toda drag vai pra TV, e aí? A gente tem que pensar no nosso futuro e na família da gente. Um dia, a velhice chega. Meus pais não vão estar comigo por toda a vida. Eles sabem que eu me monto e me aconselham não largar os estudos e o trabalho com roupas. Eles podem até não gostar que eu me monte, mas eles se preocupam comigo. Deles, quem primeiro soube que eu se

montava foi meu pai. Eu mostrei pra ele umas fotos da Hanna. Ele foi compreensivo e ainda disse que eu era uma filha linda. A minha mãe foi que quase me matou quando soube tudo. Com o tempo, ela aceitou a situação. Ela só não quer que eu me monte em casa.

[Jayme/Hanna Lester, entrevistado(a) em outubro de 2005]

3.8 Ávila ou Laviny Woitilla

Ávila, jovem transgênero que, em Fortaleza, goza da fama de humilde embora já tenha conquistado títulos em importantes concursos *trans*, além de ter também a fama de belo tanto como simpático, quando “se montava” vivia a Laviny Woitilla. Esse sobrenome igual ao do chefe supremo da igreja católica romana não é mera coincidência.

O Laviny era o sobrenome de um amigo meu que eu uso como nome. O Woitilla é o sobrenome do papa João Paulo II, Karol Woitilla. Eu tava no carona do carro com uns amigos, e, no meio da brincadeira, o povo começou a falar do papa, aí, alguém disse que ele era vê uma drag por causa daquelas indumentárias luxuosas e nada discretas que ele usa. Aí, esse povo começou a me chamar de Woitilla. Eu até precisava mesmo de um sobrenome. Não quis ser filha de nenhuma trans e só tinha um nome feminino. Agora, sou Laviny Woitilla e amo esse nome.

[Ávila/Laviny Woitilla, entrevistado(a) em agosto de 2005]

Para Ávila, que por alguns anos desempenhou o trabalho de ator, a Laviny surgia como uma personagem à diferença daquelas personagens que ele costumava apresentar nos palcos dos teatros. Assim mesmo, Ávila concebia sua personagem, Laviny, como sendo uma artista. A *drag* e o transformista ao invocar a noção de personagem do teatro clássico para pensar a existência das personagens da montagem se valem disso para nomear a si mesmos como artistas. Essa

nomeação reitera a matriz da arte de nossas sociedades à medida que esta reconhece o teatro como arte.

Embora *drags* e transformistas saibam que suas personagens não são originalmente personagens da convenção teatral essas pessoas ao usarem tal convenção para representarem suas identidades tornam-se seres que avizinham suas vidas com uma arte estabelecida, a dramaturgia. E como vimos ao longo deste trabalho essa não é a única vizinhança da montagem com alguma arte. A relação das *drags* e transformistas com técnicas de dança, de pintura e *collage* também acabam por fazerem essas pessoas se perceberem como artistas. Não nos esqueçamos que, de maneira geral, a dança é uma arte estabelecida desde os tempos da antiguidade grego-romana e que pintura e *collage* são técnicas de outra arte estabelecida, as artes plásticas. Contudo, é interessante observar como Ávila ao viver Laviny comparava esse viver a uma temporada de peça teatral.

Adoro o mundo do transformismo, e sonho um dia virar trans completa, possuir seios de carne e tudo mais de mulher. Só não vou cair na besteira de destruir meu corpo com silicone de bombadeira e medicamentos duvidosos. Quero tudo no luxo! Me tornar mulher com o aparato de uma boa clínica. Para se vestir bem, andar bem maquiada, eu só preciso de um pouco mais de dinheiro. Comprar um corpo feminino custa mais caro, e estou trabalhando para isso. [...]. Não há mais tantos problemas com a minha família. Meu irmão sempre foi meu cúmplice para tudo na vida, e mesmo meus pais que não queriam que eu fosse assim, hoje, me apóiam, me respeitam, e isso, para mim, é muito importante. [...]. Eu adoro me ver e me sentir montada, porque você montada sente que é outra pessoa, que está mais livre. A sensação de estar montada, para mim, é maravilhosa, eu sei que sou eu, Ávila, mas também sou Laviny. E, um dia, serei mais a minha personagem. Irei de transformista a travesti. [...] o desmontar, para mim, lembra quando as cortinas do teatro se encerram, a personagem acaba ali para voltar numa outra abertura,

caso tenha outra temporada. Quando se monto, é mais uma abertura para qual estou me preparando e sem a preocupação de convencer nenhum público do que sou, só de ser eu mesma, a mesma que vive em mim e que sou eu.

[Ávila/Laviny Woitilla, entrevistado(a) em agosto de 2005]

Ávila deseja “comprar” um corpo para si, montar uma sexualidade outra. Subjetividade e tecnologia estão aqui imbricadas, formando uma rede em que circula sentimentos e matérias. Há nisso o desejo de passar de um tipo de montagem para outra, deixando o corpo sempre sob experimentação. Mas o desejo não está livre dos códigos, e os enunciados logo aparecem para definir essa passagem como “de transformista a travesti”. O corpo, as ações e as paixões de Ávila são tomados em agenciamentos e o agenciamento coletivo de enunciação logo estratifica esse corpo, suas ações e paixões. Surge assim o Ávila transformista, o Ávila homossexual, o Ávila que é intérprete, etc. Estamos mais uma vez diante do mundo codificado da montagem.

A busca de um mundo significativo por parte dos transgêneros, onde eles se agarram a uma identidade, não pode ser negligenciada em uma análise antropológica ou sociológica simplesmente porque essas pessoas também têm possibilidade de devir. Não podemos louvar os estratos e nos esquecer dos devires, tampouco fazer o inverso, ou seja, dedicar-se somente ao a-significante de tal experiência, negligenciando o mundo molar da mesma. O olhar cartográfico nos ensina a trabalhar com os três tipos de linhas. Demonizar o molar, excluir da análise os modelos que uma experiência nativa cria ou está a eles submetida, é tão ingênuo quanto reduzir essa realidade a uma vontade de esquadrihar, demarcar, fazer o outro constantemente significar, ser algo inteligível, representável.

O pior não é permanecer estratificado — organizado, significado, sujeitado — mas precipitar os estratos numa queda suicida ou demente, que os faz recair sobre nós, mais pesados do que nunca. Eis então o que seria necessário fazer: instalar-se sobre um estrato, experimentar as oportunidades que ele nos oferece, buscar aí um lugar favorável, eventuais movimentos de desterritorialização, linhas de fuga possíveis, vivenciá-las, assegurar aqui e ali conjunções de fluxos, experimentar segmento por segmento dos contínuos de intensidades, ter sempre um pequeno pedaço de uma nova terra. É seguindo uma relação meticulosa com os estratos que se consegue

liberar as linhas de fuga, fazer passar e fugir os fluxos conjugados (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.23-24).

Os ritos de iniciação à montagem, na forma como estão sendo apresentados, caracterizam o meu intuito de serem exibidos no que há de mais estratificado assim como liminar. Ávila, bem como outros transformistas e *drags*, se agarra em uma ideia de personagem para tornar representável sua existência outra. A análise ritual entra nesse jogo nativo, intérprete e personagem, procurando compreender que signos estão em funcionamento e como agem. Continuemos o movimento por linhas transgêneros.

3.9 Daniel ou Rayana Rayovac

Na minha primeira montagem, eu não sabia se montar. Eu era de menor. Foi uma amiga minha que é de maior quem fez minha montagem. Ela fez uma montagem bem putaria, aquela coisa caricata. Eu achei escândalo. A bicha ia me montando e me ensinando a se montar. Tipo assim: ela encaixou a peruca na minha cabeça, mas, na hora de encaixar, ela explicava como devia ser, ela pintava meu rosto e falava como se pinta, ela trucou a minha neca e explicou cada passo do trucamento. Ah, doeu muito trucar! Uma coisa é você trucar sua própria neca, outra coisa é chegar uma pessoa e trucar. Quando é você mesmo que truca a sua neca, é mais fácil, você dificilmente machuca. Mas dor não é monstro de sete cabeças, nessa situação. Para viver a Rayana, eu truco quantas vezes for preciso.

[Daniel/Rayana Rayovac, entrevistado(a) em julho de 2005]

Na passagem acima, “encontramos a dor como enfrentamento simbólico no limite e batente provisório de uma identidade a ser construída” (LE BRETON, 1995 *apud* LE BRETON, 2003, p.43). Em síntese: Daniel, para “se fazer” enquanto Rayana, revela a dor do “trucamento da neca” como um obstáculo a ser vencido. A dor, em muitos rituais, torna-se necessária para o neófito adquirir o *status* almejado e que dá significado ao rito. Clastres (2003) evidencia isso quando afirma que, entre

os Guayaki, os meninos, para serem reconhecidos como homens adultos, passam por verdadeiras escarificações corporais. Todavia, no caso da montagem, a dor do “trucamento da neca” não está diretamente associada a qualquer ideia de bravura ou coragem. O “trucar”, aqui, é mais um ato necessário caso o agente transgênero queira dar mais feminilidade ao novo corpo. Se fôssemos tentar conferir títulos de bravura aos transgêneros que se submetem a intervenções corporais de dores significativas, todos esses agentes de uma maneira ou de outra seriam como guerreiros. Por exemplo, imaginem as dores pós-operatórias que aqueles que se submeteram a transgenitalização sofreram.

Porém, anterior a publicação dos trabalhos de Clastres outro antropólogo, Van Gennep já nos alertava que mutilações ou processos de tortura são comuns em rituais de iniciação ou de passagem, marcando no corpo uma divisão temporária de uma fase do agente a outra:

As mutilações são um meio de diferenciação definitiva. Outras há, porém, como o uso de um vestuário especial ou de uma máscara, ou ainda as pinturas do corpo (sobretudo com minerais coloridos) que marcam uma diferenciação temporária. São estas que vêm desempenhar considerável papel nos ritos de passagem porque se repetem a cada mudança na vida do indivíduo (VAN GENNEP, 1974, p.76).

As dores que certas técnicas da montagem propiciam para *drags* e transformistas mostram o montar como um processo que leva a um estado temporário de existência à diferença de como esse processo surge no caso de travestis e alguns transexuais. Estes dois últimos grupos de transgêneros dificilmente se desmontam. Em alguns momentos de suas vidas, travestis e transexuais até se submetem à desmontagem. Mas, esse processo é sempre parcial, nunca completo, e muito doloroso. Nesse caso, a desmontagem acontece geralmente quando o silicone industrial apodrece dentro do corpo e é preciso retirá-lo ou mesmo quando esse silicone desenvolveu alguma espécie de câncer ou se espalhou de forma indesejada pelo organismo, a desmontagem se faz necessária.

A passagem à travestilidade e à transexualidade pode ser irreversível. No entanto, travestis e alguns transexuais consideram a retirada do pênis uma verdadeira mutilação, ao passo que outros transexuais têm essa retirada como sendo um sonho realizado ou ainda por se realizar. Enquanto, para as *drags* e

transformistas, desmontar é um processo rápido que leva no máximo alguns minutos.

Desmontada eu procuro não agir como a Rayana nem sempre eu consigo. Aqui e ali escapole uma fala ou um gesto da Rayana no Daniel [...]. Fui eu quem escolheu o nome Rayana. No começo, eu não tinha sobrenome de montagem. A bicha que me ensinou a se montar eu não a quis como mãe. O nome Rayovac veio por causa da marca de pilhas chamada Rayovac. É que eu sou uma pessoa muito agitada, elétrica. Eu vou pra festa que for e saio da festa com a mesma energia que entrei. Aí, umas bichas que eu conheço começaram a me chamar de Rayovac. Eu juntei o Rayana com o Rayovac. Essa junção deu uma sonoridade legal, aí, eu adotei o Rayovac como sobrenome. Essa eletricidade que eu tenho foi muito positiva pra minha carreira, tanto a de drag com a de transformista. No mundo da montagem, você tem que se relacionar bem com outras pessoas que se montam. A gente nunca saca tudo de montagem, a gente tá sempre aprendendo algo de novo. Às vezes, vem uma drag e descobre um truque novo pra fazer maquiagem ou, então, chega um transformista e apresenta novas técnicas de dança. Ah, bicha é bicho truqueiro! Vira e mexe, e nós refazemos a montagem. Mas, pra tá por dentro das novidades, é preciso fazer amizade com outras pessoas que se montam. Assim, você vai trocando ideias, aprendendo com os outros. O difícil, quando você começa a se montar, é exatamente isso: se relacionar bem com outros transformistas e drags. Tem bicha que é invejosa, despeitada, perigosa que adora dar rasteira em que tá começando a se montar. Por aí não é todo mundo que lhe dá a mão. E, no mundo da montagem, as coisas não são diferentes. Graças a Deus, eu fui bem aceita por outras drags

e transformistas. Eu cresci muito profissionalmente, graças a dicas de muito dessas pessoas. Com essas dicas, fui evoluindo nas minhas apresentações [...]. Eu soube conquistar as pessoas. Com o meu jeito extrovertido, eu conquistei muitas pessoas. Só não consegui fazer com que a minha mãe me aceite como eu sou. Ela sabe que eu me monto, mas não aceita isso.

[Daniel/Rayana Rayovac, entrevistado(a) em julho de 2005]

Aprender a “se montar” sozinho, somente com algumas dicas de agentes já experientes na montagem requer, como a própria Rayana deixa transparecer, um bom relacionamento com outros transgêneros. A simpatia, no sentido de ser apreciado pelo outro, ser uma pessoa bem quista, é uma moeda de troca fortíssima para conseguir que outros transgêneros cedam seus conhecimentos sobre a montagem e até mesmo para adentrar em alguma família *trans*. O nascimento dessa qualidade de família é oriundo de laços de amizade e cumplicidade, ainda que com o tempo eles possam ser desfeitos. Quando falha a tentativa de estabelecer esses laços ou mesmo não há o interesse por alguma das partes (a *trans* e o iniciante na montagem) em estabelecê-los, iniciar alguém na montagem ocorre mediante a um pagamento em dinheiro. Diversas *drags* e transformistas, por exemplo, oferecem seus serviços acerca de como montar e utilizar um corpo em troca de certas quantias para aquele agente, o qual não quer pertencer a alguma família *trans* ou aquele que a família procurada não o quer como membro.

3.10 Evandro ou Nadege D'Windson

Com a segunda guerra mundial que a dinastia Windsor começou a existir oficialmente, em 1917, o então rei da cora britânica, George V decidiu trocar o nome da família real Casa de Saxe-Coburg e Gotha. O fato tem sua explicação, porque esse nome é germânico, e os alemães eram adversários dos ingleses na guerra. George V escolheu o nome Windsor em referência ao castelo, localizado a oeste de Londres. Em referência a esta dinastia que Nadege, adotou seu sobrenome.

Desde menino, eu adorava brincar com as coisas da minha mãe. Passava horas me maquiando diante do espelho com a maquiagem dela. Lembro que, no canal SBT, o Sílvio Santos tinha um programa em que iam muitos travestis e transformistas se apresentarem. Eu era criança, nesse tempo, e ficava delirando quando via aquelas maquiagens das bichas, as roupas delas. Meu amor com o mundo feminino é antigo. Se montei na adolescência e sem muita ajuda de outras trans, só na maquiagem, porque, se hoje eu sou um excelente maquiador, devo em parte a poderosa Mauria Kassius, que me ensinou muito sobre maquiar. Agradeço também ao meu chefe no salão, que é o Marquinho. Tenho que falar do Marquinho e queria que você, menino, registrasse isso no seu trabalho, porque não sou de elogio fácil. Ah, Marquinho é um ótimo chefe, além de ser um amigo muito querido meu. Não dou confiança a muita gente, tanto que tenho fama de super, mega, hiper abusada. Mas não sou isso. É que o mundo tá cheio de gente interesseira, truqueira e sem graça, gente chata mesmo. Para ser uma Windson, tem que eu querer que seja, tem que ser uma pessoa que eu goste, que conquiste minha amizade. O Windson, eu tirei da dinastia dos Windsor da Inglaterra. Achei melhor em vez do r no final do nome Windsor colocar um n pra ficar uma coisa mais sonora, bem nasalada. O Nadege foi uma amiga minha que sugeriu. Nadege é o nome de uma modelo.

[Evandro/Nadege D'Windson, entrevistado(a) em maio de 2005]

Percebe-se que a escolha ou o recebimento de um nome de montagem envolve toda uma cosmologia em que, muitas vezes, o local e global se imbricam. Signos de outras culturas interagem com uma experiência transgênero, localizada em uma cidade do nordeste brasileiro, Fortaleza. Vimos como o sobrenome Woitilla

do Papa, o Windsor da família real britânica ou mesmo o Rayovac de uma marca internacional de pilha serviram para apropriações dessa experiência. Esse fato deixa rastros de como cada vez é mais escasso existir culturas isoladas que possam ser representadas de modo circunscrito pelo pesquisador.

A sociabilidade do mundo contemporâneo é uma rede em que circula corpos, matérias, ideias, sentimentos, etc, como afirmam os teóricos da rede (Donna Haraway e seus seguidores, por exemplo)⁵⁸. A noção de rede quebra com o pensamento de que o social se resume a relações interpessoais diretas e indiretas de um dado contexto. A máquina, a genética, a tecnologia ganham vida quase autônoma na atualidade. Somos regidos por cabos, fios, chips, fibras óticas, vírus, ao mesmo tempo, que tentamos orquestrar tais coisas. Não nos tornamos no mundo, mas nos transformamos com ele, já dizia Deleuze (1998). E, como Canclini (2005) nos atenta, o mundo está cada vez mais conectado e desconectado. Neste mundo, somos partes da rede com seus agenciamentos diversos e possíveis visto que ela está sempre inacabada. Aqui *drags* e outros transgêneros, por exemplo, são corpos, silicons, plástico, borracha, dinastias, marcas, produtos, imagens, personagens, seres ritualísticos e teatrais, além de outras coisas. Se já era suspeita a atividade de certa antropologia em tratar seus mundos pesquisados como fatos totais e bem delineados, essa atividade mostra-se hoje no mínimo obscena.

Um ritual hoje não pode mais ser descrito sem se remeter a questões de conexões e desconexões entre contextos diversos. A difusão atravessa nossos mundos culturais. Talvez, a astúcia antropológica do momento seja o exercício do cartógrafo, que se conecta e desconecta em meio à paisagem, sempre mutável.

3.11 Luís, Leo ou Leila Romana

A primeira vez que se montei foi há mais de vinte anos atrás. Eu fazia teatro e numa peça que participei eu ia interpretar um personagem, que era transformista. Isso foi em 1979. No ano seguinte, eu fiz mais duas montagens em peças e depois fui pra boates. Sempre gostei de interpretar, e a boate, pra mim, é como se fosse um teatro, um lugar onde a

⁵⁸ Ver HARAWAY, Dona; KUNZRU, Hari (2002).

gente pode viver inúmeros personagens. Quem não me conhecia intimamente, quando eu saía do palco, não sabia que eu era a pessoa que estava montada, há pouco tempo atrás. Na época, eu tinha cabelo grande, então, quando eu saía do palco, eu amarrava o cabelo, vestia as minhas roupas masculinas e ia embora. Assim lá ninguém sabia que eu, Luís, era a Leila Romana. Mas nunca escondi nada da minha família. Ah, família é tudo na vida da gente! Por mais que a gente brigue com um irmão ou com a mãe, a gente sempre tem um querer bem por eles, e eles, pela gente. Hoje em dia, voltei morar com a minha mãe e meu irmão. Mas, quando comecei a se montar, fui morar em São Paulo, capital. Lá, além do teatro, eu fazia shows de transformismo. Isso eu já falei, né? É que a gente quando vai ficando Keka, a gente começa a repetir as palavras. Pois bem, eu fazia esses shows ganhava até bem por eles. Nesse tempo, quem se montava era valorizado no meio gay. Cada cachê de show que eu recebia, nesse tempo, cobria os gastos da montagem e ainda sobrava é muito. Hoje em dia, com a concorrência, os cachês baixaram. Mas, hoje em dia, até cachorro se monta! Quando eu era jovem não tinha esse horror de transformistas pelas ruas como tem atualmente. Drag queen é coisa que eu vim ouvir falar já no final dos anos oitenta. Mas, assim que eu fiquei por dentro do que é a montagem das drags, eu passei a realizar ela. Quando voltei de São Paulo, eu fui uma das primeiras drags de Fortaleza. Lembro que pra sair de casa eu tinha que sair correndo. Isso tudo, porque esses matutos daqui não tavam acostumados a ver drags. Eu chamava pelo telefone um táxi, quando o táxi chegava na porta de casa, eu entrava bem rápido no carro e pedia pro motorista acelerar. Eu fazia só de mal, porque não sei como se espalhava o zunzum na rua de que eu ia sair montado. Aí, a rua ficava cheia de gente querendo me ver.

Se querem ver a Leila, paguem para assistir meus shows, e não fiquem plantados na porta da minha casa.

[Luís/Leo/Leila Romana, entrevistado(a) em abril de 2005]

Quando Luís começou a “se montar”, ele dependia apenas do dinheiro que ganhava como ator e, posteriormente, dos cachês oriundos dos *shows* para sobreviver. Até o ano de 2005, foi através da profissão de fotógrafo que esse agente obtinha o dinheiro para realizar suas montagens.

Quem se monta tem vida dupla, logo tudo que precisa tem que ser em dobro. Se vou comprar sapatos, tem que ser pro Luís e pra Leila. Com roupa, acessórios é a mesma coisa: tudo em dobro. Quando comecei a se montar, percebi que precisava ganhar mais do que eu ganhava nessa época pra mim poder se montar e viver, né? Aos poucos, fui me profissionalizando no ramo de fotografia. Hoje, sou bastante convidado pra fotografar todo tipo de eventos, principalmente os GLS. É engraçado, porque, quando eu vou fotografar eventos lógico que não vou montado. Fotografar, na maioria das vezes, é cansativo. Já pensou, eu, de salto 15, andando de um lado pro outro batendo foto. Vou ficar morta de cansada! Então, como eu ia dizendo, tiro fotos dos outros desmontado, e como muita gente sabe que eu vivo a Leila Romana, em vez de me chamarem de Luís, que é meu nome de nascimento, me chamam de Leo. Tá entendendo a marmota? As pessoas masculinizam o Leila. Eu costumo brincar dizendo que o Leo é a minha versão hetero. Isso é só brincadeira, eu me considero bissexual, pois já fui casado com mulher e já vivi maritalmente com outro homem. E, depois de ter passado por esses dois relacionamentos, passei achar mulher e bicha casadas a mesma coisa, são todas nojentas, tudo o mesmo nhenhem. A mulher parece que é a mesma bicha só que já nasceu operada. O bom do

meu primeiro casamento foi o filho que eu tive. Uma vez, eu perguntei ao meu filho, que já é homem feito, o que ele achava de ter um pai que se monta. Ele disse que era maravilhoso, porque assim tinha duas mães, no caso, a biológica e a Leila. Ele também vive dizendo que a Leila é mais divertida do que o Luís. E eu também acho. De Leila, eu faço coisas que eu não tenho coragem de fazer quando tô desmontado. A Leila é mais alegre, audaciosa e sexy do que o Luís.

[Luís/Leo/Leila Romana, entrevistado(a) em abril de 2005]

Luís brinca como os modelos de sexualidade. Ora, se diz heterossexual, ora, *trans* e homossexual. O sexo e gênero parecem que não o pegam, mas esse agente não escapa por muito tempo. A captura é testemunhada pelos enunciados da fala, que insiste em fazer referência aos modelos, demonstrando uma necessidade do agente em ver-se pertencente há algum deles (masculino, feminino, heterossexual, transgênero, etc) ainda que por determinado momento. Essa pertença não pode ser tomada como voluntarismo. Por trás da aparente brincadeira, na verdade, há práticas discursivas de saber e poder que obriga o agente a assumir um sexo. Existe, nesse caso, a imposição de uma materialidade ao agente que a incorpora e a reproduz, dando mostra através dos enunciados que ele emite. Esses enunciados denunciam a estratificação dos nossos corpos e subjetividades pelos modelos. Todavia, a sexualidade das pessoas *trans* radicaliza o projeto de uma sexualidade plástica, no sentido de uma sexualidade descentralizada da reprodução, tal como que Giddens a concebe:

A sexualidade plástica é a sexualidade descentralizada, liberta das necessidades de reprodução. Tem suas origens na tendência, iniciada no final do século XVIII, à limitação rigorosa da dimensão da família; mas torna-se mais tarde mais desenvolvida como resultado da divisão da contracepção moderna e das novas tecnologias reprodutivas. A sexualidade plástica pode ser caracterizada como um traço de personalidade e, desse modo, está intrinsecamente vinculado ao eu. Ao mesmo tempo, em princípio, liberta a sexualidade da regra do falo, da importância jactanciosa da experiência sexual masculina (GIDDENS, 1993, p.10).

Os “eus” transgêneros, de modo geral, “desestabilizam a idéia de imutabilidade desde o nascimento como homem ou mulher, através da performance que eles incorporam e expõe” (JAYME, 2001, p.56). Além disso, esses “eus”, em seu desejo de montar, encontram um devir-mulher, experimentam uma microfeminilidade que não se confunde com o ser mulher.

O que chamamos de entidade molar aqui, por exemplo, é a mulher enquanto tomada numa máquina dual que a opõe ao homem, enquanto determinada por sua forma, provida de órgãos e de funções, e marcada como sujeito. Ora, devir-mulher não é imitar essa entidade, nem mesmo transforma-se nela. Não se trata de negligenciar, no entanto, a importância da imitação, ou de momento de imitação, em alguns homossexuais masculinos; menos ainda a prodigiosa tentativa de transformação real em alguns travestis. Queremos apenas dizer que esses aspectos inseparáveis do devir-mulher devem primeiro ser compreendidos em função de outra coisa: nem imitar, nem tomar a forma feminina, mas emitir partículas que entrem na relação de movimento e repouso, ou na zona de vizinhança de uma microfeminilidade, isto é, produzir em nós mesmos uma mulher molecular. Não queremos dizer que tal criação seja o apanágio do homem, mas, o contrário, que a mulher como entidade molar tem que devir mulher, para que o homem também se torne mulher ou possa torna-se (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.67-68).

A entidade mulher, ao estar na fala das narrativas ou no projeto de intervenções corporais por esses agentes empreendidos, revela um corpo capturado pela enunciação. As entidades são compostas de enunciados de si. E o que dizer da entidade mulher? Os signos corporais dessa entidade estão em sintonia com a máquina dual, masculino e feminino. E não basta satirizar a máquina para sair dela. A paródia que as *drags* fazem de uma ideia de gênero torna-se subversiva sob a perspectiva do por vir, não porque, como queira Butler (2003; 1993), essa paródia denuncia a ficcionalidade do gênero, mas mostra-se subversiva, porque, por vezes, nessa ficcionalidade, o agente transgênero vizinha-se com um tornar-se mulher em que a entidade mulher já não é mais ela e o masculino tampouco seu apanágio. O comum mundo dos signos masculinos evocados pelas *drags* para criarem identidades, ou melhor, entidades (personagem, intérprete, *boy*, etc) perde sua condição de ser o que são. Não importam mais o que eles querem dizer ou dizem. Trata-se agora do agente que passa por um devir-mulher.

Entrar em devir é furtar-se⁵⁹. Não existe o caso da *drag* que se mostra permanentemente no devir-mulher. Temos ou poderemos ter a *drag* que encontra seu devir-mulher, que no seu tornar-se mulher não possui sexo, gênero ou sexualidade. Em tal encontro, movimentos de lentidão e repouso tomam conta da *drag*, a qual vive “n” sexos. Chegamos ao território do desejo. Aquele território corriqueiramente negligenciado ou trabalhado de forma suspeita pelos estudos sobre transgêneros. Estudos por diversas vezes muito ricos em seu poder conceitual, mas que tendem a se preocupar em ver o subversivo somente no que tange a uma afronta a “matriz heterossexual”, perdendo de vista os processos de resistências e microresistência que não se enquadram nos segmentos duros de gênero, sexo e sexualidade e que não formam novos territórios de signos significantes. Digo signos significantes, porque Deleuze; Guattari (2006) compreendem os signos do devir como a-significantes, como aqueles signos que não entram na relação pierciana ícone, índice e símbolo. A “matriz heterossexual” joga com signos desta última relação.

Na liminaridade sexual, a *drag* subverte a “matriz heterossexual” por se mostrar um ser ambíguo, indefinido e paradoxal. Aqui, ela embaralha os signos (significantes) do masculino e feminino. Nas linhas de fuga, a *drag* subverte a mesma matriz e qualquer outra, porque esta personagem furta-se a um campo de possibilidades que pode ser destrutivo para si mesma. Aqui, só há uma matriz, a do devir-mulher. Como Guattari observou, “o devir-mulher serve de referência, eventualmente de tela aos outros tipos de devir” (1987, p.35).

A análise ritual tem o prodígio de facilitar o trabalho de compreensão da iniciação e da passagem de agentes na montagem, formando mapas de representação em que o pesquisador pode se mover com um olhar cortical. Quero dizer que, com trechos de narrativas sob a perspectiva da iniciação e da passagem ritual, podemos tornar explícitos, no papel, alguns dos modelos da experiência *trans*, podemos mapeá-los. Aí, surgem as liminaridades dos ritos que levam o olhar a “vibrar” com forças paradoxais e pontas de desterritorialização. Não menosprezar o

⁵⁹ Os encontros do devir nunca se fundamentam na troca, mas no roubo, na dupla-captura. É como no caso da orquídea e a vespa. “A orquídea parece formar uma imagem da vespa, mas, na verdade, há um devir orquídea da vespa, uma dupla-captura pois ‘o que’ cada um se torna não muda menos do que ‘aquele’ que se torna. A vespa torna-se parte do aparelho reprodutor da orquídea, ao mesmo tempo em que a orquídea torna-se órgão sexual da vespa. Um único e mesmo devir, um bloco de devir” (DELEUZE; PARNET, 1998, p.10).

mundo significativo daqueles que pesquisamos e, sobretudo, não negar suas possibilidades de desterritorialização. Assim, a análise ritual aqui lida com o duro e o molecular. E o antropólogo que, neste trabalho, se tornou cartógrafo percebe que também está se movendo sem saber ao certo onde vai parar e como parar. Ele, em sua autoridade etnocartográfica por diversos instantes, não acredita em um fim previamente visível do trabalho de análise. A cada encontro com transgêneros, a cada nova página encerrada nos diários e por aqui, principalmente, sou tomado por sentimentos de dúvidas, de suspeita quanto ao velho hábito de certas antropologias em negar o não representável da vida, assim como vários de meus colaboradores não creem em poder ser capturados por uma única forma de ser.

*Trava, transex, operada, transformistas, drag, passiva, ativo
são tantas as definições, mas elas nunca dizem tudo que
temos por dentro. Guardo muitas coisas no meu coração.
Lembro da primeira vez que amei um homem, do nascimento
do meu filho, de quase todos os meus shows, mas lembro
mesmo é do primeiro deles, nesse, eu subi no palco, foi
cantando e não dublando, cantei sabe o quê? Volare.*

*Penso che um sogno così
non ritorni mai più:
mi dipingevo le mani e la
faccia di blu,
poi d'improvviso venino dal
vento rapito
e incominciavo a volare nel
cielo infinito...
Volare...oh,oh!...
cantare...oh,oh,oh,oh!
nel blu dipinto di blu,
felice di stare lassù.
E volavo, volavo felice
più in alto del sole ed ancora*

*più su,
mentre il mondo pian, piano
spariva lontano laggiù,
una musica dolce suonava
soltando per me...
Volare... oh, oh!
cantare... oh, oh, oh, oh!
nel blu, dipinto di blu,
felice di stare lassù.
Ma tutti i sogni nell' alba
svaniscon perché,
quando tramonta, la luna li
porta com sé.
Ma io continuo a sognare
negli occhi tuoi belli,
che sono blu come um cielo
trapunto di stelle.
Volare... oh, oh!...
cantare... oh, oh, oh, oh!*

[Luís/Leo/Leila Romana, entrevistado(a) em maio de
2005, falecido(a) meses após essa entrevista]

4 PEDAÇOS-PAISAGENS: MOVIMENTO E EXPERIMENTAÇÃO ENTRE *DRAGS* E OUTRAS *TRANS*

E tanto sofrimento por estar, às vezes, nem saber, à cata de prazeres. Não sei como esperar que eles venham sozinhos. E é tão dramático: basta olhar numa boate à meia-luz os outros: a busca do prazer que não vem sozinho e de si mesmo.

Clarice Lispector (2004)

Em busca do que o etnógrafo está quando decide realizar sua pesquisa? Certamente ele vai atrás de pessoas, as quais, por características próprias, despertam o interesse desse agente. Mas, nem sempre o que a princípio o pesquisador escolheu como foco de análise torna-se realmente o ponto central da obra a ser construída. E, às vezes, sequer o pesquisador possui um “recorte teórico” que leve, oriente, seu trabalho de campo a um objetivo preciso. Lembremos do clássico caso de Evans-Pritchard que, em certa época de sua vida, decidiu pesquisar os sistemas políticos dos Azande, mas estes agentes só falavam com o referido antropólogo a respeito de bruxaria, uma vez que a cosmologia Azande gira toda em torno de artes mágicas. Diante dessa situação, segundo o próprio Evans-Pritchard (1978), ele se viu obrigado a estudar bruxaria e acabou por escrever uma das mais belas etnografias, já produzidas, *Bruxaria, Oráculos e Magia entre os Azande*. Lembremos também de Malinowski já que dizem as más línguas que ele não pretendia realizar sua pesquisa nas ilhas Trobriand, que ele só foi para ganhar o dinheiro da polpuda bolsa de pesquisa financiada pelo governo britânico da época e para fugir dos conflitos da guerra. Seja isso verdade ou não, o fato é que Malinowski, após viver anos entre os trobriandeses, escreveu sobre estes nada menos que a obra que se tornou a referência obrigatória para todos aqueles que pretendam se aventurar como argonautas da antropologia. Malinowski, quando iniciou o trabalho de campo que deu origem a obra *Argonautas do Pacífico Ocidental*, não tinha objetivos tão precisos quanto seu colega de profissão, Evans-Pritchard. O primeiro não havia estabelecido desde o início a ideia de estudar o *Kula*, sistema de trocas praticadas pelos trobriandeses que assume papel de destaque em toda a narrativa de os *Argonautas*. Segundo o pai da etnografia, o *Kula* é um dos múltiplos

fenômenos da sociedade trobriandesa que ele descobriu já em situação de pesquisa e que, analisado sob um ponto de vista funcional, pode mostrar vários aspectos dessa sociedade, ou melhor, podem funcionar como um caleidoscópio da vida tribal.

As experiências de Evans-Pritchard e Malinowski nos servem de lição para saber que a prática etnográfica não é um exercício de contornos bem definidos. As metas traçadas pelo etnógrafo podem se fazer e refazer durante todo o percurso de investigação. Cada campo tem sua própria linguagem. Nós, pesquisadores, devemos nos deixar afetar por ela, descobrir suas molaridades e molecularidades. A etnografia é um roteiro escrito pelas nossas experiências com aqueles que outrora injustamente chamávamos de informantes. Experiências estas que como venho falando são imprevisíveis, pois nunca podemos de fato prever tudo que virá acontecer a cada contato que tivermos com nossos colaboradores. Um “imponderável da vida real”⁶⁰ pode surgir a qualquer momento quando estamos em campo. Este capítulo, à diferença do anterior em que surgiam trechos de narrativas êmicas sem uma contextualização da cena em que se dava as falas, apresenta diálogos de caráter episódico, ou seja, conversas muitas vezes adquiridas em situações inusitadas. A prática de coleta de dados numa “observação flutuante” com seus “imponderáveis da vida real” torna-se mais visível por aqui.

Clifford (1997), em um de seus trabalhos mais instigante – *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century* –, nos atenta para a possibilidade da pesquisa etnográfica possuir uma diversidade de territórios a serem explorados, demonstrando que nossos mundos pesquisados não pertencem a realidades circunscritas, fixas, como outrora convencionalmente se pensava, mas que observador e observado estão em trânsito constante. Em tal caso, o autor alerta que o campo pode ser um leque de “zonas de contato”, as quais seriam exatamente locais de trânsito como museus, metrô, locais de conferência ou diversão, salas virtuais de bate-papo, hotéis, etc. Ora, investigar a *performance drag* em Fortaleza, requer ao pesquisador sob os rastros de uma “observação flutuante” passar por uma série de “zonas de contato”.

Aqui a “observação flutuante” denota exatamente um movimento por diversas zonas que dão passagem à *performance drag*. Os pedaços deste capítulo

⁶⁰ Malinowski (1976) definia, como imponderáveis da vida real, os fenômenos inesperados que ocorrem durante o trabalho de campo e que por características próprias requerem a máxima atenção do pesquisador.

formam paisagens que têm por base esse movimento, apresentando como a experiência *drag*, enquanto uma *performance* se liga a diversas instituições por meio de segredos, intrigas, interesses econômicos, narcisismo e outras coisas mais. Esses pedaços-paisagens estão dispostos de forma difusa, ao passo que mantêm algumas conexões entre si.

4.1 Do corpo plástico da montagem ao corpo sem órgãos

Apesar de não ser inverno no mês de setembro de 2004, o centro da cidade de Fortaleza estava chovido, abundava poças de lama pelas ruas, que se apresentavam escorregadias. Passava das 14 horas, de segunda-feira, quando, em meio à multidão, no centro de Fortaleza, esbarrei-me em um rapaz que carregava algumas sacolas. Por causa do esbarrão, olhamos um para o outro, sorrimos e depois nos abraçamos. O rapaz era Pádua.

Esse encontro casual me permitiu acompanhar uma pessoa que “se monta”, no caso Pádua, em plena atividade de escolher e comprar materiais para a elaboração de uma futura montagem. As compras ocorreram praticamente em uma mesma loja, especializada em artigos para montagem. Perucas, bijuterias e, principalmente, cosméticos são quase sempre comprados pelas *drags* no mercado convencional. Elementos como figurinos e calçados costumam serem fabricados pelas próprias *drags* ou encomendados a artesões que em sua maioria são também transgêneros. No entanto, na loja em que estávamos, podia-se ver quase tudo que uma *drag* necessita para “se montar”.

Pádua, nesse dia, mostrou-se muito entusiasmado na compra de uma espécie de maquiagem bastante apreciada pelas *drags*, a maquiagem com flúor. Tal maquiagem trata-se de batons e “sombras” que contém flúor em suas composições químicas para que as cores desses cosméticos quando em contato com pouca luz emitam efeitos de luminosidade próximos aos efeitos de lâmpadas acesas (ver foto 01, página 181). No entanto, tais cosméticos costumam serem bem mais caros do que as maquiagens convencionais. Outro cosmético bem apreciado pelas *drags* são os *pancakes* coloridos, uma espécie de *pancake* bastante usado no circo e no teatro (ver foto 02, página 181). Um único frasco desses *pancakes*, às vezes, não é

suficiente em uma montagem. As *drags* não se limitam a usá-los somente nos rostos e chegam a maquiarem grandes extensões do corpo.



Foto 01. Fonte: <http://www.orkut.com.br/Main#Profile.aspx?uid=8699433811992297484>, acesso em 02/01/2007.



Foto 02. Fonte: <http://www.orkut.com.br/Main#Profile.aspx?uid=8699433811992297484>, acesso em 02/01/2007.

O *pancake* de cor branca, geralmente, é aplicado na pele transformando-a em tela para receber os cosméticos de cores mais fortes que, nessa pele, formarão desenhos, formas diversas. Mas o corpo pode ser visto coberto quase por completo de uma cor diversa do branco. Neste caso, raramente há a formação de desenhos feita após a aplicação do *pancake*. Na foto 03, a seguir, Satyne recobre todo o rosto com *pancake* roxo e apresenta sombras e batom com flúor, além de se mostrar metida numa peruca flamejante. Nessa foto, Satyne, adquire a luminosidade que apresenta, uma vez que esta *drag* se encontra em um ambiente de pouca luz e apresenta a face com maquiagens flúor, além de uma peruca de fios sintéticos flamejantes, os quais reluzem em locais de pouca iluminação.

Algumas *drags*, no intuito que a maquiagem demore a se desfazer, aplicam *spray* fixador de cabelo sobre a pele pintada, como Nadege D'Windson costuma praticar (ver foto 04, página 183).



Foto 03. Fonte: www.fotolog.com/satynehaddukan, acesso em 05/05/2009.



Foto 04. Fonte: <http://www.orkut.com.br/Main#Profile.aspx?origin=is&uid=6906591552716211512>, acesso em 12/05/2009.

De volta ao meu encontro casuístico com Pádua, pelo Centro, passei mais ou menos duas horas com este meu colaborador. Quando já havia me despedido dele e caminhava em direção a uma parada de ônibus com o fim de pegar a próxima condução, senti uma mão suave repousar sobre meu ombro esquerdo. Em um movimento meio brusco, olhei para trás e vi o rosto de Vanessa. O encontro com Vanessa foi de grande valia para esta pesquisa, já que, por meio dele, pude conhecer, em parte, um processo de “bombaço”.

Vanessa é uma daquelas colaboradoras que encontramos durante o trabalho de campo e, por forças, a nós desconhecidas, nos damos tão bem com elas. Foi com Vanessa e Pádua que descobri que a empatia entre aqueles, os quais estão em situação de pesquisa não é mito de antropólogo. Mas, esse tipo de empatia talvez como todos os outros não é algo que temos com quem escolhemos. Toda empatia parece ser como um devir imperceptível que nos arrebatava de repente. Sua força é um campo de *afecções*

obscuras, no qual somos atraídos por outras pessoas que, por sua vez, parecem sentir o mesmo pela gente [...]. Vanessa, nessa tarde, depositou uma confiança em mim que eu jamais esperaria obter de uma pessoa que eu conheça há tão pouco tempo. Ela me convidou para acompanhá-la até a casa de uma “bombadeira”. Vanessa pretendia aumentar o volume dos seus seios e queria que eu estivesse com ela nesse momento. Sua melhor amiga, Tâmyla, estava doente e não pode acompanhar Vanessa. [...] a referida casa localizava-se próximo ao cemitério São João Batista e a frente dessa casa lembrava algumas tumbas desse “lar dos mortos”. A casa era cercada por muros altos de pedras de mármore preto. As paredes da própria residência, tanto as internas como as externas, desbotavam cores cinza, azul e marrom, lembrando que o local não recebia uma pintura, há anos. Quem nos recebeu nesse cenário de horror foi um belo rapaz de cabelos loiros, olhos verdes e corpo atlético. Mal o rapaz nos acomodou na sala da casa, Vanessa cochichou em meu ouvido: “Como pode um *boy* lindo desse morar nessa casa caindo aos pedaços?”. Os móveis da sala, e, provavelmente, o do restante da casa eram antigos e já demonstravam sinais de desgastes e sujeira. Era possível escrever com o dedo se passássemos o mesmo por cima dos móveis ou mesmo pelo piso da casa. Eu estava assustado: como um lugar imundo pode ser exatamente o ambiente onde se irá realizar um trabalho de injeção de silicone em corpo humano? [...] ficamos na sala por uns dez minutos, enquanto isso o belo rapaz que nos recebeu sumiu por dentro da casa. Passando esses minutos, o rapaz voltou acompanhado por uma senhora de mais ou menos 60 anos que se identificou como mãe do moço e como a pessoa que iria realizar o processo de “bombaço”. Ela pediu que eu e Vanessa a seguissem até outro cômodo da residência, local

exato onde Vanessa se preparou para receber o silicone [...]. Vanessa encontrava-se recostada numa cadeira. Seus seios estavam expostos de forma explícita, já que, nesse momento, não havia a presença de camisa ou qualquer outra peça de vestuário sobre o tórax da travesti. A menos de dois metros desta, encontrava-se uma mesa em cuja superfície havia uma garrafa com álcool e outra, com silicone, um copo, um pacote contendo algodões, um frasco de cola, uma seringa com agulha, cordas e pequeninos papéis recortados. Em certo momento, a senhora se aproximou da mesa e pegou um floco de algodão e o encharcou de álcool e depois passou o floco sobre os seios de Vanessa. Em seguida, despejou cerca de 100 milímetros de silicone no copo e através da seringa foi retirando o líquido do copo e aplicando nos seios da travesti. A agulha da seringa possuía no mínimo uns cinco centímetros de comprimento. Esta, cada vez que penetrava no corpo de Vanessa, lá deixava dez milímetros de silicone. A dor provocada por cada aplicação arrancava gemidos e gritos de Vanessa. A partir da segunda aplicação, a travesti pediu que eu segurasse suas mãos, as quais transpiravam e ficavam cada vez mais frias, quando ela recebia alguma injeção. Após cada aplicação de silicone no local dessas, a “bombadeira” colava um pedaço de papel quase tão pequeno quanto o orifício causado pela agulha. A cola é a mesma usada por várias pessoas na colagem de objetos de borracha, madeira ou metal. Trata-se de uma cola bastante potente. Os papéis são colados sobre os orifícios causados pelas injeções para que o silicone não vaze para fora do corpo. A dor causada por essas injeções é atroz. O silicone, ao ser injetado, vai abrindo espaço por dentro do corpo, fazendo a pele esticar. Após receber cinco injeções em cada seio, Vanessa tem o busto atravessado por cordas de modo que estas reproduzem um sutiã. O objetivo desse

ato de amarrar o corpo de Vanessa a cordas é evitar que o silicone injetado se desloque por dentro do corpo dela. O líquido deve permanecer apenas na região dos seios. Sem o uso das cordas, o silicone recém injetado pode descer e ir para outras regiões corporais como os pés, o abdome, etc. A “bombadeira” recomendou que Vanessa usasse as cordas até o dia da segunda sessão de “bombaço”. Daqui a dez dias, Vanessa voltará para sofrer mais injeções e, assim, ela conseguirá ter os seios do tamanho que almejou. Segundo a “bombadeira”, durante esses dez dias, os papéis irão se dissolver por causa dos banhos que Vanessa irá tomar e não haverá marcas nos seios. De acordo com a referida senhora, após a segunda sessão de “bombaço”, Vanessa deverá usar as cordas por mais dez dias e, passado esse tempo, ela poderá abandonar o uso das cordas [...]. O uso do silicone industrial no corpo pode acarretar vários problemas à saúde que vão além de um simples deslocamento do líquido pelo corpo. Por exemplo, essa técnica constitui uma das principais causas de câncer em travestis. O que faz com que algumas dessas pessoas quando contêm a doença procurem se desmontarem. A desmontagem, mesmo que parcial, é um processo mais doloroso que a montagem. Nessa desmontagem, algumas pessoas têm partes de seus membros amputadas, outras travestis sofrem drenagens, ou seja, o silicone que fora injetado é retirado por sondas que sugam o líquido para fora do corpo. Dependendo do caso da paciente, o contrário da montagem pode requerer várias cirurgias [...]. Vanessa sabia dos perigos da “bombaço”, assim mesmo não desistiu de ter seu corpo submetido à técnica. Para os transgêneros, parece que a dor não é um limite ou obstáculo para o exercício do ato de “se montar”. Movimentados pelo desejo de modificarem o próprio corpo, os transgêneros se colocam à disposição de si ou de outros

como matérias-primas a serem trabalhadas. As *trans* exploram as mais diversas formas de plasticidade corporal.

[Nota do diário de campo, setembro de 2004]

A plasticidade do corpo, explorada por Pádua, por meio do uso de vestimentas e próteses, e, realizada por Vanessa, no que tange ao uso de hormônios e silicone, exibem o corpo biológico como matéria-prima da montagem, tal como uma cola, uma pluma ou mesmo uma peruca. Para uma *drag*, o corpo montado chega a não corresponder mais ao corpo biológico transformado, mas a um novo corpo cuja uma das matérias-primas para sua confecção foi justamente o corpo de carne e ossos. Entretanto, o corpo montado pode dar passagem a um corpo sem órgãos, que não se confunde com os significados da matéria, seja ela uma peça de vestuário, uma prótese de esponja ou mesmo de silicone.

O corpo sem órgãos ou CsO não é conceito, mas experimentação. Compreender como uma pessoa constrói para si um corpo sem órgãos necessita demonstrar tal experimento. Por exemplo, Deleuze; Guattari (1996) se valem do agente masoquista e do hipocondríaco, entre outros agentes, para evidenciar as intensidades, as quais alguns corpos sem órgãos fazem circular.

O CsO já está a caminho desde que o corpo se cansou dos órgãos e quer licenciá-los, ou antes, os perde. Longa procissão: — *do corpo hipocondríaco*, cujos órgãos são destruídos, a destruição já está concluída, nada mais acontece, "A Senhorita X afirma que não tem mais cérebro nem nervos nem peito nem estômago nem tripas, somente lhe restam a pele e os ossos do corpo desorganizado, são essas suas próprias expressões"; [...] — *do corpo masoquista*, mal compreendido a partir da dor e que é antes de mais nada uma questão de CsO; ele se deixa costurar por seu sádico ou por sua puta, costurar os olhos, o ânus, a uretra, os seios, o nariz; deixa-se suspender para interromper o exercício dos órgãos, esfolar como se os órgãos se colassem na pele, enrubar, asfixiar para que tudo seja selado e bem fechado (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.10).

O CsO não é inimigo dos órgãos, mas sim do organismo, daquilo que regula. Ele é o corpo que está sempre por se fazer existir em um corpo quando este último passa por intensidades, por fluxos diversos, por devires dos mais imperceptíveis⁶¹. "Um CsO é feito de tal maneira que ele só pode ser ocupado, povoado por

⁶¹ "Um fluxo é algo intensivo, instantâneo e mutante, entre uma criação e uma destruição. Somente quando um fluxo é desterritorializado ele consegue fazer sua conjugação com outros fluxos, que o desterritorializam por sua vez e vice-versa" (DELEUZE; PARNET, 1998, p.63).

intensidades. Somente as intensidades passam e circulam. Mas o CsO não é uma cena, um lugar, nem mesmo um suporte onde aconteceria algo” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.13). O CsO não pode ser confundido com qualquer corpo em exercício de plasticidade ou de guerra aos seus órgãos. A plasticidade corporal tal como o ato de montar e a atividade de destruição a alguns órgãos podem existir e geralmente existem quando alguém produz para si um CsO. Mas os exercícios excêntricos ou pouco comuns de modificação da matéria corporal não são sempre produtores do CsO. É preciso que o corpo entre em guerra com o organismo para ele se fazer um CsO. E quando a *drag* entra em uma guerra semelhante a esta? Quando o corpo montado entra no puro terreno da experimentação, quando ele não possui a materialidade que os modelos tentam lhe impor, quando ele não é capturado por nenhum estrato, tampouco é margem em relação aos estratos.

A *drag* só produz para si um corpo sem órgãos quando a única lógica de sua matéria se encontra na lógica da sensação. O CsO da *drag* somente pode exalar partículas, cores e formas sem rosto. Não se trata mais da materialidade dos corpos atravessada por discursos de saber e poder que tentam vê-la sob o escopo de um gênero, um sexo, uma sexualidade ou uma identidade. No CsO, a materialidade é só matéria e a imaterialidade do devir. O CsO prova que existe algo nos corpos que a materialidade imposta pelos modelos fracassa no seu exercício de captura. O mesmo está anterior aos estratos, não é à toa que o CsO foi comparado ao ovo:

Por isto tratamos o CsO como o ovo pleno anterior à extensão do organismo e à organização dos órgãos, antes da formação dos estratos, o ovo intenso que se define por eixos e vetores, gradientes e limiares, tendências dinâmicas com mutação de energia, movimentos cinemáticos com deslocamento de grupos, migrações, tudo isto independentemente das *formas acessórias*, pois os órgãos somente aparecem e funcionam aqui como intensidades puras (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.13-14).

O CsO não forma cena, porque ele rompe com a cena como as *performances* do teatro do absurdo de Artaud, que rompiam a cena da convenção teatral. “Toda experimentação provoca uma ruptura na chamada convenção teatral, na medida em que não existe uma preocupação com a encenação, nem com a representação” (COHEN, 2004, p.133). Apresentar a *performance drag* em feitura de um CsO nos direciona ao momento de absurdo dessa *performance* em rompimento de alguma cena. Assim como o masoquista que nunca sabe o que de fato vai

acontecer com seu corpo, por mais que ele suplique por torturas, as idealizando diante do torturador, a *drag* cria seu CsO no terreno do imprevisto.

Essas criações ocorrem naqueles momentos dos *shows* em que os corpos *drags* se exibem apenas do que realmente são feitos, de pedaços de outros corpos, mas não como qualquer pedaço, e sim como matérias desreguladas em referência a um todo organizador. Trata-se de desnudar a montagem sem necessariamente desfazê-la. Ou seja, o fato é fazer a montagem passar por zonas de sensações não rostificadas, e isso pode ser em um processo que leve a uma destruição material ou não do corpo. No caso do *show*, o qual descreverei, a seguir, essa destruição aconteceu.

O tema do *show* era “Safari, Satyne solta os bichos”. Os *shows drags* costumam serem divulgados tendo por base um tema que fornece pistas ao público acerca do que o *performer* irá apresentar. “Safari” dava ideia de que Satyne iria apresentar-se em *performance* animalésca, típica das montagens andróginas. A apresentação ocorreu no palco de uma boate bastante popular de Fortaleza, a Divine.

Quando a Divine abre as portas ao público na noite de sábado, ela só encerra suas atividades de entretenimento pela manhã de domingo. Nesse local e em tais circunstâncias, os *shows trans* costumam ocorrerem entre uma hora e três horas da manhã. A durabilidade de cada um desses *shows* não costuma passar de cinco minutos. Mas, no espetáculo “Safari”, Satyne passou 20 minutos em *performance* de dublagem e dança.

“Aqui está bombando!”. Essa era a expressão que mais ouvi quando entrei na Divine. E, quando a música que serve como informativo ao público, para que este saiba que os *shows* irão começar, foi posta pelo DJ, uma guerra entre corpos que se empurram e quase se atropelam para conseguir um lugar mais próximo possível do palco foi travada. É interessante observar que essa música corresponde a um dos trechos da trilha sonora elaborada por John Williams para o filme “Guerra nas Estrelas”. [...] a primeira pessoa a aparecer no palco é a apresentadora

oficial da boate, Lena Oxa, que surge dublando e dançando. Após esse número de pouco mais de três minutos, Lena passa algumas informações sobre os próximos eventos que ocorrerão na boate, divulga o apoio de patrocinadores, faz propaganda acerca de outros locais de entretenimento, voltados ao público LGBTT, conta piadas e finalmente anuncia o *show* de Satyne. Lena sai do palco, e as luzes que iluminam o mesmo e parte da pista se apagam. Um momento de grande expectativa pode ser percebido. Gritos de parte da plateia clamam pela presença de Satyne, por meio das expressões mais variadas possíveis, desde “arrasa cachorra!”, “vem, viado, soltar os bichos que as bichas já estão aqui!” até “poderosa, cadê você!”. As luzes, de cores variadas, voltam, mas em uma intensidade menor de modo a deixar o palco em tons púrpuros. No palco, encontra-se um arbusto artificial de folhas verdes, o qual não estava ali antes do *blackout*. Uma trilha sonora que emite uma cacofonia de sons de diversos animais, como: mugidos de vaca, canto de pássaros, rugido de onça, trote de cavalos e silva (som da cobra) toma conta do ambiente. Um nevoeiro de flúor em cor violeta começa a sair por uma das laterais do palco, e, quando esta névoa começa a se desmanchar perante aos olhos das pessoas, Satyne vai surgindo de postura ereta e envolta numa capa de pele bem felpuda. A capa é tirada pela própria personagem que exhibe uma montagem que reproduz partes de corpos de aves. Plumagens brancas recobrem quase todo o corpo, e uma máscara trabalhada com algumas peças de cristais oculta a face de Satyne, dando mostra apenas dos olhos de cor branca. A iluminação passa a ser mais forte e em alguns momentos por meio do “efeito de canhão”. Esse efeito se caracteriza por uma forte luz branca que sai do “canhão de luz” preso no teto e que vai acompanhando o movimento do *performer* no palco, enquanto isso o restante

das lâmpadas do palco e da pista de dança permanecem apagadas. Satyne está a dublar e dançar um “batidão”. Em determinados momentos, a música muda a letra, e a *drag* rasga partes de sua montagem, exibindo que existe outra pele, outro figurino, outro corpo montado por baixo. Trata-se de uma superposição de montagens que vão sendo destruídas e dando passagem a outras. Nesse movimento, a música muda de intensidade, e, a cada mudança, signos do mundo animal povoam a estética da personagem, ora signos da cobra, ora da onça e da zebra ou mesmo signos do pavão. O corpo de Satyne nos faz sentir em uma espécie de safari. [...] a personagem expõe a língua e a treme como as cobras em seu movimento de silvar, rasteja no palco, exhibe a mão simulando garras [...]. Satyne não somente dubla o som das palavras, mas, em muitos momentos, os ruídos da música. Em uma passagem, o som é somente o de um assobio de um vento forte e do cair de raios, então, Satyne simula raio e vento e se joga sobre o arbusto. Ela come parte do arbusto que parece ser de papel, ela foge do palco até o camarim e retorna com novos adornos na cabeça. Entre uma fuga e outra, ela também muda a peruca e pequenos acessórios. Ela tem que ser rápida para conseguir o efeito por ela pensado. Mas seu corpo está cansado. Ela improvisa pausas na *performance* simulando estar em espreita para o público como se fosse dar um bote. Percebo que é improvisado, pois havia assistido a alguns ensaios desse número. A plateia entra em êxtase, grita e aplaude Satyne, que “bate-cabelo” [mais adiante explico em detalhes esse movimento de bater com/o cabelo] em uma velocidade admirável. É a última peruca que lhe resta sobre a cabeça, a única que foi bem colada. As outras perucas haviam sido presas, com prendedores, umas sobre as outras de modo a facilitar a retirada. [...] Satyne interage com a multiplicidade de cores

que recebe do jogo de luz orquestrado pelo iluminista da boate. As luzes, quando sobre as maquiagens fluorescentes, conferem efeitos *sui generis* ao corpo montado. Quando a luz sobre esse corpo de maquiagem fluorescente é muito fraca, o corpo montado emite uma luminosidade parecendo estar aceso. Há momentos que a luz recai somente sobre os olhos e a boca da personagem. O público passa a ver somente formas do rosto se movendo. O efeito me faz lembrar a escrita de Carroll, em *Alice no País Das Maravilhas*, quando o gato Cheshire fica a aparecer e desaparecer frente a Alice. O gato vai se exibindo em partes, primeiro aparecem partes do rosto, como a boca, os olhos e, depois do restante, como o rabo e as patas. A luz, no *show* de Satyne, confere efeito semelhante, a *drag* começa a retornar aos olhos dos espectadores por partes. Satyne volta primeiro exibindo os lábios, depois os olhos, as pernas e braços, etc. Mas a luz, ainda que não muito forte, tem calor e derrete a maquiagem de Satyne. Maquiagem esta já afetada pelo suor. O rosto de Satyne torna-se mancha de múltiplas cores como pingos de óleo quando expostos ao sol. Ela sente o perigo de que o espetáculo tem que encerrar antes que o corpo se desmonte por completo, já que agora não resta mais montagem nenhuma a ser exibida. Então, ela experimenta suas partes, algo que não havia presenciado nos ensaios. Ela vai virando as matérias de que é composta: mancha, suor, sangue que surge nos joelhos devido as sessões de rastejo, e outras matérias mais. A *drag* vai compondo dança com as partes de sua montagem, exibindo movimentos *nonsense*, como os de roer acessórios da montagem, por exemplo. A música já acabou e passou a ser tocada novamente, uma vez que Satyne não saiu de cena. A *drag*, como um animal que pressente o perigo, procura fugir, mas é preciso fazer isso em grande estilo. Então, ela destrói o que resta da sua última

montagem naquele dia. Diante de todos, Satyne vira pedaços, compõe novamente movimentos espasmódicos e faz uma pose, a qual denota encerramento. Posteriormente a tudo isso, ela corre para o camarim. Já não há mais música ou som de espécie alguma emitido pelo DJ, e as luzes voltam a estar como no momento em que Lena subiu ao palco.

[Nota, outubro de 2004]

Satyne construiu para si um CsO, não porque destruiu suas montagens. Ela encontrou seu devir animal não porque simulou animais. O devir animal de Satyne não se encontra quando ela imita uma cobra ou uma onça, por exemplo⁶². Mas, quando ela faz o animal devir outra coisa. Quando Satyne vai se decompondo não por vontade própria, e, mesmo assim, continua sua *performance*, ela passa por zonas de pura sensação. Seu devir animal avizinha-se com os animais que ao pressentirem o perigo empreendem fuga. Satyne empreende sua fuga sem sair do lugar. Sua fuga é *close*. A *drag* joga com sua decomposição material para encerrar o próprio espetáculo antes do previsto e acaba por revelar que não há mais o que encerrar, só resta ali um corpo que não aguenta mais. Aqui está a fuga, no sair posterior, não.

O espetáculo, “Safari, Satyne Solta os Bichos”, surgiu no ano de 2004 e passou, desde então, a circular de tempos em tempos por boates e outras casas de entretenimento de Fortaleza. As *drags* possuem o hábito de repetir *shows* no mesmo lugar ou em locais diversos quando o espetáculo pareceu promissor em sua primeira realização. Há espetáculos que chegam a girar por quase todo o país. O sucesso de “Safari” levou Satyne a produzir novos figurinos repletos de signos do mundo animal. A *drag* também procurou aperfeiçoá-los para a prática de superposição das montagens. Nas outras vezes em que presenciei o espetáculo, “Safari”, percebi que a retirada de alguns dos corpos-vestimentas de Satyne no palco era mais rápida do que em outras vezes e não denotava grandes estragos nas peças retiradas.

⁶² “Devir é jamais imitar, nem fazer como, nem ajustar-se a um modelo, seja ele de justiça ou de verdade. Não há um termo de onde se parte, nem um ao qual se chega ou deve chegar. Tampouco dois termos que se trocam. [...]. Os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, núpcias entre dois reinos” (DELEUZE; PARNET, 1998, p.10).



Foto 05. Fonte: www.fotolog.com/satynehaddukan, acesso em 10/06/2009.

A imagem anterior (foto 05) corresponde a um momento, o qual antecede ao resultado final de todo o processo de montagem para a primeira exibição do “Safari”. Os figurinos, os quais as *drags* exibem nos espetáculos, costumam serem usados somente para *shows*. Quando os intérpretes das *drags* chegam montados nos locais, onde essas pessoas irão apresentar algum número, elas apresentam uma montagem diversa daquela que em breve irão exibir quando estiverem no palco.

O que as *drags* denominam como sendo seu figurino pode ser percebido como parte do corpo montado, uma vez que a montagem envolve roupas, além de tintas, maquiagens e calçados. Os objetos da montagem perdem os *status* que tinham antes de estarem em uma montagem. Tudo que está em um corpo montado passa a ser parte deste corpo como se fosse um órgão. Logo, a seguir, vejamos uma das etapas da montagem de Satyne em uma nova mostra desse espetáculo.

Contudo, é preciso compreender que o modo exagerado como as *drags* utilizam certos objetos, tal como: o excesso de maquiagem no rosto ou o uso abusivo de bijuterias, não é aleatório ou mesmo ilógico. Como, certa vez, Nadege D'Windson me advertiu: “montar não é jogar uma série de quinquilharias sobre o corpo”. A desmesura possui uma lógica entre as *drags*. Estas personagens possuem um senso estético sobre o exagero na montagem de modo a vê-lo como sendo belo ou não. Até mesmo uma montagem caricata, marcada por um exagero anárquico de cores e formas, quando realizada por alguma *drag* pode ser desvalorizada por outras *drags* se esta montagem não conseguir transmitir a noção de comicidade esperada.



Foto 06. Fonte: www.fotolog.com/satynehaddukan, acesso em 10/06/2009.

Para uma *drag*, o exagero em cores não se resume as vestimentas e a pele. Os olhos precisam apresentar pupilas de cores peculiares, provocantes. Para tanto, as *drags* recorrem à compra de lentes de contatos, de cores excêntricas. Por exemplo, na primeira foto de Satyne aqui exibida (foto 05, página 194) os olhos da *drag* apresentam lentes de contato em cor branca, nesta última foto da Satyne (foto 06, página 195), seus olhos ostentam lentes de cor verde flamejante. Essas qualidades de lentes de cores exóticas bastante procuradas pelas *drags* possuem

custo maior do que as lentes comuns. Possuir uma grande variedade dessas lentes, bem como usar maquiagens flúor, conferem à *drag* prestígio, admiração por parte dos outros transgêneros.

4.2 O belo e o feio das *drags*: notas sobre o *Camp*, o *Kitsch* e o *Freak*

Bourdieu (2007) nos lembra que a concepção ocidental de arte, desde Kant, se encontra ligada a uma visão de dificuldade, que pressupõe que o valor é dado àquilo capaz de gerar distinção, ao gosto refinado e informado que não se deixa levar pelo prazer fácil que satisfaz os sentidos. Mas uma vez, neste trabalho, volto ao fato de que o poder de distinção que os objetos são capazes de impor não constitui algo nato. Em um estudo sobre a sociedade francesa, o próprio Bourdieu compreende que os gostos estão predispostos a funcionarem como marcadores privilegiados da “classe”:

O peso relativo da educação familiar e da educação propriamente escolar (cuja eficácia e duração dependem estreitamente da origem social) varia segundo o grau de reconhecimento e ensino dispensado às diferentes práticas culturais pelo sistema escolar; além disso, a influência da origem social, no caso em que todas as outras variáveis sejam semelhantes, atinge seu auge em matéria de “cultura livre” ou de cultura de vanguarda. À hierarquia socialmente reconhecida das artes – e, no interior de cada uma delas --, dos gêneros, escolas ou épocas, corresponde a hierarquia social dos consumidores (BOURDIEU, 2007, p.09).

Por estas razões acima, as classes dominantes teriam o poder de ditar o “bom gosto”. O que instiga o desejo dos agentes dessa classe e de outras classes por bens que a primeira valoriza. Na esteira desse pensamento, torna-se compreensível, porque certas pessoas desejam tanto possuir bens de luxo que estão fora do alcance econômico delas. Esse tipo de relação com os bens não é algo particular da França. No mundo cada vez mais capitalista, relações desse tipo ocorrem em diversos países. Em Fortaleza, as *drags* e outras *trans* possuem verdadeiro fascínio por bens de luxo. Aliás, nesse universo *trans*, o *glamour* está diretamente associado ao uso de objetos caros e pertencentes ao mundo do “bom gosto”. Conheci *drags* que para obterem certos bens de luxo foram capazes de artimanhas das mais engenhosas.

Porém, a maneira como as *drags* utilizam certos bens típicos da classe dominante torna-se *glamourosa* somente entre os transgêneros e comumente tida como uma maneira de “mau gosto” por outras pessoas. Acontece que o luxo e *glamour*, como quase sinônimos de riqueza e poder, tendem a fazer com que as *drags* em sua vontade exagerada de suntuosidade, andem pelas ruas de maneira não aceita pelos seguidores do “bom gosto”. As *drags* identificam as *trans* luxuosas como as “caras de rica”, que são pessoas bastante admiradas e invejadas no meio transgênero. Não são as ricas, e sim as “caras de rica”, porque as *trans* sabem que, por mais luxuosa que alguém pareça, não significa que esta seja realmente uma pessoa rica. No mundo do *glamour* para os transgêneros, o esperado é parecer uma pessoa rica mais do que ser rica.

De volta a Bourdieu (2007), este autor, assim como outros sociólogos e pensadores da etnoestética, vem corroborar a ideia de que os gostos por certo bens estão marcados por esquemas de percepção e pensamento que conferem às ações dos agentes a possibilidade de estarem do lado do “bom” ou do “mau gosto”, sendo quase sempre o primeiro lado associado à beleza, e o segundo, à feiura. Destaco, agora, três modelos de arte outrora considerados muito subversivos (o *Freak*, o *Camp* e o *Kitsch*), para me deter brevemente sobre o feio das *drags*.

O feio é um modelo tal qual a beleza, ambos formam uma máquina dual semiótica, que opera por signos formando regimes do aceitável e do inaceitável, do monstruoso e do sublime em dado contexto. Como aponta Eco, o feio é um fenômeno cultural:

O feio é também um fenômeno cultural. Os membros das classes “altas” sempre consideram desagradáveis ou ridículos os gostos das classes “baixas”. Podemos dizer, é certo, que os fatores econômicos sempre pesaram nestas discriminações, no sentido em que a elegância sempre foi associada ao uso de tecidos, cores e pedras caríssimos. Mas muitas vezes o fator discriminante não era econômico, mas cultural. É uma experiência habitual destacar a vulgaridade do novo-rico que, para ostentar sua riqueza, ultrapassa os limites que a sensibilidade estética dominante estabelece para o “bom gosto” (ECO, 2007, p.394).

A sensibilidade estética das classes dominantes tende a nomear o feio dos outros dentro de modelos, os modelos da feiura. Um deles corresponde ao *kitsch*.

Segundo alguns, a palavra *kitsch* remontaria à segunda metade do século XIX, quando os turistas americanos em Munique, querendo comprar quadros, mas com preços mais baixos, pediam um desconto

(*sketc*). Daí viria o termo, designando quinquilharias para compradores desejosos de experiências estéticas fáceis. Contudo, no dialeto *mecklenburguês* já existia o verbo *kitschen* para “varrer a lama ou lixo das ruas”. Outra acepção do verbo seria “maquiar móveis para que pareçam antigos” e há também o verbo *verkitschen* para “vender barato” (ECO, 2007, p.394).

A montagem das *drags* se aproxima do *kitsch* no momento que, como esse segmento de arte, ela também valoriza o que as nossas classes dominantes denominam de “mau gosto”. A montagem das *drags* costuma ser elaborada com uma série de quinquilharias, e, mesmo quando, nesse processo, há a presença de elementos de luxo, estes aparecem em estilo *Camp*, em exagero, denotando pela suntuosidade desmedida uma vulgaridade aos olhos da alta cultura. As *drags* têm fascínio por vestidos das grandes grifes, perfumes de marcas caríssimas, sapatos de preços que para muitos agentes são de quantias absurdas, mas o modo, como essas personagens utilizam esses materiais, mostra-se cafona, de extremo “mau gosto” para os outros consumidores desses mesmos bens. Usar um casaco de pele super felpuda em plena cidade de Fortaleza corresponde a um ato típico de *drags* dessa cidade, mas tal ato para outros agentes pode parecer um absurdo devido ao fato de nosso clima ser tropical. E o que dizer das *drags* que antes dos *shows* usam frascos inteiros de perfumes importados, tais como: os das marcas Dolce & Gabanna e Cristian Dior, com o intuito de um número cada vez maior de pessoas sintam sua fragrância.

Contudo, o *kitsch* tornou-se arte reconhecida, uma arte do “mau gosto”, também uma arte da extrema provocação. Obras de artistas contemporâneos que as identificam com o *kitsch*, como no caso de alguns objetos (pinguins artificiais costumeiramente postos em geladeira, bicicleta cuja matéria simula ser feita de sabão e adornada de quinquilharias, etc), da exposição, “Labirinto de Afetos”, exibida na cidade de Fortaleza, no Centro de Arte e Cultura Dragão do Mar, pela artista plástica, Lucióla Feijó, onde objetos foram tomados pela artista e pelo público como sendo obras *kitsch*. Até mesmo trabalhos de artistas antigos e renomados, hoje, são tomados como sendo precursores do *kitsch*. Volto a Eco:

Uma definição indireta do *kitsch* é a de Schopenhauer quando delinea a diferença entre o artístico e o *interessante*, este último entendido como arte que solicita os sentidos do fruidor. Schopenhauer criticava por isso a pintura holandesa setecentista, que representava frutas e mesas postas capazes de estimular o apetite mais do que convidar à contemplação. No século passado,

Hermann Broch também escreveu, com desdém moralista ainda maior, contra esta estimulação programada do efeito. E certamente cai sobre a rubrica do *Kitsch* toda a arte do final do século XIX definida como *pompier*, feita de procacíssimas odaliscas, nus de divindades clássicas e hiperbólicas evocações históricas (ECO, 2007, p.400).

Para Sontag (1987), o *Camp* joga com as polaridades entre o erudito e a chamada “cultura de massa”, no que tange ao apego a objetos que exibem um apelo ao não-natural, ao exagero, ao artifício. “O *Camp* é uma forma de sensibilidade que, mais que transformar o frívolo em sério (como poderia ter acontecido com a canonização do *jazz*, nascido como música de prostíbulo), transforma o sério em frívolo” (ECO, 2004, p.408). A diferença do *Camp* para o *Kitsch* seria que, enquanto o segundo se mantém em um apego aos objetos e às atitudes tidos como feios, dando características de um “mau gosto”, o *Camp* procuraria uma beleza no ser artificial, marginal ou vulgar. O *Camp* lida com a ambiguidade. Se os amantes do *Kitsch* preferem certos objetos, porque os acham belos, mesmo que outras pessoas vejam tais objetos como feios, as pessoas fascinadas pelo *Camp* preferem os objetos que elas acham feios e por isso também belos. O *Camp* emerge como o belo do feio, o “bom gosto” do “mau gosto”. Assim, o *Camp* estaria mais para uma maneira de olhar do que o apreço imediato por certos objetos.

O *Camp* não se mede com base na beleza de algo, mas no seu grau de artifício e estilização, e define-se tanto como um estilo, quanto como uma capacidade de olhar para o estilo alheio. Deve existir no objeto *Camp* algum exagero e alguma marginalidade (costuma-se dizer “é bom ou importante demais para ser *Camp*”), além de alguma vulgaridade, mesmo quando pretende refinamento (ECO, 2007, p.408).

A *drag* vai de atitudes típicas do *Kitsch* até modos de olhar característicos do *Camp*. Segundo Sontag (1987), o gosto *Camp* recusa a distinção entre belo e feio, típica do juízo estético comum e fascina-se pelo andrógino e exagero. Talvez desnecessário dizer que o exagero e a androginia são marcas da montagem *drag*. Contudo, as fronteiras entre o *Kitsch* e o *Camp* são tênues. “O *Camp* é também a experiência do *Kitsch* para aqueles que sabem que o que estão vendo é *Kitsch*” (ECO, 2007, p.411).

Mas, se, em suas atitudes e sua aparência física, as *drags* se mostram num jogo entre o *Kitsch* e o *Camp*, os *shows* dessas personagens muitas vezes lembram

os antigos *Freak Shows* americanos. A respeito desses últimos espetáculos, comenta Justa:

Na Europa, durante o Renascimento, mas principalmente no século XIX, na América do Norte, as “apresentações de estranhezas humanas” causam grande comoção e curiosidade nos locais por onde passam. Com o sucesso causado por esses “fenômenos”, surge toda uma cultura de espetacularização do exótico e do anormal como um negócio extremamente lucrativo, que está na raiz da nascente cultura de massas. [...]. O grande sucesso desses eventos se deve às chamadas “anomalias” e “deformidades” humanas. Os mais variados e distintos físicos expõem-se à admiração como verdadeiros monstros e prodígios da natureza, e com isso ganham a vida, fazem carreira e alguns poucos até acumulam fortunas (JUSTA, 2008, p.03-04).

Os *Freaks Shows* nascem exatamente como sendo essas espetacularizações do exótico e do anormal, mencionadas por Justa (2008). Entretanto, a autora salienta que, com o nascimento da clínica, os seres *Freaks* passam a ser percebidos como doentes, “anormais”, que necessitam de cuidados médicos e não do aparato do espetáculo, tornando-se objetos dos saberes das novas ciências, as quais tenderam a condenar a exposição desses seres como objetos de entretenimento para o olhar alheio.

Aos poucos, as ditas “aberrações” orgânicas vão decrescendo em seus graus de relevância, motivadas principalmente pelo discurso científico do século XIX, que as compreende como doentes que devem ser tratados e não exibidos como mercadorias exóticas, dando lugar aos “problemas de personalidade”. As deformidades que passam a impressionar o público agora vêm da “mente desviante”: são os assassinos psicopatas, os masoquistas, os maníacos, e toda a enorme variedade de “estranhezas psíquicas” (JUSTA, 2008, p.04).

O *Freak*, a princípio, corresponde a uma matéria corporal “anormal”, mas também faz referência a comportamentos bizarros. Em seu trabalho sobre a *Freak art* e a *body art*, Ozana (2005) observou que uma das atrações muito comuns do *Freak*, nos Estados Unidos, do século XIX, era fetos defeituosos trazidos de diferentes locais. Outra atração comum, nessa época, eram crianças siamesas e supostas mulheres barbadas. Porém, o público parecia não se contentar em ver que seres humanos tão bizarros esteticamente possuíam comportamentos “normais” como qualquer outro ser humano. O público tendia assim a acreditar nas mais diversas histórias sobre atitudes esquisitas praticadas por seres *Freaks*. E o *Freak* era principalmente encarado como *show*, porque quase sempre alguma atividade

não comum era exigida ou ao menos esperada do ser “anormal” que estava sendo exposto.

Com o aparecimento cada vez mais crescente das novas tecnologias, os *Freaks shows* saem dos circos, das feiras e de outros locais e chegam a televisões nos programas tidos como sensacionalistas. Porém, foi o cinema que immortalizou o *Freak*. Contribuiu para isso acontecer o filme, *Freaks* (EUA, 1932), que no Brasil ficou conhecido como *Os Monstros*, do diretor Tod Browning. O filme foi lançado nos Estados Unidos no ano de 1932, e começa com um apresentador de circo prevenindo o público: “vocês verão monstros de verdade que vivem e respiram como gente...”. A história gira em volta da armação de Cleópatra, uma bela trapezista, e um amante, Hércules, para matar o anão Hans. Cleópatra finge amar Hans depois que descobre que ele herdou uma enorme fortuna e posteriormente tenta envenená-lo. Mas, seu plano criminoso é descoberto por *Freaks*, os quais se vingarão de maneira cruel. *Freaks* ou *Os Monstros* é tido como um dos filmes mais malditos e polêmicos de toda a história do cinema. Tornou-se assim um clássico dos chamados filmes *trash*, embora abranja, além do espectro do horror, características dos chamados filmes de arte a características de documentário. Incompreendido no seu lançamento foi censurado, proibido para alguns países.

Anos após a estréia de *Freaks*, algumas das produções cinematográficas americanas, em especial as de John Waters também resgataram os *shows* de horrores. Em *Pink Flamingos* (EUA, 1972), escrito e dirigido por Waters, a *drag* Divine interpreta uma dona de casa que vive em uma pequena cidade americana em que ocorre uma disputa entre essa personagem e outras personagens para se chegar a conclusão de quem seria a pessoa mais imoral da cidade. Aqui a ideia de imoralidade está associada a tudo de mais sujo, repugnante que um ser humano for capaz. Na tentativa de manter seu título de pessoa mais imoral, Divine chega ao requinte grotesco de comer fezes de cachorro, que não são fezes artificiais. O ator Glenn Milstead, criador da Divine, chegou de fato a degustar fezes caninas durante a gravação da cena. Em *Female Trouble* (EUA, 1974), outro filme de Waters, Divine em uma das fases da narrativa do filme, vive uma dona de casa que ao ser vítima de uma vingança obtém o rosto desfigurado por ácido. A partir daí, a desfigurada dona de casa passa a ser convidada para realizar *freaks shows*, tornando-se uma musa do grotesco.

Glenn Milstead demonstra uma faceta interessante das pessoas *trans* quando estas adentram no mundo da convenção teatral clássica ator-intérprete: a de fazerem a imagem das personagens *trans* mais famosas do que a de seus intérpretes e talvez das suas próprias personagens da convenção teatral. Pois, no cinema, quase todas aparições de Glenn trata-se da Divine vivendo outras personagens, mulheres. No Brasil, ultimamente uma *drag* de Fortaleza, Picolina Carla, além de participar de diversos programas de humor como animadora, vem interpretando personagens diversas em um programa de televisão de alcance internacional. O sonho de estar nas telas do cinema ou da televisão constitui o sonho de muitos transgêneros que colaboraram com esta pesquisa. As apresentações de Picolina costumam se aproximar dos *Freaks Shows* pelo fato de ela ser uma *drag* anã.

Todavia, uma *drag* que surgiu em Fortaleza e se tornou bastante famosa por realizar *shows* de horrores é Lauanda McCartney, vivida pelo jovem Renato. Dentre os atos mais estranhos exibidos por Lauanda, encontra-se o fato dela construir montagens com carnes e tripas cruas de animais, as quais são devoradas durante os *shows*. Lauanda ainda tem o típico ato de dançar com o corpo em chamas.

A *performance drag* de Fortaleza, ao manter proximidades com o *Freak*, o *Camp* e o *Kitsch*, revela que o feio e o monstruoso das *drags* podem ser meios para positivar as subjetividades marginalizadas dessas pessoas. Usando sua imagem grotesca, ambígua e, por vezes, monstruosa, as *drags* jogam em causa própria com o fascínio pelo exótico, o diferente que o cinema, a televisão e a cultura do espetáculo possuem. Em geral, aquelas personagens que alcançam a fama em algum desses espaços do espetáculo são reconhecidas como “divas”, como musas inspiradoras que conquistaram espaços mais clementes graças ao talento ou à beleza, a qual pode ser o belo do feio como na estética *Camp*.

Porém, não existem somente as “divas” *drags* dos palcos e das telas do cinema e da televisão. A noção de “diva” na experiência *trans* é mais complexa. Existem as “divas” das ruas, das calçadas. Uma *drag* reconhece outra como sendo uma “diva” quando esta última causa um grande fascínio na primeira. A “diva” é a pessoa que possui características admiradas por outras pessoas. Dependendo da situação, uma *drag*, com a fama de audaciosa, pode ser tanto uma “diva” como uma “truqueira” ou uma “perigosa”. A *drag* muito ousada e “truqueira” assim como pode

ser admirada pela astúcia e coragem que possui, costuma ser temida por outras *trans*. Apresentar características tidas como extremamente sujas, grotescas, obscenas pode levar alguém a ser uma “diva” para outrem. Em uma conversa com algumas *trans*, cheguei a ouvir pessoas admirarem atitudes que não são corriqueiramente encaradas como dignas na sociedade.

No bar escuro, enfumaçado, onde se sentia o cheiro de cigarro aceso das mais variadas marcas baratas, além do odor das tripas de boi a dourar no fogo, Tâmyla entrou com um belo vestido negro que parecia um pedaço do céu lá de fora. Percebendo os olhares dos amigos sobre o vestido, ela tratou logo de puxar, de dentro da peça, uma etiqueta que revelava o nome Paco Rabanne. O gesto foi aplaudido pelos amigos, Vanessa, Eduardo e eu. Mas o gesto foi *close* que furtou a atenção de umas *trans* que se encontravam próximas a nós. Uma delas, que era *drag*, não conteve a curiosidade e veio perguntar a Tâmyla qual era a marca do vestido. Informada, a *drag* voltou para a companhia das amigas. Enquanto ela retornava, preparei o gravador e o deixei discretamente entre os copos para não ser percebido facilmente pelas “elzas”, já que o ambiente onde estávamos goza de péssima reputação.

Tâmyla: Hum, colocou o aparelho na mesa, em vez de segurar na mão. Muito bem, menino! Aqui a “elza reina”. Ficar com esse bicho na mão chama mais a atenção das “elzas”.

Vanessa: A pior “elza” daqui hoje tá louca pelo seu vestido.

Eduardo: É mesmo! Ela veio até aqui saber a marca dele.

Antropólogo: Achei ela simpática.

Tâmyla: Simpática, até demais, e perigosa. Essa “bicha” é o cão de inconveniente. Mas amo o perigo dela. Ela não teme nada. Anda de madrugada “catando” *boy*, dando na rua. Já foi até presa.

Eduardo: O que ela fez? Ela tava fazendo a “elza”?

Tâmyla: Essa aí parece que já foi presa por tudo no mundo. Uma vez, nos meus tempos de “batalha”, eu vi ela sendo presa, porque tava chupando um *boy* atrás da banca de revista, aí, a polícia parou para mandar eles pararem a “putaria”. Aí, a “bicha” foi com “frescura” com os policiais e acabou levando uma “sola” e ainda saiu presa.

Antropólogo: E o *boy*?

Tâmyla: Correu, meu bem.

Vanessa: Pois ela é perigosa mesmo, mas é minha “diva”. Ela, no *dark room* da Divine, é a rainha do “bate-bolo”, dá o “edí” para quase toda “neca” grande que aparece. Não sou de fazer “baratismo”, sou até meio “tonta” pra “catar”. Mas essa cachorra sabe “catar”, é uma “catarina” e nem teme ser rejeitada pelo *boy*. É daquelas “bichas” que chega na audácia, que “se joga bunita”.

Eduardo: Gente, falem mais baixo, vai que ela escuta.

Tâmyla: Isso é uma vagabunda. A minha “diva” da safadeza. Ela não vale nada, mas admiro a coragem desse “viado”. Dizem que ele vai embora nesse mês pra Europa.

Vanessa: De novo? Essa “bicha” já foi uma vez e é que não sabe falar uma língua de “gringo”.

Tâmyla: Ela mal sabe o português.

Antropólogo: E como ela foi para a Europa?

Vanessa: Ela “catou” um “gringo” na *net*. Aí, o “gringo maricono”, não sei como, mandou a passagem só de ida pra ela ir. A “bicha” chegou no país errado. Tinha uma escala, e ela desceu antes do que era pra descer. Ficou perdida e impedida de entrar no país em que desceu.

Antropólogo: Então, ela do aeroporto retornou para o Brasil?

Tâmyla: Que nada! Conta, aí, Vanessinha.

Vanessa: Meninos, ela “catou” um outro “gringo”, que falava português, no aeroporto mesmo, quando tava sendo mandada embora. No caminho, parou em Portugal, e não sei como o “gringo” que morava lá deu um jeito, e ela ainda passou 3 meses em Lisboa. É uma senhora “truqueira” essa “bicha”.

Tâmyla: E quando voltou ainda trouxe umas “muambas” pra vender.

Vanessa: Isso é uma “diva” do “truque” e da “catação”.

Tâmyla: Esse “viado” é escândalo mesmo.

Eduardo: Aí, queria ter um pouco do perigo dele.

[Nota, março de 2007]

Contudo, as *trans* “divas” são geralmente as “caras de ricas”. Mas, entre as *trans*, como pessoas de camadas baixas da sociedade como grande parte das *drags* obtém bens de luxo? A busca por locais mais auspiciosos para viver leva grande parte de transgêneros procurarem as grandes metrópoles sejam as do Brasil ou as de outros locais do mundo. Na Europa, várias metrópoles, como Milão, Paris e Barcelona, há anos, vêm se constituindo como espécies de “cidades dos sonhos” para transgêneros de diversas nacionalidades. No entanto, os sonhos podem virar pesadelos, e muitas daquelas pessoas que embarcaram no chamado “voo da beleza” sabem muito bem disso.

Esse voo corresponde ao processo de levar pessoas de uma cidade para elas atuarem como profissionais do sexo em outra cidade. Em geral, as *trans* chamam “voo da beleza”, porque, uma vez em locais como a Europa, os cachês são significativamente mais altos do que o preço dos programas em países, como o Brasil, o que permite as brasileiras trabalhadoras do sexo ter, quando estão na Europa, mais capital para investirem na aparência corporal. Aqui a ideia de que se passa é que as pessoas voltam mais belas do que estavam antes do voo. Mas existe outra explicação: a de que devido ao contágio com HIV ou mesmo por maus tratos decorrentes de algumas ciladas, que costumam haver nos contratos desse voo, a *trans* que embarcou tende a voltar com uma péssima aparência, então, dizem que a beleza voou, foi embora.

O “voo da beleza”, quase sempre, envolve grupos especializados no ato de levar *trans* de uma cidade a outra, de um país a outro. Esse tipo de migração é considerado pelas *trans* como muito perigosa. Isso porque quem leva uma *trans* gasta com despesas com o transporte e a hospedagem, o que faz com que a *trans* entre em dívida com seus agenciadores. Estes estabelecem uma espécie de contrato informal que corresponde ao fato de que, depois de um certo tempo, a *trans* terá que devolver esse gasto e ainda pagar um “extra”, considerado pelas *trans* de valor altíssimo. No entanto, isso já costuma ser previsto pela pessoa que deseja embarcar em tal voo, mas alguns agenciadores tendem a manter a pessoa que eles exportam como escrava sexual nas mãos de outras pessoas que se encontram no local para onde a trabalhadora do sexo foi enviada. Nesse último caso, estamos diante de uma cilada. O “voo da beleza” mais procurado pelas *trans* é aquele em que elas são amigas ou familiares de seus agenciadores ou de parte deles. Há casos de famílias transgêneros que conheci no início do trabalho de campo e que atualmente todos os membros se acham em atividade prostitutiva em capitais da Europa.

As *trans* que voltam das cidades da Europa são tidas como as “européias”. Essas pessoas tendem a voltar com bens de luxo, tais como: vestidos de grifes caras, sapatos de marcas famosas, jóias valiosas, etc, o que causa grande fascínio nas colegas que ficaram no Brasil, levando muitas destas últimas a sentirem tentadas a realizar o “voo da beleza”. Porém, a *trans* que conseguiu sobreviver a maus tratos nas mãos dos exploradores sexuais ou que sofre com os sintomas de um HIV contraído em terras distantes quando volta torna-se para algumas pessoas o alerta do perigo a que estão sujeitas os agentes que realizam tal voo.

As *drags* não estão entre as principais *trans* que costumam encarar uma viagem dessas. Porém, as *drags* que viajam e voltam gozando de uma situação financeira melhor do que a que possuíam anteriormente no Brasil tendem a possuir objetos de luxo conquistado graças ao trabalho sexual. Mas se engana quem pensar que as *drags* precisam ir até os caminhos do “voo da beleza” para realizarem tal posse. O fascínio dessas personagens por bens caros, às vezes, é tão grande que algumas delas num desejo de possuí-los chegam a darem seu salário mensal completo no ato de compra de alguma peça ou a compram por meio de cartões de crédito ou cheque nunca chegando a pagar de fato os produtos adquiridos. E quando

não há possibilidades de compra de algum objeto caro, as *drags* preferem alugar. Esse aluguel faz circular um mercado interno entre as *trans*. Aquelas que já fizeram o “voo da beleza” e foram bem sucedidas tendem a serem as principais donas de vestidos, sapatos, perucas, jóias e bijuterias que ficam a disposição para serem alugados.

O “voo da beleza” pode ser a busca pelo belo que talvez leve ao feio do mundo. Adentrar em um avião em busca de uma vida melhor, de uma vida mais bela e retornar tendo como garantia disso o dinheiro acumulado é o que muitas *trans* esperam, mas elas sabem que suas apostas são altas e podem levá-las a encontrar um mundo de dores maior do que aquele que essas pessoas deixaram para trás. Todavia, travestis, *drags*, transformistas e transexuais voam assim mesmo. E que realmente seja belo o retorno.

4.3 *Top Drag Divine*

Em Fortaleza, são diversos os concursos que envolvem disputas entre *drags*. O *Top Drag*, realizado anualmente na boate Divine, segue-se há mais de cinco anos como o mais tradicional concurso *drag* da cidade. Até o ano de 2007, para participar do evento era somente necessário realizar uma inscrição na boate e frequentar os ensaios para o dia do evento. Assim mesmo, no dia do *Top Drag Divine*, se alguma *drag* que não havia realizado inscrição se candidata, ela podia até entrar na disputa, a qual tinha características bem anárquicas.

A Divine localiza-se no Centro de Fortaleza. O público dessa casa noturna, em sua maioria, vem das periferias da cidade. E não é muito complicado para periferia chegar a Divine, uma vez que no Centro passam ônibus e outros transportes públicos que propiciam levar o passageiro a quase todos os outros bairros da cidade. A boate fica num trecho de rua com pouca iluminação, mas bastante frequentado nos dias de quarta-feira a domingo, mesmo durante a noite e a madrugada. Uma infinidade de pequenos bares, os vulgos “inferninhos”, e alguns motéis circundam a Divine, que

apresenta uma fachada modesta, repleta de azulejos velhos e com uma placa luminosa que exibe o nome da casa. Por dentro, a Divine apresenta uma pista de dança com um palco para os *shows*, um camarim com uma entrada que se dá por fora da boate e outra que leva ao placó, um corredor que oferece passagem ao *dark room* (quarto escuro que na Divine funciona tanto como local de “pegações” como de pequenos furtos) e culmina naquilo que os frequentadores chamam de quintal. Este é um espaço aberto ao ar livre como um quintal de uma casa convencional. Nele há diversas mesas cercadas por cadeiras de plástico, um bar, duas guaritas de venda de bilhetes para o consumo dos produtos da casa. E se vende por lá: bebidas alcoólicas, água, refrigerantes, etc. Lanches como sanduíches e doces podem ser comprados diretamente numa espécie de quiosque que fica num corredor externo ao lado da parte coberta da boate. É por esse corredor que se pode sair da Divine, que possui dois corredores externos. O mais largo deles é justamente o que funciona para dar saída aos frequentadores. Um corredor mais estreito constitui um mictório masculino, também lugar de diversas “pegações”. Transar, dentro de determinados locais da Divine, consiste num ato tão comum como manter relações sexuais num motel. Além do *dark room* e do mictório masculino anteriormente mencionado, ainda existe uma pequena sala, intitulada de cinema pelos freqüentadores, na qual se encontra uma televisão exibindo filmes pornô *gays*. A gerência da boate somente transparece não permitir sexo explícito nos locais, os quais não sejam o mictório próximo ao quintal, o cinema e o *dark room*, reprimindo práticas sexuais em outros locais, tais como os banheiros espalhados próximo à pista de dança.

[Nota, setembro de 2004]

Um dos principais meios de divulgação do *Top Drag Divine* ocorre na imprensa local, em especial por meio de *flyers* impressos ou divulgados em meios virtuais. As candidatas costumam divulgar sua participação no evento e em outros concursos por meio de *sites* de relacionamento, principalmente, pelo *Orkut*. Os *flyers* virtuais desempenham um poderoso papel de divulgação nesses *sites*. A própria boate *Divine* possui um perfil no *Orkut*, além de estar associada a uma série de comunidades no mesmo *site*.

Contudo, é principalmente por meio do “boca-a-boca” que as notícias sobre os *shows* e concursos entre *trans* chegam ao conhecimento de diversas pessoas. Uma significativa parcela dos frequentadores desse tipo de espetáculos não possui acesso fácil à *Internet*. E os *flyers* quase nunca são impressos e distribuídos em uma quantidade que chegue próxima ao número de pessoas que provavelmente irão prestigiar o evento que está sendo divulgado.

A *Divine* foi inaugurada em 28 de Janeiro de 2000, e, até o *Top Drag* do ano de 2005, havia a travesti, Lena Oxa, como apresentadora oficial dos *shows* desse evento. Como indica o *flyer*, a seguir (ver página 2007), foi Satyne que no ano de 2007 quem comandou o concurso. Atualmente, essa boate não tem mais uma única apresentadora oficial para todos os espetáculos que nessa casa ocorrem.

O *Top Drag*, até o ano de 2007, era um concurso em que a candidata levava o título principal que corresponde ao nome do evento por meio da intensidade dos aplausos do público. De maneira aleatória, a apresentadora chamava por vez cada participante e pedia para o DJ exibir um trecho de alguma música para a candidata dublar e dançar por poucos segundos. Após cada candidata ter passado por isso, escolhia-se a vencedora como aquela que teria sido a mais aplaudida pela plateia. Não havia jurados, tampouco critérios rígidos para a escolha da *Top Drag Divine*.

As *drags* acreditam que embora não sejam vencedoras do *Top Drag Divine* o simples fato de participar deste evento já as ajuda a ganharem mais visibilidade na cena transgênero da cidade, propiciando a possibilidade de acederem a posições mais glamourosas de tal cena ou até mesmo de outras. Vaidosas e criativas, as *drags*, experimentam, dentre outras coisas, a música, a dança e a dublagem em espetáculos capazes de gerarem as mais inusitadas sensações nos espectadores.

Lauanda McCartney

Yohanna Braccio

abuso, cabelão,
exagero, brilho,
make-up, arte,
glitter, glamour,
talento!...
elas abalam,
arrasam,
paralisam!

Sábado, 25/08/2007
comandando a festa e
presidindo ao concurso
a super, hiper **POWER DRAG**
Satyne Haddukan
a Camaleoa Flúor

rua General Sampaio 1374, Centro
3221 6435 - boatedivine@orientelecom.com.br
orkut: Boate Divine convida

Top Drag
Divine
2007

Flyer 01. Fonte: <http://www.orkut.com.br/Main#Profile.aspx?origin=is&uid=6906591552716211512>, acesso em 24/08/2007.

No ano de 2007, o *Top Drag Divine* iniciou-se pouco mais de uma hora da manhã. O evento começou com um *show* de Satyne Hadudkan. No palco, a *drag* surgiu vestida com um kimono colorido e possuindo uma peruca negra, a qual apresentava um penteado típico das gueixas. Satyne carregava em uma das mãos um guarda-sol com gravuras de signos de culturas orientais diversas. O guarda-sol foi aberto e dele saiu inúmeros pedaços de papéis de cor prata. Satyne, que estava usando uma máscara branca no rosto e nos pés botas também na cor branca, virou o corpo de modo a dar as costas ao público. Nesse instante, a *drag* tirou o kimono e o deu junto com o guarda-sol a uma mão que saiu de uma das laterais do palco. Após isso, a *drag* voltou a ficar de frente para o público e realizou movimentos conhecidos pelas *trans* como sendo “fazer carão”. O “fazer carão” corresponde a expressões faciais que as *trans* realizam em

determinados momentos. Dentro de um *show drag*, o “fazer carão” associa-se aos movimentos mais lentos da *performance*, nos quais a *drag* fica a explorar mais os movimentos faciais do que outros possíveis gestos com o resto do corpo. No “fazer carão”, em palco, a *drag* costuma agir como se estivesse desfilando numa passarela, essa personagem caminha pelo palco fazendo trejeitos com a própria face. O “fazer carão” é muito comum quando as *drags* estão cansadas ou se preparando para realizar passos que exijam mais energia do corpo como um “bate-cabelo”, por exemplo. Este último movimento consiste na coreografia da cabeça de forma a produzir por meio dos cabelos efeitos visuais. São diversas as técnicas de “bate-cabelo” e todas dão mostra dos fios de cabelo batendo não somente entre si, mas também no ar. Há “bate-cabelos” que chegam a emitir sons peculiares. [...]. O figurino de Satyne era composto de peças na cor branca com adereços de cristais e lantejoulas. A *drag*, após “fazer carão”, retirou a peruca de gueixa e a máscara. A personagem dirigiu-se para uma parte do palco que fica mais próxima do público. Nesse instante, as luzes da boate próximas ao palco adquiriram uma cor azulada e bem fraca, fazendo com que os cristais do corpo de Satyne passassem a brilhar mais e a maquiagem flúor do rosto da *drag* exibisse um efeito luminoso bastante forte. Pessoas na plateia chegaram a gritar “a bicha tá acesa!”. No lugar da peruca, uma espécie de tecido escondia os cabelos da nova peruca que logo apareceu, quando Satyne puxou o aludido tecido. Em seguida, ela se agachou um pouco como se fosse apanhar algo que estaria no chão, mas, na verdade, Satyne realizou tal movimento para que os cabelos da peruca movimentassem em direção ao chão, e a *drag* pudesse, num ato de deslizar os dedos pelos cabelos em direção ao chão, desembaraçar os fios. Os cabelos da peruca precisam estar

bem soltos para fazer um “bate-cabelo” prolongado e de boa qualidade, segundo as *drags*. Sentindo os cabelos mais soltos, Satyne iniciou um “bate-cabelo” intenso, depois parou e recomeçou novamente a bater até música acabar. Após seu *show*, Satyne, como apresentadora do evento, avisou ao público que um novo *show* iria começar, dessa vez quem entrou em cena para dublar e dançar foi a *drag* Yohanna Braccio. [...]. Assim como Satyne, a *drag* Yohanna também surgiu no palco usando uma máscara. Mas a máscara de Yohanna, em vez de ser totalmente branca, mostrava-se com figuras quadriláteras em preto e branco de maneira a lembrar um tabuleiro de xadrez. A *drag* surgiu envolta em um casaco de pele felpuda negra, por baixo do casaco, havia uma pele de material colante com alguns adereços luminosos. Além disso, correntes metálicas que saiam das costas na altura do cóccix e se prendiam nos punhos e as presenças de próteses que simulavam seios faziam parte desta montagem. Essa pele artificial que para alguns é um figurino ia dos pés da *drag*, calçados em botas brancas, e culminava na cabeça de forma a camuflar a peruca que aí se encontrava. Yohanna, no início de seu *show*, após ter retirado a máscara, também, “fez carão” e depois retirou o casaco e a parte da pele que escondia a peruca. A *drag* girou a cabeça para os cabelos terem flexibilidade, já que estavam encolhidos e iniciou um “breve bate-cabelo”. Ela dançou, “fez carão” e voltou a bater os cabelos, dessa vez de maneira mais prolongada e intensa. As luzes começaram a piscarem e efeitos indescritíveis da luz com os movimentos dos cabelos povoaram a cena. A música, com letra internacional, deu uma pausa, parecendo ter encerrado o *show*, mas era somente o tempo de Yohanna se preparar para iniciar uma nova sessão de “bate-cabelo”. Esta sessão foi super intensa e encerrou o espetáculo. [...]. Satyne retornou ao palco com

um leque na mão e reclamando do calor do ambiente. Mas as *drags* costumam andar com leques por causa do calor que a montagem provoca no corpo. Algumas se valem do leque como instrumento coreográfico nos *shows*. Satyne interagiu com o público por meio de “gongues”. É comum as apresentadoras serem jocosamente xingadas pelo público e retribuírem os desaforos. Isso quase nunca causa problemas significativos. [...]. Satyne convocou um primeiro grupo de candidatas ao título de *Top Drag Divine*, para subir ao palco. A primeira convocada foi Brenda Paralisou que logo ao ouvir o chamado saiu da plateia e subiu ao palco. A segunda convocada por Satyne foi sua filha Iasmyn o que levou a mãe a dizer: “Iasmyn é minha filha, mas não tem máfia, não”. Esta frase de Satyne foi um alerta para que o público soubesse que não haveria trapaça por parte da apresentadora, embora esta fosse mãe de montagem de uma das candidatas. Entre as *drags* e outras *trans*, há muita desconfiança quanto à seriedade de certo evento, quando, no júri, (caso o evento possua um corpo de pessoas julgadoras previamente selecionadas e destacadas do público comum), há amigos ou familiares de concorrentes. Esse tipo de desconfiança também acontece em concursos *trans* se o apresentador ou apresentadora possui laços de amizade ou mesmo familiares com alguma concorrente. Contudo, a terceira que subiu ao palco foi Sharon X. Desse primeiro grupo, na verdade um trio, se escolheu uma para a etapa final que ocorreu ainda nesse dia. A escolhida via aplausos da plateia foi Brenda. [...] outro trio foi chamado e seguindo os mesmos critérios se esperava escolher uma personagem para a final. Mas do segundo trio convocado por Satyne somente duas *drags* apareceram nesse dia e pelos aplausos da plateia, a apresentadora julgou ter ocorrido empate entre as duas candidatas. [...] do terceiro grupo convocado, saiu para

disputar na etapa final junto com Isamyn, Veida Chiminazo e Valeska Bariloche a *drag* Nikolly Buskovitt, que foi a vencedora do concurso. Mas, antes da entrega do título, houve o *show* de Lauanda McCartney, aparentemente o *show* mais esperado da festa pelo público. [...] só em Satyne falar que Lauanda iria se apresentar, uma sensação de euforia tomou conta de muitas pessoas que começaram clamar pela presença de Lauanda e a nomear esta *drag* com atributos dos mais estranhos, tais como: “filha do mau passado”, “canibal” e “demônio de maquiagem”. Lauanda goza de uma fama de assustadora, por causa de suas montagens andróginas quase sempre remeterem a coisas escatológicas e suas *performances* serem de caráter super grotesco. O *show* de Lauanda contou com a participação especial de outra *drag*, que apareceu dublando parte da música antes de Lauanda surgir em cena. Essa música, na verdade, era uma junção de duas letras de músicas diversas justapostas em meio a batidas eletrônicas/digitais. A primeira *drag* deste *show* veio em trajes de época que lembravam os vestidos de cortesãs do Brasil colonial. Lauanda apareceu, no meio do público, com uma capa envolvendo quase todo corpo e subiu ao palco, onde continuou sua *performance*. Lauanda, no que se livrou da capa, deu início a uma série de passos agitados, marcados por vários movimentos de “bate-cabelo” e troca de perucas. Porém, o clímax desta apresentação foi quando Lauanda desceu do palco e, dançou no meio do público e posteriormente a isso, voltou ao palco, de onde, ela recebeu um adorno metálico em chamas, o qual ela prendeu ao seu corpo e dançou por alguns segundos. O fogo chegou a queimar parte da peruca, então Lauanda retirou esse objeto de metal em chamas e o segurou com uma das mãos. Lauanda girou esse objeto de modo a soltar faíscas até ele apagar. No entanto, para ele apagar, uma fumaça de flúor foi

solta na cena e ofuscou Lauanda da visão do público. O objetivo era que o público não visse um funcionário da boate apagar com um extintor o resto de fogo que restava no adorno metálico. A fumaça do flúor se misturou com a do extintor, e, quando ambas sumiram, a música foi encerrada, e Lauanda finalizou o *show*. Contudo, a presença do funcionário com o extintor não foi um ato de emergência. Quando *drags* utilizam fogo em suas apresentações, outras pessoas tendem a ficar com extintores de incêndio prontos para intervirem na hora programada do fogo cessar. [...] as *Top Drags*, de anos anteriores a 2007, subiram ao palco para entregar as premiações. A candidata que conquistou o primeiro lugar recebeu de Yohanna Braccio, *Top Drag* do ano anterior, uma faixa de *Top Drag Divine*. A candidata que obteve o segundo lugar dentro da disputa ganhou um par de botas das mãos de Nadege D'Windson. E Satyne que nunca foi *Top Drag* entregou um prêmio de 300 reais a vencedora e pediu que uma *drag* entregasse uma placa signo do concurso como presente a nova *Top Drag Divine*, Nikolly Buskovitt.

[Nota, agosto de 2007]

Atualmente, para participar do *Top Drag Divine*, a pessoa terá, além de realizar uma inscrição na boate, que frequentar ensaios de caráter rígido e minucioso, além do que o evento, em vez de ocorrer durante algumas horas, passou a ter uma temporada de algumas semanas. Durante um mês, em um dia de cada semana, ocorrem “eliminatórias” que visam levar a final do concurso um grupo mínimo de participantes. É imperativo todas essas participantes se valerem de um dos movimentos coreográficos mais explorados pelas *drags* em concursos, o “bate-cabelo”, o qual assume execuções diversas, que variam de *drag* para *drag*. Camila Barbahá, por exemplo, realizava um tipo peculiar de “bate-cabelo”:

O bate-cabelo que eu faço necessita de movimentos do meu corpo inteiro. Eu começo rodando o corpo no sentido horário até os fios da peruca ficarem bem planos no ar. Eu giro de cabeça meio baixa como se tivesse olhando pro chão, porque eu não olho pro chão quando rodopio assim. De repente, eu paro o corpo, levanto a cabeça bem rápido e, antes dos fios da peruca baixarem, eu movimento somente a cabeça de um lado pro outro, de jeito, o cabelo ficar batendo no ar, na vertical... é escândalo!

[Pádua/Camila Barbahá, entrevistado(a) em setembro de 2004]

Satyne Haddukan, que conheci em 2005, gosta muito de um tipo específico de “bate-cabelo”:

Nas minhas coreografias, eu “bato-cabelo” de muitas formas, mas a que eu gosto mais, geralmente, me deixa muito cansada. Eu gosto de girar somente a cabeça como se meu corpo fosse uma turbina de avião e minha cabeça a hélice. Os movimentos da cabeça faz os cabelos girarem rápido, enquanto o resto do meu corpo fica imóvel. Eu gosto de mostrar potência nesses movimentos, por isso eu os realizo de modo prolongado dentro da coreografia.

[James/Satyne Haddukan, entrevistado(a) em outubro de 2005]

Rayana Rayovac, que conheci também em 2005, dizia possuir uma forma eletrizante de “bate-cabelo”:

Eu sou bicha elétrica e gosto de bater-cabelo bem rápido e balançando os membros do meu corpo inteiro. Eu saio batendo o cabelo pra frente, pra trás e de um lado para o outro. Só não balanço a neca porque tá trucada. Adoro quando meus cabelos ganham o máximo de volume no ar.

[Daniel/Rayana Rayovac, entrevistado(a) em julho de 2005]

Leila Romana, que descobri em 2005, fazia bastante uso do que as *drags* denominam de “bate-cabelo” de estrelinha. Este consiste em:

Bater o cabelo até dar o efeito de chuva, de como os cabelos tivessem pulsando, piscando, no ar como uma estrela. O cabelo tem que ficar encolhendo e crescendo no ar. Esse efeito é parecido com um piscar mesmo. Mas não é toda drag que sabe fazer, viu?

[Luís/Leo/Leila Romana, entrevistado(a) em abril de 2005]

abuso, cabelão, exagero,
brilho, make-up, arte,
glitter, glamour, talento!...
elas abalam!
arrasam!
paralisam!

**Satyne
Haddukan**
a Camaleoa Flúor
apresenta

**Top Drag
Divine
2008**

Sábado, 30/08/2008
eliminatórias toda sexta-feira de agosto
INSCREVA-SE!

Flyer 02. Fonte: <http://www.orkut.com.br/Main#Profile.aspx?origin=is&uid=6906591552716211512>, acesso em 20/08/2008.

Do ano de 2007 para o de 2008, uma das mudanças, no *Top Drag Divine*, consistiu na substituição dos *sketches* por *shows* mais elaborados, o que proporcionou um aumento do “bate-cabelo” dentro das apresentações das *drags* participantes do evento.

No ano de 2008, durante o mês de Agosto, a *Divine* recebeu, em cada semana, novas candidatas ao título de *Top Drag*. Os ensaios com as candidatas ocorreram sempre nas terças-feiras e nas sextas-feiras de cada semana. Em cada sexta-feira houve uma “eliminatória”, que consiste em julgar por meio de *shows* qual a melhor *drag* da semana. Assim, de cada semana de agosto, escolheu-se uma *drag* e, em caso de empate, duas *drags* para que, na última semana desse mês, todas as escolhidas se reunissem e disputassem entre si o prêmio de *Top Drag Divine*. Nas três primeiras semanas, cada candidata teve que realizar um *show*. As escolhidas foram as que realizaram os melhores *shows*, segundo o público. No entanto, no dia da final (30 de agosto), as candidatas “finalistas” subiram ao palco e fizeram breves movimentos de dança e dublagem, não constituindo propriamente *shows*. Contudo, a *Top Drag Divine*, no ano de 2008, foi Sarah Saron.

4.4 Paisagens sonoras

As *performances* que a *drag* desempenha nos palcos está voltada para o entretenimento, assumindo a característica de *sketches* e, quando bastante excêntricos, a de *freaks shows*. Denomino estes eventos das *drags* de *performance* em vez de somente *sketches* ou *freak shows* ou até mesmo de uma espécie de *happening*, porque as *drags*, mesmo quando se voltam ao entretenimento adentrando na lógica do mercado do espetáculo, continuam seres de *performance*, seres que nascem de um movimento *continuum* do rito (montar/desmontar) ao teatro (jogo de uma interpretação outra vivida pelo *performer* quando montado). Mas vale informar que as *drags*, em sua maioria, não dançam, dublam e, até mesmo, cantam com intuítos políticos, com estratégias de criar uma vanguarda artística, com o desejo de fundar um movimento dentre os segmentos da arte estabelecida ou mesmo provocá-los dando mostra de um caráter de vanguarda, tal como o dos *performers* do *Cabaré Voltaire*, da *Bahaus* e de toda *art live* em suas respectivas *performances*.

A *performance drag* surge como arte de fronteira não somente no que se refere ao movimento entre rito e teatro, mas no que tange as fissuras entre vida cotidiana e outras artes, uma vez que esta *performance* joga com processos tidos como artísticos, tais como: a *collage*, a pintura, a música e a dança. É a respeito desses dois últimos processos, em sua relação com a montagem, que me deterei, agora.

Não há *show drag* que não haja música, mesmo que esta seja apenas sons sem letras como zumbidos, batiques, estalados ou sons eletrônicos que chegam a serem inclassificáveis. No entanto, nos *shows*, na maioria das vezes, as *drags* dublam músicas que contêm letras. Digo dublo, porque as *drags* preferem dublar a cantar. E quando cantam, geralmente, fazem isso em língua portuguesa. Algumas *drags* sejam em grupos como bandas ou mesmo em carreira individual chegam a gravar CDs, realizar turnês, tornando-se personagens famosas.

As letras das músicas das *drags* apresentam muitas gírias do universo da montagem e são quase sempre de caráter jocoso e obsceno. Vejamos alguns trechos das letras de música das *drags*. Cabe informar que transcrevi as músicas numa grafia que tenta se aproximar o mais perto possível do som como as palavras são cantadas pelas *drags*. Esta transcrição não obedece ao português padrão, além de ser carregada de gírias e expressões vocais singulares. Assim, palavras que eram para possuir acentos em determinadas sílabas não os apresentam, ao passo que sílabas de certas palavras ganham acento. A falta de letras ou o excesso destas em certas palavras também se fará notar por aqui. Apresento parênteses contendo um número e a letra “x” para indicar a quantidade de vezes que cada estrofe costuma ser repetida dentro da música.

Música: A dor foi no meu cu
Cantora: Silvey Montilla
Composição: Silvetty Montilla

Marquei um encontro com o bofe, foi uma decepçã-ão
Cheguei atrasado, ele revoltado já me tacou logo a mão
Pedi para ficar de quatro, e eu com aquele tesã-ão
Ai que coisa loca me chutou a boca, fiquei estirada no chão
Amo-o-o confusã-ão, amo-o-o confusã-ão (2x)

A dor foi no meu cu (7x)

*Pedi para ficar de quatro, e eu com aquele tesa-ão
 Ai que coisa loca me chutou a boca, fiquei estirada no chão
 Amo-o-o confusã-ão, amo-o-o confusã-ão*

*A dor foi no meu cu
 A dor foi no meu cu
 Amor I love you
 Amor I love you
 A dor foi no meu cu (4x)*

Silvetty Montilla é uma *drag* brasileira bastante famosa no meio transgênero do Brasil, mas não reside em Fortaleza. A música acima se tornou, nos últimos anos, uma das mais presentes nas boates direcionadas ao público *gay* e transgênero de Fortaleza. Outra música de igual sucesso pela cidade é “Sou uma Diva”, composta e gravada por Selma Light e Dimmy Kieer. A música segue transcrita abaixo com a presença de colchetes, informando o movimento de mudança de vozes na cantoria.

*Música: Sou uma diva
 Composição: Dimmy Kieer e Selma Light*

[Dimmy Kieer]

Diva...

Sou uma diva...

Dimmy Kieer e Miss Selma Light, abalando!

Diva, diva, diva...

Se joga, Selma, diva luxo!

[Selma Light]

*Sou uma diva, exagerada, maravilhosa, colorida,
 gloriosa, perfumada, cheirosa, mágica, mis-te-riosa,
 deusa, diva*

Sou uma diva!

[Dimmy Kieer]

Se joga, Selma, diva luxo!

[Selma Light]

Tá no palco, tá na moda, tá na mídia, na TV, na revista, tá na pista, todas querem ver!

Salto alto, perucão, maquiadíssima, modelão, carão!

[Dimmy Kieer]

Sou uma diva!

Diva, diva, diva...

Sou uma diva!

Dimmy Kieer e Miss Selma Light, abalando!

Se joga, Selma, diva luxo!

[Selma Light]

Tá no palco, tá na moda, tá na mídia, na TV, na revista, tá na pista, todas querem ver!

*Salto alto, perucão, maquiadíssima, modelão, carão!
Abala, detona, arrassa, encanta!*

Pinta, linda, bonita e acredita!

Modelo, manequim, e drag queen!

[Dimmy Kieer]

Se joga, Selma, diva luxo!

[Selma Light]

Abala, detona, arrassa, encanta!

Pinta, linda, bonita e acredita!

Modelo, manequim, e drag queen!

Sou uma diva!

Percebe-se que a música “Sou uma diva”, resgata, entre outras coisas, a figura da “diva”. Essa figura também pode aludir a personalidades de mulheres que em geral são estrelas do cinema, da televisão, da moda ou da música. As músicas

dos *shows drags* quase sempre correspondem a músicas de vocais femininos, cantadas por estrelas do estilo *pop*, *dance* ou da *house music*. No entanto, essas músicas não costumam serem tocadas tais como vêm nos CDs dessas “divas” mulheres. As *drags* e alguns DJs que, por vezes são *drags*, procuram realizar alterações nos ritmos dessas músicas, para que estas adquiram o som de “batidão” típico do *drag music*. Uma definição exata do *drag music* ainda surge com discordância tanto entre aqueles que o elabora como para aquelas pessoas que apenas o consomem. Há pessoas que consideram *drag music* as músicas nas quais existe a presença de batidas intensas concomitante à existência de vozes de *drag*. Outros agentes denominam *drag music*, aquelas músicas cujas batidas tendem a reproduzir um efeito de “bate-cabelo”. Esse último caso é bastante interessante e merece destaque.

O “bate-cabelo”, como um movimento de dança, tende a ser percebido nos sons. A questão é que as *drags* somente batem o cabelo durante as batidas super intensas da música. Assim, as *drags* e os DJs da cena LGBTTT costumam inserir nas músicas sons que lembram batidas fortes para que quem venha a dançar explore o movimento de “bate-cabelo”. Esse tipo de som, batida, introjetada na música acaba por se tornar um signo sonoro do “bate-cabelo”. No entanto, esta definição de *drag music* é tão problemática quanto a primeira, já que vários segmentos da música eletrônica ou digital estão marcados por intervalos de batidas intensas. Mas uma explicação a respeito do *drag music* que ouvi e foi a de caráter mais consensual entre as *drags* é que o *drag music* trata-se de toda música que surge nos *shows* realizados pelas próprias *drags*.

Contudo, o *drag music*, ao ser acelerado e intenso, tende a estimular a dublagem das *drags* ser marcada por movimentos velozes da boca. Essas dublagens são ensaiadas, assim como outros movimentos corporais presentes nos *shows*. Se o corpo inteiro da *drag* acompanha as intensidades da música, a boca também faz o mesmo. A dublagem pode ser percebida como a dança dos lábios das *drags*.

São diversas as técnicas usadas para aprender realizar uma boa dublagem, segundo as *drags*. Dentre essas técnicas, a mais comum é a de escutar, várias vezes, a música que se deseja dublar treinando movimentos de abertura e encerramento dos lábios frente ao espelho.

A dublagem *drag* se caracteriza por não tentar exibir que a pessoa parece realmente estar cantando, mas que a *drag* está imitando alguém que se encontra imitando está cantando. É como se fosse a dublagem de outra dublagem, o que confere a primeira gestos labiais extravagantes. Ao dublar, a *drag* sabe que quem a ver reconhece que aquilo é uma dublagem e até que esse alguém já esperava ver uma dublagem. Mas a *drag* tem que passar a esse alguém que ela está dublando e não dublando ruim, ou seja, não fazendo qualquer movimento com a boca enquanto a música toca. O dublar da *drag* é extremamente complexo, pois o *performer*, no palco, tem que se exibir como um bom dublador, não porque parece está cantando, mas por parecer dublar alguém que dubla (no sentido de parecer cantar) muito bem.

As *drags* têm o hábito de diferenciarem sua dublagem daquela dos transformistas e travestis, ambos acusados pelas primeiras de se preocuparem muito em parecerem cantores, mesmo sabendo que seu público sabe que estão dublando. Contudo, dublagem é tema de uma música ultimamente bastante tocada na boate Divine, vejamos.

Música: Não sei dublar
Cantora: Silvetty Montilla
Composição: Silvetty Montilla

Não faço show na BlueSpace
Fui despedida da rave
Quis marcar no bar da Gra
Mas já tinha muita gay
Eu vim pra cá, tentar dublar
Não vai me queimar.
Logo depois vou pra Planet às quatro

Não sei dublar
Estou queimada com os gays
Faço à bonita, mas a maquiagem tá uóh
Comprei no Paraguai
Sou travesti, com corpo de um rapaz
Não sei dublar

Já trabalhei com meu pai
Fazendo show ganho mais
Eu já virei travesti, pus o corpo pra vender
E até morei em um hotel
Na Amaral Gurgel
Agora dou cá e já tenho um Palio

*Não sei dublar
 Estou queimada com os gays
 Faço à bonita, mas a maquiagem tá uóh
 Comprei no Paraguai
 Sou travesti, com corpo de um rapaz
 Não sei dublar*

*Não faço show na BlueSpace
 Fui despedida da rave
 Mas com meu dinheiro já fui pra Itália*

*Não sei dublar
 Estou queimada com os gays
 Faço a bonita, mas a maquiagem ta uóh
 Comprei no Paraguai
 Sou travesti, com corpo de um rapaz
 Não sei dublar*

*Melhor cortar que a música tá uóh, ta uóh
 Está uóh, está uóh, está uóh
 Eu estou uó-ó-ó-ó-ó-óh,
 uóh, uóh, uóh
 Quem não gostou, pode aplaudir.
 Eu sei que está uóh
 A minha voz tá maravilhosa
 Mas a música tá uohó
 Uó-ó-ó-óh*

Em geral, as *drags* cantoras seguem carreira individual e suas músicas são gravadas sem o apoio de grandes gravadoras. A produção é, muitas vezes, de maneira artesanal: as próprias *drags* gravam em casa ou em pequenos estúdios e bancam todas as despesas com o material (CDs, instrumentos musicais, computadores, etc) e a produção. Os modos de circulação dessas músicas costumam ser também extremamente independentes. O principal canal de divulgação do *drag music* ocorre por meio de *sites* na *Internet* ou de vendas de CDs em festas e boates. Entretanto, o público que consome esse som é cada vez maior entre as pessoas *trans*. No ano de 2007 e no ano de 2008, dentre uma das músicas, que mais ouvi, nas casas direcionadas ao público LGBTT, de Fortaleza, foi a “Donzela” do trio de *drags* DJs de São Paulo, *Las Bibas From Vizcaya*. Em relação a cidades como São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte, a existência de *drags* que cantam e adquirem fama por causa dessa atividade é muito maior do que a quantidade de *drags* cantoras das cidades do Nordeste. Não cheguei a encontrar em

Fortaleza sequer um grupo de *drags* cantoras e DJs, como as *Las Bibas From Vizcaya*, por exemplo.

Música: Donzela

Banda: Las Bibas From Vizcaya

Ah, ah!

*Não sei o que me dá...
To coçando sem parar,
Minha proxasquinha, sinto que tudo vai assar!
Isso é o que dá, muito tempo sem fofar,
com atuaia de passiva, virei ativa, superstar...*

Because...

*Já caí na cama de bruço, de quatro patas bem fundo,
As passivas dominam o mundo, virei ativa pra poder viver!
E agora o que é que eu vou fazer?
Não tem mais nenhum cafuçu, pra poder comer meu
Hum...
Acho que sou Donzela!
Ela, ela, eh, eh
Voltei ser a Donzela,
Ela, ela eh, eh
Uma Donzela Leza,
Eza, eza eh, eh
Com cara de Mussarella,
Ella, ella eh, eh*

*Cadê os cafuçu? Eu tô desesperada!
Não tem mais nenhum, que me faça ser amada,
Tá o mundo tá uma droga, só tem passiva louca,
E um monte de pintosa, será que é o fim do mundo?*

Because...

4.5 Garota G

De todos os concursos *trans* de Fortaleza, o Garota G é o de maior repercussão nacional, além de ser assim considerado pelas *trans*, o que confere maior prestígio. Nesse evento, costuma disputar o título de Garota G do ano tanto *drags* como transformistas, transexuais e travestis. No entanto, as *drags* somente

poderão participar se utilizarem a montagem *amapô*, qualquer outro tipo de montagem *drag* como a caricata e a andrógina não são permitidas.

O Garota G nasceu de um concurso realizado nos fundos de uma casa na periferia e atualmente se realiza em espaços bem mais amplos como ginásios esportivos e casas de *show* de grandes dimensões. O evento ocorre uma vez ao ano e mobiliza toda uma rede de pessoas e instituições, tais como: a família, algumas empresas e a mídia. Começarei a detalhar o evento por meio dessas relações.

As candidatas ao Garota G habitam se preparar durante meses para o evento. Quando elas pertencem a alguma família *trans*, elas recebem de suas respectivas famílias o apoio financeiro para poderem participar da disputa. O Garota G é conhecido como um evento que, além de requerer muito dinheiro para sua realização, exige que cada participante tenha dinheiro para custear as produções da montagem. Uma montagem de uma candidata sai muito cara se esta for custear toda montagem sozinha. As próprias famílias *trans* que possuem vários membros, muitas vezes, não conseguem bancar a montagem de um membro inscrito no Garota G e chegam a saírem em busca de patrocinadores, os chamados “padrinhos” ou “madrinhas”. Mas por que esse evento demanda tanto dinheiro das pessoas candidatas ao título?

Antes de realmente ocorrer o evento, uma série de candidatas precisa pagar pelos serviços dos ensaios. A organização do Garota G disponibiliza coreógrafos, estes têm por finalidade preparar as candidatas para os desfiles e as danças que essas pessoas inscritas irão realizar. Porém, o mais caro consiste nos gastos com a confecção da montagem. Cada candidata tem que se exibir em diversos figurinos ao longo da disputa. Como a principal característica do evento é o desfile à semelhança dos desfiles de *misses*, os trajes de noite são os que requerem mais zelo. As candidatas chegam a se exibirem em vestidos de preços superiores a dez mil reais. E a preocupação em parecer a mais a bela e suntuosa não fica restrita somente ao tipo de vestido, mas tal preocupação estende-se a qualidade dos sapatos, da peruca, da maquiagem, das jóias e de outros acessórios.

Os patrocinadores surgem como verdadeiras fontes de dinheiro fundamentais na aquisição dos bens necessários para a candidata participar do evento. Alguns patrocinadores chegam a dar estes bens ou emprestá-los. Mas quem

são esses “financiadores da beleza”? Como uma realidade marginalizada como a experiência transgênero consegue adquirir apoio de outras pessoas da sociedade, as quais muitas vezes sequer mantêm intimidade com *trans*?

As *trans* se valem dos mais diversos truques para conseguir patrocínio para si. Em geral, quem ajuda as *trans* a participarem de eventos são agentes próximos em afetividade a elas. Diversas *trans*, em Fortaleza, trabalham em salões de beleza, clínicas de estética e lojas de diversos tipos de produtos. A estratégia das *trans* é, então, explorar a rivalidade, muitas vezes, existente entre os donos ou gerentes dessas instituições. Por exemplo, uma *drag* que trabalha em um salão de beleza e quer participar de um evento como o Garota G, ela pode conseguir patrocínio por meio de um simples pedido ao dono ou à dona do salão para suprir as despesas ou alguma parte dessas despesas para com o evento. Isso geralmente acontece quando há laços de amizade entre a pessoa dona do estabelecimento e a *trans*. No entanto, o interesse maior do dono ou da dona do salão em patrocinar surge quando a *drag* diz que já possui outros possíveis patrocinadores que também são donos de salões de beleza. Aí, entra o jogo da vaidade entre os donos de salão da cidade, cada um passa a cobiçar uma candidata, pois se esta vencer no concurso será como o salão que a patrocinou ganhasse do salão que ajudou uma outra candidata. E uma *drag*, quando diz possuir outros possíveis patrocinadores, está a apostar que a pessoa com quem está falando vai se sentir inferiorizada diante dos outros supostos patrocinadores. A ideia aqui imaginada pela *drag* é que a pessoa sinta vontade de também patrocinar, já que, ao não fazer isso, denotaria uma fama de ser mesquinho ou de uma pessoa com poucos recursos. O interessante é que a estratégia quase sempre funciona.

Outro corriqueiro processo de conquista de patrocinadores por parte das *trans* envolve donos de lojas. Por exemplo, dentro de uma mesma localidade, algum comerciante que uma *drag*, por exemplo, queira como patrocinador possuir inimidade com outro dono de estabelecimento comercial, a *drag*, ao saber dessa rivalidade, costuma chegar para cada um deles e diz ter sido convidada pelo outro para ser patrocinada. O sentimento de rivalidade tende a ser instigado a tal ponto que há casos que um dos donos ou, às vezes, ambos agentes brigam para ver quem vai ser o patrocinador da *drag*.

Mas as rivalidades parecem nunca serem mais fervorosas quando ocorrem entre as próprias *trans*, em especial entre famílias transgêneros. Existe o hábito de famílias *trans* ajudarem algum membro de outra família. O que acontece nesses casos é que algumas famílias, às vezes, não têm nenhum membro que queira participar de um evento que demande grandes gastos como o Garota G, por exemplo. Então, esses grupos resolvem a ajudar uma *trans* que está fora do círculo familiar desses grupos e que, muitas vezes, até pertence a outra família. No entanto, o mais habitual é uma família disputar com outra família por meio de alguns de seus membros quando estes estão a participar de um mesmo concurso. As famílias que possuem várias conquistas, titulações adquiridas por meio de participação em eventos, tornam-se grupos familiares bastante prestigiados e invejados entre as *trans*.

Há também caso de pessoas que não são donas de lojas, salões ou clínicas de estética e que cooperam no financiamento da produção de transgêneros inscritos em concursos. Em geral, esses financiadores são parentes, familiares biológicos, namorados ou os chamados maridos das candidatas. E não muito raro algumas *trans* idosas não pertencentes a famílias transgêneros, mas que quando novas tiveram seus tempos de glória nos concursos de beleza ou em disputas de talentos, por isso resolvem ajudar *trans* mais novas que estão na batalha pelo *glamour*. Esse *glamour* considerado perdido por essas *trans* de mais idade, uma vez que se encontram velhas e, muitas vezes, doentes, parece retornar a elas em uma satisfação em ver suas jovens “afilhadas” ganharem um título em algum concurso.

Para ter uma dessas *trans* de mais idade como “madrinha”, as *drags*, como outros agentes desse mundo transgênero afirmam que é bom nunca se valer de truques sujos, pois uma *trans* de muita idade tende a possuir bastante experiência acerca dos truques desse mundo.

Quando as alianças entre candidatas e seus patrocinadores foram estabelecidas, é o momento de se escolher que bens (roupas, perucas, sapatos, etc) utilizar no dia do concurso. A compra, a venda e o empréstimo desses bens se dão das mais variadas formas possíveis. Passemos a ver como são adquiridos os vestidos e sapatos, por exemplo.

Os vestidos são confeccionados por estilistas locais, em especial por aqueles agentes que “se montam”, outros vestidos são trazidos de outros estados ou

países. Os vestidos de grifes internacionais e renomados, como: os das grifes Chanel e Roberto Cavalli, costumam alugam-se de outras *trans* que fizeram o “voo da beleza” ou mesmo comprados e até ganhos de *trans* que da Europa ou dos Estados Unidos enviam pelo correio ou trazem na bagagem tais vestimentas.

Os vestidos alugados raramente sofrem grandes alterações, uma vez que têm que ser devolvidos, mas os comprados ou ganhos são corriqueiramente ajustados ao gosto do usuário de forma que, muitas vezes, sequer lembram seus formatos originais. Mas por que modificar tanto um vestido? Não seria mais conveniente encomendar que algum estilista confeccione um vestido novo? Acontece que as *trans* se preocupam muito em vestir uma marca famosa, assim um vestido que carrega a assinatura de um estilista famoso tende a ser bastante cobiçado. No Garota G, durante os desfiles, as pessoas que presidem o evento informam a autoria dos vestidos e os materiais com os quais foram feitos. Nesse momento, um vestido sob a assinatura de um estilista renomado como Paco Rabanne, por exemplo, pode estar totalmente diferente de como este estilista tenha desenhado, mas será o nome Paco Rabanne que o público e os jurados irão ouvir quando informados sobre tal vestido, e não o nome das pessoas que modificaram a peça.

As alterações são necessárias, já que o exagero em cores, cristais e plumas típico da montagem nem sempre é visto em roupas produzidas para mulheres. Os cristais são objetos de grande predileção pelas *trans*. Algumas dessas pessoas chegam a usar vestidos longos totalmente compostos de inúmeras pedras de cristais das mais variadas qualidades. No entanto, os cristais Swarovski são os cristais mais cobiçados pelas *trans*.

Estava com sede, fui beber água na cozinha. Vi o imenso pacote com o vestido e a caixa dos sapatos de veludo, trazidos da Itália. Eu estava na casa de Luís, e o mesmo havia me falado que tinha separado alguns materiais italianos para alugar a um transformista. Fiquei curioso e, ao voltar para o quarto, onde eu e Luís estávamos, perguntei sobre o vestido e os sapatos.

Antropólogo: Naquele pacote de plástico transparente em que se encontram um vestido e acho que também sapatos, contêm os materiais que você vai alugar ao transformista do qual você me falou?

Luís: Sim. Na semana passada, eu já emprestei umas roupas a minha amiga, Flávia, e ela ficou de mais tarde vim pegar aqueles sapatos e o vestido. São para alugar a um “viado” transformista conhecido dela que vai desfilhar no Garota G. Tenho esse vestido há anos, mas nunca usei em Fortaleza. Recebi de Milão e das vezes que eu usei tava sempre em outra cidade, é um Rodolfo Valentino legítimo. Só que a “bicha” a quem eu aluguei vai remodelar ele todinho e cravejá-lo de Swarovski em umas partes.

Antropólogo: E você vai ficar com esse vestido no estado transformado, cheio de cristais?

Luís: Até que eu adoraria. Mas, meu anjo, a “bicha” vai devolvê-lo meio danificado por causa da retirada da tela de cristais. O que tô alugando mais do que a beleza da roupa é o nome do vestido e o certificado de que a peça é mesmo um Valentino. A “bicha” quer mostrar ao povo do concurso que o vestido é um Valentino, sem falar que o *design* é super arrojado. Então, a bicha pagou mesmo foi o formato e o nome do vestido. Mas eu cobre super caro, o preço de muitos vestidos novos por aí no mercado. Quando eu receber esse vestido de volta, eu também pretendo cravejar ele, mas não de Swarovski verdadeiro, mas de uns falsos que tenho aqui em casa.

Antropólogo: E quanto aos sapatos?

Luís: Sim, deixa eu ir pegá-los pra você ver. Já falei tanto outras vezes desse sapato pra você e nunca mostrei, “perá!” (Luís se dirigiu a cozinha e voltou com o pacote na mão, abriu e retirou logo os sapatos e depois o vestido. Fiquei a

segurar um dos sapatos, o outro, Leo o segurava enquanto falava).

Luís: Oh, o sapato é um Cavalli e deu maior trabalho de conseguir. Tive que pedir uma amiga minha para mandar pelo correio direto de Milão. Tinha avisado a ela que uma outra amiga ia participar de um desfile e queria um sapato fino, bem luxuoso mesmo. Aí, disse para “bicha” daqui depositar dinheiro na conta do “viado” que tava na Itália, e ele mandou os sapatos. Mas essa amiga que ia desfilando não é o “viado” que vem mais tarde pegar os sapatos. A “bicha” que desfilou com esse sapato, depois de desfilando, me vendeu o sapato, e eu só usei duas vezes, tá novinho!

Antropólogo: Nossa, é lindo esse sapato, todo em veludo, de uma maciez incrível. Posso experimentá-lo?

Luís: Claro! Acho que você devia até um dia se montar todinho, ia ficar babadeira. Tu é “amapozinha”, já anda até de olhos pintados, *make* na face e com essas roupas caras e esquisitas.

(Após eu ter experimentado o sapato de saltos bem elevados, passei a deslizar, por alguns segundos, os dedos sobre o vestido que se encontrava estendido sobre a cama. Durante esse período, Luís me fitava com uma expressão irônica na face).

Antropólogo: Não tenho a menor intenção de realizar o que vocês *trans* chamam de montagem. Mas aprecio usar algumas coisas ditas femininas.

Luís: A minha amiga que enviou os sapatos saiu daqui do Brasil com um corpo parecido com o seu corpo de “boyzinho pintosa”. Lá em Milão, agora, ela tá uma trave de peitos e bunda turbinados. Vejo ela no *Orkut* e não me canso de me espantar. Tá uma outra “bicha”, escândalo! Mas também com o “aquê” que ela tá ganhando por lá, já colocou peito e bunda

em clínica, nada de “bombadeira”. É o bom de alguns “voos da beleza”, melhorar de corpo e de vida.

Antropólogo: Você já pensou em embarcar num desses voos?

Luís: Nem morta faço um voo desses! Se bem que só em pensar que a gente pode ter “aquê” para comprar um monte de vestidos finos como esse que você tá pegando e até aqueles com Swarovski deve ser um sonho.

[Diálogo, Maio de 2005]

A marca Swarovski é a marca mais conceituada e famosa no ramo de cristais. Quando em 1892, Daniel Swarovski inventou sua máquina de corte de cristais automática inovadora, talvez jamais tenha imaginado o sucesso que faria no mundo todo produzindo esses cristais de qualidade com alta precisão.

Originalmente, a companhia foi fundada em 1895, em Wattens, na Áustria, e produzia miniaturas de animais de cristal. Atualmente, a companhia Swarovski AG (detentora da marca) produz os cristais na Suíça. Além disso, a marca possui, em Wattens, um parque temático dos cristais conhecido como mundo dos cristais (Swarovski Kristallwelten).

O cristal Swarovski é conhecido por sua qualidade sofisticada e alto brilho. Esses cristais são utilizados por marcas famosas, tais como: Dior, Lacroix e Cartier para enfeitar suas roupas e os mais diversos acessórios como bolsas e calçados, além de ser usado em brincos, colares e pulseiras. Os cristais Swarovski, segundo especialistas químicos, contêm, entre outras coisas, óxido de chumbo e, para dar cor aos cristais, a marca recobre os cristais com metal químico, a mais conhecida cobertura é a AB (Aurora Boreallis), que é aquela cor azul aurora boreal. Outras cores que os cristais possuem são: vulcano, dourado e cristal.

Quando foi fundada em 1895, a logomarca era uma flor parecida com uma estrela que tem o nome de Edelweiss, mas a logomarca foi substituída pelo cisne estilizado que é usado até hoje. Apesar de o cristal possuir um brilho inconfundível e alta qualidade, por ser uma marca conceituada e famosa, ela é alvo de falsificadores. Não é à toa que a Swarovski criou uma técnica para “marcar” seus cristais (maiores), um *laser* produz em cada peça uma pequena marca produzida no fundo do cristal, que não altera a qualidade e nem risca.

Para conferir se o seu cristal é ou não Swarovski, as *trans* o colocam contra a luz para ver se no fundo da pedra tem uma marca em formato de caixinha com três riscos no meio, se tiver, é um legítimo cristal Swarovski. As esculturas de Swarovski são marcadas com a logomarca da empresa: o cisne.

Contudo, o uso de cristais Swarovski em vestidos gera muita controvérsia. Algumas *trans* costumam acusar, às vezes, as outras de que os vestidos que estas últimas dizem ser feitos de cristais Swarovski seriam, na verdade, feitos de outros tipos de cristais e até mesmo de vidro. O que acontece realmente é que os vestidos de pedraria são montados, em geral, a partir do processo de soldagem semelhante a como esse processo é feito em jóias. Em colares e pulseiras, por exemplo, as pedras preciosas são presas em meio a metais soldados, os quais funcionam como suporte dessas pedras. Nos vestidos, o suporte é uma rede de material maleável e resistente que fica posta ao tecido. Em tal rede que os cristais são presos a base de uma pistola de solda. Então, essa rede transforma-se numa espécie de tecido, ou melhor, uma tessitura de cristal.

Por ser uma pedra muito cara, o cristal Swarovski costuma ser usado junto com outros cristais de preço menos elevado. As *trans* que montam seus próprios figurinos tendem a realizar soldagem usando vários cristais comuns e realmente até vidro em meio a cristais Swarovski. Essas *trans* conhecem formas geométricas de como pôr os cristais Swarovski de modo que causem no vestido um efeito brilhante que dá a ilusão de que todas as pedras ali são da marca Swarovski, a qual possui cristais de um brilho peculiar. No entanto, esse truque não é dito aos organizadores dos concursos, e, no momento destes agentes informarem ao público com quais materiais foram feitos os figurinos, escuta-se, vez por outra, dizer que tem vestidos elaborados somente com cristais Swarovski, mesmo tendo nessas roupas outros tipos de cristais ou mesmo vidro.

Embora os cristais sejam eles Swarovski ou não as grandes vedetes dos figurinos de transgêneros, em concursos de beleza e talento, outros materiais também são de muito apreço por estas pessoas: as plumas e lantejoulas. As plumas mais cobiçadas são as de pavão, em especial as raríssimas plumas de pavão albino. E, em segundo lugar, na preferência, temos as plumas de avestruz que após extraídas desse animais costumam serem tingidas das mais diversas cores. Plumam e cristais são símbolos de *glamour* e riqueza, já as lantejoulas, embora bastante

usadas não gozam do mesmo *status*. Contudo, usa-se plumas e lantejoulas tanto nos vestidos como nos acessórios.

Em um concurso, o objeto mais difícil de ser conseguido pelas *trans* corresponde aos sapatos. Roupas, é possível comprá-las, alugá-las ou mandar alguém fazê-las com mais tranquilidade do que adquirir um par de calçados femininos de luxo que se acomodem a pés de transgêneros. Os pés masculinos tendem a serem grandes, então, os sapatos que as *trans* usam nos desfiles geralmente são encomendados de artesãos de calçados de luxo, que são pessoas raras no mercado. Embora existam lojas especializadas em artigos para montagem que vendem sapatos femininos de numeração acima de 39, típica dos pés masculinos, tais lojas não são muito comuns pela cidade, o que torna, no comércio oficial, restritas a quantidade e variedade de sapatos voltados para transgêneros. No entanto, as *trans* de pés dentro dos padrões femininos sejam os padrões do Brasil ou de outros países, uma vez que são pessoas que possuem um mercado de sapatos amplo a seu dispor, preferem quando vão participar de eventos comprarem ou alugarem sapatos de marcas famosas, principalmente das italianas, como Prada e Roberto Cavalli.

Mas, o fato de uma candidata possuir vestido e sapatos de grifes famosas não são requisitos suficientes para uma *trans* ganhar o título de Garota G. Aliás, há *trans* que já conquistaram esse título sem fazer uso de roupas ou sapatos que carreguem a assinatura de algum estilista renomado. Por exemplo, a vencedora do Garota G, no ano de 2005, não se apresentou em nenhum vestido de estilista consagrado internacionalmente, embora seu vestido de noite tenha sido como as *trans* dizem “cravejados de Swarovski”.

“Tá uóh! Mal tem gente”, estas frases foram as que mais ouvi sair das bocas do público do Garota G de 2005. Havia uma queixa coletiva a respeito da quantidade de espectadores no evento, neste ano. Todavia, era a primeira vez que eu frequentava esse concurso, logo não podia afirmar se o mesmo estava realmente “uóh” como dizem as *drags* para se referirem a algo fraco, ruim, horrível ou sem graça. A meu ver, havia bastante gente no local, mas parecia que, para

quem já acompanhou outras realizações do concurso, o número de pessoas presentes neste ano estava bem inferior ao obtido em outros tempos. Entrei na Metrópole *Shows*, logo quando ela teve suas portas aberta ao público. Essa casa de *show* é uma das maiores de Fortaleza e está situada numa periferia da cidade. Ela, em seu interior, lembra um imenso campo de futebol, mas, no lugar de gramado, a casa apresenta um piso irregular em cimento bruto. Na região central do piso, encontram-se quatro colunas de ferro erguidas de modo a sustentar uma cobertura em forma de arco. Assim, apenas uma parte desse receptáculo de *shows* é coberta. Em seu teto, encontrava-se uma variedade de lâmpadas das mais variadas cores e tamanhos. Esse teto forma uma espécie de abrigo que protege um palco e certa região do piso que o cerca. Nos arredores desse abrigo, encontram-se espalhados banheiros, barracas de bebidas e quiosques de lanches e de cigarros por todos os lados. [...] como uma espécie de extensão do palco uma passarela de madeira, coberta por um imenso tapete vermelho, havia sido montada. Dessa forma, as candidatas poderiam desfilar, oferecendo uma maior visibilidade de si ao público. Nos arredores da passarela, várias mesas e cadeiras brancas preenchiam todo o restante de espaço coberto. Dentre as mesas mais próximas da passarela, uma se destacava. Com um comprimento maior do que as demais e ostentando, além de uma toalha de renda branca, um vaso com rosas vermelhas e umas cadeiras em sua volta, encontrava-se a mesa dos jurados. As outras mesas possuíam tamanho menor e eram “circunferenciadas” por quatro cadeiras cujo direito ao assento em cada uma delas havia custado 25 reais. Mas nem todas as pessoas que adentraram no evento pretendiam assisti-lo bem acomodadas em cadeiras. A maior parte do público havia pagado o ingresso de 12 reais, o qual

dava direito a ver o Garota G, porém sem direitos a assentos. Eu era um daqueles que havia pagado 12 reais, porém não pretendia ficar durante todo o evento sentado numa cadeira. Pretendia me movimentar por diversos lugares para melhor observar e colher dados. Cheguei a adentrar no camarim ainda que de forma clandestina, já que a organização do evento não atendeu aos meus pedidos de presenciar as montagens das *trans* antes dos desfiles. Havia insistido, durante algumas semanas, com a organização para ter esse acesso e, diante de tantas respostas negativas aos meus pedidos, eu não contive o impulso de entrar no camarim por meio de um grande buraco mal tampado nos fundos do palco. Após curvar-me para passar por essa abertura em uma das paredes, deparei-me com um espaço “labirintado” por meias paredes, quase todas repletas de espelhos. Já havia estado em outros bastidores de espetáculos *trans*, mas nenhum era tão grande em tamanho e profusão de pessoas como os bastidores do Garota G. O ambiente era repartido de forma a produzir ambientes outros. Estes eram transitados por maquiadores, cabeleireiros, manicures, assistentes das mais variadas funções, alguns seguranças e pelas candidatas. Por diversos cantos, podia ver pequenas mesas cheias das parafernália da montagem que variavam desde cola e cera quentes até estojos de maquiagem. Pelo chão, pedaços de futuros cenários aguardavam o momento de entrarem em cena. Faziam-se presentes vários cabides com roupas e perucas próximos às *trans*, as quais se encontravam cercadas por um batalhão de agentes que as produziam. Um “exército da beleza” esculpia rostos e corpos, adornavam perucas coladas em cabeças, unhas de pés e mãos de tamanhos diversos eram lixadas, etc. Candidatas que já estavam montadas andavam de um lado para outro, ensaiando posturas. Já outras *trans* treinavam os lábios para

produzirem sorrisos que denotassem ser o menos artificial possível [...]. Minha presença ainda que clandestina a princípio não despertou muita atenção. A correria e o barulho de pessoas eram imensos. Por várias vezes, ouvi gritos como “mais *glitter*, mais *glitter!*” e “cadê o leque?”. Sem trocar uma sílaba, eu, apenas trocava umas piscadelas de olho com algumas *trans*, que eu conhecia, fui furtando-me pelo labirinto. Quando julgava já estar no meio deste local e prestes a falar com Nadege, senti uma mão forte sobre meu ombro direito. Ao virar-me para ver de quem se tratava, deparei-me com um sujeito alto e forte, um segurança que me perguntou: “onde está seu crachá de identificação?”. Todas as pessoas pelo local usavam uma espécie de crachá preso à roupa. Não menos assustado do que qualquer clandestino quando surpreendido em sua atividade bisbilhoteira foi como fiquei diante daquele sujeito. Nadege que se encontrava próxima à cena disse ao segurança que eu estava ali para ajudá-la a se montar. O truque fez efeito e pude ficar nos bastidores ainda que restrito aos arredores de Nadege e à sua equipe de ajudantes, já que estava fingindo ser um deles. Fui percebendo que mesmo uma *drag* experiente nas técnicas de montagem como a Nadege D’Windson necessitava de ajuda para participar de um evento que demanda uma produção bastante elaborada da montagem. Nadege teria que trocar várias vezes de figurino e mudar o penteado da peruca, além de trocar de acessórios e calçados. No exercício de facilitar a montagem da *drag*, à família Windson estava completa ao redor de sua matriarca. [...] Após observar um pouco o agitado mundo dos bastidores, voltei ao público para presenciar a abertura oficial do evento. Quando as cortinas douradas que recobrem o espaço do palco abriram-se, a primeira atração da noite foi um número de dança e dublagem da *trans* Nany People,

apresentadora do evento. [...]. O primeiro desfile das candidatas ocorreu por volta de quarenta minutos após a abertura oficial do evento. Digo o primeiro desfile, porque as desejosas em serem uma Garota G passaram pela passarela quatro vezes. O surgimento dessas figuras no palco, de onde elas se dirigem a passarela, oscila sempre entre um *show* e outro de *trans* não candidatas. As candidatas só apresentaram um número de dança e, mesmo assim, foi uma dança que envolvia todas as pretendentes ao título de Garota G. [...] A cada surgimento, as candidatas apresentaram um figurino e penteados singulares. A beleza da participante é um dos quesitos principais para ela vencer. Mas o trabalho para obter a faixa que ostenta o título de Garota G é tanto estético como mental. Além de exibir uma maquiagem bem feita, uma peruca de boa qualidade e ter um figurino marcado por criatividade e luxo, cada garota *trans* precisa transmitir simpatia, serenidade e elegância. Em outras palavras, um sorriso que transmita aos jurados grande simpatia e uma serenidade dos gestos ao desfilar pela passarela são atos tão importantes quanto os aspectos da maquiagem e o *design* dos vestidos. Assim sendo, quando estas garotas estavam sobre as luzes dos refletores do palco, elas estampavam em suas faces uma candura que em nada lembrava aqueles rostos ansiosos e cheios de caretas, devido aos desconfortos típicos do ato de “se montar” e estar montada. Dentre estas candidatas, algumas nem pareciam ser aquelas mesmas pessoas que xingavam e gritavam contra seus ajudantes de montagem quando estes faziam algo que as desagradavam, como errar no tom de uma maquiagem, por exemplo. Era com uma doçura de fadas que essas *trans* apareciam aos olhos dos jurados, embora algumas delas possuíssem a fama de serem “truqueiras”, “abusadas” e “perigosas”. Na primeira aparição ao público, as

trans desfilaram na passarela usando trajes de dormir. Tecidos de seda, plumas, pantufas de pelúcia são as vedetes desse primeiro desfile. Na segunda aparição, as *trans* se exibiram em vestidos de noite. Foi a vez dos vestidos longos, dos sapatos de saltos elevados e dos penteados elaborados serem vistos pela multidão. Após esse segundo desfile, escolheu-se a candidata mais simpática que ganhou a faixa de *miss* simpatia do Garota G. Nany foi quem comandou o tempo dos desfiles. Para a escolha da *miss* simpatia, cada candidata foi chamada pela apresentadora para exhibir-se de um lado ao outro da passarela. Durante esses movimentos, parte da plateia se agita bastante. As torcidas de certas candidatas não poupam palmas, gritos e assovios que parecem vibrar mais do que o som de música emitido de aparelhos eletrônicos localizados no ambiente do palco. [...] ganhar a faixa de *miss* simpatia não significa obter o título de Garota G. Várias premiações ocorrem antes da escolha da grande vencedora do prêmio máximo do concurso. O terceiro desfile das *trans* é um dos mais importantes, pois dele se tira a vencedora do prêmio de melhor vestido de noite. Nesse momento, as produções mais luxuosas são exibidas. Diversas candidatas apresentaram vestidos repletos de cristais. O vestido premiado acabou sendo um de peso mais ou menos equivalente a 30kg e totalmente repleto de cristais Swarovski, segundo as informações passadas por Nany People. [...] a quarta aparição das candidatas em grupo no palco foi marcada por uma coreografia que se estendeu do palco até os limites da passarela. Com roupas leves (saias rodadas, vestidos sem mangas, etc), as candidatas a princípio bailaram em uma leveza de pássaros em voo. Porém, no meio dessa dança a letra da música foi trocada e um som de *Cancun* começou a ser emitido. As candidatas entraram num ritmo frenético, o bater de pés no chão, o

levantar de pernas e o rodar de saias marcaram o final da coreografia. [...] ainda ofegantes por terem dançado um *Cancun*, cada uma das candidatas foi convocada a desfilarem individualmente pela passarela para que o júri escolhesse a que apresentava a mais bela maquiagem. A vencedora nesse quesito foi Nadege D'Windson, que recebeu como símbolo do prêmio uma faixa. As faixas ofertadas no evento são semelhantes às faixas de homenagem típicas dos concursos de *miss*. Após a premiação de melhor maquiagem, foi a vez de escolha da Garota G do ano. Essa escolha reúne uma série de requisitos, como a beleza da participante, sua postura no palco, etc. [...] A garota G, no ano de 2005, foi a transformista Medle Medson.

[Nota, outubro de 2005]

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como fazer considerações finais a respeito de um texto que insiste em se manter aberto quanto ao modo de finalizar uma análise? A presunção de continuidade está inscrita no empreendimento da *collage*. As assimetrias surreais residem em como se tentou ordenar os enxertos textuais (trechos de entrevistas ou fragmentos de diálogos, notas do diário de campo, etc) de modo a montar toda a etnografia. Mas a *collage* etnográfica não se resume a um ato estético da etnografia mais do que a forma de análise comparativa que se dá por justaposição de realidades difusas. Para Marcus:

[...] o objeto de estudo pós-moderno tem mobilidade e situa-se em múltiplos locais, de modo que qualquer etnografia deste objeto tem uma dimensão comparativa que é intrínseca a ele, na forma de justaposições de coisas aparentemente incomparáveis ou fenômenos que aparecem convencionalmente como “mundos distantes”. A comparação volta à especificidade etnográfica por uma visão pós-moderna de justaposições aparentemente improváveis; o global se desmorona e faz parte integral de situações locais relacionadas e paralelas, em vez de ser algo monolítico e externo a essas situações. Essa mudança da comparação para a justaposição desterritorializa a cultura no texto etnográfico e estimula o relato de culturas construídas numa paisagem para a qual não há um conceito teórico desenvolvido (MARCUS, 1994, p.23).

Vimos, nas páginas anteriores, que a *performance drag* de Fortaleza mantém conexões com diversos outros mundos culturais de forma a salientar justaposições de coisas aparentemente incomparáveis como a relação da atividade prostitutiva de *trans* na Europa com a participação de *drags* em concursos no Brasil. A vinda de bens de luxo conquistados pelo capital de um “voo da beleza” demonstra mais do que uma relação global moda-consumo. Tal vinda está envolta no mundo do tráfico de seres humanos, da exploração sexual, dos laços de solidariedade entre pessoas “marginais”, etc. De que cultura está se falando no caso dos “apadrinhamentos” de *trans* situadas em terras estrangeiras para com *trans* residentes em Fortaleza?

Além da influência que a atividade prostitutiva de *trans* em outros países exerce sobre a *performance drag*, existente em Fortaleza, temos os agenciamentos diversos em que as *drags* são tomadas graças ao mundo de capitalismo cada vez mais integrado em que vivemos. Signos de culturas diferentes são apropriados ao

sabor de temperos locais, tais como: os nomes de marcas de produtos de alcance internacional, os quais servem como referência para os nomes ou sobrenomes de *drags*. Vimos que até uma dinastia européia como a Windsor não escapa de ser apropriada por estas personagens. As fronteiras do local e do global estão borradas, mas a principal quebra de fronteiras por este trabalho aqui investigada tange ao mundo da relação da arte com o cotidiano.

A *performance drag* através do “bate-cabelo” e de outras maneiras de usar o corpo montado, bem como o próprio processo de manufatura desse corpo, encontra seu devir-artista. Esse devir é a condição de fazer de si mesmo campo de possibilidades para as artes sem ser uma arte estabelecida, abrindo passagem para inúmeros outros devires. Seres personagens, seres manufaturados, capazes de se rostificarem e desrostificarem, ao sabor de novos afetos para consigo mesmo e com seus corpos, as *drags* são um verdadeiro campo de experimentação da pintura, do enxerto, das torções, da dança, etc. Todo esse caráter sensório-estético-desejante aponta um limiar entre vida e arte, rito e teatro.

Nesse limiar, um dos fatos que permite a subversão dos signos da “matriz heterossexual” é o fato de os signos símbolos serem multivocais/polissêmicos. A paródia das *drags* revela os vários significados que os símbolos de feminilidade e masculinidade tendem a assumir, dando mostra da impossibilidade de uma verdade única acerca desses símbolos. As *drags* e outras *trans*, ao se mostrarem ambíguas perante os modelos de gênero, não reforçam a ideia de um masculino e um feminino, mais do que revelam a existência masculinidades e feminilidades outras, sempre feitas e refeitas por meio de agenciamentos diversos. O plural dos gêneros vem das múltiplas maneiras como nossa matéria sensível, o corpo, e a nossa subjetividade passam a significar algo como sexualmente inteligível, a produzir enunciados sexualizados de si. Embora tais enunciados, possam vir a embaralhar os códigos da “matriz heteronormativa”.

Schechner (2002; 1994) compreendia que a *performance* gera uma eficácia, o que, segundo Butler (2003), no gênero, diríamos ser seu efeito, seu reconhecimento pelo olhar do outro acerca do ato estilizado pelo corpo como sendo masculino ou feminino. No caso da *performance drag*, vimos que a eficácia do gênero gênero, ao mesmo tempo que abre espaço, ainda que seja por zonas liminares, para a subversão da “matriz heteronormativa”, também tende a reiterar os

códigos de tal matriz. Para se chegar a uma compreensão disso tudo, lançou-se mão da etnografia em conjunto com o olhar cartográfico em movimentos dentro de uma realidade nativa tomada em seu cotidiano cru tanto como em suas experiências mais ritualísticas e espetaculares. Dos *shows* às casas residenciais, das passarelas às ruas, de becos a esquinas, essas zonas da cidade foram se mostrando “zonas de contato” desta pesquisa, a qual, de modo geral, dissertou um pouco sobre fragmentos de vidas *trans*, seus ritos e suas passagens.

Encarar esses ritos e essas passagens como masculinos em mutação tem por objetivo salientar que os corpos e subjetividades dos agentes aqui pesquisados são ou foram socialmente em algum tempo etiquetados de masculinos e que, devido à montagem, tais corpos e subjetividades entram numa lógica onde os signos do feminino preponderam, embora signos diversos (signos de masculinidade, de animalidade, signos do inanimado, etc) também revelem ter grande força nessa mutação. A questão deste trabalho não é louvar as *drags* e *trans* como seres subversivos aos modelos de sexo, gênero e sexualidade, tampouco perceber esses seres como sendo somente reiteradores de tais modelos. A realidade transgênero flerta com o molar e o molecular dos gêneros, do sexo e da sexualidade. Por causa desse flerte optei por não adentrar na briga já secular referente ao uso de certos conceitos, tais como o de identidade e idêntico. Estou ciente de que o conceito de identidade é tão plural como o conceito de gênero, mas a identidade por mais flexível que seja, por mais que se mostre como um artefato ou uma prótese a ser vivida em determinados momentos, está no terreno da segmentarização, da representação. Quando iniciei esta pesquisa, eu ficava muito apreensivo em como tratar os mundos significantes dos meus colaboradores, são inúmeras as etiquetas sociais coladas nesses indivíduos, e eu fui percebendo que exibir essas etiquetas requeria evidenciar os usos e desusos delas, os sentidos que elas carregam. Mas isso tudo me colocava no jogo do “o que é”: “o que é ser ativo ou passivo?”, “o que é maricona?”, “o que é *trans*?”, “o que é *amapô*?”, etc. A tentação molar, ou seja, o ímpeto de explicar certas categorias nativas era grande e me sufocava ao ponto de saber que não posso negar o mundo estratificado dos nativos nem o mundo liminar e molecular desses agentes. Uma etnografia, a qual tem o olhar cartográfico como visão de apreensão/*afecção* da diferença, corresponde a uma experiência em duas frentes, uma núpria com o molar e o molecular. O que quero dizer é que foi preciso

dar conta de não negar em nenhum momento as representações que meus colaboradores fazem de si mesmos em relação à montagem e verificar até que ponto essas representações são vazadas por devires, rizomas ou outras linhas de fuga. Do devir mulher ao devir animal, passando pelo corpo sem órgãos, que por sua vez, pede passagem, rompendo com o corpo significante, a realidade *trans* foi cartograficamente delineada, milimetricamente registrada em diários etnográficos e, aos pedaços, evidenciada nas páginas desta dissertação.

E o que mais dizer sobre esses pedaços? O trabalho que tem por base a *collage* e a cartografia está sempre a delinear paisagens, a montar fragmentos de uma experiência inacabada, no caso deste trabalho, uma experiência etnocartográfica. Há linhas por aqui, as quais eu gostaria de seguir em outros momentos, talvez elas me forneçam a possibilidade de experimentar cartografias de novos mundos e, assim, me transformar com eles. Mas que linhas são essas? Deixe-me expor apenas algumas, as de traços bem teóricos, mas que somente foram possíveis de surgir, por que nascem de uma *afecção* minha com o mundo *trans* de Fortaleza. As linhas identitárias *trans* são um bom exemplo para essa possibilidade de delinear novas paisagens.

Travestis, transexuais, transformistas e *drags* de Fortaleza, ao mesmo tempo, que se unem e se reconhecem como um grupo, seja este sob a nomenclatura *trans*, transgênero, montadas, ou outra qualquer, estão criando um mundo identitário no qual a montagem é o elemento chave que faz essas pessoas se reconhecerem como idênticas. No entanto, essa mesma montagem também é fator para fazer as mesmas pessoas se reconhecerem como diferentes, afinal é de acordo com cada tipo de montagem que as *trans* se dividem em travestis, transexuais, transformistas e *drags*. Nesse jogo de diferir e se assemelhar ao outro por meio da montagem não somente a estética, mas a *performance* constitui um elemento importante. Afinal, não podemos tomar o ato de montar como um simples ato de transformação do corpo, assim todos nós nos montaríamos, pois estamos constantemente transformando nossos corpos. No caso das *drags* e dos transformistas, por exemplo, a montagem é *performática*, no sentido do movimento *continuum* entre o rito e o teatro. Mas todos os seres humanos vivendo em sociedade não seriam seres ritualísticos e *performáticos*? Creio, como Da Matta (1977), que viver em sociedade é ritualizar constantemente.

E, de fato, nós fazemos ritos quando amamos e fuzilamos; do mesmo modo que existem ritos marcando a expropriação e mesmo a opressão e a tortura, como não faltam atos e teatros revolucionários, messiânicos, libertários, todos anunciando como um aríete um novo mundo, uma nova madrugada, livre de maldade e exploração. O rito assim, também enquadra – na sua coerência cênica grandiosa ou medíocre – aquilo que está aquém e além da repetição das coisas <<reais>> e <<concretas>> do mundo rotineiro. Pois o rito igualmente sugere e insinua a esperança de todos os homens na sua inesgotável vontade de passar e ficar, de esconder e mostrar, de controlar e libertar, nesta constante transformação do mundo e de si mesmo que está inscrita no verbo viver em sociedade (DA MATTA, 1977, p.11).

No entanto, é como Cohen (2003) nos alertava, temos que ter muita cautela ao usar a noção de *performance*. Esta noção não se refere a movimentos corporais de qualquer ordem, caso fosse, todos nós estaríamos em constante *performance*. Vimos que o *performer drag*, por exemplo, se encontra em um limiar entre arte e vida cotidiana, marcado por um movimento *continuum* que vai do rito ao teatro e vice-versa, no qual a identidade de artista desse agente não é reconhecida pelos segmentos duros da arte. Por isso, creio ser mais interessante abordar a *performance drag* não por meios das teorias da identidade, mas por meio de uma cartografia do desejo, vendo até que ponto as linhas identitárias *trans* se afetam com outras qualidades de linhas. Nesse caso, uma cartografia do desejo estaria mais voltada às intensidades, ao mundo dos simulacros do que ao universo dos modelos e das cópias.

Segundo a visão platônica acerca das ideias puras, haveria uma distinção entre cópias, modelos e simulacros. Os modelos seriam os seres dotados de bem e virtude; já as cópias estariam subdivididas em dois blocos, os das boas cópias (as cópias que possuiriam uma semelhança com os modelos) os das más cópias (trata-se das cópias, as quais seriam apenas uma imagem dos modelos); os simulacros, por sua vez, seriam os falsos pretendentes, algo demoníaco, sem identidade, construídos em uma relação sem semelhança. Em uma releitura do platonismo, Deleuze (2003) traz uma nova versão acerca dos simulacros. De acordo com o autor, os simulacros seriam a pura produção da diferença:

O simulacro é construído sobre uma disparidade, sobre uma diferença, ele interioriza uma dissimilitude. Eis porque nem mesmo podemos defini-lo com relação ao modelo que se impõem as cópias. Se o simulacro tem ainda um modelo trata-se de um outro modelo, um modelo outro de onde decorre uma dessemelhança interiorizada (DELEUZE, 2003, p.263).

Os simulacros, segundo o autor, se encontrariam em uma relação de produção da diferença, da qual eles jamais pretendem ser iguais aos modelos. Todavia, os simulacros podem exibir relações de sátira aos modelos ou mesmo engendrar relações de reprodução desses modelos, mas sem deixar de serem, sobretudo, forças de produção da diferença. Para Deleuze (2003), enquanto as cópias ainda vivem sob o desejo de serem como os modelos, os simulacros, ao não possuírem este desejo, encerrariam uma potência positiva, a qual nega tanto o original como a cópia.

O simulacro não se fecha em modelos, não se restringe a binarismos de qualquer espécie. O simulacro ultrapassa as segmentaridades duras ainda que jogue com elas. Mas, nesse jogo, não se cria um terceiro de qualquer espécie, como uma terceira lei, um terceiro sexo, etc. O simulacro vive em uma morada outra, no devir. Dessa forma, ele emerge como lugar da multiplicidade na qual as imagens e as ideias das coisas são simuladas, exprimindo somente o funcionamento do próprio simulacro.

O mesmo e o semelhante não têm mais por essência senão ser simulados, isto é, exprimir o funcionamento do próprio simulacro. Não há mais seleção possível. A obra não-hierarquizada é um condensado de coexistências, um simultâneo de acontecimentos. É o triunfo do falso pretendente. [...]. Mas o falso pretendente não pode ser dito falso com relação a um modelo suposto de verdade, muito menos que a simulação não pode ser dita uma aparência, uma ilusão. A simulação é o próprio fantasma, isto é, o efeito do funcionamento do simulacro enquanto maquinaria, máquina dionisíaca (DELEUZE, 2003, p.268).

Se Platão percebeu que existia uma espécie de superfície na qual reinaria os modelos e, posteriormente, as cópias de maneira que os simulacros não pertenceriam a esse reino, Deleuze (2003), apoiado na filosofia nietzscheana do “eterno retorno”, compreende que o simulacro é o ser que vem a essa superfície desestabilizar o reinado dos modelos e das cópias. O simulacro na superfície é o ser da diferença, ou melhor, o não ser⁶³. Ele é subversivo ao mundo das representações, pois não aje nas distinções essência/aparência ou modelo/cópia. O simulacro não é uma cópia degradada, ele traz uma potência positiva, a qual nega

⁶³ “Trata-se do falso como potência, *Pseudos*, no sentido em que Nietzsche diz: a mais alta potência do falso. Subindo à superfície, o simulacro faz cair sob a potência do falso (fantasma) o Mesmo e o Semelhante, o modelo e a cópia. Ele torna impossível a ordem das participações, como a fixidez da distribuição e determinação da hierarquia. Instaura o mundo das distribuições nômades e das anarquias coroadas” (DELEUZE, 2003, p.268).

tanto o original como a cópia, tanto o modelo como qualquer outra representação (DELEUZE, 2003). Nessa lógica, não há espaço para os ídolos, ou seja, para as representações. Um ídolo é sempre um modelo, o simulacro instaura dionisiacamente o “crepúsculo dos ídolos”. A base do simulacro é a dissimilitude, eis porque não podemos defini-lo em relação ao modelo, o qual se impõem as cópias.

Com a expressão de uma feminilidade outra que as *drags* vivem uma relação de simulação, a qual lança como efeito uma sátira a certos modelos, como ao da representação mulher, por exemplo. A montagem das *drags* exhibe uma imagem deformada dos modelos de gênero. No devir mulher das *trans*, o simulacro leva o crepúsculo a qualquer imagem da mulher, ele não expressa essa entidade mulher. O simulacro resgata essa entidade apenas como sendo uma farsa. O que o simulacro expressa é o novo, uma diferença, que mesmo trazendo uma simulação do “ser” mulher, não se define por aquilo que simula. O simulacro revela que o ser mulher sequer existe de fato, este é apenas um modelo. Não existe aqui o modelo do feminino ou uma representação do que seja uma mulher como referências para o simulacro, este é a sua própria referência, trata-se agora da “identidade do diferente como potência primeira” (DELEUZE, 2003, p.268).

Os signos de potência do simulacro são apenas os signos a-significantes do devir. Na *performance* das *drags*, quando estas personagens entram na lógica da sensação, falha o exercício de captura das forças representáveis. Nesse caso, a identidade, no sentido do ser do idêntico, não faz efeito, ela encontra seu crepúsculo. Aqui resta ao olhar cartográfico se mover, vibrar, com a potência das forças não representáveis de tal lógica, assim, resta ao cartógrafo lidar com os devires, o corpo sem órgãos e os simulacros. Em tal situação, não há mais espaço para as teorias clássicas do idêntico, para as forças do Mesmo e do Semelhante. Estamos no puro terreno do desejo!

Pode-se dizer que a filosofia da diferença de Deleuze e Guattari repousa em uma teoria do desejo, a qual percebe este último como campo de intensidades. Castoriadis (1987), em uma teoria própria, também reconheceu o desejo como intensivo e chegou até compará-lo a um monstro. Nessa perspectiva, o monstruoso é sinônimo de desmesurado, de algo potente, exagerado e sem limites. Assim, o desejo seria tão grandioso e nebuloso em suas forças, as quais jamais chegaríamos a desvendá-las por completo. Trago essas visões acerca do desejo em sua relação

intensiva (Deleuze; Guattari) e monstruosa (Castoriadis) para anunciar uma outra relação. Esta direciona seu olhar para ver como certas produções do desejo no campo social acabaram por desembocarem em subjetividades que ganharam a identidade do monstro, do desmesurado. Essas subjetividades são significadas de acordo com o que seus respectivos contextos culturais entendem como sendo monstruoso, tendo como base a nossa matéria sensível por excelência – o corpo – e a maneira como lidamos com ela, em especial as estéticas, as quais são as responsáveis por estabelecer as concepções sobre beleza e, por conseguinte, sobre feiura.

Por muito tempo, a figura do monstro foi associada a seres híbridos, a misturas de animais com homens, vegetais e coisas, em suma, o monstro era o mutante. A *performance drag* se insere em uma certa representação de monstruosidade, bem como edita formas singulares de beleza. Mas que fatores colaboram para isso ser possível ou mesmo são responsáveis diretos por essas inserção e edição? Ora, o caráter bizarro dos *shwos* dessas personagens, o qual as aproxima dos artistas da *Freak Art*, bem como a estética do exagero dos corpos *drags*, dão a tônica de monstruosidade (no sentido do grotesco, do sujo, do vulgar, do exagerado, etc) a estas personagens. Contudo, graças, em especial, aos *freaks shows*, o monstro de hoje não é mais o que simplesmente assusta, mas também aquilo que fascina, atrai e pode mesmo de tão grotesco que é chegar a ser belo, a ser *Kitsch* ou, no mínimo, graças a uma beleza extravagante, a ser *Camp*. Linhas identitárias do monstruoso atravessam a *performance drag*.

É perceptível que, atualmente, o que passa a ser encarado como monstro será exatamente aquele ser que através da mutação exhibe formas (estéticas, *performáticas*, etc) liminares, abjetas. Relembremos o caso do(a)s transexuais que realizam a transgenitalização, pois essas pessoas se servem de certos processos tecnológico-cirúrgicos para modificarem o corpo de acordo com padrões estéticos dominantes acerca do que é ser homem ou mulher. Por procurarem se assemelhar a modelos de gênero, o(a)s transexuais têm deixado, cada vez mais, de serem compreendidas como sendo seres esteticamente monstruosos, até porque as cirurgias plásticas, inclusive as de transgenitalização, estão a cada dia mais avançadas. Na transexualidade, as pessoas estão em uma montagem diferente da montagem das *drags*, as quais empregam a tecnologia de modo a montar um corpo

no qual o hibridismo dos mais variados signos cria uma aparência subversiva aos modelos estéticos de gênero. As *drags*, e não o(a)s transexuais, se aproximam mais do imaginário estético da monstruosidade de agora, a qual não corresponde ao híbrido, plástico e mutante em si, mas a formas liminares que nascem de possíveis mutações.

Os regimes da monstruosidade variam com as épocas, mas, em tempos como os atuais nos quais as fronteiras entre o humano e o inumano, bem como os limites do orgânico e do inorgânico estão borrados, o monstruoso não corresponde mais ao simples fato de ser híbrido e sempre mutável. A pessoa que busca o cirurgião plástico para refazer o nariz, por silicones nos seios, nádegas e pernas, seguindo padrões dominantes do belo ou do aceitável socialmente não tende a ser uma pessoa monstruosa. Porém, aquele ser que procurar o mesmo cirurgião para criar uma estética corporal fora da ordem facilmente causará espanto e talvez fascínio em outros agentes.

Em uma sociedade onde práticas corporais ditas “subversivas” são cada vez mais constantes, o monstro, o feio e o aparentemente vulgar tornaram-se modelos a ser seguidos. Um mundo de ídolos que esbanja *glamour*, ousadia e mesmo beleza por meio de atitudes extravagantes, bizarras, feias ou sujas já tem seu reinado. Temos como exemplo desse reinado, o sucesso de “bodyartistas” em várias sociedades e o infundável crescimento de segmentos artísticos fora da ordem, tais como: o pós-*punk*, o *glam-rock*, a *Queer Art*, a *BDSM Art* e outros. Esses modelos do não aceitável pela dita maioria encontrarão seus respectivos crepúsculos?

É dos estratos duros, daquelas segmentaridades menos flexíveis que surgem liminares e linhas de fuga. Acredito que cada novo segmento de arte, bem como cada grupo humano, cada forma de organização social ou cultural traz em si as capacidades de subverter e criar, de reiterar e reproduzir, de passar e ficar. Assim, aqueles que anunciam um novo mundo hoje podem ser e provavelmente serão amanhã os povos dos velhos mundos de ontem. E mesmo quando ainda são os povos do novo mundo, neste há forças do representável e do não representável a traçar linhas diversas, sempre delineando paisagens. Espero que jamais falte um cartógrafo para elas.

GLOSSÁRIO

Abestado – variação de abestalhado, tolo, idiota.

Aqué – dinheiro.

Aquendar – cuidar, pegar com extrema vontade alguma coisa, possuir intensamente algo.

Amapô – feminino, pessoa de características bastante femininas.

Às pencas – aos montes, em excesso, em demasia.

Babado – fofoca, notícia que pode causar grande impacto nas pessoas.

Babadeira – algo incrível.

Bagaceira – estrago, pessoa sem bons princípios.

Baratismo – atitudes de baixo nível moral, promiscuidade.

Batalha – atividade prostitutiva.

Batido – sabido, informado.

Bicha – homossexual.

Bicha pão com ovo/bicha cangalha – denominação pejorativa.

Bijus – bijuterias.

Bolar – criar, elaborar, inventar.

Bombar – ferver, agitar, introduzir.

Cafuçu – horrível, feio, brega.

Cangalha – algo medíocre, mal acabado, feio.

Catar – procurar, achar, seduzir.

Catarina – pessoa que *cata* em demasia.

Desaquendar – desapegar de algo, enxotar.

Descer do salto – perder a elegância, ser grosseiro(a) para com outrem.

Edí – ânus.

Elza – ladra, ladrão, roubo.

Fazer a linha – seguir um estilo, imitar algo. Exemplo: fazer a *elza* = roubar.

Gongar – humilhar, satirizar, ridicularizar.

Gringo – estrangeiro.

Keka – homossexual idoso.

Margiclic – pessoa que rouba com delicadeza, aquele que furta sorrateiramente.

Neca – pênis.

Nem a confiança – ignorar.

Net – abreviação da palavra *Internet*.

O Jason – alguém ou algo muito feio, horrendo, monstruoso.

Paredão – corresponde a certas trilhas de pedras que saem das praias e culminam no mar.

Perigosa – pessoa não confiável, malandra.

Piau – confusão, briga.

Picumã – peruca.

Pintosa – *gay* que denota sua homossexualidade por meio de gestos femininos ou por uma aparência feminina.

Queimar – fazer mau juízo de outrem.

Racha – mulher.

Rolar – no sentido de acontecer ou mesmo aparecer.

Sacar – compreender, entender.

Sapatão/sapa – lésbica.

Se joga!/jogar-se – adentrar intensamente em algo, participar intensamente de algo.

Sola – surra, agressão.

Transex – transexual.

Trava – travesti.

Truque – truque, estratégia.

Truqueira – astuciosa, esperta, malandra.

Tombar – *gongar*.

Tonta – pessoa tola, pessoa distraída.

Uóh – péssimo, algo bastante ruim.

7 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRAMO, Helena. **Cenas Juvenis: punks e darks** no espetáculo urbano. São Paulo: Escrita, 1994.

ALVES, Caleb. A agência de Gell na antropologia da arte. In: **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v. 14, n. 29, p. 315-338, 2008.

ALVES NETO, Antônio. **Elefante-Rei: poemas b**. Rio de Janeiro: CBJE, 2009.

ARISTÓTELES. Poética. In: **Aristóteles II** (pensadores). São Paulo: Abril Cultural, 1979.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo, Martins Fontes: 1993.

AUSTIN, John. **Quando dizer é fazer: palavras e ação**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

BENEDETTI, Marcos. **Toda feita: o corpo e o gênero das travestis**. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.

BENTO, Berenice. **A Reinvenção do Corpo**. Rio de Janeiro: Grammond, 2006.

BOAS, Franz. **Primitive art**. New York: Dover Publication, 1955.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.

BOURDIEU, Pierre. **Razões Práticas: sobre a teoria da ação**. Campinas: Papyrus, 2005.

BOURDIEU, Pierre. **A Dominação Masculina**. Rio de Janeiro: Betrand Brasil, 1999.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BUTLER, Judith. **Bodies that matter**. Nova York: Routledge, 1993.

CALDEIRA, Teresa. A presença do autor e a pós-modernidade em antropologia. São Paulo: **Novos Estudos Cebrap**, n. 21, p.133-157, 1998.

CANCLINE, Néstor. **Diferentes, desiguais e desconectados**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

CASTORIADIS, Cornelius. **As encruzilhadas do labirinto (vol.2)**: Os domínios do homem. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

CHIDIAC, Maria; OLTRAMARI, Leandro. Ser e estar *drag-queen*: um estudo sobre a configuração *Queer*. In: **Estudos de psicologia**, Florianópolis, v. 9, n 3, p.471-478, 2004.

CLASTRES, Pierre. **A sociedade contra o estado**: pesquisas de antropologia política. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

CLIFFORD, James; MARCUS, George. **Retóricas de la Antropologia**. Madri: Júcar, [1986] 1991.

CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica**: antropologia e literatura no século XX. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

CLIFFORD, James. **Routes**: travel and translation in the late twentieth century. Cambridge: Harvard University Press, 1997.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

COUTO, Edvaldo Souza. **Transexualidade**: o corpo em mutação. Salvador: Editora Grupo Gay da Bahia, 1999.

COSTA, Jurandir. **A inocência e o vício**: estudos sobre o homoerostismo. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1992.

CULIN, Stewart. Mancala, the national game of Africa. In: **Report of the National Museum**, p.597-611, 1894.

DA MATTA, Roberto. **Carnavais, Malandros e Heróis**: para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro, Rocco: 1997.

DA MATTA, Roberto. **Relativizando**: uma introdução a antropologia social. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

DA MATTA, Roberto. Os ritos de passagem de Arnold Van Gennep e o limiar da antropologia moderna. In: VAN GENNEP, Arnold. **Os ritos de passagem**. Petrópoles: Vozes, 1977.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs** (Vol.IV). Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs** (Vol. III). Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs** (Vol. I). Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka**: por uma literatura menor. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O Anti-édipo**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1976.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. São Paulo: Editora Escuta, 1998.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**. São Paulo: Graal Editora, 2006.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

DELEUZE, Gilles. **Espinosa**. São Paulo: Escuta, 2002.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DERRIDA, Jaques. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

DERRIDA, Jaques. **A Escritura e a Diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

DOUGLAS, Mary. **Pureza e perigo**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

DUMONT, Louis. **Essais sur l'individualisme**: une perspective anthropologique sur l'ideologie moderne. Paris: Éditions Du Seuil, 1983.

DURKHEIM, Émile. **As formas elementares da vida religiosa**: o sistema totêmico na Austrália. São Paulo: Edições Paulinas, 1989.

ECO, Umberto. **História da feiúra**. Rio de Janeiro: RECORD, 2007.

ERNST, Max. **Maximiliana, l'exercice illégal e l'astronomie**. München: Bruckmann, 1974.

EVANS-PRITCHARD, Edward. **Bruxaria, oráculos e magia entre os Azande**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

FEITOSA, Charles. **Explicando a filosofia com arte**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

FOUCAULT, Michel. **Estética**: literatura e pintura, música e escrita. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. Petrópolis: Editora Vozes, 2004.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade** (Vol. I). Rio de Janeiro: Graal Editora, 1999.

FOUCAULT, Michel. Prefácio. In: BARBIN, Herculine. **O diário de um hermafrodita**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, s/d.

GEERTZ, Clifford. **Obras e vidas**: o antropólogo como autor. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

GEERTZ, Clifford. **O saber local**. Petrópolis: Vozes, 2000.

GELL, Alfred. A rede de Vogel, armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas. In: **Artes e Ensaios**, Rio de Janeiro, v.8, p.174-191, 2001.

GELL, Alfred. **Art and agency**: anthropological theory. Oxford: University Press, 1998.

GIDDENS, Anthony. **A transformação da Intimidade**: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas. São Paulo: UNESP, 1993.

GOLDMAN, Márcio. Antropologia contemporânea, sociedades complexas e outras questões. In: **Anuário Antropológico / 93**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, p. 113-153, 1995.

GUATTARI, Félix. **Revolução molecular**: pulsações políticas do desejo. São Paulo: Brasiliense, 1987.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: cartografias do desejo. Rio de Janeiro: Vozes, 1986.

HARAWAY, Dona; KUNZRU, Hari. **Antropologia do cirbogue**: as vertingens do pós-humano. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

HÉRETIER, Françoise. **Masculine/Féminin**: la pensée de la différence. Paris: Odile Jacob, 1996.

INGOLD, Tim. Aesthetics is a cross-cultural category? In: INGOLD, Tim (Org.). **Key debates in anthropology**. London: Routledge, 1996, p.249-293.

JAYME, Juliana. **Travestis, Transformistas, Transexuais e Drag-queens: personagens e máscaras no cotidiano de Belo Horizonte e Lisboa**. 2001. 270 p. Tese de Doutorado – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2001.

JUSTA, Juliana. A visibilidade da experiência transgênero: resistência e/ou espetacularização do “exótico?”. In: **Anais do Simpósio Temático Fazendo Gênero 8**: corpo, violência e poder. 2008. Disponível em: http://www.fazendogenero8.ufsc.br/sts/ST61/Juliana_Frota_Coelho_61.pdf. Acesso em [03/03/2009](http://www.fazendogenero8.ufsc.br/sts/ST61/Juliana_Frota_Coelho_61.pdf).

LAGROU, Els. **A fluidez da forma**: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica. Rio de Janeiro: TopBooks, 2007.

LASCH, Christopher. **A cultura do narcisismo**: a vida americana numa era de esperanças em Declínio. Rio de Janeiro: Imago, 1983.

LAWRENCE, Davi. **O canguru**. São Paulo, 1953.

LEACH, Edmund. **Repensando a antropologia**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LEACH, Edmund. Anthropological aspects of language: animal categories and verbal abuse. In: LEMBERG, E.H. **New directions of the study of language**. Cambridge: The MIT Press, p. 22-63, 1964.

LE BRETON, Davi. **Adeus ao Corpo**. Campinas: Papyrus, 2003.

LÉVI-STRAUSS, Claude. Introdução à obra de Marcel Mauss. In: MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

LEVÍ-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. Campinas: Papyrus, 1989.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia estrutural**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

LISPECTOR, Clarice. **Aprendendo a viver**. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

LOURO, Guacira. **Um corpo estranho**: ensaios sobre a sexualidade e teoria *queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

LOURO, Guacira. **Gênero, sexualidade e educação**: uma perspectiva pós-estruturalista. Petrópolis: Vozes, 2003.

LOURO, Guacira. Teoria *Queer*: uma política pós-identitária para a educação. **Revista de Estudos Feministas**, 2 (9), p.541-553, 2001.

MALINOWSKI, Bronislaw. **Argonautas do Pacífico Ocidental**. São Paulo: Abril, 1976.

MALUF, Sônia. O dilema de Cênis e Tirésias: corpo, pessoa e metamorfoses de gênero. In: SILVA, Alcione; LAGO, Mara; RAMOS, Tânia (Orgs.). Ilha de Santa Catarina: **Falas de gênero**, 1999.

MARCUS, George. O que Vem (Logo) Depois do Pós: o caso da etnografia. **Revista de Antropologia**. São Paulo, FFLCH/USP, Vol. 37, 1994.

MAUSS, Marcel; HUMBERT, Henri. **Sobre o sacrifício**. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

MAUSS, Marcel. As técnicas corporais In: **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MAUSS, Marcel. **Manual de Etnografia**. Santos: Martins Fontes, 1972.

MEAD, Margareth. **Sexo e Temperamento**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

MISKOLCI, Richard. Corpos elétricos: do assujeitamento à estética da existência. **Estudos Feministas**, v.14, n 3, p. 681-693, 2006.

MOORE, Henrietta. Fantasias de poder e fantasias de identidade: gênero, raça e violência. In: **Cadernos Pagu** (14), p.13-44, 2000.

NORONHA, Marcio. A favor da história da arte, um enunciado em suas implicações filosóficas: da estética à filosofia da arte enquanto problemas e fundamentos para uma disciplina histórica. In: **Revista de História**, 2005. Vol.13, p.132-136.

ORTIZ, Renato. **Pierre Bourdieu: sociologia**. São Paulo: Ática, 1983.

OZANA, Daniel. **Boad (show) e Freak (art): a dor como resgate do corpo ausente**. 2005. 49p. Monografia em Fotografia – Faculdades Senac de Comunicação e Artes de São Paulo. 2005.

PEIRCE, Charles. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

PEIRCE, Charles. **Semiótica e Filosofia**. São Paulo: Cultrix, 1972.

PLATÃO. **A República**. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. 2 Edição. Lisboa: Caloustre Gulbenkian, 1993.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. São Paulo: Edições Liberdade, 2006.

ROLNIK, Suely. Uma Insólita Viagem à Subjetividade: In: LINS, Daniel. **Cultura e subjetividade**. Campinas: Papyrus, 1997.

SCHECHNER, Richard. **Performance studies, an introduction**. London: Routledge, 2002.

SCHECHNER, Richard. **Environmental theatre**: an expanded new edition. New York: Applause, 1994.

SCOTT, Joan. *Experiência*. In: SILVA, Alcione; LAGO, Mara; RAMOS, Tânia. **Falas de gênero**. Ilha de Santa Catarina: Editora Mulheres, 1999.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação & Realidade**, v.16, n.2, p.05 -22, 1990.

SLAGLE, Raymond. In defense of Queer Nation: From identity politics to a politics of difference. **Western Journal of Communication**, 59, p.85-102, 1995.

SONTAG, Susan. Notas sobre o *Camp*. In: **Contra a Interpretação**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

SOUZA FILHO, Danilo. Apresentação: a filosofia da linguagem de J. L. Austin. In: AUSTIN, John. **Quando dizer é fazer**: palavras e ação . Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

SILVA, Tomaz. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz (Org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2002, p.73-102.

STRATERNH, Marilyn. **O gênero da dádiva**: problemas com as mulheres e problemas com a sociedade melanésia. Campinas: UNICAMP, 2006.

STRATERNH, Marilyn. Na Awkward Relationship: The Case of Feminis and Antropology. **Signs**, v.12, n.2, p.276-292, 1987.

TAMBIAH, Stanley. Conflito etnonacionalista e violência coletiva no sul da Ásia. In: **RBCS**, n. 34, v. 12, 1997.

TAMBIAH, Stanley. **Culture, thought, and social action**: an anthropological perspective. Cambridge: Harvard University Press, 1985.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no paraíso**: a homossexualidade no Brasil da colônia a atualidade. Rio de Janeiro: Record, 2000.

TURNER, Victor. **La selva de los símbolos**. Madri: Siglo XXI de España, 2005.

TURNER, Victor. **The anthropology of performance**. New York: PAJ Publications, 1988.

TURNER, Victor. **From ritual to theatre**: the human seriousness of play. New York: Performance Arts Journal Publications, 1982.

TURNER, Victor. **O processo ritual**: estrutura e antiestrutura. Petrópolis: Vozes, 1974.

VALE DE ALMEIDA, Miguel. **Outros destinos**: ensaios de antropologia e cidadania. Porto: Campo das Letras, 2004.

VALE DE ALMEIDA, Miguel. Corpo presente: antropologia do corpo e da incorporação. IN: VALE DE ALMEIDA, Miguel (Org.) **Corpo presente**. Oeiras: Celta, 1996.

VAN GENNEP, Arnold. **Os ritos de passagem**. Petrópolis, Rio de Janeiro, 1974.

VILLAÇA, Nízia. **A edição do corpo**: tecnociência, artes e moda. Barueri: Estação das Letras, 2007.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O nativo relativo. In: **Mana**, Rio de Janeiro, vol.8, n.1, p 113-148, 2002.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. In: **Mana**, Rio de Janeiro, v.2, n. 2, p.115-144, 1996.

ZOURABICHVILI, François. **O vocabulário de Deleuze**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

