



UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE – UFCG
CENTRO DE HUMANIDADES
UNIDADE ACADÊMICA DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

**As Rainhas do Agreste Paraibano: etnografia das *performances*
transformista, *drag queen* e *show trans* em Campina Grande-PB**

Marcus Whinter Alves da Silva

CAMPINA GRANDE-PB

2021

**As Rainhas do Agreste Paraibano: etnografia das *performances*
transformista, *drag queen* e *show trans* em Campina Grande-PB**

Marcus Whinter Alves da Silva

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais (PPGCS) da Universidade Federal de Campina Grande – UFCG, como requisito final à obtenção do título de mestre em ciências sociais.

Orientador: Prof. Dr. Vanderlan Francisco da Silva

CAMPINA GRANDE – PB

2021

S586r

Silva, Marcus Whinter Alves da.

As Rainhas do Agreste Paraibano: etnografia das performances transformista, drag queen e show trans em Campina Grande-PB / Marcus Whinter Alves da Silva. – Campina Grande, 2022.

172 f. : il. color.

Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade Federal de Campina Grande, Centro de Humanidades, 2022.

"Orientação: Prof. Dr. Vanderlan Francisco da Silva".

Referências.

1. Transformismo. 2. Sociologia. 2. Antropologia. 3. Etnografia. 4. Drag Queen. 5. Show Trans – Performance. 6. Queer. I. Silva, Vanderlan Francisco da. II. Título.

CDU 391.2(043)



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
POS-GRADUACAO EM CIENCIAS SOCIAIS

Rua Aprigio Veloso, 882, - Bairro Universitario, Campina Grande/PB, CEP 58429-900

REGISTRO DE PRESENÇA E ASSINATURAS

ATA DA DEFESA PARA CONCESSÃO DO GRAU DE MESTRE EM CIÊNCIAS
SOCIAIS, REALIZADA EM 25 DE AGOSTO DE 2021

CANDIDATO: **Marcus Whinter Alves da Silva**. COMISSÃO EXAMINADORA: Vanderlan Francisco da Silva, Doutor, PPGCS/UFCG, Presidente da Comissão e Orientador; Elizabeth Christina de Andrade Lima, Doutora, PPGCS/UFCG, Examinadora Interna; Marco Aurélio Paz Tella, Doutor, PPGA/UFPB, Examinador Externo. TÍTULO DA DISSERTAÇÃO: *"AS RAINHAS DO AGRESTE PARAIBANO: etnografia das performances transformista, drag queen e show trans em Campina Grande-PB"*. ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: Sociologia. HORA DE INÍCIO: 15h00 – LOCAL: **Sala Virtual (Google Meet), em virtude da suspensão de atividades na UFCG decorrente do corona vírus**. Em sessão pública, após exposição de cerca de 45 minutos, o candidato foi arguido oralmente pelos membros da Comissão Examinadora, tendo demonstrado suficiência de conhecimento e capacidade de sistematização no tema de sua dissertação, obtendo conceito APROVADO. Face à aprovação, declara o presidente da Comissão achar-se o examinado legalmente habilitado a receber o Grau de Mestre em Ciências Sociais, cabendo a Universidade Federal de Campina Grande, como de direito, providenciar a expedição do Diploma, a que o mesmo faz jus. Na forma regulamentar, foi lavrada a presente ata, que é assinada por mim, RINALDO RODRIGUES DA SILVA, e os membros da Comissão Examinadora. Campina Grande, 25 de Agosto de 2021.

Recomendações:

RINALDO RODRIGUES DA SILVA
Secretário

VANDERLAN FRANCISCO DA SILVA, Doutor, PPGCS/UFCG
Presidente da Comissão e Orientador

ELIZABETH CHRISTINA DE ANDRADE LIMA, Doutora, PPGCS/UFCG
Examinadora Interna

MARCO AURÉLIO PAZ TELLA, Doutor, PPGA/UFPB
Examinador Externo

MARCUS WHINTER ALVES DA SILVA

Candidato

2 - APROVAÇÃO

2.1. Segue a presente Ata de Defesa de Dissertação de Mestrado do candidato **MARCUS WHINTER ALVES DA SILVA**, assinada eletronicamente pela Comissão Examinadora acima identificada.

2.2. No caso de examinadores externos que não possuam credenciamento de usuário externo ativo no SEI, para igual assinatura eletrônica, os examinadores internos signatários certificam que os examinadores externos acima identificados participaram da defesa da tese e tomaram conhecimento do teor deste documento.



Documento assinado eletronicamente por **VANDERLAN FRANCISCO DA SILVA, PROFESSOR 3 GRAU**, em 25/08/2021, às 17:25, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 8º, caput, da [Portaria SEI nº 002, de 25 de outubro de 2018](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marcus Whinter Alves da Silva, Aluno**, em 25/08/2021, às 17:50, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 8º, caput, da [Portaria SEI nº 002, de 25 de outubro de 2018](#).



Documento assinado eletronicamente por **RINALDO RODRIGUES DA SILVA, SECRETARIO**, em 25/08/2021, às 18:53, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 8º, caput, da [Portaria SEI nº 002, de 25 de outubro de 2018](#).



Documento assinado eletronicamente por **ELIZABETH CHRISTINA DE ANDRADE LIMA, PROFESSOR(A) DO MAGISTERIO SUPERIOR**, em 31/08/2021, às 11:33, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 8º, caput, da [Portaria SEI nº 002, de 25 de outubro de 2018](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site <https://sei.ufcg.edu.br/autenticidade>, informando o código verificador **1722997** e o código CRC **A1138F2C**.

AGRADECIMENTOS

Há muitas pessoas importantes as quais eu devo e quero agradecer neste espaço de minha dissertação. Primeiramente, a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – (CAPES) por ter concedido a bolsa de estudos. A todas e todos os meus professores dos departamentos de Ciências Sociais, Filosofia, História e Educação que tanto me ajudaram a crescer em minha jornada de graduação e que com toda certeza me mostraram as ferramentas necessárias para ser um profissional competente, em especial a professora Maria de Assunção Paulo, Rodrigo de Azeredo Grunewald e Maria da Conceição Van Oosterhout (Lola), que me ensinaram que um bom trabalho desenvolvido pode ser um manifesto em forma de escrita e fazer antropologia e sociologia é difícil e igualmente prazeroso. Assim como sempre há um melhor de nós para ser entregue a cada análise desenvolvida e a casa linha digitada.

É impossível esquecer de agradecer à todas e todos que passam pelo Programa de Educação Tutorial em Antropologia – (PET Antropologia) enquanto estive lá, de abril de 2015 até agosto de 2018. Foram anos maravilhosos, boas leituras, boas risadas, boas trocas, boas produções e boas brigas também! É muito bom olhar para trás e ver que pude aprender com cada uma das pessoas que passaram por ali e o quanto eu os respeito por isto. Pelo menos uma vez no mês sinto falta chegar cedo, sentar naquele sofá e ficar esperando os demais chegarem para podermos focar antes da reunião começar. Em especial agradeço a Muryel Moura, Stephany Hevillin, Mirella Raquel, Day Trindade, Ana Amélia, Érika Pontes, Milena Santos, Abel Diniz e Pedro Netho que tanto me ensinaram e por quem desenvolvi imenso carinho.

Agradeço também as colegas de graduação, Natália Marinho, Lucas Lucena, Heloísa Rodrigues, Rebeca Souza, Cláudia Brito, Claudiana Barbosa, Thais Pereira, Rodrigo Ferreira, Danielle Silva e Marciana Bento por todas as cachorradas, brigas, estresses por causa de seminário ou do Centro Acadêmico – que coordenamos enquanto Tese 11 – e todas as vezes que chegaram com um sorriso no rosto e só perguntaram “vamos beber?”, mesmo que ainda nem fosse oito horas da manhã. Lembro de cada gole de Gostosa sabor menta (melhor que Pinga Mix!) que alguns de vocês disseram ser ruim ou boa, assim como os vinhos e o conhaque (que dava um calor na “bacorinha”) que tomamos pelas gramas da UFCG e as festas que organizamos juntos só para ter mais uma desculpa para virar a noite bebendo.

Não dá para agradecer e citar professores e colegas/amigas de PET e graduação sem agradecer a três pessoas muito especiais: à Vanderlan Silva que acreditou e confiou em mim desde a graduação, onde foi tutor e professor, e agora no mestrado em que foi meu orientador. Obrigado por todas as vezes em que me disse que eu poderia melhorar e que estava faltando

algo, sem deixar de salientar os pontos fortes que eu tinha. Sou muito sortudo de ter tido em meu convívio alguém que verdadeiramente acreditou em mim e me ajudou a crescer e chegar até aqui, que me trata de igual para igual enquanto colega profissional, mas que também é um grande amigo. Usando seu termo preferido, “na boa!” você é porreta. A segunda pessoa é Gessyelle Catarine, minha amiga e rival desde a graduação. Sempre concorremos aos mesmos processos seletivos juntos e sempre nos desesperamos juntos também, foi assim na seleção do PET e no mestrado. Gessy não é só absurdamente excelente profissional, é também uma pessoa espetacular. Obrigado por todas as vezes que me ofereceu um abraço porque sabia que eu não estava bem. Já Renato “Remo” Ramon, com quem compartilhei até gestão de Centro Acadêmico, foi de fundamental importância para a construção deste trabalho e desenvolvimento desta pesquisa. Obrigado por ter me escutado tantas vezes e por ter me ajudado a ver e chegar em pessoas que pudessem contribuir ainda mais com minha pesquisa, eu não teria conseguido metade dos contatos sem a sua ajuda.

Devo muitas coisas a professora Elizabeth Christina de Lima (Bebete), que me ensinou sobre antropologia brasileira e o quanto sua análise social pode ser política. Obrigado pela doçura e pela revolta contra os momentos políticos que vivemos e que tanto estudou e criticou. Aprendi muito ao ser seu aluno e foi com muita certeza que a convidei para fazer parte das minhas bancas no mestrado. Da mesma forma agradeço a Marco Aurélio de Paz Tella por ter aceitado meu convite e o de Vanderlan para avaliar meu trabalho e por todas as sugestões de textos e críticas para melhorar esta pesquisa e desenvolver trabalhos futuros.

Sou igualmente grato as turmas de mestrado e doutorado do ano de 2019 do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais (PPGCS) da Universidade Federal de Campina Grande (UFCG) por cada aula, discussão de texto e livro, cada risada, cada “bom dia” que trocamos, vocês tornaram tudo muito mais leve, até nas discordâncias teórico-metodológicas, em especial agradeço a Ariane Alves, Aristófanes “Ari” Alexandre, Letícia Pinheiro, Kamila Kyara, Gilvan “Tilápia”, Taíza “Tai”, Paulo Romário, Susana Rolim, Romualdo Sales e Simony Araújo. Mesmo tendo comparecido pouco e atuado com determinada distância, agradeço a todas e todos os integrantes do grupo de pesquisa SOCIATOS por terem me acolhido e pelas trocas e discussões de livros e textos, assim como as risadas.

Quero agradecer também à Dona Maria Nova (*in memorian*), Seu Zé Vicente (*in memorian*) e Dona Nicinha, por me ensinarem a “matar” meus desafios com respeito e gentileza, por terem me ensinado que um homem independe dos trejeitos e aparência, mas sim do caráter. Obrigado vovó Nova, foi um prazer ter cuidado de você até os últimos dias de sua vida, não me arrependo em momento algum de ter abdicado de qualquer festa ou saída de casa

para ficar a seu lado, sou muito orgulhoso de ser seu neto, de ser o filho mais novo de sua filha mais nova. Vovô Zé, infelizmente tenho poucas lembranças suas, mas obrigado por todas as vezes que eu cheguei na sua casa e o senhor me fez cócegas com sua barba, queria poder lhe dizer que me senti muito amado e que queria poder lhe mostrar meu diploma e que o senhor se orgulhasse de mim. E vovó Nicinha, obrigado por todas as vezes que a senhora me defendeu de qualquer um que quisesse me machucar, obrigado por ter cuidado de mim todos esses anos como se eu fosse seu filho, por ter se preocupado e ainda se preocupar e me chamar de moleque atrevido quando eu lhe aperreio. Saiba que qualquer coisa que eu escreva ou diga não será o suficiente para traduzir meu amor e gratidão. Espero que a senhora viva muitos anos mais para eu poder lhe dar muito trabalho!

Obrigado a Washington Luís e Marivalda Vicente, painho e mainha, por terem me dado o que vocês podiam sempre, mesmo dizendo que a única coisa que poderiam me dar era a oportunidade de estudar. Eu não teria chegado até aqui sem o suporte de vocês. Tenho muito orgulho de ter minhas raízes nas zonas rurais de Gurjão e Soledade, de ser filho de um mestre de obras e de uma vendedora autônoma. Eu sei que eu vivo muito distante daquilo que vocês esperavam, mas saibam que tudo o que eu mais quero é que vocês possam se orgulhar de mim e dos meus irmãos de forma equivalente, apesar das diferenças entre nós três. Agradeço também a Pedro Henrique por todas as vezes que chegou em mim de surpresa e me deu um beijo, saiba que você é muito amado pelo seu tio.

Agradeço a minha preta, Wilmara e a Maria Layse, por terem me acolhido durante tantas vezes. Minha irmã é meu porto seguro, minha gêmea de outra gestação. Não é fácil ser LGBT, e enquanto mulher, negra, lésbica em uma cidade como Soledade, eu vi de perto o que você passou. Obrigado por ter tido força por você e por mim. E Layse, obrigado por cuidar da minha irmã tão bem e de mim (que vim de brinde).

Quero agradecer à Stefanny Martins que me acompanha desde o berço, que em tantos momentos que eu quis desistir de tudo e sumir, esteve lá para me dar amor e cuidado e me mostrar que eu não era aquilo que os outros diziam que eu era. A Johanna Honningsvåg que em 2010 entrou na minha vida e me ensinou que as pessoas só fazem conosco aquilo que deixamos e até onde deixamos que elas o façam, não há como descrever o acolhimento que eu senti todas as vezes que você teve a coragem de dizer que a culpa era minha por eu ter me calado frente a algo que me machucava e me ensinado que não se deve confundir gentileza com “gente lesa”. E Grazielle Lins por sempre ter trazido muita alegria para perto de nós, por ter vindo de um reino muito distante e se tornado uma menina malvada. Amo muito vocês e espero que um dia

marquemos um encontro de verdade sem demorar anos para acontecer. Lembrem-se que o encontro é na quarta-feira, e nas quartas-feiras só usamos rosa.

Agradeço a Jójce Kaynara e Gilliard Oliveira por terem me oferecido um café, mando mensagem, me encontrado e dado somente um abraço para matar a saudade e saber que independente do que estivesse acontecendo, eu poderia contar com a amizade de ambos. Jójce obrigado por ter cuidado de mim como irmã mais velha o faz, sou muito grato por tudo o que fez por mim, que Yemanjá e Oyá sempre permitam que sempre representemos esse Ossá; e Gilli, obrigado por todas as tretas e os ejós que sempre fazemos, você é o Xangô da minha Iansã. Da mesma forma agradeço a todas as amigas e colegas que não estão diretamente citados neste trabalho, não é que eu não seja grato, é que é muita gente e eu tanto falo muito, como escrevo também, e citar a todos e todas deixaria os agradecimentos maiores que a própria dissertação.

Devo todas estas páginas a 10 pessoas maravilhosas, portanto, agradeço a Alexandre Fialho, Anderson, Ednaldo Braz, Francisco Cleibe, Jefferson Thomaz, Leandro, Letícia Rodrigues, Lucas Emanuel, Luciano e Morganna Santos, homens cisgênero gays, travestis e mulheres transexuais que são exemplos de resistência e perseverança enquanto LGBTs que existem em Campina Grande-PB – tão conservadora e intolerante sobre as discussões de gênero e sexualidades – e em João Pessoa-PB. Obrigado por cada pergunta respondida e dúvida sanada. Obrigado por estarem disponíveis para que um garoto desconhecido pudesse adentrar seu mundo e questioná-lo, a fim de poder entender mais sobre vocês e suas performances. Vocês são símbolos para a atual geração de jovens LGBTs e artistas, assim como são para mim e tenho certeza de que continuarão a ser durante muitos anos. Aqui me coloco frente a vocês não só como pesquisador, mas igualmente como fã do trabalho de cada uma, pela excelência no que fazem, por serem corajosas e talentosas. Vocês são um exemplo de que sonhos podem se realizar e que afeto e respeito são as ferramentas necessárias para chegar aonde se quer, mesmo que seja difícil. Igualmente agradeço à Normélia, Luna Lion, Thuane Raylla, Franciskelly, Jade D'Ávilla, Khloe, Light, Laryssa Rachelly, Perlla Rachelly e Morganna Sky, respectivamente, as estrelas desta pesquisa, criadas e vividas pelas artistas citadas acima, as rainhas do agreste. Não tem Priscilla, Rainha do Deserto que seja mais rainha que vocês. Obrigado por todo o acolhimento ao longo destes dois anos de pesquisa de campo.

Obrigado ainda, a toda a equipe organizadora do Miss Campina Grande Gay Oficial que me convidou para fazer parte do seu grupo (Jimmy, Zé Ailton, Yohanna, Drica, Marcos Motta, Júnior, Sayara, Morgana, Robson e tantas outras que nos ajudam de forma esporádica). Me sinto muito feliz em ser reconhecido como igual por aquelas que eu pude entrevistar e que tanto

admiro, da mesma forma que por tantas outras artistas talentosas e batalhadoras. Espero que esta seja apenas uma das várias formas de retribuir a ajuda que vocês me deram para a pesquisa. Em especial, agradeço novamente à Jefferson Thomaz (Jade D'Ávilla), por tantas vezes em que mandei mensagem dizendo “preciso de você!” ou “preciso de sua ajuda!”, se colocou sempre à disposição para me ajudar, coletar informações, ir atrás de pessoas LGBTQIA+ que viveram estes acontecimentos como telespectadores para me passarem mais informações e deixar esse trabalho ainda mais rico e detalhado, da mesma forma agradeço a Morgana por todos os cafezinhos maravilhosos, que como ela mesma diz “eu abalo no café, bicha!”; e a Marcos Motta que sempre me recebeu muito bem e esteve disposto a ajudar, além da sua enorme receptividade.

Agradeço a todas as pessoas que acreditaram em mim e me ajudaram a crescer de alguma maneira. Obrigado por terem participado da trajetória de um homem de 25 anos, cisgênero, branco, gay, afeminado, do cariri paraibano a se tornar alguém melhor e a chegar à algum lugar. Vocês me ajudaram a tornar-me mais forte e mais resiliente. Espero que vocês possam dizer o mesmo sobre mim ou que eu possa retribuí-los a mesma ajuda.

Dedico este texto à cada uma das artistas transformistas, *drag queens*, travestis e mulheres trans que atuam em contextos adversos.

RESUMO

Esta dissertação é fruto da pesquisa vinculada ao mestrado em Ciências Sociais, no Programa de Pós-Graduação da UFCG. Ela foi realizada durante o período de abril de 2019 até julho de 2021, com o objetivo de compreender o que é e como é ser artista *drag queen*, transformista e artista trans em Campina Grande-PB. Para tal, investigamos os mecanismos de identificação acionados por elas; as continuidades e descontinuidades nas representações de gênero executadas; as relações destas artistas com familiares, amigos, parceiros sexuais e entre si; as compreensões sobre trabalho e lazer; e por último, mapeando os espaços de interação LGBTQIA+ e *performances drag queen*, transformista e shows trans. Utilizamos os métodos de pesquisa qualitativo e pesquisa de campo, combinadas ao método da etnografia interpretativa em contextos urbanos (GEERTZ, 1989; OLIVEIRA, 1996; MAGNANI, 2003, 2008) e da netnografia/cyberetnografia offline e online (KOZINETS, 2014; LEITÃO & GOMES, 2018), contando com o uso do *Whats App* e demais redes sociais como ferramentas mediadoras de trocas de informações e de espaços para realização de investigações antropológicas e sociológicas (XAVIER, 2019). Foram entrevistadas 10 artistas, entre elas homens cisgênero gays e bissexuais, mulheres trans e travestis que atuam enquanto artistas na cidade, as quais se identificam como *drag queens* e/ou transformistas e performers trans. Ao longo da dissertação são apresentadas as artistas, seu tempo de carreira, locais onde atuou dentro da cidade de Campina Grande, tornando possível, através da história de vida dessas artistas e do estudo de suas experiências mapear os locais de atuação no município, assim como perceber as construções das noções de masculino e feminino que são expressadas em suas falas e ações sobre suas performances e suas experiências; o papel que o feminino ocupa dentro da própria população LGBTQIA+; as nuances nas suas saídas dos armários, que são aspectos marcantes na vida de pessoas LGBTQIA+, e no reconhecimento das personagens performadas. Desta forma, o presente trabalho contribui para os estudos de gênero, performance, arte e cultura e nas diversas expressões do campo da sexualidade.

Palavras-chave: Transformismo. *Drag Queen*. *Show Trans*. *Queer*. *Performance*.

ABSTRACT

This dissertation is the result of research linked to the Masters in Social Sciences, in the Graduate Program at UFCG. It was held from April 2019 to July 2021, with the order of understanding what it is and what it is like to be a drag queen artist, transformists artist and trans artist in Campina Grande-PB. To that, we investigate the identification mechanisms triggered by them; the continuities and discontinuities in the gender representations performed; the relationships of these artists with family, friends, sexual partners and with each other; understandings of work and recreation; and finally, mapping the spaces for LGBTQIA+ interaction and drag queen performances, transformist and trans shows. We use the qualitative research method and field research, combined with the interpretive ethnography method in urban contexts (GEERTZ, 1989; OLIVEIRA, 1996; MAGNANI, 2003, 2008) and offline and online netnography/cyberethnography (KOZINETS, 2014; LEITÃO & GOMES, 2018), relying on the use of What's App and other social networks as mediating tools for the exchange of information and spaces for carrying out anthropological and sociological investigations (XAVIER, 2019). Ten artists were interviewed, including cisgender gay and bisexual men, trans women and transvestites who work as artists in the city, who identify themselves as drag queens and/or transformists and trans performers. Throughout the dissertation, the artists, their career time, places where they worked within the city of Campina Grande are presented, making it possible, through the life history of these artists and the study of their experiences, to map the places of activity in the city, as well as realize the constructions of the notions of masculine and feminine that are expressed in their speeches and actions about their performances and experiences; the nuances in their coming out of the closets, which are striking aspects in the lives of LGBTQIA+ people, and in the recognition of the characters performed. In this way, this work contributes to the studies of gender, performance, art and culture and in the various expressions in the field of sexuality.

Keywords: Transformism. Drag Queen. Show Trans. Queer. Performance.

LISTA DE SIGLAS

- LGBTQIA+ – Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgêneros, Queers, Intersexo, Assexuadas e outras
- LGBT – Lésbicas, Gays, Bissexuais e Transgêneros
- GLS – Gays, Lésbicas e Simpatizantes
- OMS – Organização Mundial da Saúde

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| | |
|---|-----|
| Figura 1 – Letícia Rodrigues interpretando Bibi Ferreira, em seu espetáculo <i>Eternamente Bibi</i> | 39 |
| Figura 2 – Normélia no espetáculo <i>Pastoril Profano do Primeiro Mundo</i> | 40 |
| Figura 3 – Thuane Raylla e Jade D’Ávilla nos bastidores do Miss Campina Grande Gay Oficial 2012..... | 52 |
| Figura 4 – Franciskelly Dantas preparada para se apresentar no Teatro Municipal e abrir o espetáculo <i>Eternamente Bibi</i> | 57 |
| Mapa 01 – Localização do Município de Campina Grande, Paraíba Brasil..... | 127 |
| Figura 5 – Morgana Sky fazendo “show bate cabelo” no aniversário de 15 anos de carreira de Jade D’Ávilla, comemorado na Boite Casa Velha..... | 140 |
| Figura 6 – Perlla Rachelly montada dançando na Junina Moleka 100 Vergonha..... | 141 |
| Figura 7 – Khloe e Luna Lion na pool party AquaHaus, da produtora Haus Of Folk..... | 144 |
| Figura 8 – Show de encerramento do Miss Campina Grande Gay Oficial edição de 2009... | 145 |
| Figura 9 – Show de Laryssa Rachelly na Live do <i>Top Drag Paraíba 2020</i> | 147 |
| Figura 10 – Show de Laryssa Rachelly na Live do <i>Top Drag Paraíba 2020</i> | 147 |
| Figura 11 – Jade D’Ávilla e Morgana Sky animando o camarote no <i>show</i> do grupo Chiclete com Banana..... | 150 |
| Figura 12 – Jade D’Ávilla e Morgana Sky animando o camarote no <i>show</i> do grupo Chiclete com Banana..... | 150 |
| Mapa 02 – Locais de Atuação <i>Drag Queen</i> , Transformista e <i>Shows</i> Trans em Campina Grande..... | 153 |
| Figura 13 – Live do Miss Campina Grande Gay Oficial exibida no dia 25/05/2020, com Morgana Sky, Jade D’Ávilla e Perlla Rachelly..... | 156 |
| Figura 14 – Diet, Marília Lima e Light no programa <i>Manhã da Gente</i> | 158 |
| Figura 15 – <i>Selfie</i> das Gêmeas Diet e Light..... | 158 |
| Figura 16 – Jade D’Ávilla entrevistando Franciskelly Dantas, gravada no dia 18/04/2021... | 159 |
| Figura 17 – Jade D’Ávilla entrevistando Franciskelly Dantas, gravada no dia 18/04/2021... | 159 |

LISTA DE TABELAS

| | |
|------------------------------------|----|
| Tabela I – Dados das Artistas..... | 53 |
|------------------------------------|----|

SUMÁRIO

| | | |
|-----------|--|------------|
| 1. | INTRODUÇÃO..... | 15 |
| 2. | DE QUE GÊNERO É ESSA PESQUISA?..... | 20 |
| 2.1. | OS IMITADORES DE MULHERES..... | 31 |
| 2.2. | TRANSFORMISTA OU <i>DRAG QUEEN</i> ?..... | 34 |
| 2.3. | OS TRAVESTIMENTOS NAS TERRAS <i>BRASILIS</i> | 40 |
| 2.4. | HÁ ESPAÇOS PARA <i>PEFORMANCES</i> EM CAMPINA GRANDE?..... | 43 |
| 2.5. | AS FULANAS, AS CICRANAS E AS BELTRANAS: SUJEITAS DA PESQUISA.... | 46 |
| 2.6. | O CAMPO, O CONTATO E O FAZER ETNOGRÁFICO COM <i>DRAG QUEENS</i> , TRANSFORMISTAS, TRAVESTIS E MULHERES TRANSEXUAIS QUE FAZEM <i>SHOW</i> | 53 |
| 3. | “SE MONTAR” DÁ TRABALHO?..... | 72 |
| 3.1. | DO ARMÁRIO AO CAMARIM: AS RELAÇÕES ESTABELECIDAS AO “SE ASSUMIR” E AO DIZER QUE “SE MONTA”..... | 72 |
| 3.2. | O ASSUMIR-SE GAY/BISSEXUAL/TRAVESTI/TRANS OU SAIR DO ARMÁRIO..... | 74 |
| 3.3. | O ASSUMIR-SE <i>DRAG QUEEN</i> /TRANSFORMISTA OU SAIR DO CAMARIM.... | 79 |
| 3.4. | SAINDO DO ARMÁRIO... SÓ QUE PARA OS <i>BOYS</i> | 84 |
| 3.5. | O CORPO E A ANTROPOLOGIA..... | 93 |
| 3.6. | “NA VERDADE, É UMA ENTIDADE QUE A GENTE RECEBE!”..... | 97 |
| 3.7. | OS TIPOS DE <i>DRAG</i> /TRANSFORMISTA OU OUTRAS CATEGORIAS..... | 103 |
| 3.8. | A FAMÍLIA <i>DRAG</i> | 106 |
| 3.9. | MAS QUEM É QUE PODE SE MONTAR? E É TRABALHO OU LAZER?..... | 112 |
| 4. | ESPAÇOS DE ATUAÇÃO <i>DRAG QUEEN</i>, TRANSFORMISTA E TRANS..... | 123 |
| 4.1. | OS ESPAÇOS DE ATUAÇÃO <i>DRAG QUEEN</i> /TRANSFORMISTA/TRANS EM CAMPINA GRANDE-PB..... | 126 |
| 4.2. | AS ATUAÇÕES DURANTE A PANDEMIA..... | 156 |
| 5. | CONCLUSÕES..... | 161 |
| | REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | |
| | REFERÊNCIAS FÍLMICAS | |

1. INTRODUÇÃO

Nunca se ouviu falar tanto sobre travesitamentos corporais e de gênero quanto nesta última década. A cultura das *drag queens* e do transformismo, com o propósito de representar artisticamente o gênero feminino têm se massificado numa velocidade gigantesca e aberto novos espaços de atuação para artistas, que até pouco tempo tinham sua atuação limitada ao público que tem acesso ao teatro e/ou as casas noturnas, geralmente voltadas ao público de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgêneros, *Queers*, Intersexo, Assexuadas e outras – (LGBTQIA+). Este reavivamento da cultura *drag* e transformista aparece influenciada principalmente pela mídia norte-americana por meio da exibição do *reality show* competitivo com *drag queens*, intitulado *RuPaul's Drag Race* que teve sua primeira temporada exibida em 2009. Percebendo de forma problemática a maneira como esta massificação das *performances* transformistas e *drag queen* são apresentadas para a sociedade sem a preocupação e construção de informações e conteúdo que possibilitem reflexões sobre aquilo que está sendo consumido.

Por outro lado, no âmbito acadêmico, dentro das ciências humanas e sociais, muito tem se discutido sobre questões relacionadas a gênero, identidades e sexualidades. Em meio às questões que envolvem transexualidades, travestilidades, orientações sexuais e outras *performances* de gênero, inclusive algumas vertentes do movimento feminista e os estudos *queer* têm buscado identificar e discutir os mecanismos de poder que regulam nossos corpos, nossas práticas, nossas subjetividades, mas que ao mesmo tempo permitem que transgressões ou intersecções sejam produzidas, como é o caso das *performances* produzidas por *drag queens*, *drag kings* e transformistas. Suas representações atravessam os gêneros masculino e feminino – pensados de forma binária – transgredindo-os e reforçando-os em determinadas medidas.

Desde a década de 1990 se discute sobre expressões da sexualidade e identidades desviantes, em relação aos hetero/homossexuais e aos gêneros masculino/feminino, respectivamente. Por comportamento desviante, compreendemos a noção de infração de qualquer regra estabelecida pelo grupo social em que se está inserido (BECKER, 2008), desta forma, *drag queens* e *drag kings*, travestis, transexuais, “sapatões caminhoneiras” e outras *performances* e identidades que não decorrem de uma correspondência entre sexo e gênero são pensadas como tal, como colocado por Butler (2003) acabam sendo marginalizados e pensados como agressões ao sistema binário e a regulação medicobiológica dos corpos.

Na antropologia, os estudos sobre gênero que abarcam transformistas e *drag queens* durante muito tempo caminharam (e ainda caminham) em conjunto com os estudos sobre as identidades de gênero e pessoas transexuais e travestis. Em determinada medida é justificado

sua investigação enquanto manifestações do gênero e do ponto de vista dos estudos sobre performances, entretanto, é necessário delimitar até onde cada uma vai, sem fechá-las em categorias fixas, mas diferenciando as expressões das identidades de gênero das performances artísticas, justamente pelo uso do corpo, tempo, espacialidade e intensidade destas performances que estão diferentemente ligadas a identificação com uma das identidades: masculino/feminino. Tal como os novos significados que estes atores e estas atrizes sociais atribuem a estas categorias através de suas próprias práticas performáticas, tanto cotidianas como enquanto estão montadas.

A necessidade desta separação inclusive é exigida durante o processo de pesquisa de campo que se deu através dos métodos etnográficos offline e online. A adaptação do método de pesquisa das relações face-a-face para as interações por aplicativos de mensagens e redes sociais aparece como uma demanda do próprio campo que apresenta dificuldades de abrir-se para um pesquisador estranho. Neste sentido, a pandemia do novo Corona Vírus (COVID-19) não apresenta dificuldade para o andamento da pesquisa, muito pelo contrário, ao se intensificar o contato por meio do whats app, aumenta a quantidade de artistas entrevistadas, assim como a intensidade das interações, conversas e a coleta de informações preciosas para o desenvolvimento destas pesquisas.

Destaco que nossa maior preocupação, que antecede até mesmo a reflexão sobre a construção do projeto de pesquisa é conseguir, para além dos seus objetivos descritos abaixo, contribuir para uma melhor compreensão nesta distinção das figuras da travesti e das transexuais das transformistas e *drag queens*, através da exposição das práticas *performáticas* destas últimas. Mas deixando claro que a ambas as artes *drag* e transformistas não excluem a participação de pessoas trans ou cisgênero. O que é restrito são as participações em alguns eventos que tem como propósito conservar a magia da transformação de homens em mulheres ou de promover representatividade ao escolher a trans mais bonita.

Em Campina Grande-PB a arte *drag queen* e transformista é bastante representativa ao longo das últimas décadas, apesar de uma drástica diminuição das casas especializadas que promoviam eventos voltados para a cultura do transformismo. Desta forma acompanhamos e entrevistamos 10 artistas transformistas e *drag queens* de diferentes idades e com diferentes tempos de carreira, que executam estes tipos de *performances* no município e que estiveram ativas na arte de “*se montar*” e se apresentar durante os períodos de abril de 2019 até março de 2021, espaço temporal que serve como amostra para nossa pesquisa; em sua grande maioria foram homens cisgênero gays afeminados que contribuíram nesta investigação, mas também

contamos com as contribuições de mulheres transexuais e travestis que atuam em ambas as formas de arte, onde são parcela representativa.

Esta diminuição da quantidade de casas especializadas aparece inicialmente como um paradoxo, visto a grande popularidade da cultura *drag queen* no mundo, onde ao mesmo tempo em que temos um maior consumo da arte através da televisão (com os *realitys shows* e serviços de *streaming*), cinema (que já havia movimentado o reavivamento da cultura *drag* em décadas anteriores), música (através do consumo de cantoras como Lia Clarck, Pablllo Vittar, Aretuza Lovi, Glória Groover e outras), entre outros, por grande parte da sociedade, não mais exclusivamente consumidos pela população LGBTQIA+. Juntamente a este dado há uma grande presença de *drag queens* e transformistas que dançam nas quadrilhas juninas e participam das competições entre as quadrilhas n“O Maior São João do Mundo”, não sendo mais consumidas por um público específico.

Da mesma forma que se percebe um movimento solitário de ingresso na arte drag, que se dá através da internet, deixando de lado os ritos de passagem ao serem amadrinhadas ou entrarem para uma família-drag, onde aprendem as técnicas corporais e de caracterização necessárias para se tornarem competentes na arte. Igualmente importante são as famílias-*drag* para constituir redes de acolhimento e afeto que, através das estruturas de parentesco entre LGBTs marginalizados pela sua orientação/identidade sexual e por performarem o feminino, serve como estratégia de sobrevivência, principalmente para jovens em processo de saída do armário para a família biológica. Como consequência, quase que imediata desta falta de informações, partiu-se da observação de que há um declínio nas *performances drag* dentro das boates e casas especializadas em Campina Grande-PB,

Após essas considerações, colocamos que nosso objetivo ao longo desta pesquisa é compreender o que é e como é ser uma artista *drag queen* e transformista em Campina Grande e suas nuances nas trajetórias das artistas. Para tal investigamos os mecanismos de identificação acionados por elas; as continuidades e descontinuidades nas representações de gênero executadas; as relações destas artistas com familiares, amigos, parceiros sexuais e entre si; as compreensões sobre trabalho e lazer; e por último, mapeando os espaços de sociabilidade LGBTQIA+ e *performances* transformistas e *drag queens*.

Nos posicionamos assim, dentro dos estudos sobre gênero, performance, experiência, corporalidades e memórias para elaborarmos reflexões a partir das leituras dos corpos montados de Franciskelly (Francisco), Jade D’Ávilla (Jefferson), Khloe (Leandro), Laryssa Rachelly (Lucas), Light (Letícia), Luna Lion (Anderson), Morganna Sky (Morgana), Normélia (Alexandre), Perlla Rachelly (Luciano) e Thuane Raylla (Ednaldo) que são as interlocutoras

desta pesquisa, e através de seu trabalho e atuação tensionam as noções de gênero historicamente estabelecidas e cultivam o estranhamento, *se montando* e dando vida a uma (ou mais) personagens *drag* e transformista. Motivadas à prática da arte através do prazer, estas artistas colocam em questão as representações sociais e contribuem para o tensionamento das normas de gênero e nos possibilitando aprofundar-nos nos estudos sobre a corporalidade e *performance* das *drag queens* e transformistas que atuam no contexto do município de Campina Grande-PB

Desta forma, organizamos este trabalho por temáticas e discussões, que se aproximam entre si. Esta divisão é colocada de modo a construirmos um posicionamento sobre estes aspectos, mas em contato com os demais, pois é assim, neste diálogo constante que se constituem a vida social e as performances *drag* e transformista.

Esta dissertação segue dividida em três capítulos: no primeiro capítulo, intitulado “De Que Gênero É Esta Pesquisa? ”, são apresentadas as bases teóricas que norteiam as reflexões sobre a performatividade de gênero (BUTLER, 2002, 2003), interligando as perspectivas teóricas sobre *performance* (TAYLOR, 2013; TURNER, 1974, 2005, 2005; SCHECHNER, 2006, 2012; GOFFMAN, 2002) e gênero como duas categorias analíticas que constantemente são acionadas durante todo o percurso de desenvolvimento desta pesquisa, desde seu planejamento até os dados coletados. Em seguida, é feito um percurso histórico pelas representações femininas executadas ao longo da história da humanidade, tentando reconstruir um campo de modificações que se desenvolvem nas práticas que se tem hoje. De *femmale impersonators*, à *travestis*, transformistas e *drag queens*, se é elaborada e discutido o uso de cada um destes termos que passam a assumir novos significados ao longo da história, da mesma forma que apresentamos as classificações e explicações por elas desenvolvidas.

O percurso da presença transformista no Brasil e o cenário cultural campinense são apresentados logo em seguida e eles têm papéis importantes juntamente com a apresentação detalhada das sujeitas que colaboraram com os dados aqui encontrados e os processos de escolhas de seus nomes e sobrenomes artísticos, importantíssimos para sua identificação e reconhecimento em âmbito público. Finalizamos o primeiro capítulo a apresentação e discussão dos recursos metodológicos utilizados para a realização desta pesquisa de mestrado, com considerações sobre a imersão em campo e a coleta de dados, que iniciou em setembro de 2019 e continua até março de 2021, tanto de forma offline, na etnografia feita de forma tradicional, como online no seu modelo cyberetnográfico.

No segundo capítulo, que chamamos de “Se Montar dá Trabalho?” discutimos em primeiro momento a importância que o armário – espaço simbólico onde se escondem as

sexualidades e identidades desviantes; termo bastante utilizado por LGBTs para descrever se estão dentro ou fora, portanto, não assumidos e assumidos, respectivamente – possui em seu caráter estruturante na vida das pessoas de modo geral, mas de maneira mais forte na vida de pessoas LGBTQIA+, em sua epistemologia e sua dupla saída do armário, no caso de *drag queens* e transformistas que revelam sua sexualidade e posteriormente sua prática artística. E ainda a tripla saída do armário por parte das travestis e mulheres transexuais que, geralmente, assumem uma identidade masculina, revelam que se montam e só posteriormente assumem uma identidade feminina. Ao acompanhar seu processo de saída dos armários para familiares, amigos e para pretendentes, parceiros e interesses afetivos/amorosos.

Discutimos o uso dos corpos e seu significado como integrante do sujeito em não uma ferramenta ou um receptáculo de sua alma a partir das considerações feitas por Le Breton (2007); também sobre os procedimentos de caracterização, conhecido como “*se montar*”; retomamos a discussão sobre transformismo e *drag queen* para falarmos sobre os tipos de *drag* e outras categorias que estão dentro do espectro dos travestimentos corporais efêmeros e seus propósitos. Tratamos também das relações de parentesco criadas pelas próprias artistas como estratégias de acolhimento e suporte pessoal e para a execução da própria arte. Nesta parte apresentamos as relações de parentesco entre mães e filhas *drag* e algumas regras de permissividade dentro das relações familiares, que são apontadas como de grande importância no início da carreira de grande parte delas.

Abordamos ainda neste capítulo, o acesso ao “*se montar*”, reflexões sobre classe econômica e acesso a determinados bens materiais e de consumo, assim como aspectos culturais que proporcionam maior probabilidade de continuidade das atividades artísticas, tais como as estratégias utilizadas para contornar as limitações temporais e financeiras. Finalizamos discutindo sobre as condições de trabalho e os cachês em Campina Grande, que são apontados como aspectos que podem levar ao abandono das práticas *performáticas* e hiatos nas carreiras de várias artistas, da mesma forma que discutimos a relação trabalho-lazer e a importância do prazer no lazer que aparece como um contraponto anterior.

No terceiro e último capítulo, debatemos sobre territorialidades LGBTQIA+ ao mesmo tempo que tentamos reconstituir, a partir das memórias das *drags* e transformistas, os espaços de atuação/apresentação/performance de 40 anos atrás até os dias de hoje e seus espaços de sociabilidade, que vão de casas especializadas como boates, teatros, bares; até *performances* em outros espaços como eventos abertos e fechados e festas para o público jovem universitário, assim como espaços outros.

2. DE QUE GÊNERO É ESSA PESQUISA?

*“As monas olham pra mim, os mano tenta entender
As mina pergunta assim: ‘quem maquiou, foi você’
Só agradeço o apreço, peço licença pra ver
As manas juntas na pista, dançando pra entreter”*

(Gloriosa – Glória Groove)

Quando falamos sobre gênero em nosso cotidiano é recorrente pensarmos primeiramente na associação de um gênero a um sexo, de uma identificação sexual do sujeito marcada pelo biológico e estruturada em pares de opostos – pensamos que da fêmea decorre o feminino e que do macho decorre o masculino. Este modelo de pensamento em que há sempre uma oposição de um ao outro, onde cada um tem características que lhe são essenciais e próprias – ou seja, naturais – que é limitador de nossas mentes e nossos corpos, tão característico da sociedade ocidental moderna, nos é apresentado desde muito cedo e, assim como qualquer que seja a indicação, tem por consequência determinada limitação das nossas capacidades de sentir, pensar e agir. Ao fazermos isto delimita-se o que pode ou não pode ser feito por cada sujeito de acordo com sua genitália e recrimina-se aqueles e aquelas que escapam ou rejeitam tais imposições.

Durante muito tempo pensou-se a partir deste binômio homem-mulher, macho-fêmea e historicamente pautamos nossas *performances* cotidianas e esperamos que nas *performances* das demais sejam acionados elementos que apontem a correspondência entre sexo e gênero. Dentro de uma perspectiva das ciências naturais, tendeu-se durante muitos anos a pensar que esta premissa, além de verdadeira, onde que de um determinado sexo, naturalmente irão decorrer emoções, sensações, sentimentos e maneiras de agir que lhe são intrínsecas, mas também que todas as formas que escapem a este esquema nas mais sutis maneiras sejam condenadas por desvio de conduta através da patologização.

Partindo deste sistema de pensamento binário e questionando estas pressuposições, Mead (2011), após a finalização do seu trabalho de campo em Papua – Nova Guiné com as tribos *Arapesh*, *Mundugumor* e os *Tchambuli*, chegou à conclusão de que jamais um temperamento irá corresponder naturalmente a um sexo. A autora antecipou apontamentos para a discussão de gênero contemporâneo, ao investigar a correlação de determinadas características comportamentais e de personalidade atribuídas aos gêneros masculino e feminino, constatando assim, com exemplos em três grupos sociais variados, que a personalidade (no caso, temperamento) se molda de acordo com o social e que sua

padronização, portanto, se constitui no mesmo campo. Mesmo trabalhando com os termos como sexo e temperamento, é possível compreender a dimensão do gênero que está contida na palavra sexo usada por Mead, assim como sua não imediata determinação a partir dos órgãos genitais.

Também em pesquisa desenvolvida com sociedades tidas como primitivas, Strathern (2006), em *O Gênero da Dádiva*, pesquisa as relações de gênero acionadas por homens e mulheres e atribuídas a objetos dentro dos rituais de troca na Melanésia, percebendo e defendendo o gênero não como identidade, mas sim como uma relação estabelecida socialmente, portanto constituída por pessoas que desempenham papéis sociais diferentes. A mesma autora em “*No nature, no culture: the Hagen case*” (1980), utiliza a etnografia realizada no monte Hagen, da Melanésia, para evidenciar a inaplicabilidade dos conceitos ocidentais de gênero e os significados que lhes são atribuídos aqui sobre outras culturas, uma vez que foram identificadas entre os Hagen concepções distintas das relações entre natureza/cultura e homens/mulheres, estabelecendo assim, outras relações sociais e de poder distintas daquelas estabelecidas no ocidente.

Nesta atribuição de temperamentos e personalidades aos dois gêneros aqui apresentados, Bourdieu (1999) nos coloca que nossos corpos são construídos como uma realidade sexuada e totalizante, onde a ordem social impõe a sobreposição (compreendida através da dominação) de um gênero sobre outro – masculino como dominante e feminino como dominado. O exemplo utilizado pelo autor é o da divisão sexual do trabalho, onde, diferente de Mead e Strathern que estavam pensando em características temperamentais, concebidas como naturais, mas pensadas pelas autoras como culturais, Bourdieu coloca em xeque as aptidões físicas e profissionais atribuídas a cada um dos gêneros, regrado, restringindo e, como consequência, reproduzindo um conjunto limitado de práticas diversas, inclusive laborais para homens e mulheres, ou até mesmo o não exercício destas, como é o caso das mulheres que passaram anos até conseguirem o direito ao trabalho fora de casa e a dupla e tripla jornada de exploração no contexto produtivo capitalista.

Ao evocar e buscar desmitificar a natureza ou predisposição biológica de determinados comportamentos e aptidões físicas e mentais e pensando na subordinação de um gênero a outro, continua-se reforçando um sistema binário e assumindo os gêneros feminino e masculino como os únicos existentes ou predominantes em relação a demais identidades que existem por onde os sujeitos e por consequência seus corpos e performances transitam diariamente, friccionando cada vez mais as barreiras impostas pela ideia essencializada dos gêneros.

Portanto, a presente pesquisa assume a perspectiva teórica dos estudos sobre antropologia da *performance*/experiência, por perceber não somente a grande frequência com

que o termo aparece nas falas das próprias artistas que compreendem fazer/estar em *drag* e transformismo como uma arte e como uma atuação, além de partir deste posicionamento, acreditamos que abordar, relatar e compreender as experiências das *drags* nos leva a diversos espaços de discussão sobre corporalidades, *performances*, linguagem, ritual, representações sociais, gênero e estigma que discutimos ao longo deste trabalho.

Por *performance*, partimos das considerações elaboradas por Taylor (2013), quando nos aponta a polissemia do próprio termo, que até hoje aparece com um significado atribuído por cada um dos autores que se situam neste campo de produção de conhecimento. Tudo isso indica a abrangência teórica e a dificuldade em traduzir este. Partindo desta multiplicidade de significados possíveis, compreendidos a partir da *performance*, ela nos é apresentada como uma lente metodológica, epistemológica, uma prática *encorpada* (SCHECHNER, 2006), uma linguagem que produz acontecimentos, práticas regulatórias e citacionais que engendram identidades de gênero e sexualidade (BUTLER, 2003) e uma expressão teatralizada da experiência vivida.

Logo, a adoção da expressão *performance* e a sua intraduzibilidade é compreendida como positiva, visto que o seu uso como termo teórico abre a possibilidade de encaixe e interpretação de vários fenômenos sociais contemporâneos, o que inclui o fenômeno social de inversão de gênero por meio de roupas e maquiagens com fins específicos e temporalidade determinada que aqui nos propusemos a analisar o que chamamos de transformismo. Assumimos esta compreensão de transformismo como uma estratégia de investigação, pois, já vinha sendo colocado em algumas entrevistas de artistas - vistas no site YouTube, documentários e filmes, que são material complementar da investigação aqui apresentado.

A respeito dos estudos de *performance* e da teatralização, nos utilizamos das contribuições de Turner (1974, 2005), Schechner (2006; 2012) e Goffman (1985) para ajudar a compreender estas execuções e atuações a partir dos travestimentos corporais, estéticos: onde o primeiro compreende as relações sociais teatralizadas no drama como analogia da vida social e na ponte entre o ritual e o teatro. Onde “o rito é a interrupção da vida rotineira. É a teatralização e a dramatização daquilo que é contínuo na sociedade, segundo uma vontade e uma simbologia que não está inscrita em um “manual cultural” (TURNER, 2005).

A *performance* vista através dos ritos e representa a negação da estrutura social, sendo eventos nos quais uma antiestrutura se opõe a um *status quo* abrindo assim possibilidades de transformação social; ao mesmo tempo em que os rituais são, também, elementos de conscientização da vida social. A arte *performada* seria expressão legitimada daquilo que a sociedade não deve ser com o propósito de lembrar-lhe de sua ordem vigente e sua manutenção.

Esta legitimação do comportamento social se estabelece de forma inconsciente para os nativos de cada grupo social.

O autor coloca ainda que todo grupo social, para além de suas fronteiras, possui o espaço da liminaridade, compreendida como uma condição transitória em que os sujeitos perdem momentaneamente suas posições sociais ocupadas anteriormente na estrutura social, que seria o “entrelugar” que possui como característica intrínseca a não possibilidade de categorização plena, o que inclui o desconhecido, o diferente, o rejeitado, o incompreendido. Este espaço de liminaridade é onde se colocam e ao mesmo tempo são colocadas as transformistas e *drag queens* que abdicam momentaneamente do seu *status quo* dentro das relações sociais de poder em que os sujeitos que possuem um falo e, portanto, são compreendidos como machos, exercem sobre aquelas que não o tem, as fêmeas. Esta abdicação dos privilégios do macho dentro da estrutura social, no caso de homens que apenas se travestem de mulheres em momentos específicos é parcial, afinal, o falo ainda lhe pertence e ele é interpretado como marcador da sua condição reprodutora.

Seja momentaneamente, no caso das performances executadas por homens cis-gênero ou por travestis e transexuais, que apesar de buscarem ou não uma redesignação sexual através de procedimentos cirúrgicos recusam de forma deliberada seus papéis dentro da estrutura social de forma permanente. A Liminaridade é colocada como algo momentâneo, e assim o adotamos aqui para pensar as performances executadas por estas sujeitas naquele momento de deslocamento para fora da estrutura social que é acionado a cada vez que a artista se monta para uma apresentação. Como consequência do posicionamento do sujeito na liminaridade são desenvolvidas relações de *communitas*, que representa uma antiestrutura desenvolvida por atores/atrizes sociais ou grupos que compartilham o estado liminar. Esta relação de *communitas* se constitui como fundamental para nos ajudar a compreender as relações familiares *drag* que são apresentadas no capítulo seguinte deste trabalho, onde são percebidas redes de acolhimento entre algumas destas artistas.

Em sociedades ocidentais, o autor aponta as ocorrências “*liminóides*”, que não abalam a estrutura social vigente, mas interrompem os cursos cotidianos e possibilitando o distanciamento de papéis normativos, repensarem a estrutura social ou refazê-la. Na condição e artistas por si só, o caráter “*liminóide*” é uma constante na vida de cada uma delas, somadas a outros fatores como a própria *performance* (fora de *drag*) afeminada e até mesmo a transexualidade, onde rompem com a determinação biológica para suas práticas sociais e cotidianas, mesmo que neste sentido, parte considerável de pessoas transexuais busquem a redesignação genital, tantas outras não o fazem causando impactos em níveis diferentes na

estrutura social gerando crise no pensamento binário e heteronormativo. E é também neste sentido que estes conceitos são utilizados para pensarmos nas práticas performáticas e papéis destas artistas.

Turner elabora sua teoria performática dialogando com a produção de conhecimento apresentada por Schechner, que por sua vez desenvolve seus escritos mais voltados ao teatro moderno e às performatividades no meio artístico e que define a *performance* como uma categoria abrangente, que inclui brincadeiras, jogos, esportes, o desempenho na vida cotidiana e ritual como parte de um fluido da atividade teatral. O autor afirma ainda que *performance* pode ser “o comportamento ritualizado condicionado/permeado pelo jogo” (SCHECHNER, 2012), onde os rituais são uma forma de lembrança, memórias em ação, codificadas em ações, mas que também ajudam pessoas a passar “por situações difíceis, relações ambivalentes, hierarquias e desejos que problematizam, excedem ou violam a vida social”. Neste sentido o jogo ajuda, por sua vez a experimentação do tabu, do excessivo e arriscado, aquilo que está na ordem do perigo (DOUGLAS, 1976). As *performances* ajudam a construir identidades e, da mesma forma que são arte, rituais ou até mesmo fazem parte da vida cotidiana dos atores e atrizes sociais, são comportamentos duplamente experienciados. Entretanto, o autor enfatiza seu caráter único: cada *performance* é diferente da anterior e será diferente da que virá a seguir, até mesmo na vida cotidiana, pois nem mesmo nós executamos a mesma tarefa da mesma maneira.

As práticas de transformistas são *performances* a partir do contexto cultural em que elas estão inseridas e pelo uso constante do termo por pessoas que a praticam. Neste sentido Schechner nos coloca que:

Não existe nada inerente a uma ação nela mesma que a transforme numa performance ou que a desqualifique de ser uma performance. A partir da perspectiva do tipo de teoria da performance que proponho, toda ação é uma performance. Mas da perspectiva da prática cultural, algumas ações serão julgadas performances e outras não; e isto varia de cultura para cultura, de período histórico para período histórico (SCHECHNER, 2006, p. 12)

Enquanto o terceiro compreende as relações sociais através das interações teatralizadas e onde se estabelece um jogo de correspondência entre a atuação social do sujeito e o que já é compreendido silenciosamente no campo das performatividades esperadas do mesmo, sugerindo assim a atuação social através do uso da “fachada”. Para Goffman, a *performance* é exercida no cotidiano de cada um dos sujeitos, através da intencionalidade de influenciar as ações dos demais atores e atrizes sociais utilizando a negociação e a expectativa implícitas nas interações por parte de cada um dos envolvidos na mesma. Elaborada previamente nos

bastidores e posta em prática no momento da interação, a *performance* será uma cooperação entre a atriz e seus telespectadores, entretanto se algo perturbar o andamento da atuação gerando impressões não planejadas intencionalmente, os pressupostos serão re(negociados) durante a interação para a sustentação daquilo que o autor define como “fachada”. É a fachada o “como se quer ser visto pelo outro” que deve ser mantida na grande maioria das interações, e a *performance* deve ser exercida, também, de forma a manter sua continuidade.

Diferentemente de Turner que se propõe no final e sua vida a estudar os momentos de interrupção dos papéis sociais, originando outros que não são aceitos pela estrutura social e, portanto, são posicionados fora dela, Goffman se propõe a estudar a manutenção dos papéis já previamente esperados de serem interpretados. A performance da *drag* e da transformista tem regras que são negociadas em vários níveis, com o público, que exige reivindica parâmetros de veracidade para a atuação de acordo com a proposta apresentada previamente.

Também temos os estudos de Mauss, que compreende que “em todos esses elementos da arte de utilizar o corpo humano, os fatos de educação dominam [...]” (MAUSS, 1974, p. 215), consistindo, portanto, em estímulos culturais resultantes de um longo processo de aprendizagens que varia de acordo com cada sociedade. De acordo com Marcel Mauss (1974) em todas as sociedades, seja qual for o tempo histórico em que o fenômeno esteja sendo investigado, todos os atores e atrizes sociais “devem saber ou aprender aquilo que devem fazer em todas as condições”, não deixando de compreender os comportamentos que não correspondam as expectativas e as expressões corporais esperadas dentro de uma interação social. Todavia, esta discussão mais detalhada sobre as (re)construções serão discutidas no capítulo seguinte desta dissertação. Aqui é importante apreender, que assim como discorreremos sobre as características emocionais e temperamentais que esperamos que decorram de um determinado sexo/gênero, esperamos também que decorram padrões físicos e técnicos de movimentação de partes dos nossos corpos que são pensadas como características de um dos gêneros.

No que concerne a performatividade de gênero, perspectiva assumida nesta pesquisa para compreender estas práticas, os debates começam a efervescer a partir da Teoria *Queer*, quando a mesma se consolida com a publicação do livro “*Problemas de Gênero*” de Judith Butler no início da década de 1990. Butler (2002) coloca em suas reflexões filosóficas que o uso da terminologia e a redução das corporalidades a partir das concepções de gênero como meros atos teatrais escolhidos para representação estão equivocados. A autora compreende o que ela mesma denomina de performatividade como práticas regulatórias e citacionais que engendram identidades de gênero e de sexualidade, superando desta maneira, a compreensão

binária entre um conjunto de atributos sociais flutuantes que se inscrevem ou refletem num sexo dado ou que acontecem de maneira subjetiva. Com esta afirmação, Judith Butler coloca em xeque o posicionamento feminista sobre a construção social do gênero sobre corpos “passivos” e conseqüentemente os sexos, presente principalmente nas reflexões de Beauvoir (1980) sobre o *devoir-mulher*, pois o mesmo presume um sujeito original que *performa* masculinidade ou feminilidade e regula os conseqüentes que tentam parodiar esta masculinidade e feminilidade originária, que não se sustenta nas práticas cotidianas ao longo do tempo, visto que o gênero está em constante reformulação, e quando parodiamos um dos gêneros, estamos imitando a ideia de uma performatividade original que já não mais existe e que nem pode ser recuperada.

Esclarecendo seu posicionamento a autora argumenta primeiramente que o gênero “*é a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser*” (BUTLER, 2003, p.59), sendo então compreendido como um conjunto de normas instituídas, mantidas e repetidas sobre o corpo que geram essa aparência de substância tornando o sujeito culturalmente viável ou inviável. Em segundo lugar, as identidades que transgridem a suposição de que de um sexo decorre um gênero – como é o caso das identidades *queer*, travesti e *butch*¹ - nos apontam que pertencer a um gênero ou possuí-lo está muito próximo de “teatralizar” a ideia original do mesmo a partir da representação que este estabelece.

Dito isto, a autora afirma que o gênero é *performance* “*de modo que a performatividade não é um ‘ato’ singular, porque sempre é a reiteração de uma norma ou um conjunto de normas e, na medida em que adquire a condição de ato no presente, oculta ou dissimula as convenções de que é uma repetição*” (BUTLER, 2002, p. 34), onde estas normas ou conjunto de normas são regulamentadoras das identidades de gênero mediadas pela reiteração e repetição, que se cristalizam e se mostram como essência do sujeito. Complementa ainda alegando que “*essa repetição é a um só tempo reencenação e nova experiência de um conjunto de significados já estabelecidos socialmente; e também é a forma mundana e ritualizada de sua legitimação*” (BUTLER, 2002, p. 200), significando, por fim, que o efeito substantivo do gênero é performativamente produzido e imposto pelas práticas reguladoras da coerência de gênero.

¹ Termo traduzido do inglês que traduzido de forma literal significa “açougueiro”. Utilizado para descrever mulheres lésbicas que performam masculinidade exacerbada e assumem o papel de “homem” dentro de relacionamentos lésbicos heteronormativos. O termo brasileiro que mais se aproxima de seu significado é o da “sapatão caminhoneira”.

Esta lógica determinista de características intrínsecas a cada um dos gêneros é tão violenta que mesmo sujeitos transexuais – onde o órgão genital que lhe acompanha no nascimento não corresponde ao gênero com o qual se identifica – buscam incorporar e performar estes modelos de feminino e masculino que estruturalmente já são impostas as pessoas cisgênero, submetendo-se assim a outras formas de violências para poder se legitimarem enquanto homens e mulheres, respectivamente. O que demonstra, por meio da busca pela normatização e adequação dos corpos, a busca pelo reconhecimento dentro da estrutura normativa já posta, para que desta maneira possam ser aceitos e reconhecidos na categoria de humanos. Bento (2008) exemplifica, estas questões quando nos coloca que “se a mulher é passiva, emotiva, frágil, dependente, e se o homem é ativo, racional, competitivo, logo se esperará que as mulheres e homens transexuais implementem este padrão” (2008, p.21), a autora que pesquisou com transexuais que estavam em processo de busca do procedimento cirúrgico para retificação de gênero e reivindicando a substituição nos documentos pelo seu nome social, afirma também que estas mesmas convenções orientam os profissionais de saúde que estão envolvidos neste processo.

Nesta perspectiva a performance das *drag queens*, em Butler (2003) brinca com a distinção entre a anatomia da *performer* e o gênero que está sendo *performatado*:

Mas estamos, na verdade, na presença de três dimensões contingentes da corporeidade significante: sexo anatômico, identidade de gênero e performance de gênero. Se a anatomia do performista já é distinta de seu gênero, e se os dois se distinguem do gênero da performance, então a performance sugere uma dissonância não só entre sexo e performance, mas entre sexo e gênero, e entre gênero e performance (BUTLER, 2003, p. 237).

Em grande parte das atuações *performáticas* das *drag queens* e transformistas há o artifício musical que é interpretado através do canto ou da dublagem, envolvendo gesticulação e movimentação em cena. Por vezes, o cenário de forma análoga fortifica ou decai a aprovação do público pelo que se está sendo *performatado*. É desta forma que a *performance* não se dá apenas nos palcos, mas também no cotidiano. Ela se revela, por exemplo, na atuação diária nas redes sociais, nas relações profissionais (ou não) e na apresentação do “eu” quanto ao seu gênero e sexualidade. Então, atribuímos o uso da categoria do “enquanto”, como apresentada por Schechner (2006) por compreender suas vantagens.

Colocando desta maneira, estes autores e autoras abrem a possibilidade de pensarmos nos rompimentos com estas reencarnações quando quebramos com esta lógica da decorrência de um gênero para um sexo, que parece ser o caso das atrizes sociais as quais procuramos conhecer durante o processo de construção deste trabalho. Questiona-se, portanto, quais as

demandas que levam estas atrizes a acionarem determinados elementos *performáticos* e não uma identidade sexual, ou seja, como pode transformistas e *drag queens* se travestirem do feminino e não assumirem uma identidade transgênero?

As novas referências nos estudos “*gays e lésbicos*” chegam ao Brasil, e apesar de algumas resistências teóricas, elas encontraram bastante força, principalmente dentro das ciências sociais e demais ciências humanas. Os estudos *gays* e lésbicos (como eram conhecidos na época) começam a surgir no país na década de 1980, mas ainda com grande rejeição e vista de uma forma não positiva. A obra de maior visibilidade desde a sua produção e fundamental para compreender a população homoafetiva no país, foi “*Devassos no Paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*”, de Trevisan (2000), publicado pela primeira vez em 1986, proveniente de quatro anos de estudos e atendendo ao pedido da editora britânica *Gay Men’s Press*. A obra continua a ser referência para quase todos os estudos sobre a temática LGBTTTQI+ no contexto nacional por abordar diversos campos do conhecimento e expressões da nossa cultura, como antropologia, sociologia, política, história, psicologia, cinema, teatro, direito, medicina, artes plásticas, literatura e etc.

No mesmo ano, Nestor Perlongher (2008) finalizou sua dissertação intitulada “O Negócio do Michê: prostituição viril em São Paulo” onde se dedicou a estudar a prostituição masculina no centro da cidade de São Paulo-SP e, dentre as tantas contribuições, o autor percebeu que a escolha do garoto de programa por parte do cliente se dava numa procura por uma masculinidade exacerbada, que, segundo o mesmo, não seria possível enxergar no dia-a-dia por praticamente homem nenhum. Com isto, Perlongher abre espaço para percebermos a dinâmica do desejo da *performance*, exigida por quem paga e executada por quem à vende, e a *performance* do desejo, onde fica claro que expressões masculinas são vistas como desejáveis e as femininas repugnadas. Tal perspectiva se confirma nas negociações sobre as posições sexuais e os valores cobrados pelas atividades, antes do programa. Um exemplo claro disso é que até mesmo os clientes, quando assumidamente homossexuais e/ou afeminados, inferiorizavam o michê que num primeiro momento se mostrava disposto a ser penetrado durante a relação sexual.

Ainda sobre o trabalho de Perlongher, Júlio Assis Simões contextualiza o período em que a pesquisa foi desenvolvida:

“É importante realçar também o cenário políticocultural da época, mais especificamente de 1982 a 1986, /.../ Era o começo da transição democrática, quando os primeiros grupos políticos organizados em defesa da homossexualidade /.../ estavam às voltas com impasses e desafios postos pelo cenário paradoxal de retomada das liberdades políticas e agravamento da crise econômica. A expansão do espetáculo

e do consumo voltado às homossexualidades deparava-se então com a terrível irrupção da pandemia da Aids” (SIMÕES, 2008, p.536-537).

Em sua descrição comportamental dos michês, Nestor os coloca como travestis masculinos, em comparação as travestis que performam feminilidade e assumem outra identidade de gênero. Para o autor, a *performance* executada pelos garotos de programa é uma ilusão necessária para sustentar o mercado do desejo homossexual. Pelas descrições do autor e sua comparação, acredito que escrevendo hoje, o mesmo substituiria pelas transformistas e *drag queens*, visto que estas performam a feminilidade apenas quando estão *montadas*, tal qual a masculinidade *performada* pelos michês é exercida apenas nos pontos de prostituição e durante a maioria dos programas.

Na década seguinte, a Teoria *Queer* se torna uma ferramenta de pesquisa utilizada por antropólogos e sociólogos brasileiros na primeira metade dos anos 1990, mas é somente no final da década que as *drag queens*/transformistas começam a ser pesquisadas pela sociologia e antropologia, e comunicação como é o caso do documentário e trabalho de Peixe e Silva, que nas palavras dos mesmos o trabalho representa “a visão multicolorida de um dia na vida de um bando de rainha” (PEIXE & SILVA, 1997) acompanhando um dia inteiro e entrevistando algumas *drag queens* na ilha de Santa Catarina, no município de Florianópolis-SC. Mas é somente no início dos anos 2000 é que as etnografias produzidas com estas atrizes sociais começam a ser publicadas.

Por vezes sendo pesquisadas junto a travestis e transexuais num estudo comparativo entre as *transgender* (travestis, transformistas, transexuais e *drag queens*) de Belo Horizonte-MG e Lisboa-Portugal, como é o caso de Jayme (2001), dentro de uma perspectiva relacional e situacional de gênero, numa abordagem das identidades como construídas transitoriamente, reflexiva e esteticamente e relacionados a contextos de relações específicos; outrora pesquisadas dentro do contexto dos “circuitos GLS” novamente na ilha de Santa Catarina, desta vez por Vencato (2002), atentando para as *performances* verbais e corporais das *drags*, em espaços como casas noturnas dirigidas ao público homossexual, eventos e também na rua, durante o carnaval, partindo do pressuposto que a corporalidade *drag* se constrói e encena em relação a outros corpos.

As pesquisas sobre a arte transformista têm tomado maior força nos últimos 10 anos na região Nordeste, onde se encontra a maior quantidade de produções nas áreas de antropologia e sociologia. Primeiramente em Natal-RN, com a tese de Damásio (2009) fruto de histórias etnografias sobre travestis e *drag queens* e as mudanças corporais empreendidas se relacionam com a construção das expressões de gênero, considerando os corpos construídos como

portadores da principal marca identitária dos sujeitos, colocando suas inquietações na fabricação do feminino em seus corpos. A dissertação de Santos (2012) trata exclusivamente as experiências de gênero vivenciadas pelas *drag queens* na cidade de Natal-RN, contemplando os espaços de sociabilidade LGBT e outros espaços de atuação, verificando suas dinâmicas nestes lugares e investigando relações entre intérpretes, máscaras e personagens dentro e fora de cena, com o objetivo de entender quais questões levam o sujeito a transformar o gênero e analisar criticamente as diferentes cargas sociais presentes em cada representação.

Já Lima (2016) desenvolve em Teresina-PI, a partir da observação do crescimento da atividade *drag queen* na cidade e a necessidade do mapeamento dos espaços de sociabilidade entre estas sujeitas, discutindo as práticas performáticas e produzindo reflexões sobre gênero, sexualidade e corporalidade, atentando para o dinamismo da mutação instantânea desse devir feminino, de forma a não determiná-lo numa conclusão amarrada, mas destravada e aberta a novas ressignificações.

Em Recife-PE, Vasconcelos (2017), com os estudos das festas dedicadas ao público LGBTTTQI+ na cidade, que fazem parte dos “circuitos *gays*”, ou seja, os locais e a produção de “cartografias *viadas*”, compreendendo a produção de conhecimento *queer* como um ato político e a discussão de gênero através da desconstrução e da dualidade das bases discursivas e empíricas do que é ser homem e ser mulher e analisando ainda a partir do grande crescimento na quantidade de *drag queens* no mundo após a exibição de um *reality show* competitivo exibido em canal de televisão estadunidense. E mais recentemente, Nascimento (2019) analisa a maneira como na cidade de Belém se atravessam os processos identitários das *Drag Demônias*, grupo cultural local analisando personalidades, conceitos e territórios, confirmando que esta última estabelece relação direta com estas construções e desenvolvendo uma categoria específica de montagem aos padrões belenenses.

Neste aspecto as vivências e experimentações dessas transitoriedades nas *performances*, percebe-se a adoção do termo *queer* para tratar das vivências latino-americanas e espanholas como problemática na medida em que sua criação em contexto cultural específico pode imprimir intraduzibilidade para estas *performances*. Desta forma, as vivências latino-americanas e espanholas que hoje chamamos como *queer*, já existem antes da transposição do termo, percebida por alguns como perigosa e glamurosa fórmula de saber exportada dos Estados Unidos (PERRA, 2014).

Louro (2018) apresenta questionamentos próximos aos de Hija de Perra quando se questiona sobre os sentidos dos conceitos *queer* serem aplicáveis as questões brasileiras e examina se um movimento semelhante não estaria por acontecer neste exato momento no país,

afirmando que as condições para um movimento *queer* no Brasil vem se articulando, porém com marcas próprias de nossa cultura. Desta forma compreendemos o *queer* como as sexualidades desviantes e como formas transgressoras de ser e estar no mundo, que escapam a norma, que subvertem a norma, admitem ambiguidade, o processual, o constante movimento.

É muito importante que tenhamos neste aspecto uma reflexão sobre o uso de terminologias exportadas de outros contextos culturais, é o primeiro passo para a adequação a um termo em linguagem local que identifique e represente a complexidade das performatividades artísticas locais. Neste sentido, suspeitávamos que o termo transformista daria conta destas *performances* latino-americanas de homens que se travestem de mulheres momentaneamente, que discutiremos logo em seguida, e que apontaria para termos e proposições que representassem bem as demandas brasileiras. Ficamos muito felizes em encontrar do início deste percurso até o presente momento, outras produções dentro das humanidades sobre as manifestações artísticas *drag*, com dados coletados através do trabalho de campo e é a partir das contribuições e apontamentos apresentados por estes autores e autoras e a falta de dados locais sobre estas artistas e todas as nuances das suas trajetórias individuais que conduzimos esta pesquisa, percorrendo sobre os mecanismos de identificação acionados por elas, que tem “*colocado a cara no Sol*” e exibido sua arte dentro e fora dos espaços LGBTQIA+. Tal como a manutenção das personagens e das práticas artísticas em si, a partir das suas relações sociais e interações com amigos, parentes, parceiros, telespectadores e demais coparticipantes de suas atuações em Campina Grande-PB.

2.1. OS IMITADORES DE MULHERES

Nesta última década tem-se massificado a quantidade de artistas e *performers* que evocam as travestilidades para se expressar, ou seja, possuem um sexo e buscam representar o gênero que lhe é compreendido como oposto à sua anatomia. Na mídia brasileira, assim como no mundo todo, nunca se falou tanto sobre pessoas transexuais, travestis e *drag queens*. Mesmo que tenhamos a constante representação de papéis femininos feitas por homens ao longo da história do teatro ocidental e oriental, e também dentro da mídia televisiva.

Baker (1994) identifica os primeiros registros das *female impersonators*² desde antes do período clássico grego, onde papéis femininos eram interpretados por homens em festivais folclóricos e demais rituais. Aponta ainda que estas artistas estão presentes na história humana

² Termo em inglês que em tradução livre significa personificadores de mulheres ou imitadores de mulheres.

de modo constante e em tempos e espaços geográficos distintos e distantes entre si, fator que colaborou para o desenvolvimento da figura *drag queen* tal qual vemos hoje. Amanajás (2014), através das produções teatrais, reitera que a prática de homens se travestirem de outro gênero com o objetivo de reproduzir as diversas manifestações do feminino, desde interpretações mais realistas a *performances* mais exacerbadas, visando satirizar ou homenagear o feminino, é percebida desde os primórdios da história da humanidade, principalmente quando nos aprofundamos nos estudos das artes cênicas, afirmando que podemos considerar que o transformismo emerge remotamente ao teatro na Grécia. Este último coloca que a própria criação das máscaras surge da necessidade do homem em transformar sua aparência, juntamente com fatores religiosos e estéticos. Este último destaca bem quando assevera da necessidade de transformação do homem, visto que havia uma exclusividade masculina na tarefa dramática e complementa que a interpretação destas mulheres acionava não somente máscaras, mas vestimentas e enfeites já eram acionados para as representações.

Durante a Idade Média, as representações teatrais continuavam restritas aos homens, incluindo todos os papéis femininos contidos na Bíblia. Da mesma forma o teatro asiático: chineses e japoneses (*Kyogen e Nô*), *Topeng e Wayang Wong* da Indonésia e ao *Kathakali* da Índia, também marcados por homens em papéis femininos (BRAGANÇA, 2019). É somente no século XVI que as companhias de teatro itinerantes começam a surgir na Itália sem possuir vínculo algum com a Igreja e voltadas para a comédia. Na Inglaterra surge o teatro Elisabetano, onde os jovens rapazes de dez a treze anos eram responsáveis pela interpretação de papéis femininos (TREVISAN, 2000).

Ainda de acordo com Baker, em 1674 a conquista das mulheres em espaços no teatro, deu-lhes também a oportunidade de serem exploradas sexualmente em suas atuações, destoando das atuações cômicas e exacerbadas feitas por homens anteriormente. Durante os próximos 150 anos, tanto a presença de mulheres quanto de homens travestidos em papéis femininos passam a quase não existir. Retornando a força somente durante o período vitoriano – entre 1838 a 1901.

Ainda no século XVIII, as *performances* femininas são associadas à homossexualidade, como na Inglaterra que surgem as clandestinas *Molly Houses*, que consistiam em espaços de socialização homossexual e outras práticas sexuais e gêneros socialmente subjugados. Concomitantemente, nas óperas italianas surgem os *castrati*³, que eram basicamente jovens órfãos ou de famílias oriundas de classes sociais economicamente inferiores que eram

³ Palavra italiana que significa castrado.

comprados pela Igreja e tinham suas genitálias mutiladas com o propósito de não modificarem suas vozes para que atuassem junto aos coros e/ou interpretar papéis femininos. Sua presença permanece bastante expressiva na Europa, durante o século seguinte, onde vários papéis que representavam a figura dos heróis foram escritos especificamente para que pessoas *castrati* os interpretassem, devido à alta potência vocal adquirida a partir da interrupção da produção de testosterona através da castração e da exaustiva rotina de estudos e treinos musicais dentro das igrejas.

Conquistaram grande admiração e apresentaram-se em várias nações e cortes. Entretanto, na França recebiam ataques severos por parte da corte que estabelecia uma “luta” estilística com a Itália, visto que representavam fortemente a música italiana, que os criara, formara e exportara (AUGUSTIN, 2013). Sendo assim, vários *castrati* se apresentaram por grande parte da Europa e em outros países estabeleceram residência. Inclusive, vários deles que residiam em Portugal, foram trazidos para o Brasil em 1808, junto a comitiva do rei D. João VI – que estava fugindo de Napoleão Bonaparte –, e passaram a cantar na Capela Real do Rio de Janeiro (TREVISAN, 2000).

No século XIX, os *Music Hall*, de origem britânica e frequentados apenas por homens, exibiam as “Pantomímicas”, que consistia em *performances* de canto e papéis cômicos que envolviam personificação feminina. Estas casas especializadas continuam com força até metade do século XX e sua estética já se aproxima da estética *drag queen* que ganha notoriedade na década de 1970, como descreve Baker, em que a personificação feminina “[...] entrou no século XX com largo sorriso, as mãos na cintura, vestindo roupas estranhas parodiado a alta moda, um ninho de pássaro como peruca e uma maquiagem descontroladamente exagerada. [...] seu humor era robusto e terreamente doméstico” (BAKER, 1994). Estas casas especializadas em apresentações feitas por homens em papéis femininos cômicos continua até metade do século com considerável reconhecimento, visto que eram personagens que todo ator comediante deveria ter em seu repertório.

Entretanto, após a 1ª Guerra Mundial (1914 – 1918) os principais países envolvidos investem na figura do homem enquanto herói e da mulher ativa e trabalhadora, com postura mais independente. Utilizam da mídia impressa e, principalmente, do cinema estadunidense, para mostrar ideais de beleza masculinos e femininos, que levou, por exemplo, a diminuição do comprimento das saias e dos cortes de cabelo, que influenciou diretamente a arte *drag queen* e transformista, que se apoiara nestes padrões estéticos para as caracterizações durante suas *performances*.

Seguida da 2ª Guerra Mundial (1939 – 1945), ocorre um grande desenvolvimento tecnológico e se proliferam os aparelhos televisivos que assumem o papel de principal forma de entretenimento, ocasionando um esvaziamento dos teatros de variedades e comédia tendo como consequência a diminuição das atuações dos imitadores de mulheres, inclusive na década de 1950 vários teatros são fechados por toda a Inglaterra. Isso se deu não só pelo advento da TV, mas também pelo crescimento de um movimento anti-homossexual que se utilizava principalmente da mídia impressa para dirigir ataques aos atores de teatros afirmando que todos eram gay e que além de se vestirem como mulheres, se tratavam no feminino. (BAKER, 1994). Ao mesmo tempo que as performances se cerceiam por causa da popularização da televisão, sua grande notoriedade, juntamente ao cinema, cultura pop e movimentos sociais ligados a raça/etnia, gênero e sexualidade possibilitam as novas práticas performáticas e novas possibilidades de atuação *drag* e transformista (AMANAJÁS, 2014).

2.2. TRANSFORMISTA OU *DRAG QUEEN*?

O travestimento de homens com indumentárias femininas sofreu mudanças estéticas e funcionais, hoje se caracterizando também pela intencionalidade da atuação política. E continua provocando o estranhamento e a curiosidade para aqueles que veem as artistas transformistas e *drag queens* montadas nos palcos, nas ruas, nas boates, nas festas, nos teatros, na televisão, nas redes sociais e demais espaços públicos. Tamanho é este estranhamento que até mesmo a forma como estas artistas são chamadas passou por mudanças ao longo das décadas. Durante determinados períodos (como veremos mais à frente) e em determinados países, foram intituladas de travestis, em seguida de transformistas, confundidas num primeiro momento com as *crossdressers*⁴ e atualmente conhecidas em nível global como *drag queens*. Tamanho fato explicita a rejeição de determinadas terminologias, por parte destas atrizes sociais, e a adoção de outras, para adequar e melhor simbolizar sua atuação. Infelizmente, este processo de mudanças e adequações linguística teve como consequência pré-noções equivocadas sobre travestis, transexuais e *drag queens*, por não se compreender a diferenciação entre sexo, orientação sexual, identidade de gênero e *performance* artística.

As mudanças que ocorreram nas nomenclaturas advêm dos contextos e demandas políticas das próprias atrizes sociais: a atualização ou substituição de determinados termos

⁴ Surge como termo variante de travesti, entretanto, passa a se referir à homens *cisgênero* heterossexuais que sentem satisfação sexual ou emocional momentânea ao “se vestir como mulher”. (VENCATO, 2009; JESUS, 2012).

aponta para a não correspondência do termo que vinha a ser usado. Termos que não correspondem por confundirem ou por não expressarem de forma adequada aquilo que estes sujeitos são. O mesmo ocorre com a sigla LGBTQIA+, que passou por diversas alterações e até hoje não há um consenso em relação ao seu uso. Para os movimentos políticos e pesquisadores mais progressistas, utilizasse a sigla que adoto neste trabalho como forma de incluir a maior quantidade de formas de ser/existir, entretanto há diversas variações de acordo com o país.

Apesar de alguns registros, não se sabe ao certo em que momento surge o termo associado ao que hoje chamamos de *drag queen*: algumas fontes acadêmicas consideram a origem britânica, relacionada aos homens que se vestiam como mulheres e prestavam homenagens a rainha (*queen*), onde o termo *drag* seria pejorativo e indicaria sinônimo de “trapo/farrapo”; outros consideram, também de origem inglesa, o termo *drag* como sigla para “*Dressing Ressembling A Girl*”⁵ – que também aparece nas peças de Shakespeare para designar papéis femininos que deveriam ser interpretados por homens (AMANAJÁS, 2014; SILVA & PEIXE, 1997) - somada a palavra antiga “*quean/cwene*”, que foi utilizada para referir-se a mulheres promiscuas e homens *gays*; houve também durante na década de 1960, nos anos que antecederam a Revolta em Stonewall⁶, em Nova York (EUA) o uso do termo *drag queen* para designar travestis, transexuais e transformistas e demais expressões da figura feminina.

De acordo com Louro (2018):

“A drag escancara a construtividade dos gêneros. Perambulando por um território inabitável, confundindo e tumultuando, sua figura passa a indicar que a fronteira está muito perto e que pode ser visitada a qualquer momento. Ela assume a transitoriedade, ela se satisfaz com as justaposições inesperadas e com as misturas. A drag é mais de um. Mais de uma identidade, mais de um gênero, propositadamente ambígua em sua sexualidade e em seus afetos. Feita deliberadamente de excessos, ela encarna a proliferação e vive à deriva, como um viajante pós-moderno.” (LOURO, 2018, p. 20).

Desta forma, apresentamos que o termo *drag queen* é atualmente utilizado para referir-se aos indivíduos (geralmente homens *gays* afeminados) que se apresentam artisticamente, representando uma feminilidade estereotipada e exagerada – e mais acentuada que a *performada* em seu cotidiano – carregadas de indumentárias e acessórios socialmente compreendidos como femininos (JESUS, 2012). Ao mesmo tempo que coexiste com o termo transformista, e apontam não só cenários de atuação diferenciados, assim como atrizes,

⁵ Termo em inglês que significa “Vestido Como uma Garota”.

⁶ Bar clandestino frequentado por pessoas LGBTQIA+ conhecido pela resistência aos atos de violência policiais, localizado na cidade de Nova York, Estados Unidos, onde no ano de 1969 *drag queens*, travestis e mulheres transexuais se recusaram a sofrer abusos policiais e violência e revidaram as agressões.

fachadas, vestimentas e semelhança com as *performances* do feminino apontadas como mais fiéis as representações femininas contemporâneas.

A *performance drag*, em particular, recebe bastante visibilidade na última década devido um massivo investimento, por parte da mídia televisiva e da indústria fonográfica. Podemos observar sua presença em programas da televisão aberta, reality shows, cinema, teatro, música e etc. –, e como consequência passa a ser bastante “consumido” por todo mundo, também atraindo de maneira mais latente as observações antropológicas e sociológicas. Portanto, as aparições não ficaram mais reduzidas apenas no carnaval e seu consumo restrito a parcelas da população LGBTQIA+.

Não há um consenso sobre diferenças entre *drag* e transformista, algumas se consideram ambas, como dito abaixo (todos os nomes utilizados para identificar os relatos são os pseudônimos escolhidos pelas próprias artistas):

Perlla Rachelly: Pra mim não tem diferença entre drag ou transformista. Eu me considero os dois.

Khloe: Drag queen é um termo mais recente e mais conhecido entre os jovens de hoje em dia, também popularizado por "RuPaul's Drag Race" e agora ainda mais por Pablo Vittar, transformista é usado por pessoas da arte que estão a muito tempo na carreira e entraram nesse meio quando esse termo era bastante utilizado, algumas preferem transformista, outras drag queen. É só uma questão de atualização mesmo, o tempo foi passando e Drag Queen se tornou mais popular.

Bragança (2019) coloca que:

“Ainda que haja especificidades entre os dois movimentos, tanto *drag queens* quanto transformistas tratam da modificação estética, em geral feminina, do corpo. No entanto, as transformistas se prolongaram até meados da década de 1990 e funcionava como um termo que abarcava homens *gays* que se montavam, travestis e outras possibilidades. O termo *drag*, mesmo que também tenha tido essa funcionalidade nos EUA, chega ao Brasil em um momento de distinção e ressignificação entre essas categorias e passa a denotar apenas homens que se montavam” (p. 528).

Esta colocação do autor apresenta o termo transformista em desuso atualmente, o que não condiz com a realidade em Campina Grande. Algumas outras artistas marcam esta diferença entre uma e outra, sendo o transformismo geralmente a porta de entrada para a arte *drag*, pois a primeira busca reproduzir de maneira mais fidedigna os femininos e apresenta um compromisso maior com os papéis sociais de gênero vigentes, visto que sua caracterização e performance não recorrem a trejeitos, maquiagem e indumentária exagerada, e, por isto representam os padrões de beleza feminina ocidentais. Esta última é citada em comparação à primeira de forma preocupada em diferenciar tais *performances*, que de acordo com as próprias

atrizes, onde cada uma apresenta características e regras que lhe são próprias e que geram expectativa em cima de cada uma de suas representações.

Franciskelly: O transformista: o transformista é luxo, glamour, beleza. E a drag queen: ela já se maquia mais forte, ela faz produções mais arrojadas, entendeu? Drag queen a diferença é essa. Ele prefere ser mais feminino e a drag prefere ser mais exagerada.

Morganna Sky: (...) a arte do transformismo ela sempre.. prevaleceu na década de 70, na década de.. de.. 70, 80 por aí, né? Que tem nomes que até hoje nos lembramos, né? Como Erick Barreto, é.. Lola Batalhão, entendeu? Esses transformistas conhecidos no Brasil, né? São homens que se vestiam de mulher pra fazer dublagens, pra fazer performances, fazer cover, né? Então são rapazes.. rapazes que de dia tem uma vida normal como um homem cis e de noite usa adereços de perucas, de roupas, maquiagens e fazia shows de performance de mulheres. Viviam uma personagem né? Viviam uma personagem feminina. Aí se deu o termo de transformista, né? Que homens que se transformam em mulheres, né? Aí pronto. Então na década de 90, por aí, 90 e pouco surgiu esse termo de drag queen. Drag queen seriam o que: rainhas né? Queens, rainhas (ênfase na voz). Seria... É é é (gagueja).. uns transformistas que exageram no adereço, exagera na maquiagem, aquelas perucas extravagantes (fala as características em tom de exagero), muitas cores, muitos exageros, né? Aí se deu esse termo drag queens. Seriam transformista, mas porém.. os transformista ele, ele.. ele se inspira muito na aparência feminina sem exagero, né? Ele tenta mais passar.. por que quando você vê no Miss Brasil Gay, pronto, ali é um termo de transformista, né? Que são meninos que se transformam em lindas mulheres, né? A drag queen, não. A drag queen também se baseia numa aparência feminina, mas tudo em exagero, né? Sempre no exagero.

De acordo com os relatos acima e outras observações, a *drag queen* exagera, brinca e tem maior liberdade para criar outras representações, o que de fato se confirma quando enxergamos manifestações *drag queen* que são mais andróginas, - ou seja, colocam uma grande interrogação na cabeça do telespectador sobre o sexo e o gênero do sujeito que está em sua frente – animais e outras que não são tão comuns, mas que expressam outras possibilidades performáticas através das mudanças corporais. Contudo, é importante colocar que a figura *drag queen* foi pensada e vista durante muito tempo como a figura do palhaço – ou nos termos nativos, mais caricata – figura grotesca, burlesca, exagerada em demasia e que exprime comédia na sua caracterização e nas suas *performances*. Atualmente são apontadas novas estéticas para a arte, de acordo com a seguinte fala:

Jade D'Ávilla: Justamente! Consegue.. consegue ter essa... licença poética, né? Digamos assim, pra fazer a, não é nem uma caricatura, a gente não vê mais como caricatura, que antes é por que as drags eram absurdérrimas, né? (...) E hoje elas tão mais Pablo Vittar né? Uma coisa assim mais pra cá. Mas.. elas conseguem transitar mais, assim, consegue dar mais asas a imaginação, né?

Gomes (2019) afirma que estas colocações não devem ser pensadas como categorias rígidas, pois:

“não se pode atribuir ao termo “drag queen” a exclusividade de um fazer caricato e exagerado, uma vez que estas também podem utilizar-se da estética das transformistas que performavam feminilidade. Da mesma forma, não se pode atribuir ao termo “transformista” a mesma exclusividade, no que se refere à transformação do homem em mulher aparentemente “cis” ou o seu oposto (embora menos comum). Ou seja, em certo ponto, o fazer drag e o transformismo podem se confundir. Para outros, o transformismo abarca as drag queens/kings/e outras identidades de transformação. De qualquer modo, há que se considerar que ambos são transformações” (2019, p. 92-93).

O autor coloca o termo transformismo como o local de adequação para estas transformações progressivas e permanentes, que durante o contato com o campo, e em conversas com as informantes, principalmente com as artistas travestis e mulheres transexuais que não se identificam mais com aquele tipo de representação exagerada, seja por querer se distanciar da figura do homem que se monta e/ou não se sentirem mais aceitas dentro das regras do fazer *drag*. Esta não identificação parte de uma necessidade de diferenciar sua identidade de gênero da performance artística, confusão recorrentemente feita por alguns telespectadores e leigos.

Sousa (2016), por outro lado, considera que ao falar de transformismo podemos estar nos referindo a travestimentos corporais permanentes executados por travestis e mulheres transexuais, ou seja, referindo-se ao processo de transição de homem-para-mulher; da mesma forma que o termo pode e é utilizado, também, para tratar de travestimentos temporários, efêmeros e que podem ser desfeitos assim que a pessoa travestida/transformada quiser. Tomamos aqui o transformismo sob a perspectiva artística, podendo ser evocadas por quem quer que seja, tanto homens e mulheres, cis e trans, travestis, pessoas não binárias, “agênero” e outras.

Contudo, algumas delas apontam a liberdade artística para ambas as práticas:

Morganna Sky: Pode sim. Uma trans pode fazer um show.. uma performance de drag queen. Uma trans pode ser um transformista, cê entendeu? O artista ele pode ser o que ele quiser. Quando se tem talento e, e, e você.. é.. sabe que tem esse talento, você pode ser o que você quiser. Eu mesmo já fiz músicas de drag queens, eu mesmo já fiz show de transformista e até faço até hoje, entendeu? (...) Mas pode sim, uma mulher trans pode fazer show de drag queen, pode.. artista ele pode ser tudo, ele pode fazer todos os papéis, entendeu?

Light: e sobre ser atriz e transformista, hoje eu estava conversando sobre isso (...) sim, pode! É bem complexa, né, essa pergunta? Transformista você vai... mas ela circula em todos os cenários, né? Por isso que eu falo, né? Eu posso interpretar mesmo sendo Letícia uma performance drag ou transformista. Da mesma forma que mulheres (cis) podem ser drag queens.

Entretanto, apesar de Gomes (2019) pensar a arte transformista como um local de categorização de performances executadas por mulheres transexuais e travestis, identificamos

ao longo do contato com o campo que atualmente há uma demanda e preferência pelo uso do termo “show trans” ao referir-se as apresentações destas artistas. De acordo com as explicações da mesma esta predileção tem base na desassociação da figura do homem que se monta enquanto mulher das identidades de gênero que pontuam ainda sofrerem com a invisibilidade a partir desta confusão entre performances e identidades. A partir de conversas informais com Morgana Sky, a artista afirma que é algo muito recente, mas que tem sido bem aceito dentro do ramo artístico e incorporado por pessoas trans. Este movimento auto afirmativo e de deslocamento de transexuais e travestis para fora da arte transformista abre espaço para a constrição de uma nova categoria performance que é igualmente significativa. O surgimento de um novo seguimento demanda, com toda certeza, análise detalhada, contudo não há muita diferença de sua estética da estética do transformista. A separação aqui tem uma demanda política de reivindicação e afirmação de identidades de gênero.

Há também que se destacar que o transformismo abarca outro tipo de performances dentro dos teatros que são as imitações de figuras femininas já conhecidas. Essas artistas demarcam o fato de serem “ator/atriz e transformista” durante o percurso da pesquisa, como uma necessidade de deixar claro que suas atuações abarcam outros personagens que são masculinos. Além de apontar outras possibilidades e tipos de *drag*, assunto que será tratado no capítulo seguinte.

Figura 01 – Letícia Rodrigues interpretando Bibi Ferreira, em seu espetáculo Eternamente

Bibi



Fonte: acervo pessoal da atriz, disponível no Instagram (2019).

Figura 02 – Normélia no espetáculo Pastoral Profano do Primeiro Mundo.



Fonte: acervo pessoal de Normélia (1993).

Numa tentativa de pensar estas categorias e as fronteiras que elas possuem, atestamos que as duas formas de arte se encontram em vários pontos, por vezes podendo uma performance se encaixar em ambas as categorias, até mesmo por algumas pessoas pensarem ambas como nomenclaturas utilizadas em tempos e espaços diferentes para as mesmas práticas que sofrem modificações ao longo dos anos. Então, na sequência resgataremos os usos e parâmetros para os travestimentos corporais e atuação de artistas que se utilizam dos travestimentos corporais para se apresentar. É justamente pelo não consenso sobre a questão que não assumimos, durante este trabalho, que os dois termos representam o mesmo tipo de *performance* e sim execuções múltiplas, diversas e em produção de novas possibilidades.

2.3. OS TRAVESTIMENTOS NAS TERRAS *BRASILIS*

Os primeiros registros encontrados da cena transformista no Brasil são do século XIX, e ocorreram as pequenas companhias de teatro no Maranhão e em Porto Alegre e do travestimento lúdico de carnaval, apresentados por Trevisan (2000), onde homens se vestem de mulheres para brincar as festividades de carnaval – atualmente há inclusive blocos de carnaval em que homens vão vestidos como mulheres e vice-versa, invertendo os papéis de gênero -. Mas foi no final do século XX, quando tais práticas foram abraçadas pela população LGBTQIA+, que se institucionalizaram os bailes de fantasias, onde é notória a presença dos

homossexuais apresentando trajes femininos nos carnavais da época (TREVISAN, 2000; GREEN, 2000). É importante destacar que a cena transformista gay aparece de maneira forte nos escritos destes autores em contraponto a ausência de relatos sobre travestimentos feitos por mulheres, pela falta de evidências sobre tal, ainda que os mesmos apontem a necessidade de exploração dessas possibilidades históricas.

Na década de 1940 é que os bailes de travestis surgem, mas somente na década seguinte atingem proporções nacionais e passam a ser produzidos por pessoas LGBTQIA+. Porém, com o Golpe de 1964 e o período de Ditadura Militar que lhe acompanham não se tem registros de tais manifestações, como consequência direta da própria repressão. A palavra travesti aqui é utilizada como sinônimo de transformista, diferentemente de como era utilizado anteriormente. O que acontece é que tal termo era utilizado na época para dar conta dos travestimentos corporais feitos por homens de forma definitiva ou não, já o termo gay fora usado de forma mais abrangente para se referir à população LGBTQIA+ em sua complexidade e não somente aos homens cisgênero homossexuais ao longo dos anos.

Concomitantemente à instauração da ditadura militar entra em decadência os shows de vedetes nos teatros brasileiros, e foi no Teatro Rival – como ficou conhecido o Teatro –, localizado no centro do Rio de Janeiro-RJ, o espetáculo *Le Girls* (reformulado sob o título de *Divinas Divas*⁷), que substituiu as vedetes mulheres cisgênero por mulheres transexuais, travestis e transformistas se apresentaram atrizes, cantoras, comediantes e *performers* transformistas, sendo as pioneiras no país (LEAL, 2017) juntamente com tantas outras que começaram a atuar na boate “La vie en rose”, na Avenida Major Sertório em São Paulo-SP, como relata a transformista *Miss Biá* no documentário “Memórias da Diversidade Sexual - Miss Biá” disponível no YouTube, que se aprestavam nas casas noturnas paulistas destinadas ao público em geral. É importante ainda destacar a profissionalização de transformistas/travestis que ocorre durante este período, sendo empregadas fixas destas casas.

Na década que se sucede dois movimentos eclodem: o primeiro deles é o movimento andrógino influenciado pelo grupo *Dzi Croquettes* (2010) e a estética do grupo musical *Secos e Molhados*. O outro movimento se dá entre os anos de 1976 e 1977, em Juiz de Fora-MG, surgiu o concurso *Miss Gay Brasil*, como uma paródia carnavalesca e transformista do *Concurso Miss Brasil*, no formato de uma festa e com o objetivo de arrecadar fundos para as escolas de samba locais que passavam por dificuldades financeiras. Devido à boa recepção do público, a partir de 1980 é que o evento passou a existir com regras, restringindo a participação

⁷ Grupo composto pelas autointituladas travestis: Rogéria, Jane Di Castro, Divina Valéria, Camille K, Eloína dos Leopardos, Fujika de Halliday, Marquesa e Brigitte de Búzios.

de pessoas siliconadas e aceitando apenas homens vestidos de mulher. Tamanha restrição exclui, por exemplo, a participação de travestis e transexuais que tivessem dado início a processos de modificações corporais, como o implante de próteses de silicone e o uso de hormônios para uma readequação do gênero de identificação.

Como consequência desta abertura da cena teatral e musical, as transformistas ganharam espaço nos programas de televisão no final da década de 1970, em concursos semanais que são exibidos até hoje e que teve como pioneiro Silvio Santos. Algumas delas chegaram a trabalhar como repórter em eventos em quadros pequenos dentro de outros programas de outros apresentadores, mas sempre em quadros pequenos e geralmente em períodos de carnaval.

A ocupação destes diversos espaços permanece e até outros foram se expandindo para as performances *drag queen* e transformistas que podem ser apreciadas em bares, boates, saunas, eventos públicos e privados, televisão, cinema, teatro e tantas outras possibilidades que abrem espaço para novas gerações de artistas através se apresentarem através do canto, da dublagem, da dança, da discotecagem, *hostess* e etc. A cena *drag queen* brasileira atual é forte e tem um mercado de consumo maior nas grandes metrópoles e capitais, contudo isto não diminui as *performances* executadas em outras localidades do país.

A partir de 2009, com a exibição do *reality show* norte-americano “*RuPaul’s Drag Race*”, há uma grande quantidade de novas *drag queens* no Brasil, assim como no restante do globo, levando-nos a considerar a cultura *drag* como algo *mainstream* (OLIVEIRA JÚNIOR, 2018). Coincidentemente grande parte das produções sobre *performances drag*, transformistas e travestimentos corporais são produzidos a partir do mesmo ano, assim como a ampliação dos espaços de atuação e crescimento do mercado consumidor deste tipo trabalho. Este não foi o primeiro movimento de massificação da cultura *drag* e transformista, nos anos 70 e 90 movimentos semelhantes aconteceram devido algumas produções cinematográficas como “*Pink Flamingos*” (1972), “*Paris Is Burning*” (1990), “*Priscilla: a rainha do deserto*” (1994), “*Para Wong Foo, Obrigada Por Tudo! Julia Newmar*” (1995), “*A Gaiola das Loucas*” (1996) em sua versão americana, mas nenhuma nas mesmas proporções dos anos 2010.

Ainda sobre os usos e desusos dos termos travesti, transformista e *drag queen* para descrever artistas de diversos gêneros que performam através das “técnicas de montagem” Joseylton Santos (2014) nos coloca o seguinte:

No caso das *drag queens*, os processos de formação dessa categoria na cultura brasileira ambientam tais personagens em mecanismos de embaralhamento dos signos de gênero e, mais além, também representam momentos específicos na sociedade brasileira em relação à categoria travesti. Os marcadores de diferença que organizam as classificações incluem, na lógica taxionômica, distanciamentos entre identidades

sexuais e estigmas associados ao universo da homossexualidade. Assim, o fenômeno *drag queen*, em comparação ao que se conheceu como travesti e transformista, apresenta-se como uma designação em um momento da história brasileira em que se contemplava o afloramento político das questões envolvendo muros e fronteiras simbólicas do movimento LGBT. (p. 200).

Atualmente as performances *drag queen* alcançaram outros voos e ocuparam outros espaços para além dos guetos e casas gays e dos papéis específicos nos teatros. A arte tem sido divulgada e apreciada por muitos através da música, televisão e cinema.

2.4. HÁ ESPAÇOS PARA *PERFORMANCES* EM CAMPINA GRANDE?

Ao pensarmos em performances *drag queen* é bastante comum que associemos estas práticas as boates e demais espaços de sociabilidade LGBTQIA+. É então, a partir desta massificação da atuação *drag* na década de 2010, que é possível perceber as artistas campinenses atuando em espaços outros dentro da cidade. Especificamente em Campina Grande-PB, as *drags* ganham espaço nas boates e teatro na década de 1990; nos anos 2000 rotineiramente se apresentaram nestes mesmos espaços e/ou saindo com as amigas para “*dar um close*”; tendo algumas seguindo para outras cidades em busca de maior espaço de atuação “na noite”.

Com uma população estimada de 411.807 (IBGE, 2021), o segundo maior município em população no estado da Paraíba, a cidade é referência de polo universitário na região nordeste, com duas universidades públicas, além de grande número de faculdades privadas. A cidade, que há décadas é administrada por duas famílias que se revezam no poder, promove anualmente a festa conhecida como “Maior São João do Mundo” que dura 30 dias e é palco expressivo atuação *drag queen* e transformista, tal como pudemos constatar através dos relatos orais gravados e conversas informais com algumas informantes, apesar do caráter efêmero de suas atuações e não continuidade das práticas artísticas que discutiremos nos próximos capítulos deste texto, o fato é que apesar de expressiva atuação, aparentemente não há mais tantos espaços de interação LGBTQIA+ em que ocorre atuação e, portanto, inferimos num primeiro momento como um cenário artístico não consolidado ou em declínio. Contudo, mesmo com a ausência de espaços de interação gay – onde a performance *drag queen* é historicamente mais forte do que em espaços de interação de lésbicas, por exemplo –, há outros espaços onde, e outros públicos para quem as *performances drag queen* e transformista são executadas, para além do público e espaços exclusivamente LGBTQIA+, como boates e casas reservadas.

É possível mapear alguns desses espaços nos quais, nos últimos 30 anos, acontecem apresentações dessas artistas, que inclusive ocorrem também em espaços de sociabilidades lesbianas, como investigou Porfírio (2018). Nos dedicaremos a esta atividade no último capítulo deste trabalho, que apresentará desde espaços exclusivamente dedicados a população LGBTQIA+ até espaços públicos e não exclusivos a sociabilidades gays, lesbianas e trans. Entretanto, vale afirmar que mais importante que os lugares de atuação, são suas performances e o alcance que elas têm no atual contexto local. Consideramos os locais de atuação como conquistas obtidas ao longo de anos de trabalho e de lutas e resistências não só a nível micro, mas também como a nível macro.

Destaco aqui a presença considerável de *drag queens* e transformistas dançando nas quadrilhas juninas dentro do estado da Paraíba, que inclusive competem pelo título de Rainha G, onde só competem homens que se apresentam montados para representarem os papéis de damas dentro das quadrilhas (SMITH, 2019). Como manifestação popular, as danças juninas e as quadrilhas ocupam parte importante das comemorações dos festejos juninos e característicos do mês de junho, enquanto a competição de quadrilhas já existe há alguns anos e são um espaço que aparecem primeiramente como espaço de lazer em que mulheres transexuais dançarinas podem se apresentar e posteriormente, homens passam a “*se montar*” para assumir esses papéis junto a mulheres transexuais e cisgênero e representarem damas nas quadrilhas.

Deste modo, este trabalho tem como foco de estudo um conjunto de artistas de diferentes faixas etárias e de momentos diferentes vidas e que ocupam espaços em conjunto e separadamente, construindo assim, espaços onde há a possibilidade de atuação e *performance*, mas que não necessariamente se constituem como espaços próprios para tal e pedaços *drag* e transformista, nos termos de Magnani (2008). E apesar de compartilharem códigos e símbolos comuns, elas não ocupam os mesmos espaços ou constituem espaços especificamente artísticos. Atualmente uma funciona regularmente e todos os finais de semana, no entanto sem presenças de shows de *drag* em seus anúncios desde o ano de 2018.

Portanto, tenho como objetivo principal compreender como é participar da cultura transformista e *drag queen* em Campina Grande-PB com as implicações que tal participação trazem para outros aspectos da vida social dessas artistas. Para tal, será necessário mapear os espaços em que estas aparecem com seus personagens; as relações sociais estabelecidas e como a sociedade local, bem como as relações interpessoais com amigos, familiares, parceiros, buscase perceber/interpelar as formas através das quais expressam suas artes, as continuidades e discontinuidades nas representações de gênero expressadas em seus corpos; e o ato de “*se montar*” de outro gênero. Assim, procuramos construir uma história/narrativa antropológica

sobre a vida, a arte e as experiências destes sujeitos, através da compreensão dos corpos modelados.

Para além da vontade de provocar as noções de gênero historicamente estabelecidas e cultivar o estranhamento, cada uma destas artistas se monta e dá vida a personagens a partir de motivações e propósitos individuais, mas que encontram influência/sintonia/aprovação/rejeição no coletivo, seja com o propósito de se sustentar economicamente, seja para autossatisfação emocional e pessoal, ou até mesmo para diversão. É nesse contexto de atuação performática, compreendida através das representações sociais de gênero que se pensou em aprofundar estudos sobre a corporalidade e *performance* das *drag queens* que atuam no contexto do município de Campina Grande-PB. Há ainda uma marcante presença de novas artistas em festas, apresentando outros traços estéticos que expressam diferenças que marcam estilos do seu fazer *drag* em relação àqueles produzidos em outros momentos permeados por influências culturais diversas.

Estudar as performances da *drag queens* de Campina Grande-PB implica em estudar a história dos espaços de lazer, interação e resistência da população LGBTQIA+ que circula pela cidade, compreendendo os lugares, atuação e (r)existência através da apreensão de como essas sujeitas são recepcionadas em cada um destes espaços e das suas vivências no cotidiano, para além do estar ou não em *drag*. É ainda perceber as nuances e os limites de tolerância entre os próprios nichos dentro da população que é representada pela sigla LGBTQIA+ e a sua relação com a arte em questão, compreendendo seus impactos e as recepções do público.

É também, estudar um pouco do imaginário e das compreensões sobre representações de gênero que estas atrizes carregam consigo e que reproduzem em suas atuações, percebendo a complexidade da magia criada através da arte *drag*, desde a elaboração do nome artístico, perpassando sobre as roupas, as perucas, a maquiagem, as cores, os tecidos, os gestos, os olhares, as atitudes e tudo aquilo que é expresso, mantendo uma personalidade criada para entreter o eu e o outro; assim como captar as compreensões de gênero e as interpretações, semelhanças e diferenças que são provocadas pelas transformistas campinenses dentro das relações sociais estabelecidas. Além de perceber as violências sofridas por estas sujeitas ao estarem ou não montadas, dando ênfase as suas experiências.

Algumas destas *performers* tem mais de 20 anos de carreira, com pausas, mas foram/são anos que marcaram e marcam a vida e a história de diversos sujeitos, em sua grande maioria homoafetivos que as assistiram nos palcos, portas e corredores das boates, nas festas dedicadas ao público LGBTQIA+ e que transitam pela cidade; ou até mesmo dos transeuntes que passavam pelos sinais de trânsito das avenidas mais movimentadas e se deparavam com

transformistas e *drag queens* panfletando e divulgando supermercados, lojas e eventos. Compreendendo as transformações ocorridas dentro do cenário nos últimos 30 anos, nos questionamos por qual motivo as *drag queens* e transformistas não aparecem com tanta força nas boates locais? Será que há esvaziamento das boates devido a diminuição na quantidade de pessoas que se montam ou será que estas artistas conseguiram galgar novos espaços de atuação e sair dos guetos LGBTQIA+? Em quais espaços essas artistas aparecem? Por que não em espaços especificamente direcionados ao público LGBTQIA+? Quais são os seus espaços de atuação atualmente? Como são recebidas? Como são executadas suas performances durante o período desta pesquisa?

2.5. AS FULANAS, AS CICRANAS E AS BELTRANAS: SUJEITAS DA PESQUISA

O nome de uma sujeita identifica o código pelo qual ela responde, pelo qual ela deve ser identificada dentro e fora do seu círculo social. Geralmente nossos nomes de nascimento são escolhidos pelos nossos pais e/ou mães e/ou cuidadores, em algumas culturas os nomes são atribuídos às indicações de divindades ou espíritos que cuidam ou protegem o recém-nascido. No caso das transformistas e *drag queens*, seus nomes, ou melhor, os nomes de suas personagens podem ser escolhidos por diretores, roteiristas, madrinhas, mães, amigas e por elas mesmas. A *drag queen* e a transformista têm a possibilidade de escolher como deve ser identificada e apresentada enquanto estiver caracterizada na personagem. Acontece por vezes de o nome da personagem identificar a artista, mesmo que ela não esteja caracterizada.

As inspirações para os nomes são as mais variadas e vão desde um nome feminino que acham bonito, passando por celebridades brasileiras e norte americanas, personagens de programas de televisão, referências à cultura pop, cultura nacional, tipos e nomes de bebidas, palavras oriundas de línguas estrangeiras, objetos, pedras preciosas e até trocadilhos com as palavras. O que não falta é criatividade na hora de criar o nome artístico. Já os sobrenomes nem sempre existem e quando existem podem ter sido inventados ou doados por uma mãe/madrinha *drag*, uma figura que é mais experiente que lhe acolheu e lhe ensinou sobre o processo de caracterização, emprestou ou doou peças de figurino e que possa até ter lhe ensinado alguns truques profissionais.

O “amadrinhamento” é um ponto recorrentemente tocado por várias das coparticipantes deste trabalho. É apresentado como um facilitador nos primeiros travestimentos e fornece uma rede de apoio material e afetivo para grande parte das iniciantes. Deixamos este tópico para ser discutido no capítulo seguinte deste trabalho.

Entretanto, nem sempre o primeiro nome escolhido ou atribuído é o que “vinga”. Este processo de não identificação geralmente acontece nos primeiros momentos da criação da personagem ou nos primeiros anos de carreira artística. Não é tão comum que uma *drag queen* ou transformista que está há anos trabalhando montada e já tem expressivo reconhecimento mude de nome artístico, a não ser que sua personagem tenha sido mudada ou que tenha se criado personagem.

Percebe-se ainda que há prazer e desconforto em falar sobre seus nomes: ao serem relatados os processos e momentos de escolha dos nomes artísticos, os comentários e expressões indicam saudosismo em lembrar aqueles acontecimentos e pessoas aos quais os nomes se ligam. São comentários interpelados por sorrisos e por mudança nos tons de vozes que estampam entusiasmo e marcam estas falas e envolvem outras pessoas com as quais possuem uma relação muito próxima e que também são ou já foram praticantes da arte de *se montar*.

Por outro lado, quando indagadas sobre terem tido outros nomes e os motivos pelos quais não os mantiveram, as respostas são dadas de maneira mais direta e as histórias quase nunca aparecem. São mais comuns respostas do tipo: “não me identifico”, “era chato”, “já tinha muitas” e até mesmo “não quero falar”. Tamanha diferença talvez possa já ter sido justificada acima, entretanto, os motivos aos quais levaram aos novos nomes complementam as insatisfações com os anteriores.

Dito isto, apresentamos as artistas desta pesquisa: Franciskelly, Jade D’Ávilla, Khloe, Laryssa Rachelly, Light, Luna Lion, Morganna Sky, Normélia, Perlla Rachelly e Thuane Raylla. Dentre as 10, duas se identificam como atores/atrizes e transformistas, duas se identificam como transformistas, uma como *drag queen*, três se veem como ambas, uma se vê como ambas por já ter feito *performance* das duas formas e uma como transformista-travesti.

Franciskelly

Franciskelly vivida por Francisco Dantas se identifica como transformista, tem 61 anos de idade e 35 anos de carreira, sendo uma das mais antigas em Campina Grande. Franciskelly nunca foi o ganha pão de Francisco, que sempre teve outras atividades laborais de empregos formais e informais, atualmente é assistente social. Francisco é homem cisgênero e homossexual. Suas *performances* no início da carreira aconteciam mais em boates, atualmente se apresenta mais em teatros, mas já se expôs em vários outros lugares, incluindo paradas do orgulho LGBTQIA+, bares e aniversários.

A criação do nome artístico se deu a partir da união do seu nome com o nome feminino Kelly, que a artista já gostava. O contato com Franciskelly foi por indicação das demais artistas

que tem 20 anos de história dentro da montagem como uma das poucas referências de transformistas anteriores a sua geração que ainda estão vivas. Ela afirma que: “É.. da minha geração a maioria já se foram, já pegaro o beco. Tão em outro plano”.

Jade D’Ávilla

Criada por Jefferson Tomaz, de 42 anos, servidor público e comerciante. Jade foi o único trabalho de Jefferson durante alguns anos. Jade tem sua história ligada as primeiras Paradas do Orgulho LGBTQIA+ em Campina Grande e ao Miss Gay Campina Grande, eventos dos quais ela ajudou a organizar várias edições. Entretanto, Jade não foi o seu primeiro nome artístico, no início Jade foi batizada por um grande amigo que, segundo ela, ensinou-lhe absolutamente tudo o que ela sabe sobre as transformações e lhe ajudou em sua primeira aparição montada. Este amigo de Jefferson/Jade lhe deu este nome por achar que ela, após a caracterização se parecia bastante com Samantha, uma amiga transexual que elas tinham em comum.

Jade nos conta que:

Jade D’Ávilla: (...) eu me olhava no espelho e não me via de Samantha. Não era uma coisa que me agradava. E não colou, assim, ninguém me chamava de Samantha, me chamava de Jefferson quando me via nos canto. “Jefferson”, também por que era iniciante, né? E aí eu precisava de uma coisa.. que eu não queria ser visto como Jefferson. Eu entendia que ali eram duas identidades e eu precisava dum nome que fosse fácil, que a pessoa.. que as pessoas.. entendesse, assim, pegasse de cara, que fixasse. E aí eu ficava rodando, rodando, rodando.. e aí eu fui participar dum concurso que era Garota Micarandê.. isso já um tempo depois. Aí.. a gente sentou e eu disse “não, eu não quero ser apresentada como Jade (a entrevistada troca Samantha por Jade). Eu quero vim com um nome diferente que eu quero que as pessoas me reconheçam com outro nome...” e tudo mais. E aí veio a ideia da Jade. Isso foi antes do Clone, que todo mundo pensa que eu sou Jade por causa do Clone (pesquisador sorri ao fundo). É, mas não é! O Clone veio depois. (...) Tanto é que depois as pessoas pensaram que era por conta do Clone. Não, pois eu sou mais velha ainda do que o Clone. É, e aí um amigo foi e me falou.. tava no meio duma conversa tava rolando a história duma pedra e que eu acho que os orientais utilizavam pra fazer escultura de divindade e tudo mais e que o nome era jade.. “ah legal! é esse nome que eu quero”. “Mas você tem que ter um sobrenome!”, e eu “ai meu deus! e agora?”. A aí a pessoa que era da coordenação do concurso, né? “vamo colocar Jade da Vila”, aí eu disse “não, não vou gostar por que vai ficar uma coisa muito pejorativa” “da Vila! Ah aquela que deu na vila” (sorri).. essas coisas. Aí é.. “Jade D’Ávilla”, pronto. Então nasceu aí! Depois de um ano mais ou menos, que eu comecei a me montar que surgiu.. eu fiz a transição de Samantha, que era horrível, que eu não gostava.. pra o Jade D’Ávilla que é o que tá até hoje.

Jade afirma que atualmente se identifica como transformista e não mais como *drag queen*, justamente por ter modificado a estética da sua arte e reproduzir uma imagem mais feminina, sem exageros. Mas deixa claro que sua escola foi *drag* e até coloca que esta é uma mudança pouco comum para homens que se montam, pois geralmente começam como transformistas e depois passam para a arte *drag*, devido sua popularidade atual.

Khloe

Leandro, ou simplesmente Leo, como geralmente é chamado, dá vida a Khloe *drag queen*/transformista de 19 anos, que se monta há 4 anos, mas há 3 anos a personagem é sua profissão. Se identifica enquanto ambas *drag queen*, mas afirma não ver o fazer *drag* diferente do fazer transformista. Khloe foi uma das primeiras com as quais tentei contato devido sua expressiva presença em diversos eventos e festas como DJ. Em Campina Grande cartazes nas ruas e nas redes sociais divulgam sua participação em eventos. O interesse de Leandro na cultura *drag* surge a partir do reality show *RuPaul's Drag Race*, mas foi apenas quando conheceu a família *drag* chamada “As Perlutanas” que começou a dar vida a Alaska, seu primeiro nome artístico, só depois é que veio o nome Khloe, inspirado em Khloé Kardashian por admirar a empresária.

Laryssa Rachelly

Interpretada há 3 anos por Lucas Emanuel, de 22 anos de idade que resolveu começar a se transformar em Laryssa para se divertir e participar de concursos. Identifica-se como transformista e *drag queen*, apesar de se identificar um pouco mais com este último. Lucas já havia criado vários nomes e sobrenomes para sua personagem e apesar de não gostar muito de falar sobre eles, nos revela que já usou Storm. E complementa com bastante ênfase que antes de sua participação no seu primeiro concurso até o nome Laryssa numa brincadeira feita por seu primo e o companheiro. Já seu sobrenome Rachelly, que foi cedido por sua *drag*-mãe Perlla Rachelly.

Light

A *Light* é uma personagem criada pela atriz Letícia Rodrigues, de 34 anos e aos 16 anos se apresentou a primeira vez como transformista. Letícia é mulher transexual e deu início ao processo de transição durante o andamento desta pesquisa. Ela é de João Pessoa e pudemos ver suas apresentações em Campina no espetáculo “Eternamente Bibi”, do qual foi protagonista. Sua personagem foi criada juntamente com a de seu irmão gêmeo, Romilson Rodrigues, que fizeram quadros em programas de televisão paraibanos como as gêmeas *Diet* e *Light* há quase 10 anos. Enquanto atriz, Letícia trabalha em um coletivo com mais 7 artistas, incluindo seu irmão, que é responsável pela produção de suas apresentações e seus figurinos. Por isso, a *Light* não é sua fonte profissão, e sim apenas uma entre tantas personagens que já foram interpretadas

pela atriz. Letícia também participou, antes de dar início a sua transição, em 2010 do Miss Gay Paraíba.

Luna Lion

Anderson performa a Luna há três anos e o faz por diversão. É conhecida por chamar atenção nas festas em que vai e despertar a curiosidade de outras pessoas sobre sua caracterização e suas produções. Ele já fazia já utilizava maquiagem em alguns momentos antes mesmo de se identificar como *drag queen*. Por influência de amigos assistiu *RuPaul's Drag Race*, onde se identificou com as competidoras que apresentam visuais ligados a moda e resolveu se montar a primeira vez com um amigo para ir para uma festa de Halloween.

De acordo com ela, a escolha do seu nome artístico se dá da seguinte forma:

Luna Lion: Eu estudava no Premen. Na época que comecei a me montar tinha uns 16 anos. Atualmente tenho 21. Mas faz uns 3 anos que dou vida a Luna porque nesse meio tempo fiquei um bom tempo sem me montar por não ter quase nada. A primeira opção que tive se não me engano foi Angel Luna. Luna vem do meu sobrenome que amo, Lion do meu signo Leão porque sou bastante leonino, e amo. Daí juntei os nomes e ficou Luna Lion.

Morganna Sky

Morganna Santos é mulher transexual de 43 anos de idade e que há 23 anos participa da cultura *drag queen* e transformista. Seu nome artístico é Morganna Sky, que lhe acompanha antes mesmo de sua transição. Atualmente faz shows por satisfação pessoal e seu trabalho é como empresária e cabelereira. Todos os anos Morganna se apresenta no início do concurso Miss Campina Grande Gay, e tem participado do Miss Paraíba Gay e Top Drag. Sobre a escolha de seu nome artístico:

Morganna Sky: Então, deixa eu te explicar, o nome Morganna é.. isso aconteceu quando eu não era trans, né? Eu era transformista. Isso há 2 e poucos anos atrás, né? Por que eu já tenho 43 anos, então eu morava em São Paulo e eu tava com uns amigos, a gente tudo bebendo, se divertindo num apartamento de um amigo meu em São Paulo e nessa brincadeira a gente tava escolhendo o nome pra cada um, né? E naquela brincadeira lá, eu era muito novo, eu tinha 18 pra 19 anos de idade eeee.. tava.. o sobrinho de um dos meninos tava assistindo o castelo tá tim bum, né? E cada uma botou.. ó que engraçado, né essa história do meu nome, então a gente botou o nome de cada uma e "ah! Faltou o seu", que é o meu né? Ai "vamos botar como?" Ai apareceu milhares de nomes e tava passando o programa do castelo rá tim bum onde tinha a fada Morganna, né? Que vivia num prédio, num castelo rá Tim bum. Ai os meninos "eita, Morganna!" Ai assim, foi uma coisa de impacto, né? Ai ficou, nessa história já vai fazer 30 anos ou mais que estou com Morganna, né? (...) Eeeeeee... O sky foi nesse mesmo dia que eu escolhi o Morgana, a gente numa brincadeira, né? Ai tinha um aparelho lá da sky, aí os meninos "Ah! Morganna Sky" aí ficou Morganna Sky, né? Mas o Morganna Sky eu uso só no palco, né? Nós shows, né? Por que meu nome mesmo agora é.. na minha certidão de nascimento é Morganna Santos.

Normélia

Alexandre Fialho é homem bissexual de 49 anos e criou esta personagem para o espetáculo “Pastoril Profano” há 35 anos, muito famoso no Nordeste do Brasil até hoje. Ator, produtor cultural e transformista, era junto ao pastoril que Normélia se apresentava principalmente em teatros, apesar de ter feito shows em outros locais. Seu primeiro papel feminino foi Dr.^a Rosa Cruz no espetáculo “A Mente Capta de Mauro Rasi”, que deu a possibilidade de inovar enquanto artista e de explorar outras facetas da atuação, como suas participações posteriores em comerciais.

A cena do Pastoril Profano é bastante marcante para a cultura transformista no estado da Paraíba, pois as primeiras *drag queens* e transformistas recorriam ao humor e a estética muito exagerada e colorida durante suas apresentações. E de acordo Alexandre, os espetáculos da companhia eram pensados e produzidos para o público em geral e não somente determinados grupos. A escolha do nome da personagem Normélia se deu através da identificação da cafetina ex-cantora e atriz da cidade de João Pessoa-PB.

Perlla Rachelly

Perlla Rachelly foi o nome criado por Luciano, cabelereiro de 29 anos, para sua personagem *drag queen* e transformista, da qual ele não faz diferença e se identifica como ambas. Luciano se montar há 11 anos atrás para sair com os amigos que também já o faziam e criou seu nome a partir da cantora Perlla, com o inventado sobrenome Rachelly. É a atual *Miss Gay Campina*, vitoriosa em 2019. Além da presença em concursos, a *drag/transformista* já fez shows em boates e participa todos os anos da *Quadrilha Junina Moleka Sem Vergonha* montada, pela qual já foi consagrada *Rainha G* – título atribuído a *drag queens* e transformistas que dançam em quadrilhas. Perlla é uma *drag*-mãe e fundadora de sua família.

Thuane Raylla

Ednaldo Braz dá vida a Thuane Raylla há 19 anos. O assistente social e historiador experiência suas performances dentro e fora do meio acadêmico, onde neste primeiro se dedica a estudar questões de gênero e travestilidades. Sua primeira vez montado foi no ano de 2001 para ir para a boate com amigos. Ednaldo deixa bem claro que dentro dos termos desta pesquisa ele se encaixaria como uma transformista, mas se vê realmente como travesti e explica o seguinte:

Thuane Raylla: Assim... eu... a arte performática, que aí eu me via muito mais uma arte.. uma trava..estilidade do que mesmo drag queen, era mesmo a minha visão.

Inclusive as outras bichas, quando a gente se encontrava nos eventos elas bem maquiada e eu lá bem natural, bem feminina (pesquisador sorri) e elas “É bicha, a senhora é trava. A senhora não é drag.”. Tinha muito isso de... a questão do... (pausa de alguns segundos para pensar na palavra a ser falada em seguida) da maquiagem, do exagero... que a gente tanto diz que as drags relevam e reproduzem.. é... pra mim não era dessa forma. Eu sempre procurava me montar o máximo produzido igual a mulher. Que eu me via muito mais como trava. Depois, é... com a minha.. no meio, no meio acadêmico mesmo, que seria importante, eu não visualizava muito isso, performatizar dentro de uma discussão de gênero. E aí eu trouxe a Thuane, que é a Thuane Raylla, pra o meio do.. pra o meio acadêmico. Então as pale.. eram palestras, oficinas, enfim, eram várias atividades direcionadas pela arte performática.. e aí era.. fiz alguns shows sobre questão de gênero, com algumas cantoras, fazendo sempre uma performance fazendo uma crítica a sociedade, uma crítica ao binarismo, era muito mais isso. Então a Thuane, ela surgiu de início muito mais numa linha mais travesti, uma linha mais feminina, e depois foi muito mais uma performance dentro do meio acadêmico pra dialogar sobre questões de gênero.

Em 2011 Thuane havia decidido dar início ao processo de hormonioterapia, mas ao participar da IIª Conferência Nacional LGBT, em Brasília-DF e conversar com outras travestis, ela repensa sua decisão por perceber diversas complicações após a injeção de próteses de silicone e questões outras que envolviam as mudanças corporais.

A seguir, apresentamos uma tabela com informações dessas artistas, como nome de registro ou nome social (algumas das mulheres transexuais que participam desta pesquisa conseguiram a retificação do nome em suas certidões de nascimento, enquanto outras não), nome artístico, profissão, tipo de performance artística, idade e tempo de carreira, respectivamente.

Figura 03 – Thuane Raylla e Jade D’Ávilla nos bastidores do Miss Campina Grande Gay Oficial 2012.



Fonte: acervo pessoal das artistas (2012)

Tabela 01 – Dados das Artistas

| Nome Artístico | Nome | Profissão | Tipo de Performance | Idade | Tempo de Carreira |
|-----------------------|-------------------|--------------------------------|-----------------------------------|--------------|--------------------------|
| Light | Letícia Rodrigues | Atriz e Transformista | Atriz e Transformista | 34 | 16 anos |
| Franciskelly | Francisco Dantas | Assistente Social | Transformista | 61 | 35 anos |
| Jade D'Ávilla | Jefferson Thomaz | Servidor Público e Comerciante | Transformista | 42 | 23 anos |
| Khloe | Leandro Leo | <i>Drag Queen</i> e DJ | <i>Drag Queen</i> e Transformista | 19 | 4 anos |
| Laryssa Rachelly | Lucas Emanuel | Desempregado | Transformista / <i>Drag Queen</i> | 22 | 3 anos |
| Luna Lion | Anderson | Desempregado | <i>Drag Queen</i> | 21 | 3 anos |
| Morganna Sky | Morganna Santos | Cabelereira | Transformista / <i>Drag Queen</i> | 43 | 23 anos |
| Normélia | Alexandre Fialho | Ator, Produtor e Transformista | Ator e Transformista | 56 | 35 anos |
| Perla Rachelly | Luciano | Cabeleireiro | Transformista / <i>Drag Queen</i> | 29 | 11 anos |
| Thuane Rhaylla | Ednaldo Braz | Assistente Social | Transformista / Travesti | 42 | 19 anos |

Fonte: Elaborado pelo autor (2020)

2.6. O CAMPO, O CONTATO E O FAZER ETNOGRÁFICO COM *DRAG QUEENS*, TRANSFORMISTAS, TRAVESTIS E MULHERES TRANSEXUAIS QUE FAZEM SHOW

No percurso da construção de um recorte de pesquisa é imprescindível clareza sobre o que é desejado fazer e o que é possível ser executado. Escolhas metodológicas são tomadas para adequar as teorias e conceitos ao que é apresentado pelo e no campo de pesquisa. Ao tentar me adiantar para estas questões já pensadas a partir de experiências anteriores em pesquisas de campo e etnografias produzas durante minha graduação e junto aos colegas do PET Antropologia entre abril de 2015 até agosto de 2018, iniciei a pesquisa bibliográfica sobre trabalhos com *drag queens* e transformistas no Brasil, antes mesmo de começar as atividades do mestrado. Destaco um aspecto importante aqui, que é o de não encontrar e nem sequer mencionar nenhuma performance *drag king* – que seria o inverso da performance *drag queen* e transformista, onde geralmente mulheres se travestem e se apresentam enquanto homens – em Campina Grande-PB, motivo pelo qual não me ative a falar sobre este tipo de performance neste trabalho.

Ao iniciarmos as atividades e ao tratar com meu orientador sobre nossas expectativas sobre o andamento e produção desta pesquisa, me foi sugerido tentar contato e questioná-las sobre a participação ou não na pesquisa o mais rápido possível, justamente por pensarmos no pior cenário possível: o de não abertura do campo. Ainda em abril de 2019 dei início a esta procura por artistas que estivessem dispostas a colaborar com a pesquisa. Tentei contato com várias pessoas que já eram conhecidas minhas, até pessoas que via em algumas festas que frequentei. Não obtive resposta de quase nenhuma delas. Apesar de já esperar determinada resistência em conseguir informações por fatores diversos: medo da exposição; receio em ter seus dados divulgados (ainda que eu tenha assegurado a cada uma delas a divulgação apenas daquilo que fosse permitido) e tantos outros aspectos que colocam pessoas LGBTQIA+, e principalmente aquelas que apresentam maior vulnerabilidade social, *performers*, travestis e transexuais, com grande resistência a este tipo de pesquisa, por consequência de experiências de violência, rejeição e preconceito vividas anteriormente. Outras com as quais consegui falar e que aceitaram participar da pesquisa, por vezes adiaram o primeiro encontro ou simplesmente não apareceram na data, hora e local marcados. Sobre os primeiros contatos, sempre me identifiquei enquanto pesquisador e mestrando, da mesma forma que fiz questão de marcar os primeiros encontros em locais públicos e no centro da cidade, onde eu pudesse fazer gravações de áudio em boa qualidade, assim como assegurar (para a entrevistada) determinada segurança sobre minhas intenções e a seriedade da pesquisa.

Mesmo tendo conhecimento de algumas pessoas que se montam, o campo não me era familiar a princípio: mesmo consumindo muito material da cultura *drag*, transformista e shows trans, quase sempre o fiz através da televisão ou internet e não possuía contato mais próximo com nenhuma das artistas com as quais trabalhei nesta pesquisa, assim como não possuía previamente conhecimento de alguém em comum no ciclo de amizades que pudesse me colocar de uma outra maneira em contato direto com o campo. Mesmo sendo LGBTQIA+, e tendo alguns contatos em comum com grande parte das artistas, o campo não era necessariamente tão familiar quando talvez pudesse parecer. Inclusive as inferências e análises produzidas nesta pesquisa o são feitas do ponto de vista de um pesquisador de gênero masculino, branco, cis, gay, de vinte a quatro anos e que tem origem em cidade próxima à Campina, mas com um tamanho e população bem inferiores.

Por outro lado, esses contatos com informações contidas em pesquisas semelhantes executadas em outros locais e contextos e consumo destas formas de arte me aproximam de algumas facetas, termos e práticas que serviram como apontamentos de caminhos a serem desenvolvidos e investigados - não perdendo de vista os estereótipos reforçados pelos veículos

de mídia que não somente eu, mas por onde tantas outras pessoas recebem informações (ou desinformações) e consumiram e consomem performances *drag queen* e transformista.

Ao me propor a trabalhar com as artistas de Campina Grande-PB, coloquei-me o desafio de estudar um grupo marginalizado que está localizado dentro da cidade onde resido há quase 10 anos e que podem, em maior ou menor medida, ter compreensões outras daquelas que apresento ao longo das páginas deste texto, como bem coloca Velho (1980):

Assim, ao estudar o que está próximo, a sua própria sociedade, o antropólogo expõe-se, com maior ou menor intensidade, a um confronto com outros especialistas, com leigos e até, em certos casos, com representantes dos universos de que foram investigadores, que podem discordar das interpretações do investigador. (1980, p.131)

Neste sentido, escolho o método etnográfico como ferramenta possibilitadora de acompanhar e me aproximar as práticas cotidianas e artísticas de cada uma delas, desta maneira conseguindo contrapor discurso e práticas dessas artistas; e investigando as incongruências e narrativas sobre elas mesmas. É através desta observação participante que procuro tecer uma teia de significados diversos sobre gêneros, masculinidades/feminilidades, o ser e fazer *drag*, transformista e atuação de artistas travestis e transexuais e as suas experiências, sobrepostos entre si e que compõem assim a estrutura social, como aponta Geertz (1989). Portanto, compreendo o método como uma descrição densa, onde:

“O que o etnógrafo enfrenta, de fato – a não ser quando (como deve fazer, naturalmente) está seguindo as rotinas mais automatizadas de coletar dados – é uma multiplicidade de estruturas conceituais complexas, muitas delas sobrepostas ou amarradas umas às outras, que são simultaneamente estranhas, irregulares, implícitas, e que ele tem que, de alguma forma, primeiro apreender e depois apresentar /.../ Fazer etnografia é como tentar ler (no sentido de ‘construir uma leitura de’) um manuscrito estranho, desbotado, cheio de elipses, incoerências, emendas suspeitas e comentários tendenciosos...” (1989, p.20)

É ainda através da observação participante que:

“o pesquisador busca interpretar (melhor dizendo: compreender) a sociedade e a cultura do Outro "de dentro", em sua verdadeira interioridade. Tentando penetrar nas formas de vida que lhe são estranhas, a vivência que delas passa a ter cumpre uma função estratégica no ato de elaboração do texto, uma vez que essa vivência - só assegurada pela observação participante "estando lá" - passa a ser evocada durante toda a interpretação do material etnográfico no processo de sua inscrição no discurso da disciplina” (OLIVEIRA, 1996, p. 31).

Este não adentramento ao campo que me foi colocado de início, fizeram com que eu me sentisse frustrado durante meses por não saber mais o que fazer para conseguir entrevistas, pois havia planejado iniciar o contato o quanto antes para ter bastante tempo em campo e poder acompanhar estas *drags*, transformistas e artistas trans na maior quantidade de eventos, festas

e apresentações possíveis, por observar anteriormente que não há grande frequência nas performances artísticas em Campina Grande – acontece uma num final de semana e passa meses até aparecer outro evento. Foi ao relatar sobre esta dificuldade de adentrar o campo e minhas frustrações com Renato, ex-colega de graduação e de PET, que meu contato com o campo começou a ser redesenhado. Renato frequentou as boates de Campina Grande durante muitos anos na sua juventude e já conhecera várias *drags queens*/transformistas e pessoas trans, inclusive tendo assistido suas apresentações nas Boates *Queen* e *Vogue*, as quais ele era assíduo. Assim, Renato começou a me indicar eventos de atrizes/atores e transformistas nos teatros e que posteriormente se tornaram, também contatos de pesquisa. Meu colega de profissão não foi somente um facilitador do meu contato com o campo, pois ao longo das nossas conversas informais, apontou possíveis abordagens e aspectos a serem observados em determinadas situações e me foram indicado como possibilidade, facilitando as abordagens e me mostrando como passar confiança para cada uma das artistas individualmente e conseguindo informações da melhor forma possível.

Previamente deixei elaborado um roteiro de perguntas a serem respondidas (ver Anexo I), e este continha 12 perguntas para que pudesse guiar a narração das histórias e das experiências, mas que ao mesmo tempo apontavam para questões que eu já pretendia discutir ao longo deste trabalho, envolvendo informações como: há quanto tempo se monta; qual a frequência; como foi a primeira vez; como a família soube e qual a reação; situações de violência dentro e fora do contexto familiar; a recepção da população LGBTQIA+; e as relações afetivo-sexuais com pessoas que sabiam e que não sabiam da prática do travestimento corporal.

Minha primeira imersão no campo ocorreu no dia 14 de setembro de 2019, no Teatro Municipal Severino Cabral, ocasião na qual eu fui com Renato assistir ao espetáculo *Eternamente Bibi*, interpretado por Letícia Rodrigues (que dá vida à personagem Light), sendo a abertura feita pela transformista Franciskelly Dantas, a mais antiga artista viva de Campina Grande-PB. Antes do início do evento, Renato me apresentou a Ednaldo (criador de Thuane Raylla), que estava desmontada e também havia ido assistir ao espetáculo, todas elas vieram a se tornar interlocutoras desta pesquisa. O evento foi promovido pelo Grupo de Apoio à Vida (GAV), que facilitara uma entrevista com Letícia, a qual deveria ocorrer na manhã seguinte na sede da instituição. No dia marcado, entretanto, fui avisado que não seria possível realizar a entrevista, pois Letícia já havia retornado à João Pessoa por motivos de saúde.

Figura 04 – Franciskelly Dantas preparada para se apresentar no Teatro Municipal e abrir o espetáculo Eternamente Bibi.



Fonte: acervo pessoal da artista, disponível no Facebook (2019).

Neste momento, Valdenys, responsável pelo GAV, me sugeriu falar com ela pelo aplicativo de mensagem *Whats App* e saber quando eu poderia ir até João Pessoa-PB entrevistá-la. De imediato pensei que não seria interessante me deslocar até a capital para entrevistar uma artista que é de lá e que, a princípio, não estaria dentro do recorte de minha pesquisa. Então pensei na possibilidade de entrevistá-la pelo próprio aplicativo, mas não estava muito confiante quanto ao uso da ferramenta enquanto método de coleta de dados em ciências sociais. Dias depois, Letícia havia se disposto a dar entrevistas e conversar através do *Whats App* e assim o fizemos semanas após a apresentação. A própria transformista me propõe a entrevista através do aplicativo de mensagens como uma forma de ajudar no andamento da pesquisa, já que ela não sabia em que outro momento retornaria à Campina Grande, sendo mais viável naquele momento realizá-la por meios eletrônicos. Então marcamos um horário em que ambos pudessem ficar online e conversar por áudio e mensagens de texto.

Confesso que a princípio fiquei animado por ter conseguido a primeira entrevista, mas pouco confiante sobre a falta de interação face-a-face, ou *offline*, que é o que tradicionalmente executamos quando nos propomos a utilizar o método da etnografia. Assim, utilizei-me de ferramentas de coleta de dados de forma online para iniciar minha pesquisa. Para além de um

recurso mediador para marcar as entrevistas com as interlocutoras, ele foi utilizado para a própria comunicação e realização da entrevista em si.

Entretanto, no dia da apresentação da peça interpretada por Letícia, eu já havia saído de lá com entrevista marcada também com Ednaldo (Thuane Raylla) que é assistente social do Centro de Referência LGBT de Campina Grande, e me convidou para ir até o local para entrevistá-la. Portanto, depois de meses tentando entrevistas com tantas *drags* e transformistas em Campina Grande, Thuane foi a primeira com quem conversei presencialmente, no final do mês de setembro de 2019. A entrevista presencial me deu um maior animo, pois em minha mente e a partir das poucas discussões que adentrei sobre etnografia online, não me sentia confiante para utilizá-la em minha pesquisa como recurso principal, assim como interpretava ela como ilegítima e não substituta dos encontros presenciais e entrevistas cara-a-cara com as interlocutoras.

Após minha conversa com Thuane, ela me indicou pessoas que poderiam conceder entrevistas através da indicação dela e de imediato, ainda em minha frente, ela mandou mensagem para Franciskelly Dantas e Jade D'Ávilla e ambas concordaram. A artista me disse que ia falar na minha frente e que estava dizendo que era importante elas participarem, sob a justificativa de que muitas transformistas e *drag queens* optam por não participar por medo e por estarem calejadas de tanto sofrerem com LGBTfobia. Ednaldo/Thuane colocou em contato com artistas mais experientes e que prontamente compreenderam a importância e seriedade da pesquisa e dispuseram-se para conversar comigo presencialmente. Esta intermediação de Thuane foi extremamente importante para o contato com as demais pelo respeito e conhecimento que a assistente social tem com grande parte das artistas locais, não só pelo tempo que se monta, mas também com a sua atuação profissional. Ambas de imediato aceitaram colaborar com a pesquisa e assim o fizeram.

Segui neste momento, utilizando o aplicativo de mensagens apenas para me apresentar, explicar sobre o que se trata e marcar as entrevistas em locais públicos, não pretendendo voltar a realizar as entrevistas por ele. A entrevista com Jade D'Ávilla aconteceu presencialmente em outubro de 2019 e ela também assume um papel importantíssimo aqui, indicando grande parte das outras artistas com as quais consegui entrevistas, além de se mostrar como alguém sempre disponível para tirar dúvidas e ter várias conversas informais que resultaram nas reflexões colocadas ao longo desta dissertação. Jefferson (que dá vida a Jade) me encontrou em uma livraria no centro da cidade, onde pudemos conversar durante quase duas horas e ele me explicou e me indicou diversas questões que nem sequer eu havia pensado a respeito. Durante os meses que se sucederam, tentei contato com outras *drag queens* e não consegui me encontrar com elas

por diversos motivos, mas principalmente por causa da incompatibilidade das agendas delas e de horários para que pudessem me conceder entrevistas.

Então, desde a entrevista de Jade até após o carnaval do ano seguinte não consegui mais entrevistas, apesar de ter os contatos, resolvi não insistir muito durante o final de 2019 e início de 2020, para não atrapalhar as férias das artistas. No mês de abril de 2020, iniciamos o período de quarenta por conta da pandemia do novo Corona Vírus (COVID-19) e em conversa com meu orientador, resolvemos suspender a procura por entrevistas na esperança de que a pandemia seria algo que duraria apenas algumas semanas e em breve, cumprindo a quarentena, estaríamos vivendo normalmente a não ser com algumas limitações. Com o passar dos meses e o agravamento da situação mundial, em especial a brasileira, preocupamo-nos com a coleta de dados e com o cumprimento dos prazos. É neste momento, durante intensa discussão dentro das ciências sociais sobre usar as redes sociais para dar continuidade as pesquisas que penso efetivamente nelas como alternativa viável de realizar as entrevistas, mesmo sem sentir-me seguro para executá-la desta forma.

É ao receber esta confirmação sobre a adaptação da coleta de dados, para que não corresse riscos de saúde e igualmente não colocasse minhas interlocutoras em igual perigo, que o professor Vanderlan Silva me sugere prosseguir com a coleta via whats app, e como coloca o mesmo “não é mais novidade para você! Você já realizou entrevista via *Whats App* antes da pandemia”. Ao ouvir isto em reunião de orientação, me dei conta de que durante todo o período em que realizei a primeira entrevista online, até aquele momento eu estava subestimando a etnografia online/netnografia/cyberetnografia e colocando como ilegítima, quando ela já havia se apresentado como eficaz, facilitadora e necessária em situação anterior.

Desta forma, recorro num primeiro momento as contribuições do método netnográfico, desenvolvido por Kozinets (2014), em que o autor apresenta como métodos e técnicas que foram desenvolvidos:

“na área da pesquisa de marketing e consumo, um campo interdisciplinar aplicado que está aberto ao rápido desenvolvimento e à adoção de novas técnicas. A pesquisa de marketing e consumo incorpora visões de diversos campos, tais como antropologia, sociologia e estudos culturais, aplicando seletivamente suas teorias e métodos básicos (...)”. (KOZINETS, 2014, p. 10).

Ao lembrar do caráter multidisciplinar do método e sua origem nas ciências sociais, entendo como perfeitamente possível a utilização da netnografia para tratar de fenômenos sociais através das lentes e chaves de análises socioantropológicas; além de temáticas que não podem mais ser desconsideradas fora do contexto ou sem coexistência nas interações digitais em tempo real; da mesma forma que em tempos de distanciamento social fez-se, e ainda faz

necessário, a adaptação destes métodos de trabalho de campo que expõem pesquisador e interlocutores a riscos de saúde. Assim, em linhas gerais, o autor nos coloca que a netnografia é a pesquisa observacional participante em trabalhos de campo online, ou seja, ambientes digitais (e através deles) que recorre a interações e comunicações mediadas por computadores e outros aparelhos eletrônicos – como smartphones, tablets e outros – como fonte de dados para chegar à compreensão e à representação etnográfica de um fenômeno cultural e/ou social (KOZINETS, 2014).

Foi apenas no final de maio de 2020 que reiniciei o contato com as *drag queens*, transformistas e artistas trans campinenses para poder realizar as entrevistas de forma online. Ao me forçar a reutilizar o aplicativo de mensagens como método de execução das entrevistas, a pandemia proporcionou um crescimento considerável no número de entrevistadas em pouquíssimo tempo, em razão da facilidade para contactar e realizar entrevistas através de mensagens de texto, sem a preocupação ou vergonha com a gravação de áudio e sem deslocar-se de casa. Hoje, após a escrita da dissertação, penso se não teria conseguido mais entrevistas e de maneira mais rápida se tivesse aderido, sem resistências, ao uso de recursos digitais para coleta de dados desde o início do contato com o campo. Não me eximindo do problema que foi não considerar novos meios de pesquisa de campo em antropologia, a discussão sobre as etnografias online (cyberetnografias/netnografias) ainda é bem recente dentro dos campos de estudo, da mesma forma que não é tratado por alguns como legítimo na antropologia, que ainda valoriza primordialmente o método etnográfico tradicional, com pouquíssimas adaptações, que implica no deslocamento e observação do cotidiano *offline* dos sujeitos e sujeitas interlocutores das pesquisas. T tamanha percepção e resistência advém principalmente dos estudos sobre etnologia, mas em determinados contextos e no atual cenário de globalização, há de se pensar e considerar estas interações em redes sociais como igualmente legítimas e complementares as interações face-a-face (GOFFMAN, 2002), da mesma forma que podem, assim como no caso desta pesquisa e de tantas outras que tiveram que se adaptar metodologicamente em meio a uma pandemia e no cumprimento do isolamento social, a outras ferramentas metodológicas e de coleta de dados. Com isto, não estamos colocando as etnografias online como secundárias, complementares ou simplesmente uma alternativa a ser pensada em momentos que demandam adaptações; apontamos que ela não só pode ser complementar, como pode por si só atender a determinadas investigações de forma absurdamente eficaz.

Ao ter que adequar métodos e técnicas de pesquisa, novamente recorri ao aplicativo de mensagens instantâneas, *Whats App*, para realizá-las, como já citado anteriormente. As abordagens eram padrão, pois desenvolvi um pequeno texto de apresentação pessoal, colocando

de forma resumida o objetivo da pesquisa e perguntando se a artista tinha interesse em participar, seguido de quem havia me passado o contato, para passar confiança e despertar interesse na colaboração com a pesquisa.

Portanto, segui as orientações de Kozinets (2014) quando coloca que na pesquisa etnográfica ética há quatro passos que são importantes e que pontuo como indispensáveis: identificar-se e informar aos colaboradores da pesquisa sobre os pontos relevantes da mesma; pedir as devidas permissões para coleta de dados e outras consultas; obter consentimento quando for necessário; e citar e dar o devido crédito aos membros das comunidades pesquisadas. Ao identificar-me, tanto no aplicativo de mensagens para tentar o primeiro contato, quanto nas redes sociais criadas posteriormente para fins da pesquisa, sempre procurei deixar claro meu propósito em todos estes espaços eletrônicos, não materiais. Da mesma forma, nos encontros presenciais, repeti antes das entrevistas sobre o que se tratava pesquisa dando um resumo pontual, mas esclarecido sobre os objetivos do trabalho; assim como, quando questionado sobre especificidades fui prontamente esclarecer e detalhar cada uma delas.

Ao perguntar se poderíamos realizar as entrevistas via *Whats App*, não obtive nenhuma recusa de nenhuma das interlocutoras e as respostas foram dadas de acordo com a escolha delas mesmas, através de textos e/ou áudio. Quando a artista fazia questão de responder por áudio, me senti na responsabilidade de prosseguir as perguntas utilizando o mesmo recurso, pois queria aproximar o máximo possível da minha abordagem e conversar quando estive interagindo *offline*. Da mesma forma segui perguntando por meio de mensagens de texto aquelas que se sentiram mais à vontade para escrever.

O uso do aplicativo enquanto ferramenta de coleta de dados por meio de entrevistas e conversas informais não me foi mais estranho e, a partir daquele ponto, sua utilização foi consideravelmente fácil, visto que já que havia utilizado enquanto ferramenta de pesquisa antes mesmo do isolamento social para a entrevista com Letícia/Light, como descrito acima e, portanto, já estava estudando sobre as técnicas de coleta de dados que precisaria justificar ao longo deste texto. Mas naquele momento me senti mais à vontade e seguro em explorar a ferramenta sem me preocupar sobre a possibilidade de que meu trabalho fosse considerado menos relevante pelas ferramentas metodológicas e pelos dados coletados, por parte de colegas profissionais. Contudo, não pensava em utilizar a ferramenta para todas as entrevistas, apenas para casos especiais, como o já mencionado, no qual a artista reside em outra cidade e vem à cidade para eventos nos quais executa *performances*. Ao final de todo o processo de coleta de dados, acabei entrevistando pessoalmente apenas três das dez artistas (Thuane Raylla, Jade D'Ávilla e Franciskelly Dantas) que participaram, sendo as outras sete (Morganna Sky, Perlla

Rachelly, Laryssa Rachelly, Light, Normélia, Luna Lion e Khloe) realizadas por mensagens de texto ou troca de áudio entre pesquisador e entrevistada. Junto a Jade D'Ávila, durante a pandemia consegui fazer outra entrevista com Morgana Sky em seu salão de beleza.

A partir de Xavier (2019), quando pensa o *Whats App* como ferramenta pedagógica, considerando o mesmo como rede social, pois em igual medida cria um espaço comum com abertura para participação, constitui espaços híbridos de “públicos em rede”, delinea discursos e suporta interações típicas de determinados grupos sociais. Complementando com sua definição do aplicativo como um gênero do discurso, por compreender uma linguagem específica que difere de outras formas de comunicação social, que por sua vez remetem a modos de interação social *offline*, podemos perceber que o aplicativo proporciona relações sociais e comunicação efetiva não somente para o ensino, mas para apreensão de informações e dados para pesquisas em ciências humanas e sociais. Assim, pensamos a ferramenta/rede social, em sua complexibilidade e suas múltiplas funções de compartilhamento de recursos audiovisuais que não necessariamente estão sendo compartilhados em uma conversa, mas que podem ser informações e mensagens que (igual aos *stories* do *Facebook* e *Instagram*) somem após 24 horas, que podemos visualizar e comentar.

Ao utilizar a rede social produzimos discursos, sentidos e igualmente interações sociais, onde a realização de entrevistas através deste proporciona novas formas de diálogo e coleta de dados, ao mesmo tempo que remetem as interações face-a-face, sendo únicas em si, mas ao mesmo tempo complementando uma à outra. Portanto, constitui-se assim, não somente como uma mera ferramenta para coleta de dados, mas em mesma medida como espaços de interação atuais, amplamente utilizados e através dos quais podem se estabelecer redes de sociabilidades com outras pessoas e estreitamento dos laços sociais *offline*; e criação de novos laços que podem ser expandidos para as relações fora das redes.

Ao pensar criticamente e colocando em comparação as entrevistas feitas pessoalmente e através de aplicativos de mensagens, senti considerável dificuldade em manter continuidade das respostas nesta última. Por vezes algumas das que entrevistei pelo *Whats App* passavam dias para me responder determinados questionamentos, enquanto outras só começaram a me responder quando enviei todas as perguntas, conforme me foi solicitado. Por vezes muitas justificavam que estavam ocupadas com outras tarefas naquele momento. Porém, este é um dos pontos positivos de sua utilização, há a possibilidade de responder quando estiver disponível e não ocupar tanto as outras atividades das entrevistadas, por outro lado, há uma descontinuidade da entrevista, daquilo que está sendo falado e discutido nas perguntas, tanto por parte das entrevistadas, como por parte do próprio pesquisador. Aliás, esta é uma característica

importante e intrínseca a própria dinâmica da internet, a possibilidade de encurtar as distâncias entre tempo e espaço, onde os agrupamentos sociais estão dispostos em rede (KOZINETS, 2014) onde é possível curtir, amar, seguir, bloquear, convidar e adicionar pessoas de seu convívio *offline*, da mesma forma que é possível ignorar as interações e mensagens recebidas e simplesmente responder quando lhe for adequado.

Percebi também que algumas entrevistas pelo aplicativo foram mais diretas nas respostas, e de maneira geral foram aquelas respondidas por texto. As entrevistas em que interagimos por áudio, mesmo fornecendo respostas mais diretas no primeiro momento, posteriormente mandavam outros áudios explicando aquilo que havia sido relatado em breves frases nos áudios anteriores, e muitas vezes adiantando respostas a determinadas questões que eu iria fazer em seguida, o que foi aproximou bastante das entrevistas realizadas presencialmente e que deixou claro que a utilização da ferramenta não só era uma saída eficaz, como podemos ter experiência equivalente a entrevista realizada de forma offline.

Após tantos meses nos adequando as medidas preventivas e as novas dinâmicas de interação, todos os eventos do calendário lésbico/gay/drag/transformista foram adiados ou cancelados, assim como tantos outros eventos, deixando meu campo, impossibilitado de realizar as atividades de pesquisa presencialmente. Pensei em conjunto com meu orientador em redirecionar as atividades para os ambientes virtuais e já que estamos vivendo o momento das *lives*, das ligações por vídeo, das interações através das câmeras, comecei a procurar material produzido por *drag queens*, transformistas e artistas trans em Campina Grande durante o primeiro mês de pandemia.

Neste sentido, pensar o uso das redes sociais e demais ferramentas tecnológicas e o uso que damos a cada uma delas é por si só um dos objetos de estudo da netnografia como colocado por Robert Kozinets (2014), pois, enquanto pesquisador, dei um outro sentido as redes sociais e aplicativos de mensagens que apresentaram-se como uma ferramenta metodológica e espaço e coleta de dados e encontros online que proporcionaram interações reais e relevantes socialmente antes e durante a pandemia. Complementar a isto, me inclinei à metodologia proposta por Leitão e Gomes (2017), ao pensar os ambientes não naturais das cidades, estudados pela antropologia urbana, como possibilidades de vivências *off-line*, estendidas a novos ambientes não naturais, em que sua organização escapa ao controle das instituições e organizações, emergindo assim outros modos de vida, que são os ambientes digitais. As vivências *online*, possibilitam a coexistência de um mesmo sujeito em diferentes ambientes e sob diferentes regras de convivência.

Complementar ao uso da ferramenta *Whats App*, criei uma conta de usuário nas redes sociais *Facebook* e *Instagram*, nas quais me identifiquei em cada uma delas, para poder acompanhar as postagens e as interações *online* feitas por estas artistas em perfis de suas personagens e seus perfis pessoais, assim como interagir com elas durante este período. Ao fazer isso me repositonei durante a pesquisa em ambientes que já não havia usado a mais de dois anos. E como afirmam Leitão e Gomes (2017), me vi não mais como um usuário comum, mas como um antropólogo trabalhando em ambiente virtual, cyberetnógrafo, pesquisador *online* que me colocou sob novas regras de pesquisa:

A conectividade perpétua, refletindo o modo de se vivenciar as plataformas digitais contemporaneamente, impõe uma novidade a esse tipo de etnografia, na qual se está, de certo modo, potencialmente à disposição do trabalho de campo de modo contínuo e permanente, a qualquer horário do dia e da noite. Os limites passam a ser negociados a partir da própria plataforma, mas essa tem como característica informar aos contatos o horário de última conexão dos sujeitos e se as mensagens enviadas foram ou não lidas, podendo gerar situações delicadas e expectativas de respostas imediatas as conversas iniciadas (2017, p. 56)

Pensar estas vivências *online* como reais e, portanto, importantes de serem analisadas, nos proporciona enxergar determinadas práticas e discursos elaborados e compartilhados digitalmente, que talvez não fossem ditos nas interações face-a-face ou nos quais o indivíduo não tenha coragem de expressá-las neste tipo de interação. Infelizmente, num primeiro momento não foi possível realizar a investigação nos ambientes digitais simultaneamente às investigações presenciais em decorrência do contexto de isolamento que estamos vivenciando desde março de 2020. Elas acontecem, a princípio, em momentos distintos e este fato não é ponto menos valioso dentro da investigação ou a torna menos válida, uma vez que as relações sociais com o público e com amigos, colegas e demais passam a ser estabelecidas por meio destas ferramentas e interpretadas como o “novo-normal” das relações sociais, mesmo que este “novo” já fosse praticado há muito tempo em grupos de jovens, por exemplo, onde grande parte de suas interações e relações se constituem e são continuadas através das redes sociais digitais em paralelo as relações face-a-face (ALBUQUERQUE NETO, 2020).

Leitão e Gomes descrevem três modos de pesquisar etnograficamente os ambientes digitais: as perambulações, que integram o flâneur digital para apreensão temporal, que se constitui no efêmero, no transitório e naquilo que é típico das metamorfoses, conceito extraído das pesquisas em grandes centros urbanos, fazendo assim, uma etnografia transeunte, de idas e vindas que é próprio da rede através do acompanhamento de *hashtags*, fazendo com que o pesquisador não observe seu objeto de pesquisa de um ponto fixo e único, mas que possa se misturar a multidão, adentrando seus fluxos, percorrendo seus trajetos e deixando-se levar por

ela; os acompanhamentos, que são executadas em redes sociais que demandam uma maior segurança e informações sobre a vida *offline* dos usuários, assegurando vinculação com contas de outras redes sociais e dificultando a criação de perfis falsos. Em casos de trânsitos nos encontros *offline/online* dos integrantes dos grupos estas se apresentam como questões que garantem respaldo e segurança para os interlocutores da pesquisa, e onde o pesquisador segue um fluxo já existente nas relações no ambiente virtual e fora dele, configurando-se como um etnógrafo-*stalker*, que acompanha os passos dos usuários dentro e fora das redes. Inclusive o próprio *Whats App* se apresenta como mais propício a utilização desta abordagem.

Enquanto as imersões são utilizadas em ambientes virtuais em que é possível realizar a separação do “estar dentro” e do “estar fora”, como no caso de jogos *online*, onde os usuários criam perfis que não necessariamente correspondem a sua identidade e que muitas vezes nem possuem fotos ou informações pessoais e ambientes de criação de avatares para interação com outros usuários. Estas plataformas permitem explorar práticas que operam sob outra lógica moral e que seriam questionáveis ou cabíveis de punição na vida *offline*, onde suas práticas, geralmente punctionadas pela paixão, desejo, fetiche e sexualidade que podem também ser configuradas como práticas dissidentes (LEITÃO E GOMES, 2017).

Assim, o pesquisador em ciências sociais, especialmente em antropologia, que se propõe a utilizar as redes sociais como campo de estudo e a netnografia/cyberetnografia como metodologias de coleta e investigação de dados, devem perceberem a si próprios e aos seus interlocutores, assim como os fenômenos a serem estudados, a partir de suas interações simultâneas e também daquelas que demoram dias para ocorrer, como no caso da resposta às algumas perguntas enviadas por meio de mensagens instantâneas em redes sociais. Há de alguma maneira formas que possibilitam que o interlocutor questionado sobre algo que não quer responder simplesmente ignore o pesquisador, afinal, lhe é incomodo, mas sem verbalizar através da linguagem textual sua recusa em responder. E que a partir deste silencio o antropólogo compreenda que é um assunto ou questão indesejada e prossiga com outros pontos, da mesma forma que o antropólogo pode exercer determinado controle sobre o interlocutor, podendo visualizar o último horário em que o sujeito esteve *online* e persistir no questionamento, Essas ferramentas e funções disponíveis nos aplicativos de mensagens deixaram tudo mais complexo, afinal compreende-se a disponibilidade da pessoa que está a ser entrevistada para quando estiver à vontade.

Em pelo menos três das interlocutoras entrevistadas, recebi suas respostas após as 22h00m, em um caso específico, erade madrugada. Ao acordar e ler as mensagens, dei-me conta de algo interessante que aprendi ao longo da minha formação em ciências sociais e ao cursar as

disciplinas de metodologia em antropologia: o tempo é sempre do campo e nunca do pesquisador. Mesmo estando submetidos a prazos e outras tantas demandas, naquele momento meu sono não era o que havia de mais valioso, o mais valioso era conseguir escrever outra pergunta enquanto a interlocutora ainda estava *online* na rede social. E mais importante ainda, que ela me respondesse ainda naquele momento para que eu pudesse fazer mais perguntas. Obviamente, nem sempre isso aconteceu, e lá se iam mais 24 horas de espera por uma nova resposta.

Da mesma forma acontece quando crio os perfis nas redes sociais *Facebook* e *Instagram*, fico apreensivo sobre a aceitação ou não por parte delas, mas rapidamente todas me aceitam como amigo e seguidor e me seguem de volta. Esta reciprocidade no seguir um e outro aponta que elas querem acompanhar meu conteúdo nas redes sociais, que de acordo com Leitão e Gomes (2017) é absurdamente importante para que se estabeleça uma interação, tal qual ocorreria no contato face-a-face. Lá (nas redes sociais) eu igualmente estive sob vigilância e mantendo determinado controle de impressões (BERREMAN, 1980) em relação às minhas postagens e conteúdos compartilhados, afinal, não postar e não interagir poderia resultar em desconfiança em relação ao meu não compartilhamento de informações da minha vida pessoal.

O autor coloca que:

O etnógrafo surge diante de seus sujeitos como um intruso desconhecido, geralmente inesperado e frequentemente indesejado. As impressões que estes têm dele determinarão o tipo e a validade dos dados aos quais será capaz de ter acesso e, portanto, o grau de sucesso de seu trabalho. Entre si, o etnógrafo e seus sujeitos são, simultaneamente, atores e público. Têm que julgar os motivos e demais atributos de uns e do outro com base em contato breve, mais intenso, e, em seguida, decidir que definição de si mesmos e da situação circundante desejam projetar; o que revelarão e o que ocultarão, e como será melhor servir aos seus interesses, tal como você os vê. (BERREMAN, 1980, p. 141).

Não compartilhar algo ou não postar sobre si numa rede social pode acionar diversos questionamentos nos seus amigos e seguidores, pois resultaria de um controle excessivo das impressões, neste caso, a falta de informações suficientes para que fosse criada uma fachada confiável ou sustentar aquela apresentada anteriormente, durante o primeiro contato. O que eu não gostaria que acontecesse, pois não pretendia que elas me olhassem com desconfiança, afinal isso atrapalharia minha coleta de dados. Então, mesmo descrevendo na biografia dos perfis de ambas as redes sociais que se tratava de perfis exclusivamente voltados para realização da pesquisa, compartilhei fotos pessoais, chamadas de eventos acadêmicos e/ou voltados para o público LGBTQIA+ com o propósito de assegurar minha posição e ser coerente com aquilo que descrevi para os mesmos. Para que a fachada de etnógrafo não fosse questionada e eu não me

tornasse um intruso incomodo nestes ambientes virtuais, da mesma forma que não questionassem minhas imersões presenciais, pois assim como me fiz um pesquisador-*stalker*, minhas interlocutoras também me *stalkeavam*, para ver aquilo que eu já havia publicado nas redes sociais e acompanhavam aquilo que eu postei ao longo da pesquisa. Assim, as relações com colegas profissionais, familiares, colegas e conhecidos eram igualmente observadas e acompanhadas com o propósito de sanar curiosidades sobre mim e sobre as relações que construo e com quem as estabeleço.

Igualmente a minha observação, elas me notavam, e igualmente a suas interações com os conteúdos que compartilhei, eu interagi com os que elas compartilhavam. Sempre busquei interagir de forma equivalente, para deixar que elas delimitassem o espaço e até que ponto nosso contato poderia se perpetuar. Então em suma maioria, as interações foram por meio de curtidas em fotos e postagens vídeos de *shows* ocorridos antes e durante a pesquisa. Quase nunca houve comentários, e quando feitos, buscava retribuir em postagem seguinte. Esta estratégia que pensei servia para mim como mecanismo de interação segura. Enquanto eu procurava por dados e postagens mais antigos que pudessem me ajudar com outras informações, elas que começavam a interagir com minhas publicações, assim eu poderia agir de forma recíproca não ferindo o espaço das interlocutoras e não deixando margem para interpretações extemporâneas ou para outros tipos de relações que não fosse pesquisador-interlocutora.

Por falar em controle de impressões, as etnografias online nos permitem examinar situações diversas em que pode haver: a) um controle excessivo de impressões sobre aquilo que se posta nas redes sociais, visando uma menor exposição, mas sem deixar de interagir com pessoas próximas; b) uma menor preocupação com aquilo que é postado, justamente por pensar na internet como terra sem lei e sem regras. Em geral, grande parte das artistas tem maior precaução sobre aquilo que posta em seus perfis profissionais do que em seus perfis pessoais, isso se dá por diversos motivos, entre eles a frequência das suas produções que representam massiva quantidade de conteúdo gerado em redes sociais. Mas também aponta uma maior polidez e preocupação com a imagem de sua personagem, afinal, sua personagem é uma figura pública, enquanto a artista é pessoa privada e assim prefere manter suas relações e conteúdos mais íntimos.

É importante ressaltar ainda que é possível fazermos um recorte geracional entre estas 10 artistas pesquisadas, pois há uma variância entre pessoas com 60 anos, até jovens de 18, onde estas últimas apresentam maior intimidade com as redes sociais e com o uso de aplicativos de internet, afinal, as redes sociais e as interações *online* representam atualmente parte exponencialmente significativa de suas redes de sociabilidade entre seus pares – colegas de

escola, de bairro, de espaços de lazer, familiares e até possíveis pretendentes –, assim como possibilita expandir suas redes de pessoas com as quais se relacionam, sendo as curtidas, os comentários e demais interações *online* tão reais e legítimas quanto os cumprimentos e as interações face-a-face, as quais as gerações mais avançadas apresentam uma maior dificuldade de aproximação com a tecnologia, geralmente recorrendo a interações que remetem as ligações e não as trocas de mensagens de texto.

Ao imergir no campo de pesquisa *online* pude perceber ainda que há outras coisas que circundam as interações entre pesquisador e pesquisado. *Drag queens*, transformistas e artistas trans de outros estados passaram a querer me seguir e ser minhas amigas nas redes sociais, assim como pessoas próximas as artistas que entrevistei. Esta nova rede de relações que vai se expandindo e me convidando para interagir com elas, me fez pensar sobre um movimento bastante comum nas redes sociais (que não se inicia na pandemia): o de que as pessoas começam a adicionar amigos dos amigos para expandir sua rede de interações e de relações *online* com o propósito de conhecê-las de forma *offline* posteriormente. O que me parece mais provocante aqui é a forma como eu, pesquisador, ingresso em uma rede de novas relações e de novos grupos que não foram possíveis na interação presencial com estas interlocutoras, que em sua maioria tem pessoas LGBTQIA+ como suas integrantes, através da criação de perfis em redes sociais. E como o trabalho que resulta em minha dissertação passa a ser reconhecido dentro da comunidade artística local.

Fica evidente que as redes sociais proporcionam novas interações, novas amizades, novos seguidores, novas curtidas, novas paqueras, novas interações. Mas o que é que fica para nós etnógrafos e o que podemos fazer com isto? Acredito que nos cabe explorar cada vez mais, não somente durante a pandemia, mas igualmente após a retomada das grandes aglomerações e interações face-a-face. Afinal, estes espaços *online* aparecem não só como meios de comunicação, mas também servem para aproximar pessoas e ampliar a rede de conhecidos e de amigos. Da mesma forma que funciona como um álbum eletrônico, onde as memórias são arquivadas e guardadas através de datas e horários, onde são fornecidos lembretes para cada uma das ações executadas que estão completando aniversário. Estes lembretes inclusive são expressivamente a maioria das postagens realizadas durante a pandemia. Com a menor quantidade de eventos presenciais, as artistas repostam conteúdos antigos de eventos que estiveram presentes e se apresentaram, sempre afirmando estar com bastante saudade de *performar* frente ao público de forma *offline*.

Identifico a produção de material e *performances drag*, transformista e pessoas trans apenas após os meses de maio e junho de 2020 foram produzidas três *lives* com a presença de

algumas transformistas e *drag queens* que entrevistei: a primeira delas aconteceu no dia 25/05/2020, via *Facebook*, com Jade D'Ávilla, Perlla Rachelly e Morganna Sky, produzida pela coordenação do concurso Miss Campina Grande Gay Oficial e pelo Portal Se Liga Mania. A segunda foi realizada no dia 15/08/2020 e a terceira no dia 30/06/2020, com a presença de Jade D'Ávilla e teve como temática a festa junina, produzidas também pelo Portal Se Liga Mania, todas disponíveis no canal do *YouTube*, Se Liga Mania Oficial. Esses eventos foram tomados por mim como material de análise para esta pesquisa, juntamente com as postagens e interações via *Facebook* e *Instagram* das 10 artistas colaboradoras deste trabalho. No dia 02/08/2020 aconteceu também, no *Instagram* de Karina Espinola, produtora do Miss Trans Paraíba, uma *live* intitulada A Cena Transformista e *Drag* na Paraíba com a presença de Letícia Rodrigues (na divulgação ainda não era utilizado o nome social da artista). Atualmente há articulações em andamento para a produção de outras *lives* sobre o Miss Campina Grande Gay Oficial, ainda sem data divulgada para acontecer.

Em março de 2021 fui convidado por uma de minhas entrevistadas a integrar o grupo que organiza o concurso Miss Campina Grande Gay Oficial e ver de perto a preparação de um dos maiores palcos de exibição da arte *drag queen*/transformista e shows trans em Campina Grande, esperado por várias artistas durante todo o ano, e que pela primeira vez está se adaptando ao modo *online*, já que ano passado não foi realizado por causa da pandemia. Esta integração ao grupo me proporcionou um novo local privilegiado na coleta de dados sobre os eventos e concursos de misses, igualmente me torno organizador e pesquisador, tendo acesso a bastidores, atalhos, informações, contatos e um outro espaço do campo artístico que é o da competição, da rivalidade de forma mais direta e dos investimentos mais representativos para a exibição dos espetáculos individuais. O evento que previsto para o mês de outubro de 2021, não consta nesta dissertação por motivos óbvios. Entretanto, ao mesmo tempo fico cada vez mais próximo destas artistas e do campo de pesquisa, dividindo preocupações com a saúde, para a realização de encontros presenciais, da mesma forma que prossigo nas investigações nas redes sociais.

Assim, nos próprios termos de Kozinets (2014) produzo uma etnografia mista em dois sentidos: pela execução de etnografia presencial e *online* em momentos distintos; e na finalização a utilização dos dois campos de pesquisa (*offline/online*) em conjunto, que passam a ocorrer de forma simultânea. E novamente me volto a uma combinação de métodos e técnicas de pesquisa em antropologia que unem o virtual e o presencial, o *online* e o *offline*, as mensagens de textos, áudios, curtidas e comentários. Ao mesmo tempo que estas interações ocorriam ao longo da pesquisa, me vi como um antropólogo-*stalker*, mais do que qualquer outra

classificação, alguém que investiga a vida e as postagens das interlocutoras da pesquisa, reservando determinados horários do dia para pesquisar seus perfis e ver o que havia postado de novo que pudesse ter escapado ao meu acompanhamento dos perfis que nem sempre ocorriam em horários específicos, ainda que tenha procurado manter determinada regularidade nos horários em que visitava as redes sociais e *stalkeava*.

Durante este período de organização do evento e finalização da dissertação, pude estar mais próximo das artistas, ao mesmo tempo que estivemos longe, e pude, em alguns momentos retornar com questões que fiz nas primeiras entrevistas e que não ficaram devidamente esclarecidas, que são assumidos posicionamentos divergentes ou novas informações são adquiridas, como no caso do início do processo de transição de Letícia/Light, que demanda um esforço na adequação na análise dos dados coletados anteriormente e na adaptação da escrita do trabalho. Ainda como organizador, para a produção das chamadas para as inscrições no concurso, gravações de *lives* e produção de material para as redes sociais, me reuni com parte da equipe para executar tais tarefas, sempre respeitando os protocolos de distanciamento social, encontrando-me com elas de forma *online* e *offline*.

Ao ter acesso a estes bastidores, novas informações surgiram e novas interpretações se tornaram possíveis, pois aquele camarim que não tive acesso anteriormente agora é executado em minha frente, tem minha opinião questionada sobre a qualidade da caracterização, da produção e meu auxílio, ainda que bastante limitado, na finalização das fotos e vídeos. Assim, pude ver desde a caracterização e da transformação de homens em belíssimas mulheres, como de travestis e mulheres trans em sua *performance* cotidiana e sua produção para *performances* artistas. Da mesma maneira pude ver os bastidores e por vezes consultado sobre o que seria melhor e de que maneira, desde a pose, até o roteiro do que deveria ser falado em cada vídeo produzido.

Utilizamos também a análise de conteúdo proposta por Bardin (2000), onde os resultados e conteúdo das entrevistas foram agrupados e categorizados a partir da proximidade das respostas. Através da análise de conteúdo pude perceber outros pontos que estavam ausentes nas falas das artistas e retornei a questioná-las quando o tema não me era explicado de forma espontânea para que eu me familiarizasse com o universo da organização dos eventos e do esforço empregado para que tudo saia minimamente como o planejado, apesar da falta de recursos materiais e de treinamento técnico para a produção de conteúdo online.

De uma maneira ou de outra, ao entrar em contato com o campo foi possível entender os motivos pelos quais as travestis e pessoas transexuais aparecem em pesquisas sobre *performances* juntamente com as transformistas e *drag queens*, e que talvez, a tentativa de

estudar apenas os homens gays que se travestem de mulheres momentaneamente pudesse reforçar determinados estigmas e maior distanciamento entre seguimentos da população LGBTQIA+, além de excluir parte da história das apresentações e da arte transformista em Campina Grande-PB, que em alguns casos, aparecem como o lugar, ou *entre-lugar*, de encontro e afirmação de uma identidade de gênero diferente daquela pela qual a pessoa se apresentava anteriormente, sendo a cultura do transformismo assim, parte responsável pelos encontros e desencontros consigo mesmas. Ainda que exista o uso recente do termo “show trans” para identificar performances executadas especificamente por mulheres transexuais e travestis.

3. “SE MONTAR” DÁ TRABALHO?

*“Quis se recriar / Quis fantasiar /
No quarto de vestir / Despiu-se do pudor
Quis se adornar / Quis se enfeitar
Vestido e salto / Enfim, pra si tomou
Se transformou / Se arriscou
Reinventou / E gostou
Ele se transformou”*

(Comum de Dois - Pitty)

Este capítulo recebe o título “*Se Montar*” dá Trabalho? Com o propósito de discutir a as relações sociais estabelecidas com familiares, amigos e parceiros e a manutenção da publicidade de sua atuação artística, assim como a caracterização em si e as relações entre lazer, trabalho e prazer. O dar trabalho assume então três sentidos: 1) de dar trabalho para esconder da família sua performance e ao se assumir enquanto artista, demandar coragem e esforço para revelar e esclarecer sua atuação e as possibilidades múltiplas de modificações nas relações sociais estabelecidas antes e depois da revelação; 2) o se montar, onde esclarecemos etapas do processo de criação da magia da personagem drag, através de enchementos, maquiagem e roupas; 3) discussão sobre a atuação artística enquanto trabalho e questões de mercado, em conjunto com sua prática de lazer e de prazer, que atribuem ao trabalho de transformistas e drag queens sentidos diversos para executar suas performances que escapam a compreensão econômica.

3.1. DO ARMÁRIO AO CAMARIM: AS RELAÇÕES ESTABELECIDAS AO “SE ASSUMIR” E AO DIZER QUE “SE MONTA”

O “armário” é o lugar simbólico e prático onde deve ficar aquilo que não corresponde aos padrões esperados socialmente. Para aqueles que são “organizados” é o lugar da ordem, dos acessórios que são guardados para serem utilizados em momentos outros; para aqueles que são “bagunceiros”, seria o lugar do desarrumo, da bagunça, do desagradável a vista dos outros, daquilo que não se quer que venha à tona. Portanto, o armário é o lugar do privado, que jamais deve ser revelado em público, que deve permanecer escondido, e se uma pessoa escolhe ficar nele implica submeter-se à ordem vigente sobre as regulações sociais e não abdicar dos privilégios dos quais dispõe a partir dos papéis interpretados dentro da hierarquia das sexualidades, na qual o homem cis-gênero e heterossexual goza do máximo desses.

A expressão “sair do armário”, logo, indica a revelação da vida privada, daquilo que não se pode mais guardar ou esconder de alguma maneira. E reguladas através dos dispositivos da sexualidade – redes que podem ser estabelecidas entre o dito e o não dito, mecanismo prático que busca normatizar, regular, controlar e estabelecer saberes e poderes compreendidos como legítimos, sobre os corpos e prazeres (FOUCAULT, 1996) –, que pessoas LGBTQIA+ ao longo das décadas, tiveram que lidar com as expectativas de sair do armário e dos sentimentos ambivalentes ocasionados por esta posição de desejar até a decisão de sair de dentro dele e trazer a público sua sexualidade e/ou identidade de gênero, e mesmo hoje, com diversos avanços em relação aos debates e militância LGBT, os sentimentos são análogos, como a expectativa sobre as possíveis consequências do ato de assumir-se ou, no pior dos cenários, de ser “arrancado do armário”.

De acordo com Sedgwick (2007), esta epistemologia do armário, do esconder determinadas características de sua vida sexual e sexualidade é reguladora da vida de muitas pessoas, e ainda que possamos considerar avanços significativos no século XX – como os proporcionados a partir da Revolta de Stonewall, sob a reivindicação da consolidação de uma cultura e identidade gay, tal qual sua aceitação – que possibilitou mudanças importantes em torno e fora do armário, este ainda aparece para grande parte das pessoas como: “[...] a característica fundamental da vida social, e há poucas pessoas gays, por mais corajosas e sinceras que sejam de hábito, por mais afortunadas pelo apoio de suas comunidades imediatas, em cujas vidas o armário não seja ainda uma presença formadora.” (SEDGWICK, 2007, p. 22).

A autora, complementa que há poucos gays e lésbicas que não estejam no armário em relação há alguém, seja no grupo familiar, do trabalho ou determinados espaços por onde transitam, e ao tratar da expectativa e da “desconfiança”, há sempre um jogo de tentar ler o sujeito, ainda que este já esteja fora do armário e não tenha problemas em falar abertamente sobre sua sexualidade; assim como o não saber (por parte do LGBTQIA+) se a outra pessoa sabe sobre sua sexualidade. É, também, neste sentido que o armário regula a vida de quem é LGBT, mas também de quem não o é, justamente por ficar no campo da especulação.

Neste sentido, Sedgwick afirma que o armário é, portanto, “a estrutura definidora da opressão gay no século XX” (2007, p. 26), que de acordo com a mesma, é uma estrutura tão forte e elástica que, por mais que tenham ocorrido mudanças severas em aspectos outros da vida social, o armário permanece e continuará como uma estrutura reguladora da vida, não só de gays e lésbicas, mas igualmente de outras categorias dispostas na sigla LGBTQIA+; tal qual grupos étnicos e/ou raciais, religiosos, como judeus, ciganos, afro-religiosos e outros grupos e identidades estigmatizadas dentro do contexto ocidental moderno.

3.2. O ASSUMIR-SE GAY/BISSEXUAL/TRAVESTI/TRANS OU SAIR DO ARMÁRIO

O armário é tão perigoso quanto a sua saída! Mesmo que ao assumir-se o indivíduo assuma, além de seus desejos, igualmente sua identidade, torna-se inevitavelmente que venha a ser alvo de possíveis violências e rejeição. Portanto, a saída ou permanência no armário é esperada como dolorosa, seja qual for a decisão do sujeito: na primeira ele ou ela escolhe se expor e ser violentado por violar uma normatividade hegemônica que não lhe respeita e na qual ele não se encaixa; na segunda ele ou ela prossegue na ocultação de aspecto importante de sua identidade, logo, na ocultação do próprio sujeito, transformando num sujeito que não o é, que não existe na sua completude ou que se oculta para poder se encaixar numa estrutura na qual ele jamais irá, pois ela por si só, não permite ou considera a existência como regular e legítima. Acontece com a saída do armário que “ela pode trazer a revelação de um desconhecimento poderoso um ato de como desconhecer, não como o vácuo ou o vazio que ele finge ser, mas como um espaço epistemológico pesado, ocupado e consequente” (SEDGWICK, 2007, p. 35).

O perigo oferecido pelo assumir-se está justamente no confronto regular, claro e direto sobre a imagem do armário, em que o primeiro com seu posicionamento público seria a salvação contra a privacidade do armário, ainda que esta salvação não se traduza no real (?) e que em determinados contextos se assumir seja tão ou mais doloroso do que permanecer no armário, assim como permanecer nele assegure determinados privilégios dentro destes contextos sociais. Como colocado por Eribon (2008):

[...] o armário foi com tanta frequência denunciado pelos militantes homossexuais como o símbolo da ‘vergonha’ e da submissão à opressão que se acabou esquecendo ou negligenciando que ele também pode ser, e ao mesmo tempo, um espaço de liberdade e um meio – o único – de resistir e de não se submeter às injunções normativas [...] E é esse extraordinário sentimento de orgulho e de liberdade conquistada e mantida como um segredo partilhado com vários que os *gays* das gerações precedentes talvez não encontrem mais na liberdade e no orgulho ostentados à luz do dia e que lhes parecem fáceis demais, e, num certo sentido, um pouco insossos, uma vez que perderam o sabor do jogo com o interdito. (2008, p. 67-68)

Apesar de, no contexto brasileiro com o *desbunde* – movimento de saída do armário e a constante ocupação de espaços públicos e guetos, formação de circuitos e pedaços no centro da cidade de São Paulo, no ano de 1982 (PERLONGHER, 2008) –, o movimento de reivindicação da cidade pelos gays de classe média que ocorre em seguida em diversas cidades do país, aparece como escancaramento da condição homossexual, mas não a ponto de deslocar o armário do seu papel estruturante da vida destes sujeitos. Igualmente como foi em Stonewall, colocou

em evidenciar discussões sobre a invisibilização de gays dentro da cultura brasileira, acompanhada posteriormente pelo seguimento da militância lésbica.

Esta expectativa violenta sobre o sair do armário é reforçado no pensamento coletivo com base nos diversos relatos que se pode acompanhar, quase que cotidianamente, através das redes sociais, televisão, jornais etc., em que há rejeição, descaso e violência em suas diversas formas, pelos familiares e cuidadores, para com pessoas LGBTs. É comum que pessoas LGBTQIA+s tenham medo e receio de conversar com seus familiares sobre sua sexualidade por esperar, num primeiro momento, por uma possível rejeição, já sofrida por tantos outros, principalmente por travestis e transexuais.

Ao iniciarmos as entrevistas, onde iríamos questionar sobre questões tão delicadas, tivemos bastante medo e receio em lidarmos com situações de dor e violência, causando maior sofrimento as pessoas entrevistadas e que também pudesse impossibilitar a coleta de dados sobre algumas questões desta pesquisa. Portanto, quase que inevitavelmente, é esperada resistência e conflitos durante processo de saída de dentro do armário e assumir-se para a família, como Khloe que nos relatou sua experiência da seguinte maneira:

Khloe: sou gay, sim, já nesse caso foi mais complicado por que me assumi com 11 anos de idade, muito novo e minha mãe era ainda mais conservadora do que era quando me assumi drag, então foi complicado e houve muitos conflitos.

Entretanto, um dado importante e inesperado que obtivemos é que das dez artistas entrevistadas não houve relatos de violência ou rejeição, sendo mais comum, em alguns dos casos os conflitos, que no momento das entrevistas já haviam sido superados e que não resultaram em situações extremas de tentativa de ocultação do sujeito ou reivindicações sobre sua realocação no armário, o que nos faz pensar no papel que ocupamos e nas experiências que estas sujeitas entrevistadas compartilham entre si em relação ao apoio por parte de seus familiares, que faz bastante diferença nas escolhas e nas relações que cada uma delas estabelece com a arte e com as demais pessoas à sua volta. Ainda que estas dez artistas compartilhem histórias de aceitação e não violência, ela é não se traduz como universal, muito pelo contrário, são pontos fora da curva das histórias que tomamos conhecimento no dia-a-dia, ainda que estes dados sejam pertinentes para refletimos sobre uma possível maior aceitação da condição homossexual, travesti e transexual. A história de Morganna Sky é um destes pontos fora da curva:

Morganna Sky: na minha vida tudo foi fácil, sabe? Eu tenho uma família maravilhosa que eu vivo em harmonia com ela. Minha família tá sempre presente na minha vida, sabe? Minhas irmãs.. meus irmãos vão pros meus shows, minha mãe, minha avó,

primo, sobrinhos, todo mundo.. me acompanha, me dá a maior força, me ajuda. Éé.. muitas não têm esse privilégio que eu tenho, né? Muitas são expulsas de casa, muitas são chamadas de ovelha negra, muitas são chamadas de lixo da família, né? Mas eu sou muito privilegiada por ter uma família maravilhosa, sabe? Que está sempre do meu lado me apoiando, né? E pra mim foi fácil, foi fácil. Está sendo até hoje, né? A minha base são.. é minha família, né? Que me dá força para enfrentar esse país homofóbico, misógino, machista, homofóbico.. transfóbico (ênfase na voz) e o que me dá força pra enfrentar tudo isso é primeiramente Deus, segundo minha família.

No fragmento de sua fala coletada em entrevista, Morganna demarca a rejeição sofrida principalmente por travestis e transexuais, reconhecendo sua posição privilegiada frente há tantas outras que são rejeitadas por seus cuidadores e cuidadoras por causa do preconceito (LGBTfobia), e conseqüentemente não respeitarem e entenderem a identidade de gênero de suas filhas/dependentes, e expulsando-as de seus lares. Há, entretanto, de pensarmos nas escolhas tomadas por Morgana ao longo de sua vida, onde a mesma assume uma identidade masculina durante décadas, antes de assumir-se enquanto mulher transgênero. Da mesma forma que a cabelereira, desde muito nova, sempre esteve envolvida em alguma atividade laboral, seja como dançarino em bandas de forró ou quando se profissionalizou cabelereiro, Morgana sempre prezou pela independência financeira e este é um aspecto que sempre esteve presente na vida da artista, pois sempre ajudou seus familiares com algumas despesas e custos.

No caso de Jade D'Ávilla, não houve a necessidade de assumir-se gay, como relatado abaixo:

Jade D'Ávilla: Minha família, na verdade, assim.. eu nunca tive a necessidade de sentar pra conversar, né? É eu acho que foi um processo que foi se descobrindo e foi se aceitando. Nunca existiu assim, essa conversa entre eu e meu pai. Eu lembro de há muitos tempos atrás, eu acho que.. ele queria muito que eu me formasse em eletrônica, [...] ele queria, era o sonho pra ele. Aí eu fui estudar no Instituto X pra satisfazer a ele. Aí quando eu decidi sair, por que era aquilo que eu não queria pra mim, depois de um ano estudando lá eu disse “não. Eu não quero isso pra mim”. E aí ele chegou pra mim... eu lembro que ele sentou, foi a única conversa que a gente teve até hoje, né? Ele sentou e disse assim, em relação a isso. Ele nunca chegou pra perguntar se eu era gay ou ou.. embora saiba e a gente conviva dentro de casa com a família e todo mundo aceita. Mas aí ele chegou pra mim e.. quando eu decidi sair do Instituto X, ele disse “Olha! Você vai seguir seu rumo agora. Você pode fazer da sua vida o que você quiser e ser o que você quiser. Desde que você tenha princípios e tenha caráter de um homem”, não necessariamente de um homem bicho, mas de um homem enquanto um ser foi a única conversa que eu tive, mas ele nunca tocou no assunto.. a gente não teve essa necessidade, as coisas foram acontecendo, entendeu?

Pesquisador: Foi um processo “natural” pra você?

Jade D'Ávilla: Foi! Porque na verdade, assim, desde de pequeno eu era muito pintosinho, o universo feminino me encantava muito. Eu ia brincar com minha irmã, eu sempre queria a boneca, né? (sorri) eu não queria brincar de bola. Final de ano eu ganhava bola e ela ganhava boneca, eu só brincava com a boneca dela. O universo feminino sempre me encantou. Era uma coisa que fazia parte de mim, né? É... era uma coisa assim, enquanto os meninos estavam na rua brincando e bola, eu tava em casa cozinhando, lavando roupa. Eu não gostava de me sujar, de ficar suado, de tá subindo em árvore, essas coisas que meninos gosta de fazer. Não necessariamente que quem não gosta de fazer isso seja gay, né? Mas..

Para Jade, sua não necessidade de chegar a falar a frase “eu sou gay” se constitui principalmente num processo de interpretação dos seus trejeitos femininos que não correspondem a um padrão de masculinidade que se espera de homens cis-gênero, e como consequência, questionando sua sexualidade. Como a própria transformista nos coloca, sua falta de correspondência a um padrão de homem-bicho, homem-macho, ou com jeito mais “pintosinho”⁸ não implica que outros homens que também não apresentem tal correspondência, ou seja, que sejam também afeminados deva ser lido ou vá assumir que é gay, mas de alguma forma, incrustado em nossa cultura, principalmente em Campina Grande, na região nordeste do país, onde a pesquisa é desenvolvida, onde até mesmo a mulher é mulher-macho, a demonstração de “trejeitos” femininos são motivos de questionamento da masculinidade e sexualidade do sujeito macho. O fato de sentir-se melhor ao executar atividades voltadas para as atividades domésticas, ou seja, a vida privada, e não estar na rua brincando de bola, relacionado à esfera pública, nos marca a divisão sexual e de gênero das atividades e das esferas da vida que homens e mulheres, meninos e meninas são estruturalmente educados para tal. Desde cedo meninos e meninas são ensinados a atuar predominantemente nas esferas pública/privada, respectivamente, de várias formas, mesmo no que deveria ser o espaço do lazer, através dos brinquedos e das brincadeiras. Mas, como se pôde visualizar a partir de sua fala, esse, como todo processo social, não é natural, mas construído através de processos de aprendizagens, que implicam em reprodução/imitação de comportamentos, femininos neste caso, e de (re)criação, onde sujeitos biologicamente machos ou fêmeas podem elaborar novas performances através da assimilação de determinadas características comportamentais e afetivas que desenvolvem novas possibilidades enxergar e vivenciar os gêneros masculino e feminino.

A preocupação do pai de Jade para com sua formação e profissão, fosse neste sentido, também uma forma de perceber a possível ascensão econômica do filho, através da educação formal, uma forma de diminuir os impactos de possíveis preconceitos que ele viesse a sofrer futuramente, afinal há um recorte evidente de classe nos níveis de violência sofrida por LGBTs onde quanto maior o seu poder aquisitivo e material, assim como o daqueles ao seu redor, menos vulnerável o sujeito estará. Além, é claro, de seu incomodo em dialogar sobre a sexualidade do filho de forma direta. O silêncio oriundo do progenitor aponta para o quão a sexualidade e, especificamente a orientação sexual de seu filho, é um tema espinhoso e doloroso, assim como para tantos outros progenitores que também estão inseridos dentro de uma cultura patriarcal

⁸ Gíria gay que significa afeminado, feminino.

machista e heteronormativa, desta forma o diálogo através do não dito se torna uma saída viável para pai e filho, que se entendem dentro desta conversa sem pontuar especificamente a questão, que igualmente compreendida, Jefferson/Jade também não a pontua, seguindo o roteiro da conversa, mas compreendendo o que está nas entre linhas das falas.

Assim como no caso de Jade, os trejeitos femininos de Thuane Raylla são percebidos como indicadores da sua travestilidade para sua família, que interpretou desde cedo o seu não desejo por estabelecer relações com mulheres através dos travestimentos experienciados desde criança:

Thuane Raylla: Então esse processo foi bem natural pra mim e principalmente em casa. É.. quando eu fui me assumir, a minha sexualidade, aos 18 anos. Eu sofri bastante, eu não tinha pai, né? Meu pai faleceu cedo, quando eu tinha 14 anos, e aí minha mãe, eu queria revelar pra ela. Só que eu tinha medo qual seria a reação dela, então eu esperei chegar até 18 anos. Eu disse “se ela não aceitar, eu fujo, vou embora, faço alguma coisa pronto!” Quando eu fui revelar pra ela, ah! Eu chorei.. foi assim, um processo bem doloroso pra mim. Aí ela disse “Meu filho, eu pensei que você já como gay desde os 4 anos de idade”. Aí eu “como assim?”, e chorando abraçada comigo e eu chorando também. Aí ela disse “olhe, você com 4 anos de idade, 5 anos de idade, você pegava o salto alto da sua irmã, as saias, as blusas, sempre estava de mulher dentro de casa”. Aí “Ah é!” (olhando pra cima. Sugerindo lembrança). Aí, inclusive depois ela relatou que eu persistia sempre muito nisso, tudo meu era muito feminino e ela sempre viu, não viu com maus olhos, né? Ela só criticava muitas vezes... é o medo com que a sociedade ia me enxergar. Tanto é que hoje em dia.. ela faleceu há um ano e meio atrás, mas até esse processo que eu me montava sempre, ela.. eu saía e via ela não dizia nada. Quando eu me montava pra ir pra eventos, co.. pra festa, ela já dizia “Cuidado! Você não sabe.. podem lhe agredir” e assim, ela tinha um medo tão grande quando eu estava performando o gênero feminino queee... ela ficava com receio por conta disso, não por outros motivos. Inclusive, por que as minhas roupas, a maioria delas ela ia lá e costurava, bordava. Minha sobrinha bordava minhas produções, então tem todo um... dentro de casa eu tive uma aceitação muito grande. Muito grande mesmo. Fora que foi mais complicado, assim... mas só.

Esta associação de determinados trejeitos ou técnicas corporais a um dos gêneros binomiais (masculino-feminino) representa bem a compreensão estruturada sobre o que discutimos no início do capítulo primeiro desta dissertação: de que somos inseridos numa lógica de que de um sexo decorre um gênero. É através destes trejeitos, técnicas corporais, que classificamos a veracidade da atuação de cada sujeito social enquanto pertencentes a um gênero/sexo. Ainda que, como coloca Jade em sua fala, estes trejeitos não sejam definidores de uma identidade de gênero ou sexualidade desviante (BECKER, 2008), mas por serem expressos através do corpo são, as características a serem analisadas e que, provavelmente, são o primeiro indicador para as demais pessoas, de que aquele sujeito não atende aos padrões da “normalidade” sexual, que não estabelece a mesma relação com as técnicas legítimas ou até mesmo não considera este padrão como forma única de expressão de masculinidades e feminilidades.

Com exceção de uma, as demais artistas que participaram desta pesquisa se encontravam fora do armário já durante a coleta de dados, tanto os homens cis-gênero que são homossexuais ou bissexuais, como as travestis e mulheres transexuais que tenham optado ou não por processos hormonioterapêuticos. Apenas uma que assumia identidade de homem cis-gênero gay e durante o decorrer da pesquisa assumiu-se como mulher transgênero. Portanto, no momento de vida em que a maioria destas artistas estava durante a pesquisa, os armários já não lhes eram mais um local que ocupavam e nem lhes era uma opção, pois muitas delas nem mesmo tiveram muito tempo de vida dentro deles, tanto para sua sexualidade e identidades (como vistos acima), quanto para sua atuação artística.

3.3. O ASSUMIR-SE *DRAG QUEEN*/TRANSFORMISTA OU SAIR DO CAMARIM

O fato de assumirem sua sexualidade enquanto homens gays ou bissexuais, não implica e quase nunca é concomitante ao dizer que se monta e faz shows enquanto *drag queen* ou transformista; da mesma forma que é bastante comum que, para as artistas que se descobrem transexuais ou travestis após algum tempo atuando artisticamente, assumam primeiramente a identidade de homem cis-gênero gay, em um segundo momento revelem a família que se travestem temporariamente para shows, para só enfim assumirem a identidade trans ou travesti.

Partimos das colocações de Hall (2006) sobre identidade, ao afirmar que o conjunto de mecanismos que asseguravam aos sujeitos, aos grupos e as culturas uma identidade sociológica estão agora mudando para construir novas noções de identidade na pós-modernidade. O sujeito social não é mais visto como único em si e assumindo apenas uma identidade, muito pelo contrário, atores e atrizes sociais são vistos como múltiplos e detentores de várias identidades fragmentadas que não necessariamente exigem coerência ou correspondência entre si. Este assumir identidades diferentes em momentos distintos está relacionado, segundo o autor, a não objetividade das identificações na pós-modernidade, que estão ficando cada vez mais provisórias, variáveis e problemáticas.

Portanto, a identidade coerente, unificada e definida desde o nascimento até a morte é apenas uma fantasia:

Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar - ao menos temporariamente (HALL, 2006, p. 13)

Desta forma, compreendemos que as identidades, até mesmo as de gênero são fluídas e momentâneas, ainda que umas sejam predominantes ou prevaleçam por mais tempo. É justamente por isso que grande parte das sujeitas desta pesquisa, e aqui falo especialmente sobre as mulheres transexuais e travestis, que assumiram identidades masculinas durante muito tempo em suas vidas o fizeram por diversos fatores, entre os quais destacam-se contexto familiar, condições materiais, questões que implicavam sofrimento psicológico, mas acima de qualquer coisa e como veremos no capítulo seguinte, por um processo que parece ser, nestes casos, contínuo e crescente: primeiro se assume uma identidade masculina homossexual, depois se assume artista transformista/*drag queen*, identifica-se como travesti ou transexual. Podendo assumir novas identidades quando lhes for conveniente e adequado, pois elas estão se encaminhando cada vez para complexidade e não essencialização do sujeito.

Os momentos em que a sexualidade e que a prática artista é apresentada a família segue, geralmente, uma sequência de acordo com os impactos que se espera que esta última cause quando combinada a primeira. Entre uma e outra revelação, busca-se trabalhar vários pontos e diferenciações dentro do lar para que os familiares possam, além de distinguirem cada categoria e quebrar preconceitos, entender com mais precisão o papel artístico exercido por cada uma delas.

Como é o caso de Perlla, que precisou “preparar o terreno” para que ficassem sabendo:

Perlla Rachelly: Todas as pessoas sabem que me monto, sim. Meus amigos, minha família que é meu porto seguro, minha mãe e meu pai, todos sabem! Antes deles descobrirem eu fui mostrando a eles e ensinando tudo. Fui deixando tudo pronto pra não ter aquele choque (risos).

De acordo com a drag/transformista, esse “ir mostrando” trata justamente do caráter artístico das performances e de sua diferenciação de identidades de gênero, de transformações corporais permanentes e contínuas, de como sujeitos se identificam e/ou como eles se expressam. Quanto ao choque, na fala de Perlla, pode indicar apenas surpresa por não pensarem como possibilidade que um familiar se vista de mulher ou pode ser por não compreenderem do que se trata. Sendo o preparo da artista, sinal de sua preocupação com a desinformação sobre a diferenciação de cada uma das expressões e performances de gênero que poderia chocar seus parentes por não saberem exatamente o que sua montagem representava, baseada nas pré-noções e nas (des)informações que recebem diariamente através dos meios de comunicação de massa e de instituições sociais que perpetuam dados não verídicos e carregados de ódio e preconceito.

A necessidade de diferenciação entre identidade de gênero e performance artística aparece ainda com mais força e ênfase nas entrevistas e conversas informais com mulheres

transexuais e travestis, especificamente com Morganna Sky, Thuane Raylla e Light, onde essas apresentam a necessidade de repassar informações e conhecimento básicos sobre suas identidades, mas que a maioria das pessoas não tem acesso ou não procura compreender as diferenças e significados.

As reações de surpresa e estranhamento, estão presentes na experiência de tantas outras artistas que foram e/ou são o contato mais próximo de suas famílias e amigos com as artes transformista e *drag queen*, mas que acabaram sendo a ponte para conhecimento e crescimento para os que estavam em seu convívio e se dispuseram a compreender o que a arte é e como ela é, assim como sua diferença das identidades de gênero, como nas vivências relatadas por Khloe e Luna:

Khloe: Sabe sim, todos, inclusive me seguem no Instagram pra acompanhar, minha família estava no palco do bloco do Jacaré (2019) pra me acompanhar de perto, a reação de todos foi um pouco de surpresa por achar estranho, nunca viram uma drag queen de perto e eu fui a primeira, mas hoje são tranquilos com isso. Minha tia foi a primeira a saber, eu mesmo contei e depois fui contando aos poucos pra os outros, por último minha mãe porque ela era mais conservadora na época.

Luna Lion: Com relação a me montar, as vezes minha mãe fala algumas coisas porque tenho irmãos pequenos. Mas no geral é bem tranquilo. Que não queria eu me montando em casa pra não influenciar eles. Na primeira vez que me montei, foi em casa, sempre em casa. Ela acompanhou tudo. Ela achou graça e perguntou se eu ia sair daquele jeito mesmo.

No caso de Luna, mesmo com sua aceitação por parte de sua mãe, segundo a própria, há um certo medo e crença de sua mãe na possibilidade de influência do processo de montagem sobre seus irmãos mais novos, como um corrompimento destes sujeitos que ainda estão em formação. Na fala da *drag queen*, podemos perceber uma aceitação de sua mãe para sua atuação artística devido sua idade, assim como um maior nível de formação enquanto sujeito que seus irmãos ainda não têm, o que representaria um perigo da caracterização assistida por crianças. Talvez o posicionamento por parte da mãe de Luna seja justamente por compreendê-la como uma desviante social, e que, justamente por sua condição de desviante, também vista como contagiosa e influenciadora, fornece modelos de vida para pessoas “normais” que inquietas com esta normalidade, simpatizariam com o desvio e possam potencialmente tornar-se praticantes (GOFFMAN, 2008).

Mesmo sendo do conhecimento de sua família o fato de se montar, Laryssa encontra resistência e preconceito por parte de sua família em relação a sua arte, realidade bastante comum entre *drag queens* e transformistas, a de serem aceitas pela sexualidade, mas não serem aceitas pela sua prática performática, permitindo que a artista exerça sua sexualidade, mas

reivindicando que se encaixe e contribua para a continuidade dos padrões culturais heteronormativos ao não “se vestir de mulher”, pois isso já “seria demais”:

Laryssa Rachelly: Graças a Deus todos sabem, sou um livro aberto em questão disso. Mas quando souberam foi bem difícil, mas até hoje há um preconceito em casa em relação a Laryssa. Eles não aceitam o fato que eu de vida a Laryssa, só não gostam que eu me monte.

A prática performática, no entanto, não aparece como um obstáculo para algumas artistas como Franciskelly, que afirma que sempre teve “*bom relacionamento com a família e sempre me aceitaram*” ou daquelas que vem do teatro e que possuem familiares envolvidos no meio artístico, como no caso de Normélia e Light: a primeira veio de uma família de grandes nomes na música e na atuação local e afirma não ter sofrido preconceito por parte dos familiares em relação ao se montar, sempre tendo o “*apoio, admiração, carinho e respeito de todos ao meu redor*”, nas palavras da artista; sendo a montagem vista por seus parentes como uma possibilidade artística de criação e inovação, assim como diversão. Já Light, que diversas vezes dividiu os palcos com seu irmão gêmeo afirma que de sua família só recebeu amor, que compreendem a sua atuação montada nos palcos e nos programas de televisão pelo que ela é: sua profissão de atriz (durante o período da primeira entrevista ainda assumia identidade masculina). Mesmo antes de assumir-se mulher transexual, Leticia (artista que dá vida à Light) não encontrou preconceito pela sua prática performática, e ao falar para sua mãe sobre sua transexualidade não houve rejeição, assim como por parte de seu irmão, como relatado pela própria artista em entrevista cedida a Karina Espínola (@ka_espinola), feita de forma online através da rede social Instagram, atividade executada durante a pandemia de COVID-19.

Nem sempre a artista chega a contar para a família sobre sua atuação, como o ocorrido com Jade:

Jade D’Ávila: Não! Hoje me dia a família sabe.. é.. e tudo mais... e todo mundo sabe [Antes] Era tudo muito escondido. As coisas eram escondidas na casa dos amigos, né? Eu uma vez fui sair.. a gente.. eu fazia hostes na Queen.. eu fui fazer hostes na Queen... Eu fazia hostes num evento lá e eu bebi demais nesse dia, fiquei louca demais, muito louca, trilouca e os meninos me levaram pra onde? Pra casa! Né? e aí foi que todo mundo descobriu e desse dia em diante passaram a ver fotos e aí depois eu assumi a Parada de Campina, a primeira, a segunda, a terceira e a quarta.. e.. e aí.. eu morava perto daqui, o percurso era esse e aí o pessoal lá de casa veio me ver e foi a primeira vez que me viram e aí pronto num num.. também foi um processo que foi acontecendo naturalmente e que não teve uma imposição de um lado e nem de outro, tá entendendo? E aí hoje em dia lá em casa todo mundo adora, minha irmã.. inclusive eu tenho uma irmã que frequenta e que vai há eventos que eu vou.. adora ir. E a outra já me maquiou e tudo, ela gosta de fazer maquiagem, e ela já ajudou com maquiagem no meu rosto, me ajuda a fazer maquiagem e tudo mais e esse processo.. .mas assim, eu acredito que assim, quando você tem cumplicidade, quanto você tem o respeito, quando você se mostra o respeito também, né? É... é interessante, as coisas fluem naturalmente.

O fato de não contar e ter sua atuação artística descoberta nem sempre pode ser tão bem visto pelos familiares, como foi no caso da artista acima. É comum que após a recuperação dos efeitos do álcool, a família exija que as atuações cessem sob o aviso de que serão expulsas de casa ou permanecerão sob restrições. Jefferson (artista que vive a Jade) nos relatou que, apesar de não ter tido uma conversa para explicar que não se tratava de uma travestilidade ou transexualidade, e sim de uma atuação performática, o artista foi trabalhando aos poucos esta compreensão ao mostrar fotos de eventos e na diferença das próprias técnicas corporais do ator e da personagem, deixando claro, apesar de não verbalizar oralmente, que há uma diferença entre Jefferson e Jade.

Como falamos a pouco, pessoas LGBTQIA+ tendem a esperar quase sempre por repulsa por parte da família após a saída do armário, tanto em relação a sexualidade e identidade de gênero, como ao assumir que atuam como transformistas e *drag queens*. Por isto, muitos e muitas, por vezes, contentam-se e agradecem o simples fato de não serem expulsos de casa, enquanto se submetem a tipos outros de violência que possuem caráter mais sutil. Desde a não recepção de namorados e namoradas, de exigir que o filho ou a filha não ande de mãos dadas com o parceiro ou parceira, não admitir que performem enquanto *drag queen* ou transformista, até não reconhecerem pelo nome social e tratem-na pelo nome de batismo com o qual não se identifica, práticas de violência simbólica que não admite a existência de sexualidades, corpos, femininos, masculinos, identidades que não sejam heteroculturalmente adequadas, classificando sujeitos LGBT como inferiores dentro da hierarquia social.

A violência contra LGBTs pode não existir a partir de um confronto ou um posicionamento mais direto e aberto sobre a condição do sujeito, assim como também pode não ser identificado outros tipos de violência por aqueles e aquelas que o sofrem. Isto se dá justamente por identificarem a não expulsão de casa como um ato de aceitação e respeito máximo. Levantamos a possibilidade de os relatos de não violência encontrados aqui, poderem assemelhar-se a estas situações ao mesmo tempo que não pretendemos deslegitimar as afirmações feitas e as experiências relatadas por cada uma delas. Mas é importante reiterarmos que a vida de uma pessoa LGBTQIA+ não é sempre um espaço de aceitação e respeito - Muito pelo contrário! É marcada justamente pela rejeição dos grandes círculos relacionais. As histórias das entrevistas que são relatadas nesta pesquisa são histórias de mulheres e homens militantes, que resistiram e ainda resistem através da arte, cultura, de seus corpos e da sua própria existência e sobrevivência cotidiana e estabelecem entre seus pares uma rede de apoio e empoderamento. - Já que estamos todos dispostos, dentro de uma estrutura sociocultural

heteronormativa que também é estruturante do nosso pensamento e das nossas compreensões sobre nós mesmos e sobre as diversas possibilidades de existir, pensar, sentir e se relacionar consigo mesmo e com o outro.

3.4. SAINDO DO ARMÁRIO... SÓ QUE PARA OS *BOYS*

Assumir-se enquanto artista transformista ou *drag queen* é problemático não somente do ponto de vista familiar, mas também no que concerne as relações afetivo-amorosas. Para o homem cis-gênero gay há certo receio em falar abertamente que se monta, para seu parceiro ou pretendente. Este “receio” se fundamenta nas relações de gênero e, portanto, de poder que fundamentam as relações sociais. Relações estas pautadas não somente numa normatividade heterossexista, mas também numa estrutura social machista, que sobrepõe a figura do masculino ao feminino, ambos essencializados em compreensões sobre o gênero que tentam reproduzir estas performances ideais (ver capítulo 1). Assim como há ainda, demasiada confusão compreensiva sobre as performances artísticas *drag queen* e transformista com as identidades travesti e transexual.

A rejeição por parte do pretendente que pode ser por um desinformação sobre as práticas performáticas, deve ser, antes de qualquer outra coisa uma rejeição ao feminino, onde o objeto de desejo é não somente um corpo falocêntrico, mas igualmente uma performance de masculinidade e virilidade que talvez nem seja possível de ser encontrada na vida cotidiana: a do homem-macho, homem-bicho; a do “*boy* discreto” e “fora do meio”, que não dá “pinta” e que não “desmunheca” ou, em termos outros, que não seja afeminado a ponto das pessoas questionarem sobre uma possível homossexualidade.

Mesmo após uma mudança de pensamento influenciada pelos movimentos feminista e LGBTQIA+ e após os avanços da teoria *queer*, que ajudou na reflexão sobre as relações de poder dentro de relações afetivas estabelecidas por gays, lésbicas, bissexuais, travestis e transexuais, onde houvesse uma menor hierarquização entre os sujeitos, por exemplo, nas relações gay-gay, onde ambos homens homossexuais fora do armário se relacionariam e não há, necessariamente relações de poder pautadas por uma heteronormatividade, que um assume papel feminino e outro masculino dentro da relação. Pensando-se assim através de novos arranjos dentro da estrutura do desejo (se é que assim podemos chamá-la), onde os padrões de feminino e masculino, tanto de corpos, como de performances fossem repensados pelos indivíduos. – Ainda há uma grande demanda, principalmente entre homens gays cis-gênero, de não quererem relacionar-se com outros gays cis-gênero que são afeminados, pelo seu

comportamento considerado inferior, justamente por implicar em “um distanciamento, uma ruptura com os protótipos gestuais e comportamentais masculinos” (PERLONGHER, 2008, p. 45).

Se consideramos que a gays afeminadas causam um distanciamento, travestis e transexuais nos colocam um abismo sem tamanho – ainda que, assim como todo sujeito, carreguem traços de masculino e feminino consigo –, enquanto *drag queens* e transformistas brincam com essas noções o tempo inteiro através da efemeridade de suas atuações. E é precisamente neste ponto da efemeridade, do assumir uma fantasia, uma personagem e vestir-se de mulher que é objeto de estigma dentro do meio gay. Ainda que um gay não afeminado não apresente problemas em estabelecer relações afetivas com gays afeminados, o papel de travestir-se de outro gênero pode lhe ser incomodo por assumir características muito similares ao gênero que não lhe é objeto de desejo.

Desta forma constitui-se o estigma sobre as pessoas que se montam, e apesar deste ter passado por mudanças significativas ao longo das últimas décadas, ainda permanece forte. Parece-nos que a epistemologia do armário, pensada por Sedgwick, se relaciona também com o camarim e com as práticas performáticas de *drag queens* e transformistas. Ao sair do armário, o pretendente a artista corre o risco de perder o *affair*, pois a maioria dos parceiros em potencial sente, de alguma maneira, afastados, ao saberem que a pessoa que até então lhes interessa afetiva ou sexualmente atua como *drag queen*/transformista:

Luna Lion: Além de eu ser uma gay afeminada, as pessoas já não se interessam muito, e costumo sair com make, não make Drag, vejo o preconceito com relação a isso. Quando sabem que me monto, pronto, aí que a pessoa perde o interesse. Mas já estou bem acostumado com isso e não procuro alguém, nunca estive a procura.

Khloe: todas as relações são bem tranquilas (...) com excessão da parte amorosa, essa parte sempre vai ser um bicho de 7 cabeças pra uma Drag Queen. É muito difícil encontrar alguém que te apoie 100% como Drag Queen e ache isso incrível em você, sempre vai ser uma barreira na cabeça da outra pessoa, claro que não são todas, mas nem todo mundo sabe lidar com um namorado artista que trabalha em festa durante a noite que pode ou não está com você nesta festa e está sempre em contato e recebendo carinhos de outras pessoas.

eu nunca escondi sabe, eu tenho receio de falar que eu sou a Khloe quando estou conhecendo alguém por que não sei como a pessoa vai reagir e se provavelmente vai deixar de ter uma conversa incrível por um preconceito interno, mas também há situações em que a pessoa lhe admira tanto como drag que esquece que existe outra pessoa por trás e acha que vai namorar a Drag e por ser fã isso ilude que não existe um pessoa normal como ela por trás, o artista, por que afinal ninguém namora a Drag, namora o artista.

Pesquisador: Mas você acha que “esse bicho de 7 cabeças” é pelo fato do estrelato ou é pela interpretação do feminino em si?

Khloe: o medo do feminino sim, é um fato.. muitos gays repreende a figura feminina, sendo um afeminado ou uma drag queen e isso vem embutido no medo do estrelato.

Pesquisador: Então há um preconceito para com quem se monta? E como é a vida amorosa de você, artista que dá vida a Khloe? Já namorou? Houve algum

impedimento por parte de algum parceiro, de falar que não gosta ou de não querer que se monte na frente dele?

Khloe: Demais, dentro do meio todo mundo quer uma drag queen amiga, mas nunca como posição de namorado. já namorei sim, quando comecei a dar vida a Khloe eu já namorava. No começo foi maravilhoso, aparentemente não existia nenhum problema e visualmente a pessoa admirava imensamente, mas depois algo foi esfriando e aconteceu exatamente o que eu lhe falei e eu fiquei em uma corda bamba entre largar a Khloe e ficar com a pessoa ou ficar com a Khloe e deixar ir

As falas das duas artistas acima evidenciam a reprodução hierarquizada do feminino como inferior, que se percebe dentro do próprio meio gay, através da percepção de ambas sobre menores possibilidades de flerte com outros rapazes devido seus comportamentos afeminados quando estão desmontadas. E mesmo que os pretendentes não vejam como um problema que sejam gays afeminadas, quando descobre ou lhes é revelado, principalmente durante as primeiras conversas, que se atua como *drag queen*/transformista, ocorre a perda de interesse, ainda que se perdurem mais conversas e flertes, há uma diminuição na quantidade de conversas, na duração das mesmas, na procura pelo outro e geralmente apresentam como obstáculo o estrelato e a vida noturna como uma problema para que a relação não progrida ou continue. Khloe nos coloca que apesar de ser um obstáculo, as saídas a noite e o contato com outras pessoas pode servir como desculpa para não admitir que não tem interesse em se relacionar com um homem que se veste como uma mulher.

Há também outro fator apontado por Khloe que faz com que a vida amorosa de uma *drag queen*/transformista seja sempre um “bicho de sete cabeças”, que é a confusão do parceiro sobre a identidade do artista e da personagem drag, estabelecendo assim relações com o artista como se este fosse sua personagem e não distinguindo um do outro.

Este desinteresse pelo gay afeminado aparece em experiências ao longo de 20 anos, relatadas por várias outras artistas, assim como Jade:

Pesquisador: Como foi esse processo para ele [seu parceiro]? Para contar a ele que a Jade existia e que ela ia continuar existindo? Ele sempre soube que você dava vida à Jade?

Jade D'Ávilla: Não. Na verdade, assim, é.. é.. ele era muito novo na época e (...) aí o que é que acontece, a gente foi ficando, foi ficando, aquele negócio “vamo ficando hoje, ficando amanhã, ficando depois de amanhã e por aí vai...” aí no meu quarto tinha um mural, tipo isso aqui assim [aponta para o banner na parede], e tinha fotos de várias mulheres é.. era uma parede na verdade e tinha foto de várias mulheres, tinha eu e tinha Jade, lógico! Eu acho que umas 4 ou 5 da Jade e aí teve um... da primeira vez que ele foi pra lá, que ele entrou no meu quarto ele fez “olha! Quem é essa?”, “Elis Regina. Leila Diniz. Fulana de Tal. aí é.. aí é uma prima minha”, aí “hm. Então tá”, aí “e aqui?”, “minha prima. Essa daqui é essa! É que ela gosta de pintar o cabelo demais”, por que tava com cabelos diferentes, né? E aí.. “e essa?”, “é a mesma! Num tá vendo que é a mesma cara?” E aí passou um tempo... só que nesse tempo eu puxava a parada de Campina, acho que foi na segunda parada. Aí um amigo meu que conhecia ele também, ele [parceiro] não era de Campina, ele era de uma cidadezinha vizinha. Aí um amigo meu que conhece ele também foi e disse assim “ó! Tu vai lá em tal site que tu vai ver teu namorado.”. E aí quando ele abriu tava eu em cima do trio montada,

com dois gogo boys do tamanho do mundo do meu lado e ele não sabia.. Aí pronto, descobriu! Mas aí já fazia tempo que a gente tava junto e blá blá blá. Hoje em dia digamos que.. ele me acompanha nos eventos. Não é o fã mais, assim... aquele que diz “Ah! Vai lá! Faz isso! Aquilo!” mas me acompanha, me ajuda, é quem troca de roupa, essas coisas todas. Assim ajuda. Mas foi assim, foi desse jeito, ele descobriu foi dessa forma. Aí depois teve que ter a conversa “sou eu...” é por que na verdade as pessoas tem esse preconceito muito grande, né? Antigamente era muito.. você se montar? Esquece! Por que você não ia arrumar um namorado mais. Por que as pessoas levavam muito pra esse lado “ ah! Vai se prostituir!”.. eu não sei se hoje é tão pesado quanto antigamente, mas antigamente era muito pesado essa questão. Se você tava se vestindo de mulher, aí meu filho, você tava carimbado pro resto da vida. Eu me montava... assim, mas eu não arrumava ninguém, nem pra dar selinho. Mas hoje assim, hoje a aceitação tá melhor, né? Assim, eu vejo que tá bem melhor.

Pesquisador: mas você sentiu, em outros relacionamentos anteriores, essa dificuldade com a Jade?

Jade D’Ávilla: Lógico...

Pesquisador: De alguém chegar pra você e dizer “não quero por que você se monta!”

Jade D’Ávilla:...com certeza. Muitas vezes. Pra você... Meus amigos, na verdade eles.. é tinha uma coisa boa.. que eu nunca gostei de me relacionar com homem, homem tipo hetero. Meus relacionamentos sempre foram com gays.

É. Digamos.. é! Justamente! E aí eu sentia muito... é por que.. eu sempre ficava pensando “fulano. Ah quero ficar com fulano! Bora lá! Simbora, se jogar pra fulano..”, né? Então chegava lá e fulano dava um rela em você na hora por que você se montava, ainda mais quando você passava a ser muito conhecido, aí você ficava estereotipado. Por que hoje em dia.. por que não tem mais essa assiduidade de eventos, né? Eu consigo ser reconhecido como Jefferson, mas houve um tempo que Jefferson não existia, quem existia era Jade.

Pesquisador: A Jade havia tomado conta de Jefferson...?

Jade D’Ávilla: Justamente... né? Então as pessoas me conheciam como Jade, ninguém tinha essa referência de Jefferson. Inclusive meus amigos mais antigos.. é.. me chama até hoje de Jade, né? (...) Mas aí você acabava ficando estereotipado era Jade, Jade, Jade. Você rodava, viu? Pra dar um beijo na boca.

Pesquisador: É!.. e... isso também acontecia com as outras meninas? Você via acontecer? Era frequente?

Jade D’Ávilla: Não, por que as meninas aí, assim... tinham algumas que.. que não gostavam de se relacionar com.. que a gente chamava antigamente de.. é as pintosa, né? Pintosa não fica com pintosa. Então tinha esse preconceito, né? Então, você sabe.. a gente tem, a gente tem, o nosso seguimento é o que mais tem preconceito com outros, né? E a gente via muito isso na boate. Quando a gente chegava as barbies, né? Que é aquelas mais bombadinhas, que ficava no canto delas que não e misturava com as trava, “Não se mete com as trava que as trava são perigosa!”, e aí.. as travesti também não se misturava com as drag e com as transformista e ficava muito... dentro já daquele gueto, ficava tudo muito, assim, as suas caixinhas, separadinhas, nas suas gavetinhas, né? E aí os meninos também não se sentiam a vontade de de de se relacionar. E se uma da gente se relacionasse com outra da gente ali meu filho era o fim do mundo! (ambos sorriem)... de jeito nenhum! Por que ali tava taxado “eita olha as sapatão, sapatão, sapatão!”

Pesquisador: a famosa quebração de louça...?

Jade D’Ávilla: ISSO! “Ah! Vai quebrar louça bicha! Vai quebrar louça, bicha!” porque... era queimar filme, entendeu? Então isso eu sofri muito pra arrumar um relacionamento, mas aí graças a deus hoje as coisas estão muito diferentes, né? E e e.. o olhar tem se modificado.

No relato do atual relacionamento da transformista, não há e nunca houve nenhum problema em relação a sua atuação performática – muito pelo contrário, há na verdade uma ajuda em alguns momentos de preparação e a companhia em alguns eventos –, ainda que tenha encontrado diversos problemas em relações anteriores e até mesmo em conseguir estabelecer

relações. Contudo o receio e medo que levaram a artista a esconder sua personagem de seu parceiro durante um período de tempo estão presente na vida de quase todas as *drag queens* e transformistas. O contexto é diferente quando a personagem fica muito famosa na cidade, por que passa a ser identificada pelo nome artístico mesmo quando não está montada, o que faz com que a figura da personagem esteja sempre presente e afaste os rapazes. No período em que Jade passa a ser mais conhecida que Jefferson, logo a dificuldade em encontrar paqueras cresce exponencialmente, “carimbando” a artista para o resto de sua vida.

Do ponto de vista afetivo-sexual se verifica o problema na diminuição de possíveis parceiros, mas do ponto de vista da relevância e publicidade da personagem, Jade passa a ser mais conhecida que seu “cavalo”. Aqui a criatura passa a ser mais reconhecida que seu criador, validando assim sua relevância dentro do ramo artístico e apontando uma maior visibilidade para seu trabalho. Ser reconhecido enquanto Jade, dá a Jefferson um lugar secundário, igualmente importante, pois sem ele Jade não existiria, mas ainda assim, os holofotes se colocam sobre a personagem mais preponderante na relação entre ambos. Jade aqui exemplifica o que acontece com muitas artistas, principalmente entre si ao se tratarem pelo nome artístico mesmo quando não estão montadas. Mesmo com o estigma do nome artístico sobre o ator ou atriz, o reconhecimento pelo seu trabalho funciona como uma validação da qualidade e da relevância de seu trabalho frente ao seu público: seu personagem é bem interpretado e o fato de ser reconhecida enquanto está desmontada não implica na perda da magia ou do encanto sobre sua atuação.

Ao nos apresentar isto, a artista nos coloca outra questão: sobre o desejo e a visão sobre as relações afetivas estabelecidas por pessoas LGBTQIA+, quando afirma que há alguns anos atrás, quando iniciou como *drag queen* ouvia muito que “pintosa não fica com pintosa”, ou seja, “afeminada não fica com afinada”, expressão-regra usada para regular o desejo e padronizar as relações homoafetivas dentro da heteronormatividade. Ao assumir que um gay afeminado não deve se relacionar com semelhante, coloca-se em evidência a regulação da estrutura heteronormativa de um casal “aceitável” e mais adaptável às vistas da norma: que sugere que um gay afeminado deveria procurar parceiros que não tenham as mesmas características comportamentais, pois está diretamente ligada a idealização que se faz sobre a feminilidade e as práticas sexuais válidas, que são as falocêntricas. Onde, na primeira o feminino é, no imaginário social, o corpo a ser penetrado – e o gay afeminado, em suas práticas sexuais deve corresponder e assumir o papel que supostamente é da mulher; enquanto na segunda, estabelece como necessidade que exista sempre um falo para penetrar, pois só assim haveria uma relação sexual válida. É, portanto, a combinação destas duas regulações (a necessidade de um falo para

legitimar uma relação sexual e a posição de um corpo feminino a ser penetrado) que relacionadas estabelecem uma terceira: numa relação homossexual aceitável dentro da heteronormatividade e que há um gay afeminado, há o imperativo de que o outro gay não o seja, para que este assuma o papel e represente, através da sua performance cotidiana, o corpo que carrega o falo, logo se encaixando como o homem dentro de uma relação heterossexual.

Quando dois gays afeminados, assim como dois artistas drag/transformista se relacionam, são chamados de “sapatão” e classificados pelo próprio grupo como transgressores ou desviantes da conduta normativa esperada. Tal como se fossem duas mulheres, deveriam procurar parceiros mais masculinos que assumissem a posição do homem e não outro tão afeminado quanto si próprio, para não ferirem a heteronormatividade. Já quando dois gays masculinos se relacionam não ocorre problematização ou transgressão semelhante: são lidos como gays que se dão ao respeito e que são “machos”, elogiados por apesar de ter um desejo desviante do padrão heterossexual, mantêm as aparências e não “desmunhecam”. E por mais que as pessoas, ao saberem da relação afetiva entre eles se perguntem sobre quem é o sujeito que penetra e quem é penetrado, esta questão não é externalizada com tanta frequência como ao se deparar com uma relação entre dois gays afeminados que se questiona quem é o “ativo” e quem é o “passivo”, pois supostamente seriam penetráveis e não penetradores, sexualmente. Assumindo que gays afeminados não possam ser ativos e que, novamente, só existem relações sexuais quando ocorre penetração.

São construídas ao longo das décadas as nomenclaturas de gênero (PERLONGHER, 2008) que tem como objetivo não somente delimitar identidades através dos comportamentos dos sujeitos, como discriminar por grau de feminilidade aqueles que são desviantes da norma. Além disso produz uma dicotomia entre homem e a *bicha*, como percebe Fry (1982) no contexto de Belém na década de 1970. O homem gay seria o de comportamento sexual ativo, enquanto a bicha seria o de comportamento sexual passivo, mas estas interpretações são igualmente expandidas para suas performances cotidianas, fora do ato sexual. A bicha, a afeminada, a afetada, a fanchona, a sapatão, a caminhoneira, serviram para classificar gays e lésbicas de acordo com seu grau de performance do feminino e masculino e hierarquizá-los sobre o quão mais transgressora sua performatividade de gênero é.

No período em que Jade D’Ávilla nasceu – há pouco mais de 20 anos – havia um estigma ainda mais forte e “pesado” sobre a atuação transformista e *drag queen*, através da sua confusão com as identidades travesti e transexual e a associação destas últimas a estereótipos de criminalidade e prostituição, que compreende que “as travestis e as trans, quando não se prostituem, roubam”, e por isto “não se deve mexer com as travas!”. Resquícios deste

pensamento e da atribuição destes estereótipos sobre os corpos trans e travesti sobre a não compreensão do caráter artístico das artes transformista e *drag queen*, persistem no senso comum brasileiro de 25 anos até a atualidade, quando nos deparamos com diversas situações em que indiretamente tais associações são feitas em falas de pessoas de grande notoriedade na mídia.

Não negamos que tal prática possa ter ocorrido em outros contextos e lugares ou até mesmo em Campina Grande, ainda que não nos tenham sido relatadas relações sexuais mediadas pelo dinheiro ou mesmo enquanto estiveram montadas; da mesma forma, além de ser uma perspectiva genérica e reducionista, tal questão se afasta dos objetivos deste trabalho. Entretanto, a atribuição de uma quebra performática (mesmo que efêmera como na atuação drag/transformista; ou no caso das identidades de gênero de travestis e transexuais) do binômio sexo/gênero ao comércio sexual nos aproxima da realidade em que: 1) há um mercado específico que demanda e procura por homens vestidos de mulher (*drag queens* e transformistas), travestis e transexuais para relações sexuais reguladas pela troca monetária; 2) há uma oferta por parte de algumas dessas pessoas, que devido a contextos sociais adversos acham no comércio do desejo a possibilidade de sobrevivência; 3) uma generalização da condição do feminino e, conseqüentemente do homossexual que ao se vestir como mulher, procura por práticas sexuais.

Há em alguns casos certa negociação das artistas com seus parceiros sobre a montagem, principalmente quando não lhes agrada o fato de se montarem. As negociações podem ser diversas, desde não querer ver a pessoa enquanto está se montando; não sair com a pessoa montada; não querer saber da atuação performática da artista; de colocar a arte como uma questão para o relacionamento não continuar, exigindo então que pare de fazê-lo; da mesma forma, apesar de mais incomum, o namorado/marido pode querer sair montado junto com a *drag* ou transformista, como forma de partilhar experiência e de não ficar “de fora” deste aspecto da vida de seu parceiro-artista. Com Laryssa ocorreu de no seu relacionamento não ter uma boa recepção no início por parte de seu parceiro, mas aos poucos ela trabalhou na diferenciação da personagem e do artista, atualmente recebendo bastante apoio por parte de seu namorado. Ponderamos que provavelmente muitos parceiros de *drag queens* e transformistas ao tomarem conhecimento de suas práticas artísticas, pensem que estariam a um passo de dar início a um processo de transição por meio de uma identificação com as identidades travesti ou transexual, o que, apesar de poder acontecer e não ser um fenômeno considerado raro, revela

medo sobre a identidade e o quão objeto de desejo o corpo da artista (ao estar desmontada) possa ser⁹.

Já Thuane, que mesmo sendo travesti, optou por não fazer hormonioterapia, assim como modificações corporais estéticas, tomando uma “montação estratégica” (DUQUE, 2011), revela que por ser lida como um homem cisgênero gay afeminado, encontrou dificuldades em relações pelo não desejo pelo corpo masculino que *performa* enquanto mulher, e que seu atual parceiro não aceita sua atuação, admitindo que há uma menor frequência na sua montagem em decorrência disso. Por ele não gostar ela diminui a frequência, mas afirma não cessar, afinal, é ao se montar que Thuane assume sua identidade “real” e sente o melhor dela mesma. Enquanto Light, durante muito tempo ser lida e assumir identidade de homem cisgênero gay afeminado, em um relacionamento anterior, quando havia deixado o cabelo crescer, pois já pensava em dar início ao processo de transição, a artista confessa que não havia problemas em relação a sua atuação enquanto ator e transformista, mas o tamanho do seu cabelo era apresentado como problema, e que em determinado momento exigiu que ela o cortasse, por ultrapassar o nível de feminilidade que o parceiro aceitaria, como relatado pela própria artista em entrevista cedida a Karina Espínola (@ka_espinola), feita de forma online através da rede social Instagram. Nas experiências relatadas por estas duas artistas sobre sua travestilidade não “aparente” e transexualidade recém assumida, respectivamente, a performance do feminino é recusada pelos seus parceiros, que não aceitam sua condição de travesti e transexual, assim como não aceitam suas performances pontuais, forçando a diminuir sua frequência, e no caso de Light, fazendo-a abdicar de tais práticas.

⁹ Esta confusão nos aponta o quão forte é a visão médica e biológica sobre os corpos, sexo e gênero dentro da cultura ocidental, onde se pensa não só um conjunto de características físicas e comportamentais para os gêneros homem/mulher, mas acima dela o órgão genital, que através dele classifica as pessoas que são desejáveis, como, por exemplo, no caso de homens que desejam e fetichizam mulheres transexuais que não passaram por cirurgias de transgenitalização, e travestis; homens cisgênero gays que não se relacionam com homens transexuais gays; ou mulheres cisgênero lésbicas que não se relacionam com mulheres transexuais lésbicas, que igualmente não passaram por cirurgias de redesignação sexual. Para exemplificar estas relações cis-trans, recorreremos aos seguintes estudos: o primeiro feito por Bischof *et al* (2011), que estudaram casos clínicos de relacionamentos entre mulheres cis gênero e mulheres trans, onde com o avanço do processo de transição das parceiras trans ocasiona uma diminuição ou extinção das práticas sexuais em quase todos os casos estudados; o segundo desenvolvido por Brown (2010), onde a autora estuda relacionamentos entre mulheres cisgênero com homens transgênero, afirmando que o avanço nos aspectos fenótipos dos homens trans possibilitou uma maior variedade de práticas sexuais e maior prazer em ambos. Uma terceira proposta contida no estudo de Kins *et al* (2008) que afirma não haver diferenças significativas na satisfação relacional e sexual existente entre casais cis e casais compostos por uma mulher cisgênero e um homem trans. Sobre estes trabalhos, Alexandre & Santos (2019) colocam que apesar de serem poucos os estudos dedicados a relações entre pessoas cis-trans em praticamente todas as áreas do conhecimento científico, através destes três exemplos, há uma maior aceitação em casos de relações heteroafetivas, como nos feitos por Brown e por Kins *et al*, em que há uma mulher e um homem, em relação ao primeiro, onde há duas mulheres na relação, sendo uma cis e outra trans. Os autores chegam à conclusão de que há uma lógica heteronormativa que regula também o desejo e as relações entre pessoas cis-trans, e no caso de pessoas que são trans e homoafetivas, há ainda a relação com seu parceiro ou parceira e o processo de transição.

Em outras experiências que nos foram relatadas, não houve problemas em relação a encontrar parceiros, “mesmo sendo um gay afeminado”, como nos relata Franciskelly, segundo a qual não existiu recusa por parte dos pretendentes, nem a transformista identifica que teve dificuldade, ainda que reconheça que há homens gay que não querem namorar com outros gays (afeminados ou não) que se montam. Semelhante são as experiências de Perlla Rachelly, que atribui a não dificuldade em encontrar parceiros e nenhum obstáculo no seu relacionamento de 6 anos, por sempre ter colocado sua personagem e sua performance enquanto *drag queen* no âmbito público e conseqüentemente, se aproximado dela quem já tivesse conhecimento de seu trabalho; e de Normélia, que pela sua profissão de ator e produtor cultural, não encontrou problemas em encontrar parceiros e parceiras que compreendessem sua montagem como seu trabalho e lazer.

Morganna Sky, assim como tantas outras artistas *drag queens* e transformistas, enquanto ainda assumia uma identidade masculina, escondia ao máximo de seus namorados, justamente pelo medo de descobrirem e acabarem o relacionamento, e em grande parte de suas relações isso aconteceu. Entretanto a artista passou por outros relacionamentos em que se montar não era um problema. A transformista tem observado uma maior aceitação dentro da população LGBTQIA+, afirmando um maior avanço no pensamento e compreensão, principalmente por parte dos homens cisgênero gays, que aparentemente tem criticado o desejo pela figura do homem-macho, do gay discreto, fora do meio:

Morganna Sky: então, amigo, no começo que eu comecei a me montar, a fazer show eu sempre escondi dos meus namorados, né? Que.. eu me montava, fazia show, né? Teve uns quatro ou cinco namorados meus que quando descobriram num.. num curtiram isso, não., sabe? Eu me vestir de mulher, entendeu? Eu escondi o máximo que eu pude, né? Mas hoje em dia o tempo mudou, as coisas vem mudando. Eu conheço gays.. estou falando em gay , por que meu relacionamento hoje não é um relacionamento gay, meus relacionamentos hoje são.. é um relacionamento heterossexual, né? (...) Meu relacionamento é hetero por que eu me vejo uma mulher, né? E os homens que saem comigo me veem uma mulher.. também. Então é um relacionamento heterossexual, né? Maaas eu falo do começo, né? há uns 10 anos, 15 anos atrás, quando eu me montava eu escondi muito isso dos meus namorados, né? Teve dois que soube e continuou comigo numa boa, sabe? Mas o resto não quiseram mais saber de mim porque soube que eu montava fazia shows de drag, essas coisas.. eles não curte.. não curtiam isso, não. mas hoje em dia eu vejo muitos gays namorar drag, heteros também, né? Namorar bichas que se monta numm.. as coisas foram ficando mais modernas, né? Hoje em dia.

Ao questionarem um padrão no desejo de grande parte dos homens gays, os movimentos gays e lésbico apontam a predominância do desejo pelo “passável”, discreto e que tenha músculos grandes, mas também técnicas corporais de performances historicamente masculinas, mais rígidas, imponentes, agressivas e até violentas que eternizam a imagem do homem-macho,

que não correspondem à realidade e que em grande parte das vezes a performance associada ao homem heterossexual o colocava no lugar do sujeito desejado. Situação semelhante encontrada por Nestor Perlongher ao falar sobre o não identificar-se homossexual, apesar de estabelecerem relações sexuais com outros homens, por parte dos michês. Este desejo pelas performances masculinas dentro do cenário homossexual que foram relatados por Morganna e Jade, limitava a possibilidade de relações afetivas e sexuais que um homem gay afeminado poderia vir a ter. Apesar de décadas de discussões sobre a origem desse desejo e seus significáveis mudanças e emergência de novos padrões de desejo, há ainda uma massiva recusa e não desejo por homens gays que performem feminilidade, especialmente com homens que atuam como *drag queens* e transformistas, que seria uma violação ainda mais séria da conduta de masculinidade que deveria ser seguida pelo sujeito macho (aquele que possui um pênis) da espécie humana, como nos apontam artistas mais novas.

3.5. O CORPO E A ANTROPOLOGIA

O corpo é o aparato físico/material por onde obtemos sensações e nos posicionamos frente aos demais sujeitos de determinado grupo. Mas isso é o corpo realmente? De acordo com Le Breton (2007) em *A Sociologia do Corpo*, as ciências sociais trilham três perspectivas analíticas sobre aspectos relacionados ao corpo, do século XIX até a publicação de sua obra. A primeira delas, que ele coloca como “uma sociologia implícita”, aproxima várias perspectivas que são contraditórias entre si e que pensam a corporeidade de modo mais sutil, percebendo-a dentro do contexto da vida social e colocando a condição física como inerente ao sujeito, como uma sentença de capacidades e limitações que não podem ser superadas ou contornadas devido à presença ou a falta de aptidões. Karl Marx foi o primeiro a pensar o corpo de modo relacional, segundo o autor, mesmo que não tenha o feito de forma metódica quando pensa as condições de trabalho dentro do sistema de produção capitalista; enquanto Émile Durkheim mantém distância das questões que envolvem o corpo por compreender que os estudos desse campo devem ser objeto da medicina e biologia. É então, somente no início do século XX, que através da proposta da psicanálise de Sigmund Freud, edifica “uma ruptura epistemológica” do pensamento positivista do século anterior, pois ao se introduzir a perspectiva relacional, o psicanalista torna o corpo estrutura simbólica.

O autor prossegue com “uma sociologia em pontilhado”, classificando os autores que se dedicaram a estudar e produzir dados sobre o uso dos corpos e sua construção social, a exemplo de Marcel Mauss com as técnicas corporais e Hertz com o estudo da predominância

do uso da mão direita sobre a mão esquerda para o desenvolvimento de diversas atividades, principalmente a escrita; assim como as contribuições etnológicas que buscaram identificar elementos de condutas oriundas de contextos e lugares diferentes, que até então não haviam sido estudadas. Já a terceira perspectiva parte das contribuições de Freud, citadas acima, em que o autor tendo proposto a análise do campo simbólico para se pensar o corpo, fornece o aparato necessário à uma nova perspectiva a partir da qual a sociologia do corpo se desenvolve e várias pesquisas de sociólogos e antropólogos são produzidas sobre aspectos da corporeidade que apontam relações com o campo sociocultural que permeiam os grupos.

Ainda segundo Le Breton, há dois problemas no pensar do corpo: tentar dar um corpo ao homem – especialmente derivada da condição médica, que pensa o corpo separado do homem, e portanto, como um em si, completo. Pensamento comum das sociedades ocidentais que possuem o estilo de vida marcado pela modernidade e, conseqüentemente, pelo individualismo; ou tentar dar carne ao homem – ao contrário da anterior, não distingue o sujeito e sua subjetividade do corpo que lhe constitui, interpretação comum nas medicinas populares e perspectivas religiosas ancestrais, assim como nas sociedades homogêneas.

Ao nos apresentar, esta diferenciação, e principalmente a separação do corpo do sujeito em sociedades ocidentais, o autor nos aponta o caminho para pensarmos na nossa realidade social atual e o papel atribuído as redes sociais e sua importância na vida das pessoas, em que o sujeito não necessariamente precisa de um corpo para se socializar eletronicamente (ou de forma online) – a não ser para digitar mensagens e compartilhar conteúdo – com outras pessoas que podem ou não estar próximas fisicamente. Ao mesmo tempo que as redes sociais podem ser utilizadas como uma extensão das relações sociais estabelecidas face-a-face, as relações podem surgir de forma online e passarem para o contato físico e a socialização, dividindo o mesmo espaço físico – a exemplo disso, temos as redes sociais de encontros, que interligam pessoas que estão à procura de outras para se relacionar. O uso do corpo como ferramenta de contato com outras pessoas não possui mais o mesmo peso e não aparece como forma única de interação entre sujeitos, inclusive, durante o percurso desta pesquisa, que em decorrência das medidas de isolamento social recomendadas pela OMS, como forma de evitar a propagação da COVID-19, os contatos e as relações sociais passam a se intensificar por meio eletrônico.

Le Breton coloca ainda que essa mudança na maneira como se vê o corpo e seu uso, advinda da modernidade, abdicando da relação do corpo com o cosmo e conseqüentemente com os corpos dos demais participantes do grupo social, ocasiona o aprisionamento do sujeito sobre si mesmo, ainda que o corpo esteja no cruzamento de todos os aspectos da cultura e ponto de

atribuição do campo simbólico. Mas ao pensarmos nas artistas estudadas nesta pesquisa, nos perguntamos: há aprisionamento na *drag queen* e na transformista?

Para discutirmos esta questão, teremos que refletir sobre algumas outras que lhe estão relacionadas. Ora, se Le Breton nos coloca que o corpo do sujeito que vive na modernidade lhe aprisionou em si mesmo e que também seu corpo é a ferramenta pela qual iremos ter indícios de como podemos compreendê-lo individualmente e em coletivo, o que seriam as modificações corporais senão uma tentativa de expressão individual do sujeito, de posicionamento político-social e/ou adequação do corpo que lhe pertence ao que o sujeito gostaria de ter?

A despeito destes questionamentos, iniciamos a construção da nossa reflexão sobre as modificações corporais permanentes e temporárias e as diferenciações entre os gêneros através do corpo como discurso biomédico. As modificações permanentes possuem o papel de diferenciar sujeitos de determinados grupos dos demais (que estão fora do grupo pensado como de origem) podem ser das mais diversas. Um exemplo atual em nossa sociedade é o uso cada vez mais constante de tatuagens como forma de se assemelhar e expressar em seu corpo pinturas que lhe representam ou que remetem a algo com o qual o sujeito se identifique e automaticamente lhe diferenciar de outras. O uso de tatuagens aparece como um movimento de representação na pele daquilo que o sujeito constrói, apreende e admira ao longo de sua trajetória e ao serem representadas no corpo colocam em evidência marcas escritas e pintadas daquilo que ele quer que seja visto em si. Por um outro viés, poderíamos pensar nas cirurgias plásticas e injeção de silicone no corpo, cirurgias de lipoaspiração, bariátricas, aplicação de botox, entre outras, como formas de atingir a “aparência ideal”, apontando uma insatisfação com o próprio corpo, artifício bastante procurado, principalmente por mulheres que buscam em procedimentos cirúrgicos adequar seus corpos a um padrão de beleza irreal, exigido pelo poder exercido pelas instituições sociais controladas pela lógica masculina (WOLF, 1992). As cirurgias plásticas e aplicação de silicone nos corpos também procurado por travestis e pessoas transexuais para a adequação da sua aparência física com sua identidade de gênero, buscando assim uma correspondência dentro de uma estrutura social que impôs historicamente quais características são masculinas e quais são femininas.

Em especial, dentro de uma lógica cisgênero e medicobiológica que dita que determinadas características físicas e/ou órgãos genitais são definidores do gênero (compreendido como correspondente ao sexo) e o que ela deve ser, no que diz respeito a sua performance cotidiana, seu comportamento e temperamento, ao identificarem-se com o gênero que não decorre de seu aparelho genital, travestis e mulheres transexuais recorrem a variados procedimentos cirúrgicos para se adequarem a um padrão estético sexualizado, que as

instituições sociais ditam como sendo o padrão. Travestis e mulheres trans sofrem em maior medida que mulheres cisgênero, pois além de se adequarem há uma estética corporal, devem estar passáveis (não serem lidas facilmente como pessoas transgênero), da mesma forma que devem exprimir um corpo erotizado.

Percebe-se então, a partir desta busca pela adequação do corpo um caráter conservador na própria motivação em pessoas transexuais e travestis, pois há uma tentativa de encaixe de seus corpos e sua aparência dentro de uma estrutura social que arbitrariamente sugere que os gêneros masculino e feminino devem representar determinadas características e aparência física, não tentando, dentro desta perspectiva, mudar a estrutura social, ainda que exista uma clara ruptura individual sobre não pertencer ou identificar-se com a formatação corporal que está em determinado momento.

No caso de homens que atuam “momentaneamente como mulheres” através das artes *drag queen* e transformista, as modificações corporais são produzidas de forma a poder serem removidas, sem complicações. Da mesma forma que pessoas transexuais e travestis que, por escolha ou por impedimentos econômicos e culturais não fazem modificações através de cirurgias, podem ou não utilizar destas técnicas de montagem para se adequarem à estética masculina ou feminina, como o uso de faixas nos seios para comprimi-los, enchimentos de pano nos seios, por exemplo. Com menor frequência, mulheres e homens transexuais que recorreram a intervenções cirúrgicas em seus corpos também podem utilizar artifícios temporários de modificação corporal, como maquiagem e barba, por exemplo, para que fiquem momentaneamente “passáveis”; da mesma forma que mulheres cisgênero as utilizam para valorizar ou aumentar determinados atributos, como o uso de sutiãs com enchimento, deixando-as assim mais próximas do que se considera culturalmente uma mulher bonita e “gostosa”. A questão é que se uma modificação corporal pode ser uma adequação; uma busca dolorosa pela beleza ideal; pela diferenciação étnico-racial; pela representação de força, respeito ou autoridade; que papéis assumem as transformistas e *drag queens* que se utilizam de modificações temporárias através da caracterização com enchimentos, maquiagem e roupas para performar para o público?

Gadelha (2009), nos aponta o seguinte:

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 do 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 nossas peles, mais descobrimos novas potências do corpo. Vejam o caso das 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. (2009, p.30).

Primordialmente, o homem que se traveste para desempenhar um papel feminino traz para si uma ruptura entre biologia e performance, natureza e cultura, sexo/gênero e temperamento. Ele apresenta uma pessoa que reivindica uma identidade masculina e que geralmente se relaciona com outros homens, mas que toma para si a aparência de uma mulher, sem ter a obrigação de recorrer a procedimentos cirúrgicos, mas que representa fidedignamente ou de forma exacerbada o feminino, sem querer se tornar uma mulher, retornando a sua aparência cotidiana após determinado período de tempo. Entretanto, há outras possibilidades, pois homens podem recorrer a procedimentos cirúrgicos como aplicação de silicone nos seios e nas nádegas, como forma a facilitar sua caracterização, sem identificar-se como travesti ou mulher transexual. Em ambos os casos, os corpos apresentam “confusão” para quem tenta lê-los, decifrá-los e enquadrá-los numa lógica cisgênero. Ao mesmo tempo que o feminino é exaltado, ele é objeto de ridicularização, pois se recria uma aparência feminina que pode ou não ser exagerada, como uma simbiose entre mulher e palhaço.

No entanto, em relação a homens que utilizam injeção de silicone e outros procedimentos estéticos para ficarem mais parecidos com mulheres ao estarem montados, parece ser não somente uma forma de facilitar ou melhorar o desempenho do seu trabalho, reduzir esta questão a isto seria demasiado simplista. Trata-se aqui de uma modificação de corpos que escapam a uma lógica de correspondência entre gênero e atributos físicos, ao mesmo tempo que denunciam uma busca desenfreada por um padrão de beleza e por determinados atributos que no corpo feminino são culturalmente considerados mais importantes para avaliar a beleza nas mulheres, e no caso da performance transformista e *drag queen* executadas por homens, representar mais fielmente este padrão de beleza.

3.6. “NA VERDADE, É UMA ENTIDADE QUE A GENTE RECEBE!”

Para que uma peça seja apresentada, um filme finalizado, uma pintura esteja pronta, uma escultura concluída, é necessário muito ensaio, preparação, atenção aos detalhes e técnica para a conclusão e concretização do resultado final. Para a *drag queen* e a transformista, tudo isso acontece no processo de descaracterização do sujeito e caracterização da personagem, da ocultação do indivíduo e da emersão da artista. No contexto de Campina Grande, a maioria das preparações ocorrem em casa ou na casa de amigos e amigas, sendo raro a caracterização

acontecer no mesmo lugar em que acontecerá a performance. Isto se dá devido o próprio contexto social e suporte que é fornecido a essas artistas no Nordeste, a exemplo de Vasconcelos (2017), Pereira (2016), Santos (2012), Lima (2016), entre outros, em contraponto a outros lugares do país e não no contexto pesquisado, assunto que discutiremos mais à frente neste texto, informação que pode ser confirmada através de vídeos e entrevistas disponibilizadas na internet, especificamente no site YouTube, onde artistas dos grandes centros urbanos brasileiros (como Rio de Janeiro e São Paulo) falam sobre o uso dos camarins e sua caracterização dentro do ambiente em que o show será realizado.

O processo de transformação do corpo do sujeito para dar espaço a ilusão criada pela artista é conhecido como “se montar” e o mesmo demanda algumas regras e técnicas para que a composição final atinja o resultado esperado ou esteja, no mínimo, aceitável. Este processo se inicia na ocultação de determinadas características do rosto que são consideradas masculinas, para que desenhe em cima deste rosto ocultado uma nova face, seja ela mais feminina, exacerbando-a.

Dentre desta recaracterização dos corpos, podemos fazer uma aproximação das considerações de Velho (2003) a construção de identidades e dentro de sistemas de crenças em religiões que tem como característica a incorporação, manifestação e animosidade em território brasileiro. Pois, mesmo a elaboração e caracterização de cada personagem sendo individual e única, é um processo ritual que se constitui no social, onde se distancia o indivíduo da entidade – neste caso da personagem –, ao mesmo tempo que se diferencia, cada uma das personagens *drag queen*, transformista e personagem trans que é representada, sem deixar de existir características em comum entre cada tipo de performance executada e entre todas elas de forma modo mais geral, que segundo o autor toda esta dramatização dos rituais implica num processo de identificar quem é quem, que permite discutir posições, relações e individualidades. Permitindo também, por meio das relações, a construção de sistemas de classificação (e vice-versa) em que indivíduos e personagens são identificados e situados, elaborando um mapa sociocultural que define campos de significados e demarca identidades (VELHO, 2003, p. 49)

No caso das transformistas e *drag queens*, não há uma incorporação nos termos conhecidos dentro das religiões afro-ameríndias. O que acontece é uma criação e modelação deste corpo e destas práticas performáticas do indivíduo cotidiano que constituem, também, as características da personagem. Diferentemente de estar incorporada, a artista aqui fica livre para sair da personagem a hora que lhe convier fazê-lo.

O fato é que tanto a *drag* quanto a transformista, diferentemente de artistas como pintores e pintoras de quadros, não iniciam sua obra do zero, ou melhor dizendo, seus quadros

nunca estão ou estarão em branco. É necessário ocultar as marcas físicas dos próprios rostos para que, a partir de uma obra em andamento, se suavize determinados elementos, reelaborando-os, como no caso das sobrancelhas e até da remoção da barba; o desenho de lábios maiores; utilização de tons de maquiagem para os narizes parecerem mais finos e até mesmo o rosto parecer menor.

O rosto é sempre o primeiro passo, mas não o único. A arte *drag queen* e transformista é apontada pelas próprias artistas como um espaço de inclusão, e como tal, permite que várias pessoas de distintas etnias, cores, raças, tamanhos, idades, gêneros, religiões etc. se expressem, ainda que exista certos consensos sobre o que é aceitável ou não na elaboração de um figurino ou de uma estética para ser considerada *drag queen* ou transformista. Neste sentido, dependendo do trabalho que a artista quer apresentar, são utilizados alguns artifícios para a modificação do corpo, mesmo que temporariamente com o uso de enchimentos de espuma ou papel para adquirir um corpo mais curvilíneo ou até mesmo através de procedimentos cirúrgicos.

Após a finalização do rosto, se parte para o corpo: depilação, ocultação do pênis e enchimento nos seios e às vezes nas coxas e nádegas. A primeira geralmente é feita antes, ainda que algumas artistas não o façam, e isto pode se dar por três motivos: 1) não há necessidade se a pessoa possuir poucos pelos; 2) a escolha de não depilação como uma reivindicação e posicionamento político, compondo assim a própria performance; 3) ou até mesmo pela não possibilidade de depilação devido o contexto social em que a artista está inserida. Como exemplo desta última temos a fala de Jade sobre o início de sua atuação enquanto *drag queen*:

Jade D'Ávilla: Não! Era tudo muito escondido. As coisas eram escondidas na casa dos amigos, né? Tinha que trazer de São Paulo massinha pra poder esconder sobrancelha, por que não podia fazer sobrancelha. Hoje em dia eu ia tá um horror comparado ao que eu me montei esses dias. Éé.. tinha que trazer massinha, era era.. me esqueci o nome agora, era uma massinha que a gente usava... era uma cerinha que vinha nuns tubinho assim... Era tipo massinha de modelar mesmo. É, não lembro, esqueci o nome agora que faz muitos anos que eu parei de usar. Éé.. e a gente tinha que mandar trazer por que a gente não podia fazer sobrancelha, tinha que usar 30 meias em cima uma da outra por que não podia depilar as pernas, essas coisas todas. Mas hoje em dia, não né? Pelo menos em relação a mim, não.

No relato acima, a artista transformista fala do contexto social em que vivia anteriormente, quando sua família não sabia sobre sua sexualidade e muito menos sobre sua atuação artística, em que não havia a depilação corporal e redução dos pelos das sobrancelhas. O que segundo ela, não ocorre mais atualmente. Esta realidade é frequente na vida artística de diversas transformistas e *drag queens* que estão iniciando e que culturalmente os pelos corporais são associados à masculinidade e virilidade.

O passo seguinte é a ocultação do pênis, conhecido como “*aquendar a neca*”, onde há algumas técnicas que são utilizadas para tal, a mais comum delas é o posicionamento dos testículos na região pubiana, logo em seguida o pênis é puxado para trás e preso com fitas adesivas ou com calcinhas sobrepostas bem justas (em muitos casos até várias delas). O último passo é a utilização de enchimento nos seios para delinear os corpos como mais femininos, que podem ser de espuma, de pano, de silicone, de papel e outros materiais, posicionados entre a pele e o sutiã.

Estas técnicas de remodelação do corpo da artista para dar vez ao corpo da personagem são o primeiro passo para o surgimento dos trejeitos, maneirismos e gírias, assim como mudança na voz, comportamento, desde o andar até o gesticular das mãos. Como a frase que dá título a esta parte do texto, quando Jade afirma que a personagem é uma “entidade que cada uma delas recebe”, ela faz uma comparação ao processo de incorporação de uma divindade dentro de um culto religioso: a personagem surge, mas não há um ponto em específico em que se consiga afirmar que aconteceu, mesmo que tenham telespectadores assistindo este processo. Na verdade, mesmo através da comparação da artista em tom de brincadeira, a personagem é criada e produzida, de forma diferente da incorporação mediúnica. Mas talvez, por trás daquela fala esteja a relação entre o “dom” mediúnico compreendido entre adeptos do espiritismo e religiões afro-ameríndias e o dom artísticos. Ao falar isso, o artista atribui algo de mágico e misterioso a arte, apontando que ela está no campo daquilo que não pode ser compreendido por completo, mas pode ser sentido por quem executa a performance e ao mesmo tempo assistida e apreciada, ao mesmo tempo que se interage, por parte do público.

É possível identificar as características emergindo, os trejeitos aparecendo, a mudança da tela comum, do dia-a-dia, saindo e emergindo a nova pintura, a nova personagem, mas não há um momento em que conscientemente a artista desligue a atriz, a não ser quando se entra no palco e atenção fica conscientemente centrada na atuação, como nos coloca Morganna, quando afirma: “Quando eu estou no palco eu esqueço meus problemas!”, afirmando que no palco ela não é a mesma do cotidiano, ela é a artista.

Estas técnicas mencionadas acima, que são complementares, mas que não necessariamente precisam ser todas executadas, podendo ser substituídas por técnicas outras, são aquelas que se consideram mais gerais e comuns e, mesmo com toda a pluralidade de possibilidades estéticas para o fazer *drag* e transformista, elas são utilizadas para classificar tipologias da arte, apenas para o julgamento do desempenho da execução.

Em se tratando de modificações corporais e das respectivas semelhanças e distinções entre *drags*, transformistas e outras categorias, há características basilares que servem para

classificá-los. Em geral *drag queens* e transformistas fazem modificações temporárias de seus corpos, já travestis e transexuais se submetem a modificações permanentes através de procedimentos cirúrgicos e hormonioterapia - no caso das pessoas trans, a cirurgia de redesignação sexual lhes é almejada (JESUS, 2012). Essa é uma compreensão simplória, embora não esteja incorreta e sua assimilação deve ser levada em consideração, entretanto, ela não determina a complexidade destas categorias, visto que há a possibilidade de que *drag queens* e transformistas utilizem-se de procedimentos cirúrgicos, como a implementação de silicone nos seios, ao mesmo tempo que assumam que não são travestis ou transexuais, continuando a se identificar com o gênero masculino e aquela é apenas uma expressão de sua arte ou de sua individualidade; da mesma forma que em determinados contextos muitas mulheres transexuais não realizam cirurgia de redesignação sexual, seja pelas condições econômicas, que lhes é um desafio, mas não é o aspecto determinante na implantação ou não de silicone e demais modificações corporais, da mesma forma que é para travestis. Outro aspecto ainda mais importante: nem todas as mulheres trans almejam a redesignação sexual. Muitas delas atualmente assumem que não desejam possuir uma vagina, por diversos motivos subjetivos.

Um bom exemplo deste último caso são as caracterizações momentâneas executadas em lugares e durante determinado período por jovens travestis em Campinas-SP, onde, como forma de autopreservação e sobrevivência, estas sujeitas desenvolvem uma “montação estratégica”, que não recorre a procedimentos de adequação corporal permanentes, assim, podendo ser lidas com identidades masculinas quando desmontadas. O autor que pensa estas novas montações para reivindicar uma identidade e não como uma forma de arte, propõe que "talvez seja na percepção não racional de que se pode fugir dos acasos que a *montagem estratégica* surja na experiência das novas travestilidades" (DUQUE, 2011, p. 108), como formas de reivindicar suas identidades ao mesmo tempo que pauta a sobrevivência e a longevidade destas travestis que pretendem superar a atual expectativa de vida de mulheres trans e travestis brasileira (ANTRA, 2021) através do adiamento da injeção de silicone e demais procedimentos estéticos cirúrgicos. Sendo assim, estas travestis podem reverter a feminilidade sempre que necessário, fazendo-nos pensar sobre a fluidez destas categorias e das próprias definições de trans, travesti, *drag queen*, transformista e tantas outras.

Jayne (2001), coloca a temporalidade das transformações como característica importante nesta diferenciação quando apresenta que “*as 24 horas dos travestis, o para sempre dos transexuais, o dia-noite dos transformistas e drag queens, o às vezes das montadas*” (p. 81, grifo da autora). Apresentando a temporalidade como aspecto importante na categorização das

performances de gênero e identidades e sua diferenciação, ainda que este, como dito acima, não seja o único aspecto a ser considerado. Santos (2012) complementa em seu trabalho desenvolvido com *drag queens*, que para além da temporalidade, a intensidade é esperada de cada uma destas transformações. Onde quanto mais intensa é a modificação corporal e o papel feminino, mais estaria relacionada à identidade, enquanto em casos de ausência de modificações permanentes e de curtos períodos de execução, tratar-se-ia apenas de uma expressão de gênero, ou seja, performances transformistas e *drag queen*. A intensidade, portanto, segundo o autor, estaria ligada a quantidade de modificações corporais permanentes é feita com o propósito de se aproximar cada vez mais e durante todo o tempo com mulheres cisgênero.

Retomando a intensidade da transformação ou da produção de uma ilusão para a execução de uma performance, o fato de serem transexuais ou travestis não deixa o procedimento mais fácil ou menos exaustivo para o resultado, que é o corpo montado para o show, quando já não há mais a presença do ator ou da atriz, mas há ali apenas as personagens transformistas e *drag queens* que irão se apresentar. Como colocamos, depende da performance que será executada e da intenção que se tem para ela. Mesmo com modificações corporais, mulheres transexuais que performam enquanto *drag queens*, e, portanto, executam uma representação mais exacerbada, poderá ter que refazer alguns traços do rosto e do corpo para suas performances, assim como homens cis gênero e demais pessoas que não possuem modificações corporais, mas que já possuem um corpo com características “mais femininas”, podem atuar como *drag queens* e transformistas, sem necessariamente recorrer ao uso de enchimentos corporais.

Apesar do campo das diversas possibilidades das expressões de gênero e da identificação do indivíduo, não conseguimos acompanhar nenhuma das artistas no processo de montagem e “incorporação da personagem” durante o decorrer do período de execução da pesquisa. Apesar da observação de momentos como estes serem almejados desde o planejamento da pesquisa, há durante a pesquisa uma espera por parte do pesquisador em conseguir acesso a tais momentos, afinal, expor o processo de caracterização pode colocar a artista em uma posição delicada, onde se revela toda a magia que faz com que o público se interesse pela performance executada. Como nos coloca Anna Paula Vencato:

Expor essa dimensão não-pública do tornar-se drag pode fazer com que todo o brilho e a fantasia que advêm dessas figuras se desmanchem no ar. Poderia dizer, então, que aquilo que sublinha o mistério do devir drag é a própria inquietude e curiosidade criada a partir do ocultamento do espaço de transformação (tendo aqui como pressuposto que há vários territórios sendo ocultados concomitantemente: o temporal, o espacial e o corporal). (VENCATO, 2005, p. 230)

Este não acesso se dá por diversos motivos, entre eles o fato de em Campina Grande, assim como no Nordeste do Brasil, não ser comum que as artistas cheguem ao trabalho ainda para se prepararem, não tão somente pelo conforto de suas casas e das casas de suas amigas, mas igualmente pela falta de espaços destinados a caracterização das artistas por parte das casas de shows, com exceção dos teatros. Realidade que se contrapõe as experiências encontradas no Sul e Sudeste do país, onde mesmo que muitas artistas optem por se montarem em suas respectivas residências, há essa possibilidade de escolha. Juntamente as dificuldades que tivemos em ter acesso ao campo de pesquisa, a pouca frequência nas atuações das artistas pesquisadas durante o decorrer da pesquisa que culminou outros espaços de atuação, como os espaços online através exclusivamente de redes sociais, durante o período de quarentena, como medida para assegurar o distanciamento social.

Portanto, as informações que coletamos sobre este tópico foram através de conversas informais e da leitura e reflexões elaborados por outros pesquisadores e pesquisadoras. Contudo, não deixamos de perceber que no que concerne às técnicas de ocultação das características do sujeito para inserir as características da personagem não diferem muito ao longo do tempo, das gerações e entre *drag queens* e transformistas. Os materiais usados e alguns procedimentos foram aperfeiçoados ou implementados a fim de complementar o processo e produzir um resultado mais próximo do esperado.

3.7. OS TIPOS DE *DRAG*/TRANFORMISTA OU OUTRAS CATEGORIAS

No capítulo anterior discutimos as diferenças entre *drag queen* e transformista e sua utilização enquanto identificadoras da prática de se montar, que estabelecem relação entre si, mas apontam para regras de atuação e estéticas diferentes, onde a primeira é próxima a um palhaço com uma estética feminina exagerada e a transformista, que busca representar de forma a imagem feminina. Certamente quem se identifica como transformista e/ou *drag queen*, o faz em relação ao público. Para discutirmos as subcategorias da arte *drag queen*, precisamos relembrar o contexto atual de massificação da cultura *drag* e da exportação de estilos e categorias estéticas norte americanas, através desta massificação, já apontada e discutida por Vasconcelos (2017) e Pereira (2016), que despertou e incentivou a primeira montagem de muitas artistas, ainda que estas tenham atuado por curto período de tempo, tal como reavivou a possibilidade de atuação para outras artistas que haviam dado um tempo nas práticas de se montar ou que haviam abandonado.

Existem várias categorias de *drag queens* no modelo americano que se aplicam e se repaginam em território brasileiro, assim como outras se aproximam de categorias aqui já existentes e com modelos próprios de performance. No entanto, nosso objetivo aqui não é identificar essas categorias, tratar de sua origem ou aproximar dos tipos de performances e categorias de artistas brasileiras e, mais especificamente nordestinas. Nossa pretensão é apontar os tipos de performance *drag* elencados durante as entrevistas e conversas informais com as artistas participantes desta pesquisa.

Durante nossa pesquisa de campo pudemos ter contato com artistas transformistas e *drag queens* que também já atuaram com outros tipos de performances que envolvem a inversão ou performatização do gênero como a caricata ou a virgem. A caricata é uma modalidade de travestimento performático em que há um forte apelo para o estético próximo ao de um palhaço, e principalmente de uma estética que socialmente consideramos “feia”, onde não só o ponto forte da performance é a comédia escrachada, mas sua aparência também, que vai desde a montagem de corpos desproporcionais, ao uso de perucas em péssimo estado e maquiagem propositalmente exagerada – na qual os detalhes do rosto são desenhados de modo exagerado, sempre com uma combinação de vestimentas que seria vista como brega ou sem a menor noção de moda e bom senso, a caricata seria visualmente quase oposta a transformista que imprime verossimilhança a aparência de uma mulher. Até mesmo seu linguajar é mais vulgar e marcado pelo apelo constante ao uso de palavrões e duplo sentido em suas frases.

Já a virgem é uma performance executada num tempo-espço determinado e apenas anualmente. No ditado popular dizemos que “tudo aqui [no Brasil] acaba em samba” quando queremos dizer que algo acaba em comemoração, neste caso em específico é no samba, no carnaval onde as fronteiras dos gêneros são suspensas temporariamente e percebe-se a possibilidade de inversão dos papéis de gênero travestidos nos corpos (principalmente dos homens heterossexuais) sem julgamentos sociais e sem colocar em xeque sua sexualidade – principalmente a masculinidade, diante de sua fragilidade e necessidade de reafirmação cotidiana – da pessoa que se traveste (DAMATTA, 1997). No carnaval a figura feminina se torna fantasia por parte dos homens, ou seja, a mulher em toda sua complexidade é colocada como uma personagem que pode ser interpretada dentro de uma festa, da mesma forma são colocadas as travestis e transexuais. Fora das festividades estas mesmas práticas gerariam confusão, dúvidas e indagações sobre o gênero e a sexualidade daquele que o faz.

É neste contexto que as virgens aparecem: homens cis-gênero que saem no bloco de carnaval de rua que possui mesmo nome, sem medo do julgamento ou sem terem suas masculinidades questionadas durante o evento, pois, este é seu propósito: a inversão de papéis

de gênero, onde homens se vestem como mulheres e vice-versa. A prática é bastante comum em todo o país e se aproxima de outras experiências relatadas em outros trabalhos, a exemplo de Santos (2012), em relação às *kengas* no carnaval potiguar do Rio Grande do Norte.

Entretanto, é comum que uma mesma artista transite entre os estilos dependendo do propósito e do ambiente do evento em que se vá atuar, principalmente quando o público difere em relação a orientação sexual e gênero, faixa etária etc. Em espaços como boates, bares e eventos dedicados especificamente a público LGBTQIA+, é mais comum que as performances sejam mais soltas, o linguajar mais despojado e que não exista permissividade maior em relação à brincadeiras. Já em ambientes heterossexuais, principalmente públicos e com pessoas mais velhas, esta mesma linguagem, mais carregada de palavrões e com roupas mais abertas e sensuais, certamente não irá conversar com a exigência das regras que aí predomina; caso seja um concurso em que as artistas vão apenas participar (e não concorrer), é comum que elas irem num estilo mais elegante, “bem vestidas”, com roupas de gala para a noite e performatizem comportamentos polidos.

Quase que na totalidade, as artistas campinenses têm esta visão sobre a aparição de suas personagens em eventos, pensar a temática e a preparação para se adequar ao ambiente em que se estará é bastante necessário. Assim como evitar se desmontar durante o evento, mesmo que estejam cansadas e com dor, pois é fundamental que mantenham o personagem até saírem das vistas do público, para que a magia e o mistério da *drag queen*/transformista seja mantido e quase nunca revelado. Da mesma forma podemos pensar a montagem executada em casa, a contexto de Nordeste, como uma tentativa de preservação da magia da personagem e da própria arte *drag queen* e transformista, em que se deve não só ser vista já caracterizada, mas esta caracterização não deverá se desfazer, para que “a Cinderela não vire o Dunga”, como mencionado durante as entrevistas.

Entretanto, essas mudanças não são tão radicais, para que a personagem não se torne irreconhecível para o público: é comum que quando uma artista quer mudar permanentemente de estilo ela mude também o nome, para que lhe identifiquem de uma outra maneira e associada a uma outra forma de arte, ainda que não tenhamos encontrado casos semelhantes durante nossa pesquisa em campo, pudemos observar que estas mudanças também são desenvolvidas na relação com público. Um bom exemplo disso são artistas que começam a se montar muito novas para ir para as boates e depois querem se estabelecer como profissionais nos palcos. Elas mudam os nomes das personagens para nomes que possuem maior impacto e que alcancem também as classes mais altas e chame a atenção do público LGBTQIA+. Se uma artista escolhe

um nome mais popular como Corrinha, Thalia Bombinha ou até mesmo Karen From Finance¹⁰, ela deixa claro de antemão que sua personagem é do tipo caricata ou comediante, pois os nomes populares e a construção do nome dentro do contexto social ao qual ela está inserida, remetem a mulheres comuns e não divas da cultura pop, como atrizes, cantoras, produtoras, rappers, modelos, empresárias e *digital influencers*.

3.8. A FAMÍLIA DRAG

O ser/fazer *drag* e transformista pode compor uma rede de relações e afetos entre as artistas iniciantes e outras que já conhecem as técnicas de montagem e que o fazem há mais tempo. Inclusive é bastante comum - não só nos dados coletados durante esta pesquisa - mas como também em outras pesquisas com *drag queens*, transformistas, travestis e transexuais. Veja-se, por exemplo os trabalhos de (VENCATO, 2002; DAMÁSIO, 2009; GADELHA, 2009; SANTOS, 2012; LIMA, 2016; NASCIMENTO, 2019; MASCARENHAS NETO, 2020) os quais analisam, entre outros aspectos, como as redes de acolhimento material, afetivo e de troca de conhecimentos entre as artistas proporcionam a realização da primeira vez montada, e, portanto, a concretização do desejo de muitas. Contudo, aparentemente há outras maneiras que proporcionam o momento de “se montar”, como o encontrado por Anna Valéria Vasconcelos e Lívia Maria Pereira, em que o primeiro impulso às montagens¹¹ entre algumas *drag queens* do Recife-PE se deu através do *reality show RuPaul’s Drag Race* (VASCONCELOS, 2017; PEREIRA, 2016), ainda que seja apontado como fundamental o encontro delas nos camarins das boates e casas de shows, assim como em conversas informais em festas, para a troca de informações e ensinamentos sobre determinadas técnicas de maquiagem e outros “truques” utilizados nas transformações.

É evidente que a relação entre estes sujeitos, nada mais é do que uma relação simbólica de parentesco para denominar relações afetivas construídas através do apoio mútuo entre pessoas LGBTs que partilham da mesma paixão pela arte. Geralmente, aquelas que assumem a posição de “mãe-drag”, tem uma independência sociocultural e econômica maior?, quando comparadas aqueles e aquelas que são acolhidos e acolhidas – as “filhas-drag” – onde estas, por sua vez, são geralmente jovens gays afeminados ou travestis e transexuais que estão em

¹⁰ Karen From Finance, significa Karen do (Departamento) Financeiro, que aponta imediatamente para o estereótipo de uma mulher gorda, que não liga muito para a vaidade e que trabalha em ambiente predominantemente masculino, como é retratado na cultura norte-americana. O nome é utilizado por uma *drag queen* australiana que participou da primeira temporada de *RuPaul’s Drag Race Down Under*.

¹¹ Montação ou montaria referem-se ao ato de “se montar”, se travestir enquanto transformista e *drag queen*.

fase de descoberta de si se deparam com rejeição por parte dos cuidadores e cuidadoras e que são dependentes, principalmente economicamente, de seus destes e/ou destas; as mães também são consagradas como artistas experientes e com maior tempo na arte de se montar e de se apresentar, não é comum que uma mãe assuma esta posição com pouco tempo de carreira ou experiência.

Uma de nossas informantes, Morganna, descreve-nos como se dá a procura e a constituição da relação entre mães e filhas da seguinte maneira:

Morganna Sky: Filhas quando se fala, é quando a gente acolhe uma pessoa, de que forma? É.. eu moro sozinha, então chega um pra minha casa e "posso dormir aqui hoje que eu briguei com minha mãe, eu briguei com meu pai, eu não tenho pra onde ir. Eu posso dormir aqui, mãe?" Aí eu digo "pode!" Aí ela vem pra minha casa, come, dorme. Minha casa as vezes é meio... Meio.. uma pensão, sabe? E muitas que querem fazer show, muitos, muitas que tão começando.. a.. a.. virar drag, a virar transformista, sempre me procura pra pedir uma força a mim. Não sabe se maquiagem, aí eu vou e ensino é... É.. eu dou uma peruca, eu dou uma roupa ée.. eu dou um salto, né? Então eles começam a me tratar como mãe, né? "Minha mãe". Então eu tenho muitas filhas dentro da Paraíba, né? Muitas filhas dentro da Paraíba de tanto eu dar esse acolhimento dentro da minha casa, né? De alimentação, dormida, né? De eu dar uns puxão de orelha, né? De vez em quando, né? "Olhe! Cuidado na vida, assim.." aí se cria esse afeto, esse carinho em me chamar de mãe, sabe? Por isso eu tenho muitas filhas, muitas que tão.. que hoje são mulheres transexuais, passaram pela minha casa éee.. muitos fazem shows hoje que eu dei muita força, né? Eu.. eu emprestei peruca, dei peruca, dei roupa de show, entendeu? Aí por isso essa questão de me chamarem de mãe, né? Eu tenho muitas filhas, eu tenho muito orgulho, eu sou muito querida por todas, graças a Deus.

Nas palavras de Morganna, existe por parte da mãe a responsabilidade de ajudar a encaminhar e aconselhar aquela pessoa que passa a lhe chamar de mãe, pois simbolicamente, ela está assumindo o papel da cuidadora, e além de dar acolhimento e afeto, espera-se que seja seu dever orientar também para questões pessoais, como relacionamentos amorosos, estudos, a relação o pai e a mãe e etc. A mãe, no contexto familiar, é aquela que cuida, que orienta, que ensina as primeiras coisas sobre a vida e o mundo, que está quase sempre associada ao contexto da casa, da vida privada. São as mães que tem, na sociedade ocidental moderna, o papel de ensinar sobre moral e ética através do certo e do errado. A mãe é o lugar do acalento. Há então, um deslocamento simbólico do papel esperado pela mãe no espaço familiar, para uma amiga que é mais velha, experiente e independente que é colocada e igualmente incorpora este espaço simbólico do ser mãe. Ao tornar-se mãe, se assume responsabilidades perante a filha, mas sem perder os aspectos da relação anterior que era de amizade. Toda mãe-*drag* é igualmente mãe-amiga-*drag* e ao estabelecerem esta relação cria-se a responsabilidade de cuidar, ajudar, ensinar, educar e acolher emocionalmente e materialmente aquela filha. Na relação a filha-*drag* não terá necessariamente que mudar-se para a casa de sua mãe e lhe obedecer, mas frequentemente

seguirá suas orientações sobre a atuação performática e sobre sua vida privada. A amiga que opinava nas suas escolhas pessoais, agora lhe orienta como uma mãe o faz para a independência de suas filhas e filhos.

Perlla Rachelly nos fala sobre a relação e o significado da família-drag:

Perlla Rachelly: A relação de família drag é maravilhosa, porque todas se ajudam quando uma precisa da outra sempre estamos juntos ali, no momento que mais precisa. Então isso é muito gratificante. Eu geralmente não escolho elas (risos). Elas é que me escolhe e falam comigo, aí nos entendemos e damos início a uma nova drag. O significado de uma família drag é muito amor e carinho e dedicação por aquilo que elas querem. Ser uma mãe drag é ensinar a elas coisas que eu adquiri e aprendi. Eu tenho o maior amor em passar tudo que aprendi pra elas, por exemplo, humildade, carisma e respeito pela arte e pelo o público e também muito amor pelo que gosta de fazer

Nas palavras de Perlla, ser uma família-*drag* implica amor, carinho e dedicação o que também apresenta deveres de umas para com as outras sobre o que é necessário para pertencer àquela família e o comprometimento e responsabilidade que uma *drag* deve ter para com a outra que está no mesmo grupo (GADELHA, 2009), e assim, devem manter a maior coerência possível entre elas enquanto unidade, ainda que exista divergências entre as maneiras como cada uma gostaria de experimentar novas técnicas e estéticas. Para uma noviça (*drag* ou transformista iniciante), procurar uma família para aprender a se montar ou para aperfeiçoar o que já sabe, pode ser também uma estratégia de sobrevivência dentro do meio artístico, já que não ser rejeitada é algo importante para se conseguir contatos para eventos e realizar apresentações.

Há ainda, segundo Gadelha, há devida cobrança por parte da família em relação a qualidade da produção feita por cada uma das integrantes, pois cada integrante da família representa a mesma, um grupo que geralmente deve procurar manter uma estética semelhante e não apresentar uma qualidade fraca em sua transformação, para que não envergonhe as demais participantes do grupo familiar. Da mesma forma se coloca em relação aos concursos e demais competições, onde a família deve escolher uma representante para que as “irmãs-drag” não concorram entre si e para que não coloque a “mãe-drag” e as demais “irmãs-drag” em posição delicada de ter que escolher ou emprestar determinados materiais (perucas, vestidos, sapatos etc.) melhores ou mais cobiçados, entre uma ou outra.

A medida em que uma filha-*drag* iniciante vai ficando mais velha, mais experiente e investe em suas produções, elas vão estabelecendo uma relação de reciprocidade para com as irmãs mais novas, que, na ausência da mãe-drag, devem ajudá-las no que for necessário, inclusive emprestar seus acessórios. Este empréstimo é praticado dentro de uma hierarquia: as

mais novas pegam com as mais velhas ou entre si; há também o fator material dentro deste esquema de trocas, afinal uma mãe não se torna uma artista reconhecida entre as demais se não tiver acumulado performances e conseqüentemente várias perucas, roupas, cenários e outros produtos. Portanto, não é tão comum que uma mãe-*drag* pegue acessórios emprestado, principalmente com suas filhas. Se o fizer, a mãe pode pegar emprestado com outra mãe ou com alguma amiga que atua ou já atuou enquanto *drag* ou transformista e que tem tanta experiência quanto ela, ainda que seja preferível que ela mesmo confeccione ou compre tudo o que vai precisar para cada aparição ou apresentação, pois, a mãe deve ser autossuficiente. A mãe deve representar a mãe imaculada e pedir ajuda em poucos casos. É inclusive preferível que quando alguma outra artista a ajude, exista uma remuneração dos serviços dela, para que fique claro que a *drag*-mãe não precisa de ajuda. Sua posição é a de ajudar.

Entretanto, mesmo que mais velhas e mais experientes, se quiserem permanecer na família e carregar o nome de sua mãe-*drag*, não deverá tornar-se uma mãe, também. Para tal, seria necessário que abdicasse do sobrenome de sua mãe (e, portanto, de sua família) para iniciar a sua própria com um sobrenome diferente das demais famílias *drag* locais, onde teria que começar praticamente do zero, ou levar algumas de suas irmãs para se tornarem suas filhas, sendo assim, drags e transformistas estéreis. Já aquelas que são mães, são férteis até o quanto quiserem ser, pois não há um limite para a quantidade de filhas que podem adquirir. E a partir dos relatos de ambas as artistas citados acima, podemos perceber que há uma demanda das noviças a procurarem por mães, por necessitarem de acolhimento, cuidado e orientação.

Entretanto, apesar do auxílio na primeira vez montada, que se constitui como um ritual de iniciação e pode se desenvolver para uma relação de parentesco entre a *drag*/transformista que ajuda e a que é ajudada, da maneira como apresentada é recente. Há pouco mais de 20 anos atrás, não era tão comum a criação de famílias e este tipo de relação: havia esta rede de acolhimento e iniciação entre artistas mais antigas para com as mais novas, e elas então nomeadas de madrinhas ou padrinhos, mas isso não implicava num rito de agregação e, conseqüentemente, de diferenciação (GENNEP, 1977), em que ao estabelecer relações de amizade e proximidade com determinada *drag* ou transformista, a iniciante deveria ter que dividir valores, sentimentos e regras de conduta exigidos pela que lhe amadrinou/apadrinou:

Jade D'Ávila: [...] No meu caso foi um grande amigo meu, que foi assim, meu mestre em tudo que eu sei até hoje eu devo a ele. É por que.. é.. na verdade a gente não tinha. Hoje em dia a gente tem a família.. Rachelly, a família é.. D'Pack.. né.. é.. que são as famílias maiores daqui de Campina. Mas a gente não tinha antes esse negócio de "a família", não tinha essa coisa de dedicação da mãe. A gente tinha madrinha. Depois foi que criou esse negócio da mãe e tudo mais. [...] Por exemplo, um menino que tá começando agora, que não tem experiência, se ele não tiver um investimento por trás

ou algum.. uma mãe, né? Por isso eu existem as mães, né? Que “chega bicha, eu te monto e tudo mais” que te ensina o caminho das pedras, que ninguém aprende sozinho, você tem que ter alguém que lhe encaminhe. É... se você não tiver um aparato por trás você não cresce.

Esta constituição de famílias-*drag* ocorre dentro de contexto aproximado ao relatado por Morganna Sky durante esta pesquisa, em que jovens gays afeminados, travestis e transexuais, que foram expulsas de casa ou que fugiram por abusos e falta de respeito são “adotadas” pelas mães, que lhes dão abrigo, alimento e instrução para a vida e para participarem das competições em diversas categorias dentro dos bailes, em formato de miniconcursos.

De acordo com a genealogia apresentada por Frank Leon Roberts (2007) e a narrativa apresentada no documentário “Paris Is Burnning” (1990), nos Bailes Drag (*Drag Balls*) que iniciam no bairro do Harlem em New York-NY, entre as décadas de 1920 e 1930, primeiramente organizados por homens gays brancos cis-gênero, mas com participação massiva de pessoas de várias etnias/raças, principalmente gays, travestis e transexuais negras e latino-americanas, ainda que estas raramente conseguissem vencer as categorias competitivas dentro dos bailes.

É então, que surgem os Bailes Drag Negros (*Black Drag Balls*) na década de 1960 com o propósito de criar um espaço de expressão e aceitação para que jovens negros e negras que também eram LGBTs, pudessem se expressar e se sentirem especiais e poderosos, concomitantemente ao aumento da repressão a pessoas LGBTs nos Estados Unidos, que culminou na resposta as agressões na Revolta de *Stonewall* em 1969 (GOMES, 2019; NASCIMENTO, 2019). Os bailes *drag* negros ocorriam durante o final da madrugada para que suas participantes possam andar montadas pela cidade sem grande repressão policial, assim como pessoas que trabalham à noite possam frequentar, como garçons e garotas de programa. Foi no final dos anos 1970 e início dos anos 1980 que as casas (*houses*) e famílias-*drag* começaram a surgir e logo começam a distinguir-se entre si e competir por prêmios dentro dos bailes.

É então, no início dos anos 2000 que no Brasil se começa a utilizar o termo família-*drag*, juntamente com a mãe-*drag* e filha-*drag*. Apesar de ter sido incorporada, as famílias-*drag* em Campina Grande-PB funcionam como redes de acolhimento e ensinamentos sobre a arte transformista e *drag queen*. Apesar de existir o estabelecimento das relações de parentesco a partir dos anos 2000, não foi possível identificar quando ocorre esta mudança de madrinhas para mães e a instituição das relações familiares *drag*. O que aparece como plausível é esta importação das relações de parentesco dos bailes negros americanos, mas é um ponto que demanda tempo superior ao necessário à escrita desta dissertação.

Por outro lado, há também aquelas artistas mais novas que tem iniciado este processo por conta própria, que se assemelham bastante ao encontrado por Vasconcelos (2017) no Recife, onde pesquisam e aprendem praticamente tudo através de material disponibilizado na internet e captam conteúdo de revistas, séries, filmes e outros materiais, o que lembra bastante o processo de aprendizado de décadas atrás sobre as técnicas de maquiagem relatadas por Jade D'Ávilla, em que suas amigas coletavam os *flyers* das boates de São Paulo-SP para que ela e suas contemporâneas pudessem ver e copiar a maquiagem. Luna Lion é uma destas novas artistas que iniciou seu aprendizado sobre as técnicas de montagem e maquiagem sozinha, tal qual a produção de suas vestimentas, como ela mesma nos garante:

Luna Lion: E sim, eu faço tudo. Desenho os looks, compro os tecidos e acessórios, costuro a mão por não ter máquina, faço tudo sozinho. Só tenho a ajuda de um amigo no dia de me montar porque algumas roupas são bem difíceis de vestir sozinho e ele me ajuda... Não pertenco a nenhuma família Drag.

Apesar destas redes de acolhimento darem suporte no início do processo de se montar, nem todas permanecem na família e isto pode ocorrer por vários motivos. O primeiro deles é deixar de se montar ou até mesmo, no caso de travestis e transexuais, após darem início ao processo de transição, resolverem não mais se apresentar. Mas pode haver outros motivos, relações interpessoais; vontade de iniciar sua própria casa e família-drag; ou até mesmo não partilhar mais daquela estética com a qual iniciou a se montar, como por exemplo, começar fazendo uma estética *drag queen* e passar a fazer produções mais próximas do transformismo ou vice-versa. Da mesma forma, pode surgir novas aspirações, ou até mesmo, pelo caráter efêmero da própria montagem, a família se diluir:

Khloe: ...ai conheci as Perlutanas uma família de Drag Queens que se montava a um tempão juntas em Campina Grande e elas foi o meu primeiro contato com drag queen e ai me aproximei delas que me deu realmente a vontade de entrar nesse meio artístico. Então, elas me acolheram sim, com todo amor possível, nelas eu encontrei tudo que precisava pra me tornar uma ótima drag queen, ai me tornei "filha drag" das Perlutanas, mas uma drag em específico me ajudou em tudo que eu precisava que foi a Onika Threex que por muito tempo levei o sobrenome dela, hoje não participo mais da família pois cada uma seguiu seu rumo e com outros projetos, mas tenho orgulho de todas.

[Atualmente] eu tenho uma irmã drag que é minha família desde 2015, desde sempre então ela hoje é minha família tanto na vida pessoal quanto na de drag, que se chama Slay Z.

Da mesma forma que uma família e relações de proximidades entre algumas drags e transformistas podem se dissipar, outras novas são estabelecidas e passam a existir novos arranjos na organização das trocas de conhecimento que é constante, mesmo que estas optem por pertencer a uma família ou não. Sair de uma família-drag também não indica que a artista

irá participar de outra ou fundar uma nova, assim como aquelas que não participam e nem nunca o fizeram podem vir a fundar uma família-drag.

Ao colocar que possui uma amiga que ao torna-se sua irmã-drag, Khloe aponta para o duplo sentido da relação das duas, elas não são somente irmãs-*drag* que compartilham objetos, acessórios, estética e outros aspectos relacionados ao trabalho e a arte *drag queen*/transformista. Elas estabelecem uma relação familiar na vida cotidiana, enquanto desmontadas criando para si uma extensão da família nuclear, onde não há uma ligação consanguínea e igualmente da família-drag, que excede as vivências artísticas de ambas.

Após anos de preparação e vínculo próximo com suas mães-drag, as filhas-*drag* passam por um processo de desmame, por terem apreendido informações e técnicas suficientes e terem atingido relevância equivalente para o cenário artístico local. Quando isto acontece, não necessariamente há a remoção do nome nem expulsão da família, mas a drag/transformista é vista como uma igual, mantendo o respeito pela sua mãe, a artista atinge sua “vida adulta” na arte e é considerada pronta, sem precisar de maiores cuidados e atenção, que serão redirecionados as irmãs-*drag* mais novas. Movimento semelhante ao que acontece em relações de parentesco familiar, onde a partir da chegada de um filho mais novo ou uma filha mais nova, há uma dedicação e atenção especial que este deverá receber em detrimentos de seus irmãos e irmãs.

3.9. MAS QUEM É QUE PODE SE MONTAR? E É TRABALHO OU LAZER?

Neste trecho da dissertação pretendemos refletir sobre as regras que delimitam quem pode ser *drag queen* e/ou transformista e quem determina quem pode ou não o fazer. Já discutimos anteriormente sobre a diferença entre do fazer *drag queen* e do fazer transformista, e sobre o encaixe das performances artísticas de travestis e mulheres transexuais nesta última, que se deve a dois fatores: o primeiro deles é pelo distanciamento das montações efêmeras e da figura de uma personagem feminina exacerbada que surge apenas no palco, em contraponto a identidade masculina assumida no dia-a-dia. Este distanciamento se reflete na no tipo de arte desenvolvida pela artista que acaba migrando para uma estética cada vez mais feminina durante suas performances, praticamente sem exagero. E mesmo se identificando com o gênero feminino, travestis e mulheres transexuais continuam a se montar para realizarem seus shows, à medida que utilizam nas apresentações roupas, penteados e maquiagens elaborados que não usariam no dia-a-dia ou em eventos de gala que frequentem enquanto civis, e não para performar. O segundo fator, parece-nos uma demanda externa, através da categorização por

parte dos consumidores da arte – ou seja, o público – e de outras artistas *drag queen* e transformista que são homens cisgênero; também reforçada por descrições encontradas em outras pesquisas sobre a cultura *drag queen*, que definem que quem executa a arte são “homens fantasiados como mulheres.” (JESUS, 2012, p. 18).

Esta compreensão colocada por Jesus e salientada por outros estudos com *drag queens* e transformistas aponta uma prevalência de que apenas homens cisgênero podem atuar enquanto transformistas, mas principalmente enquanto drag. Em seus regulamentos oficiais, os concursos restringem de acordo com o gênero as participações. Como no caso do Miss Gay, que na lista de regras e exigências para que uma artista esteja apta a concorrer, está a de identificar-se com o gênero masculino e apenas se travestir enquanto transformista/*drag queen* momentaneamente, sem a aplicação de próteses de silicone e outras mudanças corporais que impliquem na identificação com o gênero feminino ou em procedimentos que resultem numa maior semelhança com uma aparência feminina; da mesma forma acontece em relação ao concurso Miss Trans, que restringe a participação a travestis e mulheres transexuais, não permitindo a inscrição de homens enquanto concorrentes. Enquanto o *Top Drag* permite a participação de ambos os gêneros, feminino e masculino. Acontece, nos casos dos concursos restritos a participação de homens, a possibilidade de que um dos vencedores se identifique enquanto pessoa transgênero após a vitória no concurso. Desta forma, a mulher trans continua representando seu título e a edição do Miss Gay eternamente, pois independente da mudança de identidade de gênero, a coroa lhe foi dada atendendo as regras e delimitações à época do concurso.

Entretanto, apesar destas regras impostas na participação nos concursos e competições, é uníssono na fala das artistas que a liberdade artística fica a critério da pessoa que a executa, que homens e mulheres, tanto cisgênero como transexuais, independentemente da idade, orientação sexual, raça/etnia, religião e origem podem atuar em ambas as formas de arte: transformista e *drag queen*. Mesmo que – como discutido no Capítulo 1 – percebamos, a atuação de travestis e mulheres transexuais enquanto *drag queen* é restrita e pouco representativa, sendo mais comum sua atuação na arte transformista. Há de nos perguntarmos sobre questões que envolvem esta legitimidade de homens cis em detrimento a atuação de travestis e transexuais: quem legitima? Por que o faz? Quais são os critérios utilizados para atribuir esta legitimidade? Em relação ao Miss Gay Oficial, existem restrições sob a justificativa de conservar determinada magia e dificuldade na transformação de homens em belíssimas mulheres, já que as modificações corporais implicariam em determinada facilitação no processo de se transformar. Há também outra regra importante no concurso, a não possibilidade de

concorrer em outros concursos em nível nacional que não são vinculados ao Miss Gay Oficial. No caso do Miss Trans a restrição está posta na representatividade e na valorização de travestis e transexuais que podem, através do concurso, serem exaltadas em suas belezas singulares e que não encontram espaço nos concursos de miss para mulheres cisgênero.

Contudo, mesmo com esta permissividade no discurso das artistas campinenses e a imposição das regras apenas em concursos, é importante ressaltar mais alguns pontos: primeiramente a escassez no recebimento de convites por travestis e mulheres transexuais para atuarem em apresentações dentro de Campina Grande, que surgem após o início da transição. Mesmo entre artistas que são contemporâneas entre si, pudemos perceber através dos relatos que há um fluxo expressivamente menor na quantidade de convites para eventos para pessoas transgênero em comparação com homens cis que se montam. De acordo com as próprias artistas, mesmo quando os donos de casas e organizadores de eventos são pessoas LGBTQIA+, os convites diminuem. Enxergamos este não convite como uma abnegação à atuação artística transexual em detrimento de outras. Em outras palavras, poderíamos questionar sobre a deslegitimação da atividade artística praticada por travestis e mulheres transexuais em relação à legítima montagem praticada por homens cis. Exemplificado na fala de Morganna:

Morganna Sky: É, amigo.. é.. infelizmente.. eu fico muito triste com essa divisão que existe no meio gay hoje em dia, né? Existe sim, existe esse preconceito, existe e sempre existiu esse preconceito no meio gay, né? De.. de de.. é de gays não gostar de andar com travestis, travestis não gostar de andar com gays, é transformistas não gostar de andar com trans.. hoje.. pra você ver, hoje nos concursos de miss existe o miss transformista, o miss transex, existe essa divisão hoje em dia e infelizmente é muito triste. Quando eu era transformista, eu recebia muitos convites, né? De parada gay, ainda recebo, mas tem diminuído. Eu recebia muitos convites de shows, para fazer shows é.. é.. performance em trios elétricos em parada gay, em tudo.. depois que eu virei trans diminuiu um pouco. Muitos amigos meus que se.. que faziam shows de de de drag queens, não me chamam mais (engole) entendeu? Mas pra mim tudo bem. O importante é que eu tô feliz, né? Isso acontece.. num.. é muito triste isso no nosso meio existir essa divisão, esse preconceito entre nós, né?

Esta divisão, relatada pela artista, consiste na segregação existente dentro da população LGBTQIA+, que delimita territórios e possibilidades de convivência entre grupos, ou guetos, como relatado também por outras artistas. Contudo, estas questões territoriais e uso da cidade a partir dos espaços de sociabilidade LGBTQIA+ serão discutidos no capítulo seguinte.

O outro ponto a ser discutido é o recorte de classe que está diretamente relacionada às experiências relatadas, e que precisa ser feito quando falamos sobre a continuidade da atuação performática e da necessidade de constante investimento financeiro para manter-se ativa no cenário artístico campinense. Claro que há arranjos que são feitos durante as trajetórias, afinal, como discutimos há pouco, diversas artistas encontram mães e madrinhas que lhes ensinam não

só sobre as técnicas, mas lhes emprestam materiais de trabalho, como perucas, maquiagem, salto, roupas e acessórios. Mesmo sendo bastante comum esta ajuda material por artistas que já estão financeiramente consolidadas e artisticamente reconhecidas, a maioria das artistas vem de um contexto familiar e situação econômica diferentes – as que continuam a atuar geralmente vem de uma família mais abastada – que lhes permite investir algum capital que possuam ou que se coloquem no mercado de trabalho já com a intenção de sustentar sua atuação.

Jade D’Ávila: mas lá (São Paulo), também, sabe? Apesar de lá acontecer muito... ter muitos espaços, muitas vezes uma drag lá faz 3, 4 casas numa noite. As vezes ela é contratada fixa de uma casa, mas aí ela fica flutuando em outros. Que tem vários espaços, saunas, até cinema lá faz show de drag, mas... até lá também elas têm essa dupla profissão, por que... o investimento é muuuuito alto. Hoje em dia nem tanto, depois do Ali Express, né? É Ali Express! Você consegue comprar, mas antigamente, pra você ter uma noção, antigamente quando eu conheci, sabe em que a gente se espelhava? A gente não tinha internet, né? Não existia internet, né? A gente não tinha como ver nada. Então como a gente fazia? Os amigos quando... que moravam em São Paulo juntavam os flyers das boates, que geralmente vinham com as fotos da drag que ia fazer o show da noite, aí juntava, aí mandava pra gente. A gente se espelhava naquilo. Aí a gente via o que é que tava acontecendo lá em São Paulo e a gente tinha queria trazer pra cá. Era assim, dessa forma, assim via a maquiagem e “como é que faz?” você tá vendo aí na foto, mas “como é que faz?” Hoje tá muito fácil, é só você achar um tutorial na internet e você tá acompanhando. Aí a gente “Não bicha, vamos tentar e vamos fazer, né?”. Aí outro problema, você não tinha facilidade de encontrar os produtos que precisava, você tinha que se adaptar a revistinha da Avon. Aí outro problema: você não tinha profissão, não tinha dinheiro, então tinha que comprar uma roupinha baratinha, né? E aí a gente tinha que ir se moldando com o que tinha e com o que sabia pra poder fazer uma coisa legal.

A artista também coloca que o valor do investimento não é equivalente aos gastos que exigem uma boa produção, e é aqui que as famílias-*drag* e, principalmente, as mães têm um papel fundamental, como falado anteriormente. Ao pegarem peças emprestadas ou figurinos que já foram utilizados por outras artistas, as noviças podem não gastar tanto e o cachê ser investido em material para dar continuidade as performances, juntamente com a busca por uma segunda profissão que “dê mais dinheiro”, para suprir os investimentos na arte.

É dúvida a classificação da arte transformista e *drag queen* como trabalho ou lazer, em algumas falas ela aparece predominantemente como a primeira, outrora como a segunda. Desta forma nos perguntamos e igualmente questionamos as artistas de que modo elas encaram suas atuações, e de que outras formas poderiam ser classificadas sua relação com suas performances. Para construirmos uma narrativa explicativa sobre as questões que envolvem trabalho e lazer na performance artística em Campina Grande, faz-se necessário situarmos as compreensões socioantropológicas sobre os estudos do lazer e a desfiguração da dicotomia entre tempo de trabalho e tempo livre – este último compreendido como lazer, pois, apesar das limitações impostas pela classe social, o trabalhador tem a possibilidade de escolha sobre o uso de seu

tempo (MAGNANI, 2003) –, adotada durante décadas pela disciplina que baseada nos estudos marxistas, classificou a segunda em oposição a primeira ao mesmo tempo que afirmou que dela faz parte, quando assevera seu caráter indispensável na manutenção e na garantia da continuidade da força de trabalho, através da satisfação de necessidades biológicas como alimentar-se e a prática de atividades de lazer para alívio físico e psicológico.

Esta visão sobre o lazer em relação ao trabalho é, segundo Magnani (1988), empobrecedora da compreensão do próprio lazer, que deve ser interpretado a partir do discurso e do uso que cada usuário e usuária faz dele, assim como o que ele ou ela classifica como tal, pois “se existem é porque possuem um significado para aqueles que os praticam” (MAGNANI, 2003). Apesar disso o antropólogo afirma:

O momento do lazer – instante do esquecimento das dificuldades do dia-a-dia – é também aquele momento e oportunidade de encontro, do estabelecimento de laços, do reforço de vínculos de lealdade e reciprocidade, da construção das diferenciações. Em contraposição ao universo do trabalho, submetido à lógica do capital que programa espaços, gestos, tempos, a esfera do lazer é regida por outra lógica, aberta ao exercício de uma certa criatividade. É aí, ademais, que os trabalhadores exercitam seu direito de escolha, entre esta ou aquela forma de lazer, com estes ou aqueles colegas, em casa ou fora dela. (MAGNANI, 1988, p. 39)

Ao tratar do lazer, o autor pensa nas escolhas feitas no tempo livre de forma cotidiana e principalmente nos finais de semana, não somente sobre épocas do ano e eventos programados e de maior visibilidade, como carnaval e futebol. Desta forma, a performance artística em Campina Grande nos coloca uma situação particular de análise do ponto de vista da artista: ela executa simplesmente por lazer, por desejo, para viver novas experiências e o faz predominantemente aos finais de semana; ao mesmo tempo que o faz enquanto trabalho, com fins monetários e em troca de um cachê; e que igualmente pode investir seu dinheiro para a execução da performance. O lazer, implica, portanto, como aponta Magnani, na busca constante por prazer. Prazer este que é construído a partir das percepções de cada grupo social e seus determinantes sociais (gênero, raça/etnia, classe, crença religiosa, idade). Gutierrez (2001) aponta que:

A atividade de lazer é essencialmente uma opção íntima, individual, regida pela liberdade. constitui um espaço da vida em que a personalidade de cada um [...] manifesta-se com maior autonomia do que em qualquer outro espaço da vida em sociedade. Assim sendo, o lazer constitui uma dimensão profundamente significativa da existência humana e ilustrativa do social. (GUTIERREZ, 2001, p. 9).

Se o lazer é o instante do esquecimento das dificuldades do dia-a-dia, como nos coloca Magnani, então o que seria a performance artística afinal? Já que ela é pensada, programada e executada a partir de um roteiro, demanda bastante esforço físico e mental, ao mesmo tempo

que traz para quem a executa, tranquilidade, abandono (eu diria suspensão/esquecimento momentâneo) dos problemas e das aflições diárias e lhes coloca num estado de suspensão da realidade, tornando-se adorado ao mesmo tempo que entretêm aqueles e aquelas que assistem suas performances..

Há outro aspecto a ser considerado na análise das performances *drag queen* e transformista que está de maneira óbvia na construção deste texto: a arte. Os campos de atuação artística *drag queen* e transformista são múltiplos e as atividades desenvolvidas também, há uma preponderância de números de dublagem e números de comédia, tanto nas boates como nos teatros, espaços mais consolidados de atuação. Ambas as atividades são atividades de interpretação e, portanto, compreendemos toda artista que se monta como ator ou atriz, independentemente de possuir ou não uma formação técnica para tal, pois interpreta um personagem nos palcos que pouco se assemelha ao artista em suas atividades cotidianas.

Pierre-Michel Menger, sociólogo que se dedicou a estudar as profissões e mercados artísticos afirma que a inserção e integração de um ator ou de uma atriz no mercado de trabalho se dá através da acumulação de experiências e contratos de trabalho com diferentes mestres, nas várias estruturas artísticas e setores de atividades (MENGER, 1997). A partir dos dados encontrados pelo autor, que executou suas pesquisas com atores e atrizes franceses e com formação técnica para atuação, apresenta que sua realidade em relação aos contratos de trabalho, podemos fazer um paralelo a realidade destas artistas locais que não é tão diferente, independente de possuir as técnicas formais de atuação: pode ser contrato fixo sobre o trabalho assalariado, vinculado a organizações artísticas estáveis; ou trabalhos mediados por contratos intermitentes, trabalhos temporários onde o artista é convocado de acordo com a demanda da organização; e os trabalhos remunerados independentes, onde o acordo é feito de maneira informal e apenas para uma única apresentação, sem estabelecer vínculo algum.

Vera Borges (2003) dá ênfase as colocações de Menger, quando este aponta as principais características do trabalho artístico que consistem: no assalariamento intermitente com múltiplas entidades empregadoras, autonomia do artista para a venda de sua força de trabalho sem exclusividade, relações de trabalho temporárias, vulnerabilidade à uma maior gama de riscos profissionais, e a luta cotidiana contra a precariedade e o risco da profissão de artista (VERA *apud.* MENGER, 1997, p. 111-151). Este sistema de contratação intermitente característico do meio artístico na França da década de 1990 se assemelha ao novo regime de contratação para vários setores de trabalho no Brasil que está em vigor desde o ano de 2017, após a reformulação da Consolidação das Leis de Trabalho – (CLT), aprovada e implementada pelo governo do ex-presidente Michel Temer. Desta forma, assim como a precariedade do

trabalho intermitente é para os artistas franceses, passa a ser para setores do comércio brasileiro, ainda que este não esteja em predominância até o momento do desenvolvimento deste escrito e da mesma forma para o ramo artístico nacional.

Entretanto, Menger (1997) aponta que apesar de todas estas características que trazem mais incerteza para o trabalho artístico, o reconhecimento, sucesso e aparentemente elevados rendimentos de alguns artistas é motivo de desejo e de recrutamento constante de noviços e noviças para o campo da atuação. Talvez da mesma forma aconteça com a atividade de atuação *drag queen* e transformista, que percebe em performers de sucesso a oportunidade de alcançar o mesmo prestígio daquelas que alcançaram considerável reconhecimento em âmbito nacional (grandes nomes do cenário de atuação *drag queen* e transformista como: Silvetty Montilla, Michelly Summer, Salete Campari, Dimmy Kier, Pablo Vittar, Glória Groover, Nany People, entre outras são inspiração para artistas de diversas faixas etárias e tempo de carreira). Este crescimento na quantidade de artistas em Campina Grande, assim como em outros lugares, - também proporcionado pelo Reality Show americano, como já mencionamos anteriormente - é importante para o encontro de novos campos de atuação e para a conquista do prestígio social, da mesma forma que desperta curiosidade sobre a arte em si e questões adjacentes, tal como sua diferenciação das identidades de gênero. Sendo assim,

“A reputação é ao mesmo tempo um capital acumulável que confere ao seu detentor um poder para orientar as suas escolhas de projeto e equipa, um sinal necessário para o consumidor quando ele não pode conhecer o conteúdo da obra [...] e um elemento de identificação do qual a comunidade profissional se serve [...] para organizar os seus projetos e diminuir a incerteza dos resultados” (MENGER, 2005, p. 46).

A efemeridade da atuação artística coloca o ator ou atriz em posição de trabalho durante curtos períodos e em não trabalho durante períodos mais ou menos curtos, num “regime de emprego hiper flexível” (MENGER, 1997, p. 134) que garante a disponibilidade do artista da mesma forma que assegura a flexibilidade da produção de conteúdo artístico. Este modelo de empregabilidade tão comum entre jovens adultos que estão experienciando as primeiras oportunidades de trabalho se estendem a outros grupos profissionais, mas aparece com maior força dentro do trabalho artístico. Entretanto, é necessário enfatizar que estes períodos de não trabalho, característico do meio artístico, não podem ser classificados em sua totalidade como tempo livre – portanto, lazer –, pois é neste tempo de não trabalho que atividades referentes a atuação são desenvolvidas: estudo dos personagens, elaboração de roteiros, orçamentos de produções, pesquisa por materiais necessários a caracterização, ensaios e outras atividades. O trabalho artístico, compreendido pelo autor como um trabalho de criação, exerce um modelo de

regime e trabalho e de trabalhador a serem adotadas por outros setores em futuros avanços do sistema capitalista:

“Nas representações atuais, o artista é quase como uma encarnação possível do trabalhador do futuro, é quase como a figura do profissional inventivo, móvel, rebelde perante as hierarquias, intrinsecamente motivado, que vive numa economia da incerteza, e mais exposto aos riscos de concorrência interindividual e às novas inseguranças das trajetórias profissionais” (MENGER, 2005, p. 8-9).

Diferentemente da realidade encontrada em Campina Grande, nos grandes centros urbanos brasileiros, como Rio de Janeiro, São Paulo, Recife, Fortaleza e outros, há uma presença de casas especializadas em atuação *drag queen* e transformistas que assumem contratos de trabalho contínuos com estas artistas e as tornam residentes durante dias da semana, mas que também lhes permite atuar esporadicamente em outros lugares, até mesmo em outras casas. O modelo de trabalho independente característico entre as artistas campinenses é fundamental para compreendermos a própria efemeridade na atuação artística na cidade, onde muitas abandonam e retomam a atividade artística principalmente por questões econômicas e pelo “não retorno financeiro em se montar” como relatado por várias delas.

Durante as entrevistas e as conversas informais, graças à delicadeza do tema, não as questionamos sobre o valor pago para cada atividade desempenhada, mas obtivemos estas informações de forma espontânea por parte de algumas e como exemplos hipotéticos de outras, que afirmam que, por exemplo, se o valor gasto em um *look*¹² para a performance em um show de uma hora de duração é 500 reais, o cachê negociado entre a artista e a casa de eventos é de 300 reais, enquanto o valor pago no final da noite pode ser de 150 reais, sob a justificativa de que é o que “dá para pagar mediante a pouca presença no evento” e, conseqüentemente, pouco lucro com as entradas ou “devido outros custos e despesas da casa ou do evento”, sem que isso tenha necessariamente ocorrido de fato.

Há outra questão que dificulta o lucro por parte das artistas locais que é a não repetição de roupas em shows e eventos, pois isso desagrade o público e passa para aqueles e aquelas que consomem o trabalho da artista e aquelas que são colegas de trabalho de que “a bicha está sem dinheiro” e, portanto, sem nenhuma roupa nova para apresentar, que indica desleixo e decadência. Esta cobrança se fundamenta no próprio ofício do trabalho artístico que está sempre buscando a inovação e a criação de novas possibilidades. Para aquelas que tem habilidades com a máquina de costura, por exemplo, fica mais fácil este processo de inovação, que podem

¹² Termo em inglês utilizado para descrever o conjunto de acessórios e materiais, como roupas, perucas, maquiagem, sapatos e outros.

reformular um vestido e transformá-lo em algo novo, o que geralmente irá baratear o valor da reforma da vestimenta, mas também pode chegar a ser tão expressivo quanto a produção de um look completamente novo. E muitas vezes, como relatam Morganna, Jade, Perlla, Franciskelly, Luna, Khloe e tantas outras, o valor pago de cachê por uma apresentação não paga sequer o tecido comprado para a confecção da vestimenta.

Este problema da remuneração artística, também percebido e discutido por Menger (2005), é definido pelos critérios específicos que avaliam e avaliarão a performance em relação a noção de talento, e para cada tipo de arte estes critérios são colocados a partir das técnicas próprias: de atuação, de canto, de dança, de produção e tantos outros. Não há somente um problema de baixa remuneração, mas há uma desigualdade exorbitante na diferença de remuneração entre trabalhadores da mesma classe, que assim como nos esportes, é exaltada, incentivando a competição interindividual que se revela sob a aparência da fama, que visivelmente se vende como indolor e excitante. Para *drag queens* e transformistas há ainda a multiplicidade e acúmulo de funções e atividades para a execução de uma única atuação, pois é a própria artista que pensa no tema, no figurino, elabora a apresentação, em muitos casos produz a roupa e executa a transformação, que a faz ser não apenas ator/atriz, mas igualmente produtora, maquiadora, costureira, roteirista, diretora, apresentadora, podendo ser dançarina e cantora. Ao executarem múltiplas funções as artistas abrem um leque de possibilidades de atuação e de remuneração, ao mesmo tempo que podem diminuir os custos da confecção de algum acessório a ser utilizado, como falamos a pouco.

No contexto local campinense, poucas artistas que surgem conseguem dar continuidade na performance artística, devido as dificuldades econômicas. É através da filiação familiar que estabelece uma rede de trocas materiais de acessórios e técnicas necessárias a montagem para desenvolver e reinventar suas performances artísticas e manter-se atual e atraente ao público. Da mesma maneira que dispor de algum capital ou buscar uma outra atividade laboral – que na maioria das vezes é no mercado formal –, aparece como possibilidade de arrecadar algum capital para investir na arte. O trabalho artístico só aparece como rentável para as artistas mais novas e/ou que se lançam em outros campos de atuação, como a organização de eventos com a presença de transformistas e *drag queens*, abrindo e garantindo espaços de atuação para que ela e outras artistas possam se apresentar ou frequentar o evento montadas, como no caso de festas temáticas em casas especializadas ou até mesmo nos concursos de Miss Gay, Top Drag, Miss Trans, entre outros. Esta busca por novos campos de atuação é uma chave importante na expansão da atuação da artista individualmente, da mesma forma é igualmente importante para a ampliação dos campos de atuação e surgimento de novas possibilidades para aquelas que já

estão estabelecidas e as que virão a surgir, explorando cada vez mais novos ramos e consequentemente ampliando os campos e aumentando a representatividade da arte de montar, legitimando-a enquanto arte e trabalho.

As artistas com mais de 10 anos de carreira não mantêm a mesma frequência na atuação, e isso se dá devido dois motivos principais: o envelhecimento e a maturidade, que mudam a visão da própria artista sobre si e sua produção criativa, fazendo que suas atuações acompanhem sua idade e que não frequentem mais os mesmos ambientes que costumavam se apresentar no início de suas carreiras, pois, como relatado em entrevista “não fazem mais suas cabeças”, ou simplesmente não lhes cabem mais; e o outro seria justamente este gasto excessivo na caracterização, principalmente com as roupas, que também demandam tempo e disposição, que através do próprio envelhecimento mudam-se as prioridades e as demandas pessoais na vida da artista, e tendo mais tempo de carreira, um nome e um legado para manter, a qualidade da caracterização e das performances passam a ter um peso bem maior, sendo mais importante investir nela do que na assiduidade. Assim, sua frequência na arte passa a ser de uma a cinco vezes ao ano, dependendo da quantidade de eventos e sua relevância para a comunidade. Já as artistas mais novas tendem a montar-se com uma frequência bem maior, e ocupar espaços de público mais jovem, talvez por ser “seu momento”, seu tempo áureo na atuação local, que as artistas com mais tempo de carreira já não veem mais como seu.

Faz-se necessário discutir um pouco mais sobre o envelhecimento, afinal, assim como o corpo feminino e o tempo produtivo de mulheres no cinema, na televisão, na moda entre, outras áreas, como colocado por Wolf (1992), há uma cobrança grande sobre o homem gay que deve se manter jovem e belo durante muito tempo. O mesmo tipo de cobrança não é colocada sobre homens heterossexuais. Entre homens gays em geral, existe uma convenção sobre o período de tempo que ele pode ser desejado e pode ter uma vida sexual ativa, que seria o início da adolescência e se encerra após os 40 anos, quando já passa a ser encaixada nas categorias maricona ou cacura, que basicamente se referem às bichas velhas. Ser cacura e maricona não é algo bom, significa que não serve mais, não é jovem e não é desejável. Esta idealização do corpo da bicha também serve para pensarmos sobre o período produtivo de atuação das artistas *drag queen* e transformista, que em sua grande maioria tem maior frequência na atuação durante a juventude e início da vida adulta.

De forma unânime, as artistas confessam que enxergam na arte transformista e *drag queen* seu lazer e sua terapia, é o momento onde elas podem sentir-se estrelas, amadas, desejadas e admiradas; da mesma forma que se sentem livres das responsabilidades cotidianas e assumem duas outras, a responsabilidade com uma performance perfeita e a de agradar ao

público. No momento da atuação elas podem expressar-se de modo que dificilmente fariam no dia-a-dia. Ainda que exista o prazer envolvido na sua atuação, que de acordo com as próprias artistas se constitui como um lazer, igualmente é trabalho, mesmo que sua remuneração financeira em diversos casos não sejam capazes de assegurar a satisfação de necessidades básicas do sujeito, e em grande parte das vezes “se pague para trabalhar”, visto os altos valores investidos na produção. Menger (1997; 2005) nos aponta o futuro da informalidade trabalhista por meio da atuação artística que é incerta, cheia de riscos e com poucas garantias e sem estabilidade alguma, incentivando a competitividade dentro do sistema capitalista. Por outro lado, nos termos de Magnani (2008), poderíamos dizer que existem circuitos de atuação transformista e *drag queen* em Campina Grande, que não é tão aparente quanto se imagina e que passa por severas mudanças ao longo das três últimas décadas, e são estes espaços de atuação e as mudanças na ocupação deles, assim como a tentativa de construir um mapeamento do circuito de atuação drag/transformista em Campina Grande que discutiremos no capítulo final desta dissertação.

4. ESPAÇOS DE ATUAÇÃO *DRAG QUEEN*, TRANSFORMISTA E TRANS

*“Boneca de trapo, pedaço da vida
Que vive perdida no mundo a rolar
Farrapo de gente que inconsciente
Peca só por prazer, vive para pecar*

*Boneca, eu te quero com todo pecado
Com todos os vícios, com tudo, afinal
Eu quero esse corpo que a plebe deseja
Embora, ele seja prenúncio do mal*

*Boneca noturna que gosta da lua
Que é fã das estrelas e adora o luar
Que sai pela noite e amanhece na rua
E há muito não sabe o que é luz solar”*

(Meu Vício é Você - Nelson Gonçalves)

Escolhemos ao longo da pesquisa, trabalhar com história de vida e antropologia, memórias e experiências, para compreendermos dentro de um recorte temporal e ao longo das últimas década como foi, como se deu e onde era possível atuar enquanto artistas transformistas e *drag queens* em Campina Grande. Neste sentido, recorreremos a Halbwachs (1990) em suas considerações sobre imagem, lembrança e memória, onde o autor nos apresenta a experiência vivida como uma semente abstrata na memória do sujeito. Esta lembrança abstrata pode ser interpretada e rememorada de várias formas e sob várias narrativas diferentes, mas o será feita sempre a partir de um grupo de referência do qual o sujeito que rememora tenha participado em algum momento de sua vida. Ao confrontar esta lembrança com a dos demais integrantes do grupo ou de seu passado é que o indivíduo consegue constituir uma narrativa com mais detalhes sobre as situações vividas, inclusive, podendo modificar suas compreensões sobre os fatos feitos de forma individual.

Estes encontros para rememorar e estabelecer uma linearidade e legitimar as experiências vividas não necessariamente ou fundamentalmente são feitas através da presença física das participantes de um grupo em um mesmo local. A construção das imagens das situações experienciadas podem ser feitas por meio de recursos como modos de pensamento e a experiência compartilhada que é comum do grupo. Com isto compreendemos a imagem como um primeiro elemento da construção da lembrança, esta imagem é construída primeiramente de forma individual, mas é sempre o feita em relação a narrativas sobre estas imagens de forma coletiva, a partir de um compartilhamento de elementos básicos que são mais marcantes para as pessoas que integram o grupo ou presenciam o momento.

Portanto, a lembrança é um processo coletivo, pois é feita a partir do afeto e necessita de uma comunidade afetiva – de qual origem for: família, amigos, parceiros, colegas de trabalho, etc. – que possibilite sempre esse retorno ao sentimento de pertencimento e a identificação com uma mentalidade com o grupo de referência que contém hábitos e poderes de pensar e de lembrar que lhe são próprios, dando assim, consistência as lembranças. Para o autor estas lembranças são sempre reconhecimento, pois porta o sentimento do já vivido; e reconstrução, pois não é e jamais será uma repetição linear dos acontecimentos e vivências do passado, sendo apenas um resgate dentro de um recorte de interesses e preocupações no momento em que os fatos são rememorados, da mesma forma que é diferenciada por estar destacada de vários outros acontecimentos e estar localizada num tempo-espaço e num conjunto de relações sociais.

Justificando assim que nenhum fato ou uma imagem construída na mente de uma pessoa sobre este fato o será feito de forma individualizada, para que essa imagem seja legítima do ponto de vista do acontecimento e sua narrativa seja construída é necessário que se recorra ao sentimento e pertencimento do grupo de referência para se ter acesso a outras imagens que e conjunto construíram ou irão legitimar uma lembrança como a verdadeira e compartilhada entre os membros. Assim se constituem as bases da memória coletiva, através do reconhecimento e reconstrução de quadros sociais, onde as lembranças podem permanecer, e se o fizerem, articular-se entre si e contar uma história.

É importante ainda para o trabalho da memória o confronto de testemunhos e lembranças sobre um mesmo evento, sendo assim, o sujeito em seu interior constrói uma narrativa e organiza os acontecimentos menos significantes e mais significantes numa linearidade, sob o ponto de vista atual do sujeito em confronto com sua visão sobre os acontecimentos na época em que aconteceram, assim como opiniões de outros naquele momento do ocorrido. Posteriormente, o diálogo com o outro, que pode estar fisicamente presente rememorando os eventos ou pode estar internalizado no sujeito, podendo ser até um confronto de pontos de vista divergentes que o indivíduo carrega. É comum que ao rememorar os eventos, que se rememorem o ambiente onde eles acontecem e se pense ou comente sobre estes, este trabalho é a disposição do acontecido no tempo e no espaço. Ambas dimensões necessárias nesse processo de trabalho da memória representam diferentes esferas: o tempo, representa por si só a imagem da mudança; enquanto o espaço permite ver a permanência e a estabilidade.

A noção de tempo enquanto aspecto de organização dentro das sociedades é essencial para a diferenciação dos elementos na memória dos indivíduos, pois sua separação permite a

identificação de momentos e por consequência de lembranças, permitindo que elas não se confundam entre si. Por outro lado, um grupo que transita por um lugar, deixa sempre marcas neste que por sua vez também deixa marcas naqueles sujeitos e no grupo. O lugar é, portanto, sempre fonte de testemunhos por representar a um determinado indivíduo e aos integrantes do mesmo grupo de um ser e um modo de agir que atravessa a experiência individual e que lhe aproxima de relações sociais que este estabeleceu.

A memória coletiva é então, um conjunto de lembranças organizadas e situadas num tempo-espaço que é compartilhada entre indivíduos que constituíram um mesmo grupo e que serve para narrar a história dos eventos experienciados pelos seus integrantes, mas pode igualmente ser silenciar as experiências e memórias individuais que são, para a historicidade do grupo, consideradas como ilegítimas (HALBWACHS, 1990).

Assim, o espaço compreendido pelo geógrafo Claude Raffestin (1993) é oco de sentido em si mesmo, mas quando é trabalhado e por um indivíduo ou grupo, de forma concreta ou abstrata, assume caráter “territorializado”, revelando as relações de poder exercidas entre grupos e ambiente físico ao qual estão dispostos. Tomando o território como um espaço geográfico construído ou projetado pelo homem e para seu uso (RAFFESTIN, 1993), as nações constituem territórios por reivindicarem, por intermédio do exercício do poder, o uso de um espaço anteriormente sem trabalho algum projetado sobre ele. Desta forma, as cidades e metrópoles são territórios e os grupos que por elas transitam constroem territorialidades sobre estas e disputam seu uso da mesma forma que disputam o poder das relações sociais e disposições dentro da estrutura social.

Drag queens, transformistas e artistas transgênero marcam os locais em que performam e simultaneamente estes espaços e – tal qual a reação de seu público – apontam e demandam aperfeiçoamento e melhora em cada uma das performances seguintes. Registrando não somente a performance da artista, mas marcando o espaço pela sua presença em determinado momento, e sendo lembrado, na memória dos sujeitos que viveram como um lugar em que ocorreu determinada apresentação de determinada artista. Então, podemos falar sobre uma terceira dimensão – a sociedade – que ajuda a desenvolver outra categoria importante para pensar estas performances e estas artistas dentro de Campina Grande, assim como os usos que estas fazem de determinados espaços, guetos, pedaços, do próprio território local e constituem circuitos de performances, que é a territorialidade, desenvolvida por Raffestin (1993, p. 158-160):

a territorialidade adquire um valor bem particular, pois reflete a multidimensionalidade do "vivido" territorial pelos membros de uma coletividade, pelas sociedades em geral (...) Mas a vida é tecida por relações, e daí a territorialidade

pode ser definida como um conjunto de relações que se originam num sistema tridimensional sociedade—espaço—tempo em vias de atingir a maior autonomia possível, compatível com os recursos do sistema.

A partir disto podemos compreender que cada uma destas atrizes sociais, ao executar suas performances e marcarem os lugares, o momento, a sociedade campinense e ocupar a memória daquelas que ajudaram no processo de execução do espetáculo até os espectadores e espectadoras, significam e representam a cidade de Campina Grande enquanto localidade do espaço urbano que influencia diretamente a maneira de se portarem ao estarem montadas e desmontadas. Assim, a memória coletiva expressa em suas falas é fundamental para compreender a territorialidade por elas representadas e que está diretamente expressa nas relações de poder e nas trocas sociais que estabelecem com os demais sujeitos e sujeitas ao seu redor num contexto sócio-histórico e espaço-temporal das relações reais (sejam elas offline ou online).

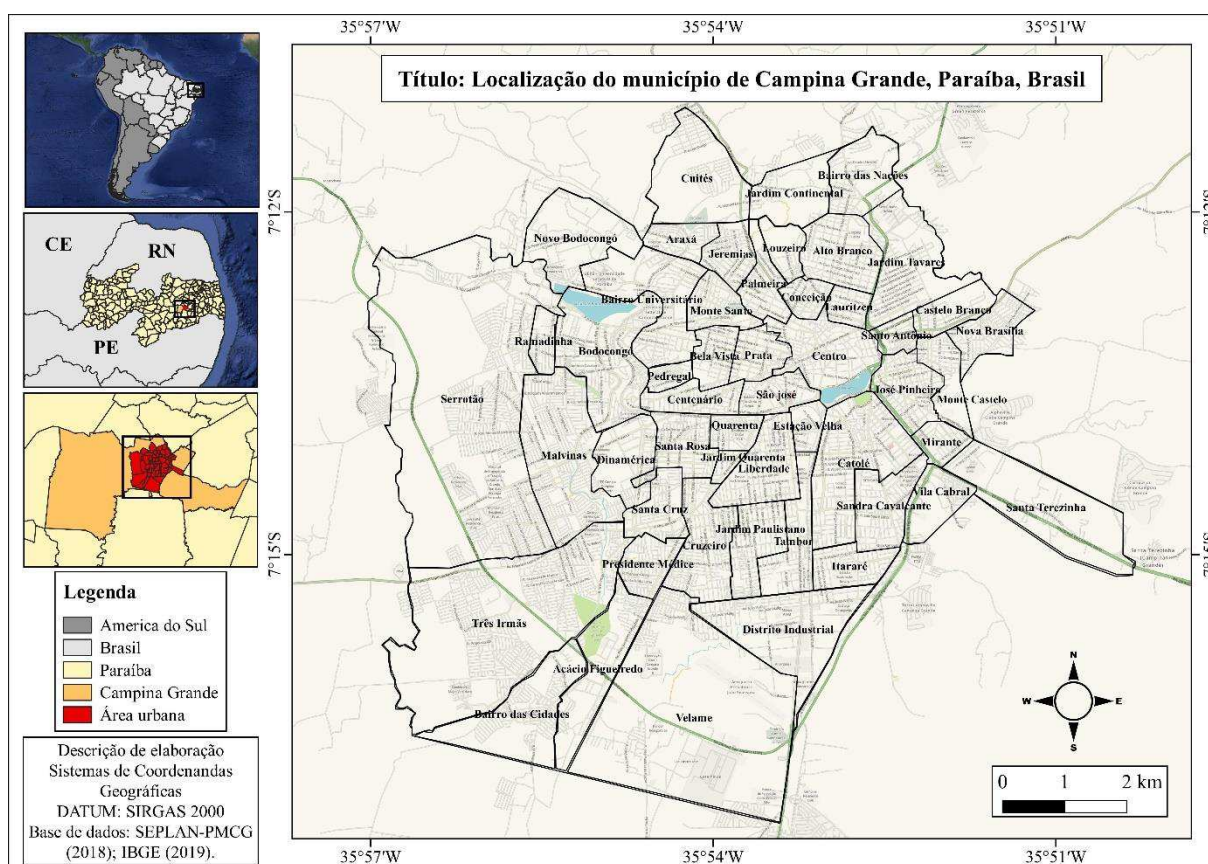
Deste modo, procuramos essas artistas e tentamos reconstruir através da memória coletiva os espaços que elas ocuparam e que sabem da existência de performances nas últimas quatro décadas, mais especificamente de 1987 até o ano de 2021. Elaborando um acervo sobre a história, espacialidade e performances das atuações *drag queen* e transformista na cidade, desde eventos abertos ao público em geral, como aquelas executadas em casas especializadas e voltadas para o público LGBTQIA+. Em sua grande maioria, conseguimos identificar não só os nomes e anos de funcionamento e de execuções performáticas, como também resgatamos alguns endereços que estão identificados no mapa disposto mais à frente no texto (ver Mapas I e II).

4.1. OS ESPAÇOS DE ATUAÇÃO *DRAG QUEEN*, TRANSFORMISTA E SHOWS TRANS EM CAMPINA GRANDE-PB

Como colocado no primeiro capítulo desta dissertação, os espaços de atuação *drag queen*/transformista no Brasil são diversos e vão de pequenas companhias de teatro, bailes carnavalescos gays, grandes espetáculos que substituem os shows de vedetes em plena ditadura militar, boates GLS, saunas, casas de shows, bares, festas temáticas, concursos de miss, paradas LGBT, eventos como casamentos, aniversários, chá de revelação, panfletagem, inauguração de lojas e pontos comerciais entre tanto outros, sejam cantando, dançando, dublando, tocando, discotecando, apresentando, interpretando, dirigindo, atuando e tantas outras formas de execução de performance enquanto artistas que se montam.

O mapeamento aqui organizado foi desenvolvido a partir das memórias das artistas interlocutoras desta pesquisa, desta forma há uma limitação nessa construção histórica, pois a artista mais velha viva é Franciskelly Dantas, com pouco mais de 60 anos de idade e quase 40 de carreira. Assim, as décadas que antecedem as performances e aparições de Franciskelly não são mais possíveis de serem mapeadas através dos registros de memórias, afinal, como a mesma coloca ao apresentar-se em nosso primeiro contato, todas as artistas de sua época e as que lhe antecederam não estão mais vivas e levaram muito da história transformista e *drag queen* de Campina Grande com elas.

Mapa 01 – Localização do Município de Campina Grande, Paraíba Brasil.



Fonte: Mapa elaborado pelo Autor (2021).

Em algumas passagens da apresentação e mapeamento desses locais, recorremos as informações documentadas por Araújo (2006), Mosca & Nerys (2009), Azevêdo (2012, 2015), Porfírio (2018) e Barbosa (2012), que estudaram espaços de sociabilidades homoafetivas e homoeróticas ou espaços de sociabilidades lesbianas em Campina Grande-PB. Contudo, nosso foco aqui não é a atualização destes mapeamentos já feitos, nosso recorte é exclusivamente dos lugares em que ocorrem performances *drag queen*, transformista e shows trans ao longo de quatro décadas.

Portanto, nosso levantamento toma forma a partir de Franciskelly, que é artista com maior tempo de carreira e é quem, no final da década de 1980 começa a procurar por espaço e organizar os primeiros shows transformistas na cidade. Com quase 40 anos de carreira, a artista recorre a espaços de sociabilidade LGBTQIA+, como o bar de Maria de Kalú, para executar suas performances e organizar os concursos de beleza, tornando-se figura marcante na história da arte campinense. Franciskelly nos revela várias histórias ao longo da pesquisa, mas infelizmente lidamos com um problema em conjunto, por diversos momentos a artista não recorda os anos em que os fatos acontecem e não conseguimos organizar cronologicamente alguns eventos e acontecimentos. Entretanto, isto não diminui a riqueza de detalhes que a artista apresenta e as demais complementam, mesmo que relatem ainda da posição de público, ainda não sendo artistas.

Organizamos abaixo os locais e os eventos que as artistas atuam e aparecem para performar de modo a seguir determinada cronologia, mas não de forma tão rígida e precisa. Afinal, nem suas memórias e nem seus relatos acompanham uma linha cronológica. Eles vêm e vão o tempo inteiro e reorganizam a ordem dos fatos com o decorrer da pesquisa, por isso se fez tão importante estar junto com estas artistas mesmo durante a pandemia vendo dos bastidores o planejamento dos eventos e de suas performances enquanto contribuía para que elas ocorressem.

Bar de Maria de Kalú

No ano de 1985, Maria de Santana Santos, conhecida como Maria de Kalú (referência ao seu pai que se chamava Kalú), mulher, negra e lésbica, após problemas financeiros e a partir da iniciativa de amigos, começa a promover pequenas reuniões e festas em sua casa, situada na Rua Barão da Passagem, número 262, no bairro do Catolé. Estes pequenos encontros de amigos em sua residência era uma forma de ajudá-la a alimentar-se, já que não possuía renda para arcar com as despesas de alimentação, onde sempre levavam bastante bebida e comida. A maioria destes amigos e amigas eram pessoas LGBTQIA+ que tinham na figura de Maria, uma grande parceira e que lhes ajudara em outros momentos de dificuldade em suas vidas, ao mesmo tempo, que tinham a liberdade de expressarem afetos e carinhos com seus parceiros e parceiras num ambiente privado e na companhia de amigos e amigas sem preocupar-se com situações de violência e LGBTfobia (AZEVEDO, 2012, 2015; MOSCA & NERYS, 2009; PORFÍRIO, 2018).

Mesmo que estas pessoas, assim como a própria Maria, compartilhassem de um ethos que identificasse a si próprios e permitisse que pessoas heterossexuais lhe apontassem como pessoas LGBTQIA+, na década de 1980 em Campina Grande, isto não poderia vir à público, pois provocaria uma discriminação social muito forte, e suas sexualidades deveriam permanecer em segredo, ou, neste caso, não serem manifestadas na rua. Tal contexto faz com que sua casa fosse local possível para encontros, festejos, comemorações, sem a preocupação de darem pinta ou compartilharem experiências já vividas sem recorrer a códigos que mascarem suas sexualidades e identidades não heterossexuais. Assim, esses amigos e amigas propõem a abertura de um bar, como possibilidade de empreendimento para a dona da casa, assim como um espaço que pudesse proporcionar a sociabilidade de gays e lésbicas conhecidos por aquele grupo, constituindo um local seguro e um gueto para pessoas LGBTQIA+.

De acordo com Azevêdo, apesar de existirem outros bares com forte presença de gays e lésbicas em Campina Grande, não havia a exclusividade do bar de Maria, que só viria a ser aberto meses depois, já que em um primeiro momento a proprietária teve resistência em abri-lo. Tanto o autor como as desta pesquisa apontam que o Bar de Maria de Kalú foi o primeiro bar LGBTQIA+ da Paraíba (na época universalmente identificado como bar gay). Outro aspecto importante é a simbologia do cadeado, que estava sempre no portão e que Maria sempre estava em posse de sua chave. Ao manter o cadeado, mesmo já configurando-se como um espaço mais amplo de sociabilidade LGBTQIA+ e reconhecido na cidade, mantinha-se como um espaço privado, para que pessoas heterossexuais não pudessem entrar, a não ser que estivessem acompanhados de alguém que pudesse ser identificado como gay, lésbica, bissexual ou trans.

Este processo de identificar se a pessoa era ou não LGBTQIA+, ou do “babado”, como colocado por Maria (AZEVEDO, 2012, 2015) é pensado através de técnicas corporais que implicam num ethos de ser gay e lésbica, que para a proprietária estava ligado ao uso da feminilidade e masculinidade, onde o homem gay necessariamente teria características mais afeminadas, enquanto mulheres lésbicas performariam mais masculinidade do que o padrão. Estes estereótipos acionados apontam para uma homossexualidade e lesbossexualidade que se descolam dos padrões heteronormativos de performatividade cotidiana dos gêneros (masculino e feminino), e mesmo que não sejam necessariamente eficazes para a identificação de pessoas LGBTQIA+, também é apresentado por Jade D’Ávilla em entrevista, como pontos a serem observados e considerados para a autoidentificação e identificação da sexualidade e identidade de gênero das outras pessoas.

Portanto, a entrada no bar se daria através das impressões passadas por aqueles e aquelas que queriam adentrar o espaço, e pela interpretação de Maria, que por ser lésbica e conviver

com diversas outras pessoas LGBTQIA+, possuía um olhar mais atento e treinado para perceber determinados comportamentos e técnicas do uso do corpo que indiquem uma possível não heterossexualidade. É então, como relatado ainda por Azevêdo, que as performances transformistas e *drag queens*, ou como ele coloca, as possibilidades de travestimento, começam a surgir a partir das ofertas dos próprios frequentadores do bar, geralmente homens gays que queria dublar e frequentar o bar montados. O autor, que não teve acesso a estes homens gays que atuavam, não consegue identificar que Franciskelly Dantas, interlocutora desta pesquisa é a pessoa responsável por isto entre os anos de 1986 e 1987:

Franciskelly Dantas: Maria montou um palquinho pequeno feito de cimentos e tijolos lá no bar na casa dela mesmo, para que pudéssemos nos apresentar. Tudo começou a partir daí, lá em Maria de Kalú, quando eu pedi a ela para me apresentar e para deixar que outras se apresentassem.

De acordo com Morganna Sky e Jade D'Ávilla, o bar era um espaço não só para shows individuais, mas para shows elaborados em conjunto, da mesma forma que podiam se montar para ir beber no bar e sociabilizar com amigos e amigas. É possível ainda, através dos relatos, identificar um recorte de classe nos frequentadores do bar, como colocado por Jade:

Jade D'Ávilla: Bicha padrãozinha classe média não iria se agradar muito lá de Maria, por que frequentavam pessoas mais pobres, gays afeminados e sapatonas caminhoneiras. Tudo o que gays padrão não gostam!

Franciskelly nos coloca ainda que:

Franciskelly Dantas: O único local que existe em Campina Grande que tem muitos anos, que eu fiz show na abertura dele chama-se o Bar Maria de Kalú que hoje em dia é do sobrinho de Maria, é de Kakau e chama-se Vila Arco-Íris. É antigamente era Maria de Kalú, que Maria era a dona. Maria ainda é viva, mas ela tá velhinha. Aí o sobrinho dela assumiu, mas colocou Vila Arco-Íris, o nome dele é Kakau, mas ele jé vem de Maria de Kalú. Maria de Kalú é antigo, muitos anos, mais de 30 com certeza

O bar de Maria de Kalú é fechado em 1996 – seu volume um, como apresentam as interlocutoras desta pesquisa –, mas reabre em meados de 2001, sob o comando do sobrinho de Maria, e agora chamando-se de Vila Arco-íris. Entretanto, apesar de em alguns momentos ocorrerem performances *drag queen*, transformista e shows trans, a gerência do estabelecimento não apresenta interesse em abrir espaço para este tipo de atração, preferindo bandas que atraíam um público mais abrangente e diversificado. Hoje ainda reconhecido como um bar LGBTQIA+, o bar está aberto a pessoas heterossexuais.

Boate Encontros

No ano de 1985 é fundada a boate Encontros, que possuía um espaço mais amplo, onde funcionava exclusivamente a boate, localizada próximo ao supermercado Bom Preço (antigo Hiper Bom Preço), próximo ao Açude Velho, no bairro do São José. O estabelecimento contava com uma estrutura considerada moderna para a época, e abertura para a execução de shows artísticos drag, transformista e trans. Por contar com esta estrutura mais atual, a boate era frequentada por pessoas LGBTQIA+ de classes mais altas, além de pessoas que frequentavam Maria de Kalú.

A boate funciona por dois anos no mesmo local, mas no final de 1986 se muda para a Avenida Getúlio Vargas, em um primeiro andar, em frente ao Ferro de Engomar, no centro da cidade. Mesmo mantendo o padrão de estrutura do espaço anterior, a boate fechou em 1987, com menor frequência do público gay, que estava frequentando outros lugares, entre bares e boates que não estão mapeados elencados aqui por não abrirem espaço para performances *drag queen*, transformista e shows trans, foco deste mapeamento e objeto de estudo desta pesquisa.

Boate Guetos

A boate abre no final do ano de 1988, no bairro da Prata, na Rua Rodrigues Alves, nas proximidades do colégio conhecido como Estadual da Prata, e apesar de ter bom público, não durou muito tempo, tendo uma vida de aproximadamente 6 meses. Jade e Morganna nos relatam que esta pouca sobrevivência da Guetos, assim como de outras boates em Campina Grande, se dá pelo motivo de sempre que um novo estabelecimento voltado para o público gay era aberto, o anterior sofria com o esvaziamento. Todos queriam frequentar o novo local e deixavam de lado o anterior, assim, com a responsabilidade do aluguel e outras despesas, juntamente com a possibilidade de público apenas aos finais de semana, era quase que impossível manter um espaço que atendia a um público tão específico em um contexto social de maior repressão da sexualidade e marginalização de práticas sexuais e afetos entre pessoas do mesmo gênero.

Boate Estação da Luz

Surge em meados de 1988, com uma estrutura ainda maior que os espaços anteriores, dispondo de palco grande para performances que possibilitou que vários eventos e shows fossem executados, incluindo edições anteriores do concurso Miss Campina Grande Gay e

outros concursos de beleza gay locais. Era vista à época, como a maior boate já existente em Campina Grande, devido ao seu tamanho e a sua estrutura física, que se comparava a boates de grandes centros urbanos do país. Ficava localizada vizinho ao Restaurante Miúra, próximo à Estação Velha. A boate fechou as portas já no início do ano de 1990, período em que coincidentemente houve declínio nas performances *drag queen* e transformista na cidade, que passou um bom tempo sem um local representativo para as apresentações.

Boate Queen / Queen Vogue / Vogue

Sua estreia é relatada entre os anos de 1995 e 1996, sem precisão pelas interlocutoras desta pesquisa, enquanto Barbosa (2012) aponta para sua fundação em 1998. Localizada na Avenida Epitácio Pessoa, número 175, no centro da cidade. Fundada por Ana Felix (PORFÍRIO, 2018), que gerenciava a boate de mesmo nome na cidade de Natal-RN, a boate também é um marco para a população LGBTQIA+ campinense, assim como para as artistas locais, que iniciaram sua carreira lá. A casa que possuía direção artística especializada para os shows e performances *drag* e transformista, era coordenada por Divina Shakira, conhecida em todo o Nordeste do Brasil, tendo sido inclusive interlocutora da pesquisa de Santos (2012).

A drag-diretora era responsável por contratar artistas que em sua maioria eram atrações de Natal que vinham se apresentar em Campina. De acordo com as conversas informais e entrevistas realizadas, os shows montados para acontecer na boate Queen de Natal nas sextas-feiras, tornavam-se quase as mesmas atrações na noite de sábado da boate Queen em Campina, tanto de artistas *drag* e transformistas, como DJs. Esta grande disposição de shows na boate, combinada ao sucesso do filme Gaiola das Loucas (1996), proporciona um reavivamento da cultura *drag* na cidade, inclusive do surgimento de novas artistas, como Perlla Rachelly, que iniciou sua carreira artística lá. Entretanto, as performances estavam condicionadas ao acesso a Skakira, pois como a artista não era daqui, nem sempre era fácil contactá-la, ainda que seja colocado que ela sempre encaixava um show ou outro na grade do sábado, que era o dia de maior movimento na boate.

Em meados de 2004, a *drag* Lady Pompom assumiu a direção artística da casa e abriu mais espaço para as artistas locais, que tinham mais facilidade de acesso à coordenadora das atrações. Sua posição de gestão apontou outro “bum” na quantidade de artistas em Campina, onde é possível identificar que “em cada esquina tinha uma drag” e as artistas eram as responsáveis por atrair grande parte do público da época, não é à toa que os shows começavam a acontecer após a meia noite do domingo, devido o esvaziamento do público assim que as

performances acabavam. Era inclusive uma estratégia da direção da casa e da direção artística segurar o público o máximo que pudessem, pois isso implicaria em maior consumo no bar da boate.

As famílias *drag* em Campina começam a tomar maior proporção e a aparecer mais no decorrer do funcionamento da Queen, que também era fator de atração, pois muitas drags frequentavam, e muitas delas eram as próprias espectadoras dos shows umas das outras e cada uma convidava mais alguém para ir assistir aos shows, constituindo assim uma rede de convites através não só da divulgação das atrações da boate, mas também através das relações que amigos, amigas e conhecidos estabeleciam com as artistas e com pessoas próximas as artistas que iriam performar naquela noite.

A estrutura da Queen era diferenciada das suas predecessoras, era ainda maior e além de possuir palco e camarins para preparação dos shows, possuía um leque de artistas que regularmente se apresentavam. Falar na boate era “falar no Studio 54 de Campina Grande”, e a boate apresentava determinada magia e conseguia atrair um público de classes sociais distintas, pois “na Queen ia de bicha fina até bicha poc-poc”, onde as bichas finas são gays de classe média e classe média alta, mais masculinas, malhadas, discretas; e as bichas poc-poc são gays afeminadas, pintosas, de classe mais baixas, consideradas feias e sem muita instrução formal. Contudo, para se apresentar na Queen, as artistas deveriam também ter todo o seu show montado, músicas remixadas, figurino pronto, dançarinos certos, pois não dispunham de material para a execução de suas performances. Talvez por isto as tanto Jade, quanto Morganna que “na Queen só se apresentava à elite”, porque as artistas que se apresentavam lá deveriam ter um conhecimento e prática, ou ter amigos e amigas que soubessem e pudessem ajudar na preparação dos shows.

As artistas locais ainda atribuem o sucesso da boate a sua administração que era bem rígida quanto as performances, a atrações e a gerência da própria casa, além da experiencia em outras filiais em cidades maiores e de maior público. A Queen fechou as portas no ano de 2012, de acordo com as interlocutoras desta pesquisa e confirmado através do perfil do Instagram da Boate, ainda que Barbosa (2012) afirme que isto ocorre em 2004 o que aparece como um problema. Entretanto após algumas conversas informais com alguns conhecidos, eles me informaram que a Queen também já havia sido chamada de Queen Vogue, ainda que não saibam precisar exatamente quando. O que os dados me apontam é que a boate começou com o nome Queen Vogue, como é apresentado por Barbosa (2012) e em 2004, ano que a autora afirma seu fechamento, passa a ser chamada apenas de Queen.

Ao fechar a Queen, a mesma administração abriu a Vogue Campina, que segundo as interlocutoras foi uma oportunidade de inovar, já que o nome Vogue já estava associado a franquias da boate, e de colocá-la em um novo ambiente, mais espaçoso, mais amplo. Ao renomear a boate e abrir também no centro, na Avenida Marechal Floriano Peixoto, número 1163, próximo ao viaduto, a gestão continuou com os shows trans, *drag* e transformista, entretanto, numa escala bem menor do que ocorria na década de 2000. Grande parte das interlocutoras afirmam que era por falta de interesse das pessoas que estavam por trás da administração dos bares e casas voltadas para LGBTQIA+ em Campina Grande em investir em atrações artísticas que não fossem bandas e DJs. Assim, aos poucos a boate vai tirando de sua programação diversas artistas, ao ponto de em poucos meses não existirem mais nenhum registro de shows ocorridos lá:

Morganna Sky: É amigo, infelizmente tem acontecido isso: as boates têm colocado mais DJs tocando, tem tirado um pouco disso... essa mágica do show de drag, né? Isso tem acontecido mais no Nordeste, né? Cidades grandes como São Paulo, Rio de Janeiro, Curitiba, enfim.. é constante, tem que ter a drag queen, né? Tem pessoas que gostam, tem quem não gosta, né? Tem “ai, que eu não gosto de show de drag”, aí tem quem vai só pra assistir o show de drag, entendeu? Mas tem pessoas que vai pra boate pra se drogar e dançar ao som do DJ a noite toda, mas tem pessoas que vão pra boate pra curtir show de transformista, de drag, né? Enfim, né? Então, mas aqui no Nordeste tem acontecido muito isso de.. de.. deeee.. (gagueja).. sentir.. eu sinto falta disso aqui, sabe? De não colocarem um show de drag, eles colocarem um DJ a noite todinha tocando, quatro, cinco DJ, mas o show de transformista de drag não coloca, né? Eu mesmo tenho feito muito pouco.

A presença de *drag queens* na boate passa a ser através da discotecagem, sem executar shows, mantem-se trabalhando pontualmente na boate aquelas artistas que atuam também como DJ enquanto estão montadas, como é o caso de Khloe.

Bar Toca do Caranguejo

Não obtivemos informações sobre o ano de surgimento do bar, o que conseguimos apurar é que ele existiu muito antes das performances *drag queen* e transformista ocorrerem por lá. Conhecido como um “bar de caminhoneira”, administrado por Menininha e Russiu, ambas mulheres lésbicas. A Toca do Caranguejo atraía um público majoritariamente lésbico e alguns gays que eram amigos dessas lésbicas (PORFÍRIO, 2018). O bar passou a ser point de transformistas e *drag queens* no ano de 1999 até o ano de 2003, através do contato com Andrezza O’hanna (Magno Andréazza), que era uma artista local da época que resolveu reavivar os concursos de beleza gay na cidade, ainda que com pouca frequência para shows, havia determinada abertura por parte da gerência para as performances acontecerem. Enquanto

a noite na Queen só acabava no domingo por volta das cinco horas da manhã, alguns frequentadores da boate se reencontravam pouco depois do meio-dia na Toca, constituindo um outro espaço de sociabilidade, presença predominante de mulheres cisgênero masculinizadas e algumas artistas transformistas e *drag queens*, assim como alguns gays afeminados.

A Toca, assim como o bar de Maria de Kalú, não era frequentada por “bichas finas”, como ocorria na Queen, mas por um público majoritariamente de mulheres masculinizadas, gays muito afeminados, pessoas que se montavam, travestis e transexuais, compreendidas por grande parte das frequentadoras da Boate Queen, como “gente baixa”, onde também lhe atribuíam o estereótipo de violência. Havia certo receio, por parte de pessoas classe média, de frequentar o bar, como afirma Araújo (2006).

Boa parte das interlocutoras que frequentavam o bar transitavam entre ambientes, visto que já dispunham de conhecimento sobre os demais frequentadores e conseguiam se encaixar entre as “finas” que frequentavam a boate, da mesma forma que se encaixavam entre o público de classe mais baixa que frequentavam ambos os bares, mas principalmente porque nos “bares de sapatão” faziam parte do público aceito (entre travestis, transexuais e gays afeminados), enquanto no segundo espaço eram a atração ao estarem montadas. Há aqui um paradoxo, pelo uso do feminino feito por essas artistas em suas vidas cotidianas, onde travestis, transexuais e homens gays afeminados ocupam um espaço de marginalidade por não representarem uma masculinidade esperada a partir do seu órgão genital de nascimento, enquanto montadas e em cima de um palco são aclamadas como grandes estrelas. Esta diferença de tratamento aparece sustentada principalmente por homens gays de classe média - as chamadas “bichas finas” - que não só apoiam, como a reproduzem.

Ficava localizado no bairro da Santa Rosa, numa casa que não aparentava ser bar. Inclusive esta proposta de “discrição” e “esconderijo” lembra o bar de Maria de Kalú. O nome do estabelecimento, faz analogia às sexualidades desviantes de mulheres lésbicas e suas performances masculinas enquanto “caminhoneiras”, não correspondendo a uma performance delicada e meiga, socialmente esperada; assim como o fato de caranguejos abrigarem-se em buracos no chão da praia, de difícil acesso, tal qual remete a “toca”, um esconderijo seguro. Mas por que Toca do Caranguejo se não temos praias, e conseqüentemente, caranguejos em Campina? Não seria mais adequado toca do tatu? É então que percebemos a própria simbologia através do caranguejo: remete as práticas sexuais entre mulheres, através do toque e uso das mãos; ao mesmo tempo que “caminhoneiras” pegam no pesado, trabalham em serviços masculinos, e logo espera-se que não tenham mãos delicadas, aproximando das pinças dos caranguejos.

Boate Freedom

A boate abre no início de 2003 e funcionou de 6 a 8 meses, e mesmo com sua duração curta, marcou o circuito de performances trans, transformistas e *drag queen* em Campina Grande. Localizada no primeiro andar de edifício situado em frente a Pirâmide do Parque do Povo, a boate tinha como direto artística Jade D'Ávilla, que trouxe para perto as artistas locais que atuavam na época, organizando noites de shows nas sextas-feiras, para que não rivalizasse com a Queen, que era a que atraía maior público, e para que pudessem se apresentar em ambos os locais sem choque de horários, pois, como comentado anteriormente, as performances destas artistas eram esperadas e seguradas até tarde da madrugada, para que o público continuasse consumindo na boate e ela não esvaziasse cedo.

Na Freedom, através dessa maior quantidade de shows das artistas locais, podemos identificar a partir dos relatos das interlocutoras, que havia maior espaço para sociabilidade entre as performers, que se ajudavam na elaboração dos shows, da seleção das músicas e trocavam figurinos para que todas se saíssem o melhor possível em suas apresentações. Ali se cria o “gongar o show da bicha”, que era uma forma de brincar com alguma falha na execução da performance, mesmo que elas tendo uma cumplicidade e colaborando nos shows umas das outras. Esse “gongar” é inclusive uma atividade performática comum e esperada entre artistas que se montam, onde uma deprecia de forma cômica e respeitosa a arte executada por amigas e concorrentes, uma espécie de humor ácido que apesar de ser verdadeiro, na maioria das vezes não ofende quem é o alvo, justamente por ser uma prática recíproca, que pode ser compreendida através da dádiva estudada por Marcel Mauss, do dar, receber e retribuir (2003).

Boate Gaivotas

A Gaivotas surgiu no final de 2003 e durou até o ano de 2005, funcionando no mesmo local da Freedom, sob outra gerência, e depois de algum tempo de funcionamento conta com presença de Jade como diretora artística, preservando a mesma dinâmica de shows e eventos da sua predecessora. Assim, a Gaivotas repetia os eventos as sextas-feiras, para que pudessem aos sábados ir para a Queen, da mesma forma que garantiam performances em ambos os espaços e podiam preencher seus finais e semana com trabalhos. A Gaivotas é elencada pelas interlocutoras que frequentaram, como um sucesso e como um espaço de acolhimento e oportunidade, principalmente, para aquelas que estavam começando a se montar. Muitas dessas

novas artistas, por vezes, eram ajudadas pelas mais antigas e assíduas na casa, que por sua vez se tornaram suas mães ou madrinhas.

Boate Casa Velha

A boate Casa Velha surgiu no ano de 2011, na Avenida Epitácio Pessoa, número 314, na mesma rua da Boate Queen, na quadra vizinha a da boate concorrente. Inclusive, foi relatado que as pessoas transitavam entre ambas durante toda a noite. A Casa Velha atraía um massivo público de transformistas, *drag queens* e pessoas travestis e transexuais, isso se deu devido ao incentivo da administração em ter esse público por perto, através de entrada gratuita para quem fosse montada e também pela presença de Jade D'Ávilla na direção artística da casa. Nos foi relatado que a gestão do estabelecimento sempre esteve muito disponível para oferecer o material de cenário para quem fosse se apresentar, como nos relataram Morgana Sky e Jade D'Ávilla. Segundo elas, certa vez foi posto um polidance no meio do palco para a execução da performance de uma amiga.

A abertura da boate atraiu artistas com anos de carreira, a exemplo de algumas interlocutoras já citadas, que fizeram festas comemorativas de anos de carreira lá, bem como pessoas que estavam despertando o interesse pela montagem, surgindo várias novas transformistas e *drag queens*. Desta forma, essa boate se constitui como um espaço importante de atuação *drag queen*, transformista e de *shows* trans, onde todo final de semana aconteciam performances, mesmo que não tivessem sido divulgadas previamente. Apesar da abertura, alguns episódios de violência contra pessoas que estavam na boate acabaram fazendo com que o estabelecimento fechasse depois de quase dois anos de funcionamento.

Em Campina Grande o processo de declínio delas, juntamente com as casas de *shows* e guetos gays, apareceu como tardio em comparação aos grandes centros urbanos como o Rio de Janeiro-RJ, que no início dos anos 2000 tinha várias boates destinadas ao público GLS fechadas (FRANÇA, 2019). As artistas apontam determinada carência de casas especializadas e que acolhem de forma assídua as performances *drag queen*, transformistas e *shows* trans, como nos coloca Morganna e Jade:

Morganna Sky: Campina tá carente de espaço, né, Jefferson (Jade)? Quem abrir uma casa, boate gay em Campina vai bombar, porque não tem mais... assim, com *shows*. Tem que colocar as bichas pra fazer show.

Jade D'Ávilla: É sim! Então assim... chegou um tempo em que a gente quer aparecer? A gente tem que inventar!

Na cidade do agreste paraibano este movimento de fechamento das casas aconteceu no final da mesma década. Entretanto, ao afirmar que “Campina nunca foi boa de boate”, Franciskelly Dantas nos desperta aquilo que outras artistas já haviam apontado em conversas informais, ao frisarem sobre a pouca sobrevivência de boates na cidade, pois, sempre que abria uma nova, havia um movimento migratório e a anterior (já existente) ficava esvaziada, sem praticamente público algum. A concorrência das boates numa cidade do porte de Campina não é o problema apontado pelas artistas, que atribuem esta migração como o desejo pelo novo, pela “casa do momento” que pode oferecer outras experiências em espaços de sociabilidade LGBTQIA+, como, por exemplo, a criação das boates com quarto escuro (*darkroom*), quartos criados para que ocorra pegação e que pode ser com alguém que você nem sabe quem é. Assim, aquele público que não tinha interesse em consumir os shows, procuravam as boates para encontrar parceiros sexuais e companhias para aquela noite ou para fazer uma pegação sem compromisso.

Em entrevista com Jade D’Ávilla ela relata um pouco sobre a falta de artistas drag, transformista e trans nas casas voltadas para entretenimento e sociabilidade LGBTQIA+, assim como as dinâmicas de sociabilidades nestes espaços ao longo dos últimos 25 anos:

Jade D’Ávilla: Eu acredito muito que uma casa LGBT ela tem, ela precisa de ter um, um, um nome drag forte, assim pra trazer, porque tem gente que se interessa muito. Pra você ver, as grandes casas lá fora.. é a Blue Space, a Danger, ela é que investem nos shows de drags, e elas tem o elenco da casa. Coisa que a gente não vê aqui na Paraíba. Aqui em Campina e uma... e em João Pessoa também. Antes a gente tinha muito.. era fortalecida essa questão, e a gente tinha um contato muito grande, a gente tinha um leque de opções drags e meninas novas se lançavam a cada final de semana, a gente fazia concurso e tudo mais. Porque existia esse incentivo. Hoje em dia isso tem se perdido. Não tem... o evento que a gente encontra aqui é o Miss que acontece de dois em dois anos, fora o miss eu não vejo um evento que.. que traga as personalidades LGBTs pra.. no.. é.. drags, transformistas para shows por que o pessoal não investe nisso mais. E acaba ocorrendo, é, um número assim, de pessoas que não se interessam mais pra fazer porque não consegue sobreviver. Tem que investir, Você precisa de dinheiro e se sua despesa for muito grande você não tem como fazer um bom trabalho, né? E os meninos por exemplo não tem possibilidade de fazer um bom trabalho, então preferem não investir.

Pesquisador: O que é que você acha que causa esse esvaziamento?.. que possa ter causado esse esvaziamento?

Jade D’Ávilla: Bom! Eu vou te dizer uma coisa... a gente pode tá até comentando aqui, mas eu não frequento mais. Então não.. são espaços que eu assim.. por que aqui em Campina a gente tem o quê? A Vogue! né? Só! Então é um ambiente que eu não frequento mais. Então eu não posso chegar assim pra você e dizer “foi isso ou aquilo” né? Mas possivelmente o interesse de quem tá gerindo, o negócio de não querer investir. Eu acredito nisso! (gagueja) por que quanto tem um investimento, um afinco com o ambiente.. tem um retorno, né? A gente não tem mais... antigamente a gente fazia festa temática, de 15 em 15 dias tinha festa do neon, a festa do sinal, festa do beijo, não sei o que, dos solteiros, dos dotados, não sei o que... e aí a gente inventava, né? E aí a gente tinha.. era eu, Lady Pompom, na época... menino, por onde será que anda Lady Pompom? Agora tô me lembrando (sorri).. é.. André Asa que era a Andreza Ohana.. e a gente encabeçava, né? A gente fazia parte desse negócio.. aí depois abriu a Freedom, depois da Freedom veio aaaaa... (pausa de alguns segundos) Jesus!.. A

gaivotas, que era ali no Parque do Povo, depois da Gaivotas, a Casa Velha, aí eu passei um tempo lá também, e tudo mais.. mas a gente tinha esse olhar, assim de quem é que vai fazer show esse final de semana? Aí ficava naquela coisa assim” quem é que vai fazer..? Vamo assistir o show da bicha, pra gongar o show da bicha!” ou então pra aplaudir a bicha.. (pesquisador sorri) tinha isso, né? Hoje em dia a gente não tem mais por que não existe esse investimento da... de quem tá gerindo é o a é.. a boate que é a única que tem em Campina Grande. Eu acho que seria muito interessante que a gente tivesse outro, por que aí a gente teria mais espaço que pudesse abrir, né? Pra pra pra gente fazer essas estripulias (fala em tom de riso) a noite.

Pesquisador: (pesquisador sorri) Você falou um pouco dessa brincadeira de gongar o show da bicha, pra aplaudir a bicha... havia um coleguismo então? Entre grande...parte de vocês.

Jade D’Ávila: Havia! E aí, eu...como sou velha mesmo. Eu sou da época do glamour, que a gente presava muito pela aquela questão de roupas bem elaboradas de brilho, de maquiagem impecável e e e aqueles penteados que a gente passava três dias montando e tudo mais. E daí vema questão de “Vamo gongar o show da bicha!” por que a bicha tinha que tá impecável, por que se ela não tivesse impecável, a gente achava uma ponta de linha aparecendo (pesquisador sorri) a gente dizia “a bicha tava belíssima!”, “tava!”, “mas tu viu que tinha uma ponta de linha pra fora?” por que tinha que tá impecável. Então, mas a gente ao mesmo tempo, a gente se ajudava muito, uma ligava pra outra e dizia “bicha eu tenho um vestido pra bordar. Vem passar aqui a noite todinha..”, aí a gente fazia uma garrafa de café e passava noite todinha dormindo.. ô.. acordada bordando aquilo, né? Eu lembro que eu em 2012, quando eu concorri ao Miss Campina, a gente passou 35 dias bordando o vestido. E o vestido ficava aberto na sala lá de casa e a gente fazia mutirão, né? Pra bordar o bicho lá... por que, a gente tinha essa necessidade de uma ajudar a outra. Logicamente tinha as rivais, então as rivais não se bicavam.

Nessa dinâmica de “gongar o show da bicha”, são estabelecidas relações de sociabilidade entre estas artistas, afinal as drags, transformistas, travestis e transexuais que estavam como público naquele momento dos shows se uniam para “gongar” o show daquela que estava no palco se apresentando. O ato de gongar é compreendido como inerente a cultura LGBTQIA+ periférica e marginalizada, geralmente de classes mais baixas, mas é comum principalmente entre *drag queens*. Gongar significa menosprezar, tombar, ridicularizar, fazer chacota de algo ou de alguém, que neste caso é a performance de uma colega. Entretanto estes atos são modos de sociabilidade típicos e característico entre as artistas, onde elas se unem para rir das falhas dos shows umas das outras, mesmo sendo responsáveis por ajudar a produzi-los. Assim, criticam o trabalho de sua parceira com um humor ácido e característico de suas interações entre si e, por vezes, com o público. Vale salientar que o gongar é mais comum em espaços como boates, que é mais propício para este tipo de interação. Talvez fora do contexto das performances em boates (como nos concursos de beleza, por exemplo) o ato seja visto de forma outra e não como uma brincadeira.

Figura 05 – Morgana Sky fazendo “show bate cabelo” no aniversário de 15 anos de carreira de Jade D’Ávilla, comemorado na *Boite Casa Velha*.



Fonte: acervo pessoal de Morgana Sky (2010).

As Quadrilhas Juninas

Outros espaços vão sendo explorado por transformistas, *drag queens*, travestis e mulheres transexuais para atuação artística, como é o caso das quadrilhas juninas que competem todo ano entre si a nível local, estadual, regional e nacional. A presença de mulheres trans e travestis já era bem comum e bastante aceito, já que são mulheres e interpretavam o papel das damas no conjunto. O cenário abre a possibilidade para as atuações de transformistas e *drag queens* como uma nova possibilidade de atuação artista e aperfeiçoamento de habilidades de dança, já que apesar de pouco serem usadas em shows em boates, por exemplo, ajudam a desenvolver resistência corporal e aperfeiçoam as técnicas corporais daquelas que pretendem fazer shows com rotinas de dança mais pesadas e difíceis.

Perlla Rachelly é uma das que atua em quadrilhas juninas e o faz há sete anos. A artista já chegou para a quadrilha com a proposta de dançar montada, fazendo o papel da dama e foi bem recebida dentro da Junina Moleka Sem Vergonha, que possui uma grande quantidade de pessoas LGBTQIA+.

Perlla Rachelly: Na quadrilha, eu sempre gostei e quando fui dançar lá eu já entrei de menina, fiz papel de menina e fui bem aceito. Já tinham muitas drags, elas já se montavam para lá. Eu via a muito tempo elas se montando para ir para a quadrilha e achava bonito, aí eu fui e me joguei e deu certo.

De trajes típicos e maquiagem padronizada com as outras damas do conjunto (travestis, mulheres trans e cisgênero), as *drag queens* e transformistas passam a interpretar papéis de gênero mais definidos, e nos parece aqui que sua condição de liminar é deixada de lado naquele espaço, pois seu objetivo lá não é de tensionar as noções de gênero, mas sim de ocupar uma posição já estabelecida onde os pares de dançarinos são formados pela presença de um cavalheiro e uma dama, não sendo encontrados casais com duas damas ou dois cavalheiros.

Figura 06 – Perlla Rachelly montada dançando na Junina Moleka 100 Vergonha.



Fonte: acervo pessoal da artista, disponível no Facebook (2019).

Podemos pensar então em adequações a uma estrutura já posta, em que mesmo que homens se montem para atuarem como damas, a heteronormatividade não estará posta em jogo, afinal, de forma subjetiva os casais estarão formados por uma figura feminina e uma figura masculina, via de regra, e mesmo que o travestimento (no sentido artístico) seja um grande tensionamento dos papéis de gênero da forma que estão postos em nossa sociedade, não há um

transgressão na visão sobre a formação dos casais/pares dentro de grupos que se organizam para dançar uma festa tradicionalmente cristã.

Extensão Vitrola, Tenebra e Taverna Bar

O Extensão Vitrola, foi uma extensão do Bar Vitrola, onde aconteciam shows de bandas e artistas “alternativos” em Campina Grande. O local abrigava diversos grupos sociais e é lá que a nova geração de *drag queens* e transformistas começou a aparecer. De acordo com Khloe, sua personagem aparece publicamente pela primeira vez lá (quando ainda não se chamava Khloe), assim como outras artistas que começaram a se montar a partir de 2014. O espaço era muito frequentado nas noites de sexta-feira e sábado e possuía atraía um público entre 15 a 50 anos. A artista ainda nos relata que o espaço era aconchegante para *drag queens* locais, justamente pelo seu perfil alternativo e a grande presença de pessoas LGBTQIA+ e “simpatizantes”.

Ficava localizado na Rua Félix Araújo, 151^a, no centro da cidade e era um galpão com um palco, um banheiro e um bar improvisado. Por diversas vezes frequentamos o espaço durante algumas saídas com colegas de graduação e onde pudemos observar que as pessoas nem chegavam a entrar, se dispunham na rua, onde ficavam dispostos barracas vendendo alimentos e bebidas. Hoje, com o fechamento do espaço, novos espaços são ocupados por estas artistas, tal como o bar de Tenebra, que já se localizou em diversos pontos no centro de Campina Grande. Seu ponto mais antigo, ficava na Rua Sebastião Donato, número 3, onde hoje funciona a 2º Delegacia Distrital da cidade. Atualmente o bar está na mesma rua, mas dessa vez no número 287. Espaço de shows e eventos com música ao vivo para um público mais alternativo e universitário. O espaço marcou várias gerações, e após o fechamento do Extensão, passou a ser o local possível para a atuação de artistas *drag* na cidade.

Já Taverna Bar, que fica localizado numa casa na Rua Acre, número 216, no bairro da liberdade. Frequentamos o bar, inclusive numa noite em que Khloe estava discotecando. A casa virou o novo espaço para as artistas que surgiram na década de 2010, com festas para o público alternativo e em sua maioria jovens universitários, não só era seguro para a aparição de *drag queens*, como também dava espaço para que elas pudessem trabalhar lá, desde organizar eventos, discotecar, executar performances e outros.

Companhias de Eventos Haus Of Folk e Bicicleta Produtora

A Haus Of Folk é uma produtora de eventos campinense que tem pouco mais de quatro anos de existência. Ela desenvolve festas voltadas para o público LGBTQIA+ na cidade em alguns locais no centro da cidade e traz diversas atrações artísticas nacionais. Entretanto, devido a grande quantidade de frequentadores, passou a realizar suas festas na Associação Atlética Banco do Brasil – (AABB) de Campina Grande. Suas festas abarcam diversos públicos, mas em geral são jovens, universitários e pessoas LGBTQIA+, entre elas artistas *drag queen*, transformistas e pessoas trans e travesti marcam presença nos eventos tanto para se divertir, como para discotecar, executar dublagens e cantar. A produtora não possui local próprio e nem tem o interesse de possuir um local especializado, de acordo com as interlocutoras desta pesquisa é menos oneroso e garante um maior público se forem festas pontuais.

A Bicicleta Produtora surgiu em 2012 através da Bicicleta Excursões, que passou a realizar eventos em Campina Grande. A produtora, assim como a Haus Of Folk passa a realizar eventos na AABB, localizada na Rua Lino Gomes da Silva, número 71, no bairro do São José, voltados também para público alternativo e universitário. Muitas das artistas locais começam a se montar para as festas da produtora e passam a aparecerem nos eventos de ambas, como é o caso de Luna, que por diversas vezes foi convidada pelas próprias produtoras para ir até o evento. Esta dinâmica de convidar as artistas também garante público, afinal da mesma forma que as pessoas iam ver as artistas na boate, vão para a festa para estar com e ver a apresentação e os trabalhos das *drag queens*. Khloe comenta sobre alguns desses eventos:

Khloe: as duas maiores produtoras que eu trabalhei e ainda trabalho/trabalharei se Deus quiser, a Haus of Folk e a Bicicleta Produtora que sempre trouxeram eventos grandes pra Campina, cada uma com sua singularidade de público e temas, sou muito grato por ter presenciado e fazer parte da história delas, na Haus eu toquei em festa como Aqua Haus, Marimba veste branco que foi a última festa em 2019 antes da pandemia, também fui escalado pra tocar no aniversário deles mas por problemas técnicos essa data foi adiada pra algumas apresentações... na Bicicleta que sempre foram incríveis demais comigo desde a primeira festa que toquei pra eles na We Love Halloween em 2017, sempre fui consumidor das festas da bicicleta e um dia estar dentro da equipe que faz toda festa acontecer e que tira muitos sorrisos nos eventos, foi surreal, depois desse primeiro evento eu toquei no aniversário deles, que foi outra festa incrível, na última We Love Halloween também de 2019.

Ambas as produtoras e seus eventos têm se tornado o ambiente para o surgimento de novas artistas e para continuidade de sua montagem e assim como os concursos, entram para o calendário pessoal de algumas drags, como é o caso de Luna:

Luna Lion: Antes dessa pandemia, a produtora Haus of Folk realizava quase todo mês um evento/festa e eu comparecia a todas. Também tinha a Bicicleta Produtora que realizava alguns eventos durante o ano, como a We Love, onde eu também estava presente. São produtoras que realizam eventos no espaço da AABB, fora isso, aqui

em cg, não se encontra outros espaços no qual seja confortáveis para a Luna, visto que é grande a escassez de eventos no qual seja voltado para o público lgbtqi.

Figura 07 – Khloe e Luna Lion na pool party AquaHaus, da produtora Haus Of Folk.



Fonte: acervo pessoal de Luna Lion, disponível no Instagram (2019)

Os Concursos de Beleza: Miss Campina Grande Gay

Os concursos de misses para pessoas que se montam começam a acontecer no Bar de Maria de Kalú, no ano de 1987, juntamente com o início dos shows transformistas elaborados por Franciskelly e acolhidos pela dona do bar. Em suas edições seguintes, eles acontecem em espaços voltados ao público LGBTQIA+ e que já acolhiam performances transformistas e *drag queen*. É quando o evento passa a ser organizado por Magno Andréazza (Andrezza O'hanna, transformista já falecida) que o concurso é realizado em outros espaços, como no Teatro Municipal Severino Cabral e no Clube dos Taxistas de Campina Grande. Ao ser levado a outros espaços a arte local passa a ser aclamada pela alta sociedade campinense.

No meio desses anos são criados outros concursos, desde os pequenos concursos em boates, que visam prêmios simbólicos e reúne várias artistas para competirem e mostrarem seus trabalhos para um grande público nas boates locais, como foi o caso do Beleza G, que basicamente apontava para o que o público poderia esperar no Miss Campina Grande Gay. Esses concursos atraíam primordialmente praticantes da arte transformista, prezando pela feminilidade performada por homens cisgênero. Na década de 2010, foi criado o Top Drag, para acolher as performances *drag queen* que estão em emergência desde então. Cada vez se vê mais

drags se lançando até mesmo pelas redes sociais digitais, que inclusive é, atualmente, o primeiro espaço em que estas novas artistas aparecem, se colocando em paralelo aos carnavais em que as inversões dos papéis de gênero e das performances eram tão comuns e onde as artistas tinham sua primeira experiência com a montagem.

Como acontece com a arte *drag queen* num contexto mais global, ela passa por reavivamentos e declínios em relação a popularidade e a mídia, e o mesmo aparentemente acontece de tempos em tempo em Campina Grande, já que é sempre a partir de um grupo de pessoas que passam a se montar e que movimentam os eventos que tantas outras artistas surgem e ressurgem para atuar e ocupar espaços de representação. Isto ocorre em 2008 com a gestão atual do Miss Campina Grande Gay Oficial, que prossegue até hoje realizando o evento. Neste meio tempo, os concursos que eram realizados anualmente passam a ser bienais devido a pouca continuidade da arte transformista na cidade, sendo mais predominante, atualmente a arte drag, mais exacerbada e fora dos padrões de beleza considerados socialmente.

Figura 08 – Show de encerramento do Miss Campina Grande Gay Oficial edição de 2009.



Fonte: acervo pessoal de Morgana Sky (2009).

Apesar deste decréscimo, o evento é o ponto de encontro das artistas transformistas que o tem como espaço e lugar em que saberão que estarão participando e faz parte de seu calendário de performances, que inclusive, ao longo dos anos de carreira, vai ficando mais restrito a eventos que possuam uma amplitude maior de visibilidade para a própria população LGBTQIA+. Antes as Paradas do Orgulho LGBT (Paradas Gay, como colocado em entrevistas) eram também palco de visibilidade da arte, mas devido questões políticas, os grupos que organizavam não deram mais continuidade ao evento. Nos dias atuais os eventos voltados para o público LGBTQIA+ não são os únicos que estas artistas participam, entretanto são nesses eventos que várias delas declaram ser fundamental aparecer para que seu público mais fiel não a perca de vista, como colocado em entrevista:

Jade D'Ávila: A partir do momento que não tá mais fazendo esses eventos, aí acaba que não tem evento que... que... de proporção grande, e aí você tem que aparecer, se você não aparece, você tem que vender seu peixe mesmo. “Ó fulano, eu tô querendo sair esses dias, arruma aí qualquer coisa pra mim ir aí... tu num... um velório, alguma coisa... alguma coisa que me caiba dentro.”, aí as bichas “ó bicha, tem assim, tal canto”. Agora recentemente, final de semana passado teve a (tosse) a parada de João Pessoa (gole de café) que foi a Karina me convidou pra tá lá. Mas aí eu não pude ir que eu esposo tava doente.. de garganta. Aí quem foi foi a Perlla, no meu lugar. Por que hoje em dia a gente troca muito o figurino.

Morganna Sky: [...] todo ano eu faço a abertura do Miss Campina Grande Gay, né? Aqui em Campina Grande. Quando se fala o Miss Campina Grande Gay tem essa.. essa.. esse.. todo mundo lembra logo da Morganna Sky, né? Que todos os Miss Campina Grande Gay eu faço a abertura. E devido as minhas performances aqui em Campina Grande, no Miss Campina Grande Gay, aí eu tenho feito também o Miss Paraíba Gay em João Pessoa, no teatro Santa Rosa, né? Eu tenho participado muito em João Pessoa ativamente do Miss Paraíba Gay, Top Drag, já fiz shows. Tenho ido pra Recife participar de.. fazer algumas participações em boates e saunas gays, entendeu? Tenho feito..fiz também uma boate em Natal.

Os concursos, além de espaços de atuação mais antigos e, mesmo esporádicos, marcam o calendário de apresentações e é um dos objetivos que as artistas transformistas locais tem como meta em sua carreira, se tornar uma miss e estar entre as melhores. Os títulos são importantes não só para realizações pessoais, mas para expandir sua visibilidade dentro e fora dos espaços e eventos LGBTQIA+. Há ainda os eventos que são feitos pelas artistas locais em outras cidades, como em João Pessoa-PB, onde grande parte são convidadas e contratadas para se apresentarem, como é o caso de Morgana Sky, Perlla Rachelly e Laryssa Rachelly, que são mais assíduas em atuar na capital. Eventos como o *Miss Paraíba Gay Oficial*, *Miss Trans Paraíba*, *Top Drag Paraíba*, entre outros, são espaços de atuação e performance de grande parte das artistas campinenses que se destacam não só em Campina de forma isolada, representam a arte e cultura LGBTQIA+ do município em tantas outras localidades.

Figura 9 e 10 – Show de Laryssa Rachelly na Live do *Top Drag Paraíba* 2020.



Fonte: acervo pessoal de Laryssa Rachelly, disponível no Instagram (2020).

Outros Eventos Dentro e Fora dos “Guetos” LGBTQIA+

Em paralelo a todos esses eventos e locais ao longo destes quase 35 anos de história das performances transformista, *drag queen* e shows trans em Campina Grande, os eventos que são dedicados ao público LGBTQIA+ são os mais inusitados e os que as artistas mais se empolgam em relatar e isto se dá por motivos diversos, entre eles elas explicitam a felicidade de sair do “gueto gay” e poder se provarem artistas em espaços predominantemente heterossexuais e serem respeitadas e aclamadas pelas suas performances e não julgadas pelas suas identidades de gênero e/ou orientação sexual.

Os espaços são dos mais diversos, de panfletagem em sinal de trânsito no centro da cidade, até inauguração de lojas e supermercados; de despedida de solteiros, até chá de calcinha; telegramas animados e aniversários, até ventos em universidades públicas e privadas; e até mesmo pré-shows em casas de shows, até atrações principais em teatros, blocos de carnaval de rua e Micarande. Conferências, Paradas LGBTQIA+, ações de prevenção do HIV/AIDS

promovidas pela Associação de Homossexuais de Campina Grande (AHCG) e inauguração de Cinema Pornô.

Normélia e Light estão habituadas a lotarem teatros por onde passam, diretoras, atrizes e performers, ambas as personagens dão espaço também para outros personagens criados ou interpretados por Alexandre Fialho e Letícia Rodrigues, respectivamente. Quando apresentam suas personagens transformista e *drag queen* nos palcos, o fazem para um público mais geral e relatam que a experiência de estar nos palcos é semelhante sempre, apesar da experiência há sempre um nervosismo em serem perfeitas para o público e conseguirem transmitir a seriedade da arte de se montar para aqueles que não há conhecem ou que, por falta de informação, atribuem a ela estereótipos de prostituição e criminalidade já comentados anteriormente neste trabalho.

Light também já fez teve quadros em programas de notícias na TV aberta local, junto a seu irmão gêmeo que dá vida a *drag-gêmea* Diet. A artista descreve a experiência como importante para as pessoas conhecerem seu trabalho, mas que não agradável do ponto de vista da valorização da arte, devido ao paradoxo que era o linguajar utilizado em determinadas notícias que se referiam a pessoas LGBTQIA+, e tanto Letícia quanto seu irmão servindo de entretenimento para as pessoas que são responsáveis por perpetuar ódio e violência de gênero e sexualidades.

Perlla já participou de paradas e festas de aniversários montada. Que inclusive, foi durante muito tempo, eventos comuns na vida artística de Jade D'Ávilla e Morgana Sky, que além de grandes amigas no dia-a-dia, sempre convidavam uma à outra para performarem em eventos.

Morganna Sky: Então, eu fiz.. de tudo eu fiz um pouco, né? Já animei festa, já participei.. já fui inauguração de loja, de frente de loja, já animei despedida de solteiro, já animeiiiiiii.. éé.. aniversário, já fiz.. éé.. telegrama animado ee.. já participei.. [...] Eu tenho feito, eu tenho feito muitos shows mesmo.. são quase 20 anos, né? eu tenho participado muito de palestras, né? em Universidades, né? Em.. em.. em.. UEPB já fiz show na Mauiricio de Nassau, na Facisa, em tudo que é canto que me chamam eu to indo, né? Fazer show, né? Eu fico muito feliz com isso, né? Muito feliz mesmo. Eu não vivo disso de shows, né? Pra mim o show.. show pra mim é um passa tempo. Eu sou cabelereira, tenho meu salão faz 14 anos. Mas eu tenho.. as pessoas tem me chamado muito pra concurso de miss, né? É, é.. universidades, é congresso, eu tenho feito mais isso, né?

Jade D'Ávilla: Aí como eu mesmo tava te dizendo é.. chá de cozinha, a gente fazia, despedida de solteiro, hostes em eventos é... promoção em supermercado eu já fiz, é porta de loja na Marciel Pinheiro, trio elétrico, Parada... tudo. Eu já fiz um monte de coisa, por que na verdade assim era na época a Jade era muito mais ativa antigamente eram sextas e mais sextas, agora é de mês em mês, né? (fala em tom de riso).

As artistas que fizeram vários relatos, colocam dois como marcantes em suas carreiras: o primeiro deles foi durante uma Micarande em que elas estavam “esquentando o público” para o show de Chiclete Com Banana;

Jade D’Ávilla: O ano eu não me lembro. Eu me recordo que foi pouco tempo depois que eu cheguei de São Paulo, tanto é que a roupa que a gente usou.. da abelha, da borboleta.. eu trouxe de São Paulo. E foi uma briga danada dentro do avião pra trazer, por que as azas eu trouxe em cima, que eu não queria despachar na bagagem embaixo e a moça não queria deixar eu trazer na bagagem de mão. Menino, olhe foi um fuá para trazer esse negócio, mas eu consegui trazer. Chegaram intactas. E aí o que é que acontece, era um período que eu fazia muito... Morgana, nem tanto. Eu mais.. eu fazia muito frente de loja, sinal.. é.. formatura, é.. aula da saudade.. um monte de coisa! Só nunca fiz... velório, mas o resto, nesse tempo eu fazia tudo. O que vinha eu embrulhava tudo. E aí, a gente... eu fui convidada pra fazer o camarote de Janeide, que no tempo Janeide era uma das cabelereiras mais bam bam bam aqui de Campina Grande. E aí eu fui convidado para fazer o camarote no dia dum show de Chiclete Com Banana, e eu chamei Morgana pra ir comigo, por que ela queria duas pessoas. [...] A principio a gente ficou bem apreensivo porque assim, o publico de Chiclete Com Banana é aquela coisa, né? Que já sabe como é... muito arredio e tudo mais, se fosse pelo menos na época de Daniela Mercury, acho que Ivete Sangalo nem existia muito nesse tempo.. existia não! É.. mas aí a gente topou. Topamos e fomos! Só que aí no dia a gente não conseguiu entrar em carro nenhum por conta das assas e as assas eram bem presas, a gente não tinha como tirar e colocar. Aí... (sorrindo) foi que Morgana se lembrou que tinha um homem lá perto.. e esse homem tinha uma Combi.. (sorrindo) aí Morgana disse que “Bicha, ele consegue tirar os bancos. Ele disse que consegue tirar os bancos.”, aí eu disse “ótimo! Então a gente vai simhora de Combi”. Aí a gente foi de Combi. Bom, quando chegou lá no Spazzio, isso era um dia de tarde. É.. um domingo a tarde e aquela multidão esperando.. o Spazzio ainda fechado, esperando a hora de abrir os portões. A gente com o cu na mão, né? Não passava nem vento! Por que, assim, a gente tava extremamente apreensiva, né? E a gente passou assim.. o homem parou a Combi pra gente descer, e a gente passou assim, no meio da multidão. E aquela multidão se abrindo assim pra gente passar... e a gente se sentindo assim, chegando no Oscar! Faltava só o tapete vermelho! A a recepção foi extremamente calorosa! (ênfase na voz) Foi bem diferente daquilo que a gente tava esperando acontecer. Aí vieram os seguranças, receberam a gente e levaram a gente lá pra cima. E aí a gente ficou na sacada do Spazzio, que isso é uma coisa que eu me lembro bem. Aquela multidão assim, embaixo, e a gente acenando pro povo e o povo gritando... óia, foi uma fecheção! Foi uma coisa assim, bem assim... top mesmo. E uma das cenas bem marcantes que ficaram pra mim.

Figura 11 e 12 – Jade D’Ávilla e Morgana Sky animando o camarote no *show* do grupo Chiclete com Banana.



Fonte: Acervo pessoal de Jade D’Ávilla e Morgana Sky (2004).

Já o segundo foi uma despedida de solteiro em que o aniversariante não sabia da presença e contratação de ambas as artistas:

Jade D’Ávilla: Mas nem só é alegria, não! A gente já viveu muito perrengue, como por exemplo, é uma coisa que marcou muito eu e Morgana uma despedida de solteiro que a gente foi fazer lá na Fazenda Maria da Luz que o cara não sabia que a gente ia. Era uma despedida de solteiro, só tinha homens e tudo mais. E aí a gente foi contratada pra chegar naquela zoação toda “cadê minha namorada, não sei o que, não sei o que...” e aí “é dinheiro, a gente vai, né?” E aí a gente lá... só aqueles filhinhos de papai, playboyzinho,

Morgana Sky: Rico!

Jade D’Ávilla: assim... grosso... que quando a gente chega, que Morgana chega assim já...

Morgana Sky: Que eu sempre cheguei avacalhando mesmo, eu sempre chego assim avacalhando mesmo... e ela sempre fez isso “vai na frente!”, entendeu? Porque ela sabe que eu chego avacalhando!

Jade D’Ávilla: ...e eu só assim, né? (faz cara de tímida) ...E o cara falou assim “quem foi que chamou esses bicho?”

Morgana Sky: Foi, “esse bicho!”, foi horrível! Foi “esses bicho!”, “quem foi que mandou essas porra pra cá!?”

Jade D’Ávilla: E aí ela disse “ME RESPEITEEEE!!! QUE EU SOU UMA ARTISTA!”

Morgana Sky: Eu disse! Disse mesmo! Eu fecho! Fecho mesmo!

Jade D’Ávilla: Eu fiz assim “(faz cara de tímida e assustada e se senta novamente no sofá)... e eu sentei”

Morgana Sky: Eu fiquei com ódio que ela se sentou logo!

Jade D’Ávilla: Aí ela fechou com o cara e disse “pague meu dinheiro e mande o motorista ir deixar a gente!”

Morgana Sky: Foi mesmo, num foi Jefferson (Jade)? Onde mulésta tu arrumasse isso? (o evento)

Jade D'Ávilla: Eu sei lá quem me indicou, foi no tempo que eu fazia sinal...

Morgana Sky: Ah! Era mesmo!

Assim como relatou Morgana, sobre sua participação em eventos acadêmicos em centros de ensino, faculdades e universidades, as performances de Thuane se passaram principalmente a estes ambientes, onde ocupando o papel de estudante de graduação e pós-graduação, a artista travesti se ocupava destes espaços para questionar os padrões de gênero através de seus estudos e suas performances, não só como um ato político, mas igualmente como o apontamento de novos caminhos na construção, leitura e reelaboração dos corpos e dos gêneros.

Outros espaços marcantes em que ocorreram performances *drag queen* em Campina foram em eventos realizados no Açude Novo, em Campina Grande, que se encontra desocupado de transeuntes e de eventos, e num movimento de ocupação de espaços desocupados na cidade, grupos de jovens organizados através de redes sociais, como Facebook, passam, desde de 2017, a organizarem festas e encontros nos finais de semana; assim como no Bloco do Jacaré, no carnaval de 2019, ao lado do Açude Velho, onde Khloe discoteca no palco principal:

Khloe: ja toquei em espaços abertos como Açude novo no evento "Peace and Love", também toquei no melhor dia da minha vida que com certeza foi o Bloco do Jacaré, ali foi de uma importância extrema tanto pra minha carreira, quanto pra as pessoas que se sentiram representadas vendo uma drag queen lá em cima, onde raramente você vai ver uma espaço aberto pra artistas como nós..

A artista descreve a sua participação como mágica e sem precedentes, além de enaltecer a representatividade de jovens LGBTQIA+ e de artistas transformistas e *drag queens* que lutaram tanto para se apresentarem nos mais diversos espaços em Campina Grande-PB, dedicando seu feito a cada uma delas, que abriram os caminhos e lutaram para que ela pudesse chegar naquele espaço e representá-las. A importância de ter uma artista *drag queen*/transformista/trans em um palco como atração principal no carnaval campinense marca, pois no ano seguinte a atuação de Khloe no evento, ressurgiu o Bloco As Virgens de Campina, que estava extinto há mais de uma década, e consistia num bloco de carnaval de rua em que incentivava as inversões dos papéis de gênero, espaço listado por Franciskelly, Jade e Morgana como fundamental para se lançarem novas artistas e mostrarem seu trabalho. Elas ainda pontuam que na época de seu auge, as artistas passavam o ano inteiro se preparando para as escolas de samba dos bairros e principalmente para As Virgens que era a grande janela para se consagrarem reconhecidas dentro da cidade.

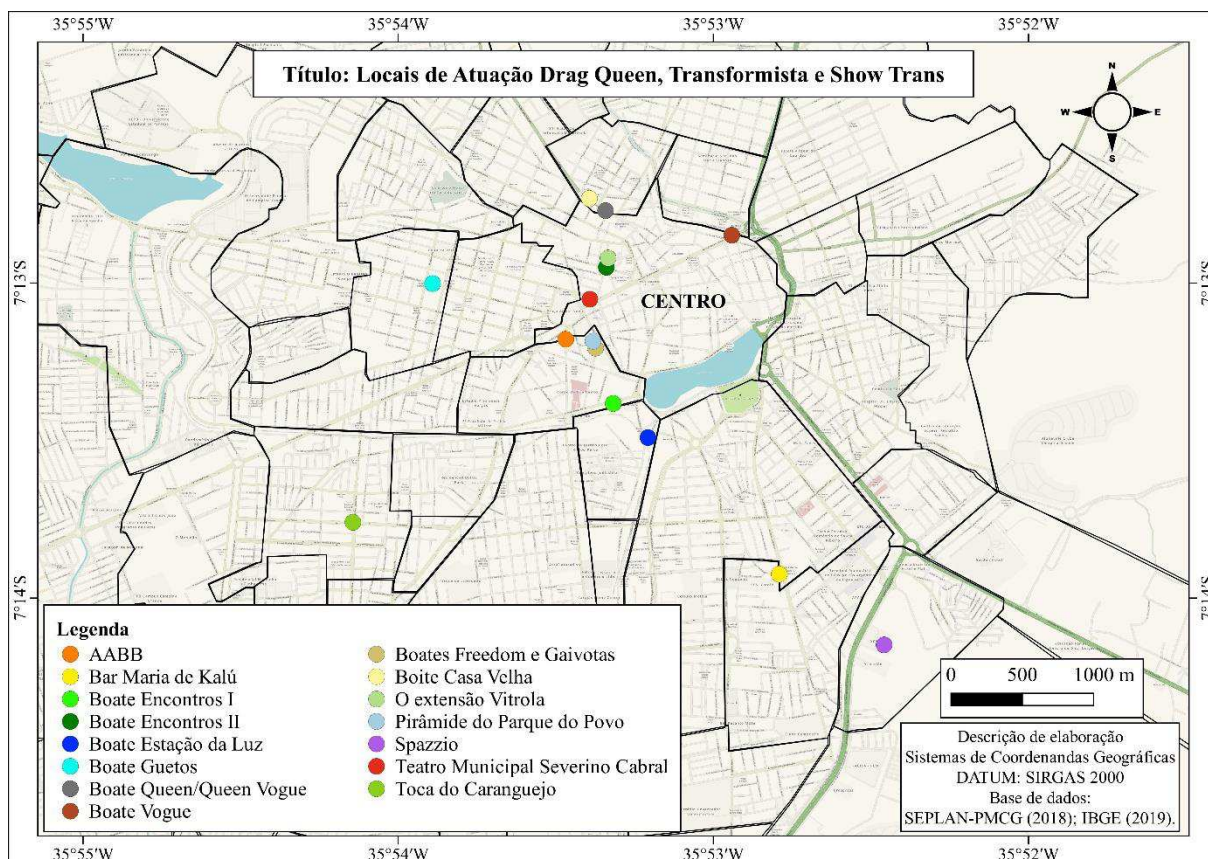
Como pode-se perceber, há um recorte territorial dos espaços onde há presença de *drag queens*, transformistas e mulheres trans e travestis fazendo *shows* em Campina Grande. Ao longo dos anos os espaços mais onde suas performances foram executadas, foram no bairro do centro e suas imediações, como o bairro do São José. Os espaços mais periféricos, como os bares Maria de Kalú e Toca do Caranguejo são marginalizados, e isto se dá por aspectos que se aliam na justificativa: o primeiro deles é o mais explícito que é o fato de ser “bar de sapatão/caminhoneira”, onde as mulheres que frequentam e as dirigentes tem performances masculinizadas, portanto, desviantes de uma padrão esperado de feminilidade, utilizando sempre bermudas, camisas folgadas, cabelo curto e sem cultivarem a vaidade com determinada frequência; o outro aspecto é o recorte de classe, que fica explícito na fala das interlocutoras, que vez por outra falam do acesso ao consumo e do ambiente de pessoas que, através da análise das marcas das roupas, óculos, carros e as marcas das bebidas disponibilizadas e procuradas pelos frequentadores e frequentadoras dos bares, demarcam um capital econômico inferior aquelas pessoas que frequentam as boates, casas, bares e eventos que ocorrem no centro e nas adjacências.

Estas duas justificativas se encontram em determinado momento, justamente por atribuírem as performatividades de gênero masculinizadas que são executadas por essas mulheres como algo pobre por aquelas que são classificadas como “bichas finas”, que não se misturam e não frequentam espaços mais populares, onde geralmente se encontram também as bichas mais afeminadas, que se sentem menos reprimidas e violentadas pelo estigma sobre seus corpos e suas performatividades. Assim, ao tratar do bar de sapatão e perceber a partir do mapeamento que estes espaços estão localizados em bairros mais distantes do centro, percebemos que eles têm um público menos privilegiado ao mesmo tempo que podemos falar, ainda que este não seja o foco de nossa pesquisa, sobre a ocupação dos espaços centrais da cidade por homens, mesmo que gays e bissexuais que mantem determinado padrão de aceitabilidade em seus corpos e suas técnicas de performar o masculino. Enquanto mulheres lésbicas masculinas e homens gays afeminados, assim como travestis e transexuais são coagidos a ocuparem espaços menos centrais, com menor visibilidade e, em grande parte das vezes, marginalizados.

É justamente por isto que as artistas transitam tanto: em sua maioria, preferem frequentar desmontadas estes espaços que lhes proporciona mais aconchego e acolhimento, mas preferem performar onde são vistas e admiradas por mais pessoas, incluindo pessoas de classe mais alta. Desta forma, é importante frisar também que este circuito de performances drag, transformista e shows trans busca justamente subverter o uso da cidade por personagens

desviantes e marginalizados. Afinal, as artistas passam a ocupar, mesmo que em horários menos movimentados, como as noites e madrugadas, as imediações do centro da cidade e reivindicam para si o espaço que lhes é negado durante o dia ao longo destes 35 anos.

Mapa 02 – Locais de Atuação *Drag Queen*, Transformista e Shows Trans em Campina Grande



Fonte: mapa elaborado pelo autor (2021).

Nos últimos vinte anos tem sido possível enxergar *drag queens* e transformistas pelas ruas do centro durante o dia, mas sua posição social é o da “palhaça”, utilizado como estratégia de marketing para chamar atenção, e não o lugar simbólico da artista aclamada pelo público. Claro que esta visão vem mudando, como apontam as artistas que acompanharam este processo e até como apontam as mais novas na arte, entretanto este é um processo lento e demanda delas cada vez mais resistência e ocupação de novos espaços, assim como aperfeiçoamento da própria arte.

Atualmente percebe-se uma diferença bem grande na quantidade de eventos e, consequentemente, espaços de atuação para *drag queens* e transformistas dos grandes centros urbanos para cidades mais interioranas, mas também se percebe recortes por região. Nas regiões Sul e Sudeste do país, há uma grande circulação de artistas e ainda há muitas casas, bares e

eventos exclusivamente voltados para o público LGBTQIA+ que contratam seus serviços, enquanto nas regiões Norte e Nordeste este movimento é muito menor, mesmo em capitais que assumem destaque quanto a noite voltada para público LGBT, como é o caso de Natal-RN e Recife-PE (SANTOS, 2012; VASCONCELOS, 2019; PEREIRA, 2016). Esta diferença regional se deve aos diversos fatores culturais que estão enraizados no pensamento local e nas procuras de mercado. Porém, a diferença entre a intensidade do fenômeno social que é a atuação transformista/*drag queen* não é diminutivo das experiências e significado de suas execuções no Norte e Nordeste. Com isto, colocamos que entre as próprias artistas entrevistadas e em seus relatos, elas não se sentem diminuídas por serem nordestinas ou não atuarem em grandes cidades, muito pelo contrário, são pontuados que se sentem muito felizes em serem aclamadas e reconhecidas por suas colegas de atuação que executam performances no Rio de Janeiro-RJ e São Paulo-SP, por exemplo. Além de reconhecerem sua representatividade para a população LGBT local e seu posicionamento ao enfrentamento a LGBTQIA+fobia em contexto cultural mais machista e LGBTfóbico.

Sobre as grandes capitais, há ainda de destacar, como apontado em entrevistas gravadas e conversas informais, que existe um circuito de atuação drag/transformista no Brasil que aponta para uma maior oferta e procura de mercado, mas também de maior concentração de artistas, como no caso da cidade de São Paulo-SP, que é vista por muitas como o “grande berço drag/transformista do país”, onde várias se deslocam e passam temporadas vivendo por lá para “aprender e beber da fonte brasileira”, segundo as mesmas. Este circuito migratório é explorado por diversos autores que desenvolvem pesquisas com jovens LGBTQIA+ em Campinas-SP, entre eles destaque o trabalho desenvolvido por Mascarenhas Neto (2020) sobre as migrações como estratégias de desenvolvimento de carreiras *drag queen* e transformista que ainda estão em esboço e que, de acordo com o autor, muitas não deslançarão para os espaços de maior visibilidade e inclusive irão parar de performar gradativamente ao longo dos anos devido diversos fatores que socioculturais que dificultam suas performances. Esta referência à Sampa lembra bastante o circuito de exportação de travestis no Brasil, como apresentado por Azevedo e Pereira (2020), que apontam existir um desejo e uma rede de migrações feitas por travestis e mulheres transexuais para chegarem sempre em espaços urbanos maiores desde o “interiorzinho, cidades pequenas, cidades grandes, capitais, capitais no Sudeste até chegar à Europa” (AZEVEDO E PEREIRA, 2020), onde estariam em seu auge e poderiam a qualquer momento retornar a quaisquer das cidades presentes em seu circuito.

Evidentemente, nem todas almejam esta saída ou deslocamento permanente, mas pensam nisto como uma temporada para aperfeiçoar sua arte e explorar outros locais de atuação,

ao pensarem Campina Grande como uma cidade que não há muitos eventos e locais para performarem livremente. E que como apontado anteriormente, ao saírem e se apresentarem em outras cidades, as artistas percebem uma diferença no tratamento por serem novidade e por serem vistas como um grande nome que foi até a aquela cidade para performar. Claro que isto é mais comum quando este deslocamento é feito de uma cidade maior para cidades menores, pois seu inverso demanda uma maior concorrência e novamente uma luta por espaço e reconhecimento num mercado maior e mais competitivo.

Em Campina Grande, num plano geral, os locais se assemelham aos locais onde ocorrem performances transformistas e *drag queen* nos grandes centros urbanos do país, mas ocorre com restrições de mercado e de inserção de figuras artísticas em determinados espaços. Por exemplo, a cidade não dispõe de saunas onde possam acontecer shows, da mesma forma que não há mais espaços nas boates voltadas para o público LGBTQIA+, e a única que ainda funciona, não abre mais espaço para estas artistas. Forçando estas artistas a se voltarem para nos eventos, como concursos (aos quais elas mesmas organizam), paradas e festas privadas – organizadas por elas mesmas, como festas temáticas em bares; ou em festas privadas que foram contratadas, como festas de aniversário, chá de revelação, calcinha e casamentos, como é caso de Khloe, Jade, Morganna, Franciskelly, Laryssa, Perlla e outras.

É importante ressaltar ainda, que há um caráter transfóbico na seleção de artistas que podem ou não seguir carreira. Tal aspecto não fica explícito na fala das artistas e nem é colocado de forma mais articulada sobre a consciência dos espaços que ocupam com suas atuações, mas relatam as artistas transexuais que ao assumirem e darem início a transição há uma menor procura por seu trabalho artístico por parte dos contratantes, que em sua maioria são pessoas também LGBTQIA+. Elas afirmam que isto é uma reprodução da divisão em subgrupos dentro da própria população, que anteriormente foi exposta por Jade ao falar sobre os guetos dentro das boates e das relações endogâmicas e exogâmicas.

Esses subgrupos retratam o sectarismo que compõe a população de lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transexuais, queer, agênero e outras categorias, onde “as trans não se misturam com as gays barbies, que não se misturam com as afeminadas, que não se misturam com as sapas, que não se misturam com as drags/transformistas”. Claro que esta segmentação não é uma regra absoluta, mas aponta estigmas sobre cada uma das subpopulações contidas na sigla, onde quem mais sofre são mulheres trans e travestis que são marginalizadas pela sua identidade sexual, além dos estereótipos de criminalidade, violência e prostituição associados à estas atrizes sociais (OLIVEIRA *et al*, 2018).

4.2. AS ATUAÇÕES DURANTE A PANDEMIA

A pandemia do novo coronavírus pegou todos e todas de surpresa, da mesma forma que revelou grande despreparo tecnológico para grande parte da população para contornar toda a demanda por distanciamento físico. Assim, muitos eventos foram cancelados e artistas ficaram sem atuar durante meses. A primeira aparição online das nossas interlocutoras se deu numa live realizada no dia 25 de maio de 2020, com a presença de Morgana Sky, Jade D'Ávilla e Perlla Rachelly para falar sobre o Miss Campina Grande Gay Oficial, que estava sendo planejado desde fevereiro do daquele ano, mas que não pôde ser executado devido às restrições impostas por causa da pandemia de COVID-19. Assim, as duas primeiras artistas que compõem a organização do evento, e a última, que é a atual miss gay da cidade, realizaram uma live em forma de entrevista e com algumas performances de artistas convidadas para justificar a não execução do evento naquele ano, informar que a atual miss continuaria com a faixa por mais um ano, até que pudesse ser realizada um novo concurso, além de não ficar um ano sem contato com o público. Foi através das redes sociais do Portal Se Liga Mania e com o apoio da administração do portal que as artistas organizaram e executaram o evento.

Figura 13 – Live do Miss Campina Grande Gay Oficial exibida no dia 25/05/2020, com Morgana Sky, Jade D'Ávilla e Perlla Rachelly.



Fonte: Imagem retirada do canal Portal Se Liga Mania, no YouTube (2020).

Jade D'Ávilla assumiu o papel de anfitriã e dirigiu o evento, como ela afirma que sempre gosta de fazer e se sente mais à vontade; Já Morgana Sky, além de representar as mulheres transexuais que performam e falar sobre suas vivências pessoais dentro da arte da dublagem, realiza uma apresentação, que inclusive é considerada entre as artistas locais como a melhor da cidade¹³. Como se tratava de evento relacionado ao concurso de beleza, as produções de todas as convidadas eram trajes elegantes e noturnos, com estética mais feminina, pouco exagerada. A Morgana do dia-a-dia definitivamente não parece ser a mesma pessoa que está atuando em um palco ou para uma câmera: a artista que é pontual nos seus movimentos e na sua performance corporal, que apresenta muita técnica, mas que ao mesmo tempo exprime bastante convicção na sincronia da música e do movimento de seus lábios, não remete nenhum pouco a personalidade forte e extrovertida do cotidiano.

No mês de junho ocorreram duas lives com a temática dos festejos juninos, Jade participou de uma no dia 15 de junho de 2020 e outra no dia 30 do mesmo mês. A live contava com a presença de diversos artistas e artistas locais, cantores, celebridades e com shows trans, como o da Yohanna, que é cover oficial da cantora Joelma. Todo o cenário e a produção dos vestidos de Jade em ambas as lives era bastante colorido e estampado, além de contar com uma estética mais próxima aos vestidos utilizados nas quadrilhas juninas.

Os festejos dos três santos católicos têm grande importância na cultura nordestina, e para Campina Grande, em especial, representa seu maior evento, reconhecido mundialmente como o Maior São João do Mundo, que acontece em período regular durante 30 dias. Apesar de não ter ligação alguma com o evento oficial, a *live* levou os festejos juninos até a casa do público que segue o canal Se Liga Mania e a população LGBT que acompanha o trabalho da artista.

Outra interlocutora que participou de *live* durante a pandemia foi Letícia Rodrigues (Light), apresentando publicamente sua identidade trans e falando sobre as dificuldades de ser artista e estar sem atuar durante a pandemia, em entrevista a Karina Espínola através do Instagram. Letícia, que não estava representando nenhuma de suas personagens no momento, falou sobre a sua atuação, trabalho e dedicação ao teatro, mas tocou em pontos pertinentes a serem expostos aqui. Junto ao seu irmão gêmeo, Letícia criou as duas *drag queens* gêmeas Diet e Light, respectivamente, que durante algum tempo atuaram em programas de televisão local. A artista expôs que os convites sempre vieram das produções de programas de notícias que passam no horário entre 11h00m às 14h00m, onde segundo ela, a procura ocorria quando

¹³ Nesta mesma entrevista, Perlla Rachelly faz tal afirmação ao vivo, apontando que ela e outras “bichas” consideram a dublagem de Morgana Sky a melhor da Paraíba.

estavam com baixa audiência e as personagens eram responsáveis por atrair o público. Falando sobre sua exaustão, Letícia disse que não colocará mais sua personagem a disposição deste tipo de programa que muitas vezes reforça preconceito contra minorias sociais, principalmente contra pessoas travestis e transexuais.

Figura 14 e 15 – Diet, Marília Lima e Light no programa Manhã da Gente / Selfie das Gêmeas Diet e Light.



Fonte: acervo pessoal das artistas (2021).

Durante todo este período de pandemia, as demais artistas que participaram da pesquisa estiveram a movimentar suas redes sociais com fotos antigas e lembranças de eventos que participaram antes da quarentena. Quase sempre acompanhadas de hashtags como o conhecido “tbt” nas redes sociais (Instagram e Facebook), as fotos continham legendas identificando os momentos em que estavam presentes e sua felicidade em estar ali, assim como seu sentimento de saudade de estar de volta aos palcos e aos eventos, montadas e performando, em contato face-a-face com o público.

Vale salientar que nem todas as artistas possuem perfil profissional em ambas as redes sociais. Algumas possuem perfil profissional em apenas uma delas ou não possuem em nenhuma, e compartilham o conteúdo de suas performances em seus perfis pessoais, como é o caso de Perlla Rachelly e Morgana Sky. Já a conta no Instagram das personagens Diet e Light, é utilizada pelo irmão de Letícia para divulgar seus trabalhos como maquiador, assim como memórias das duas irmãs aprontando na cidade de João Pessoa-PB, onde residem e desenvolvem a maioria de seus trabalhos. Já o produtor e ator Alexandre Fialho, utilizou junto

a seus amigos próximos o perfil no Instagram de sua Companhia de Teatro para pedir ajuda financeira para tratar dos seus problemas de saúde em decorrência da diabetes.

As lives com a presença de interlocutoras da pesquisa, voltam a acontecer no mês de abril através da criação de página no Facebook e YouTube e movimentação da conta do Instagram do Miss Campina Grande Gay Oficial, convocando as artistas para realizarem suas inscrições e movimentando as redes sociais para chamar a atenção das candidatas e do público que poderá prestigiar o evento de forma online. Ainda de forma muito inicial, estão sendo produzidas lives e entrevistas gravadas com algumas das artistas que marcam a história dos concursos de beleza gay em Campina Grande. Como é o caso da entrevista gravada com Franciskelly Dantas e apresentação de Jade D'Ávilla, sendo a mais antiga transformista campinense viva a ter sido coroada em um concurso oficial do Miss Gay, além de tantos outros títulos que a transformista carrega a nível nacional. Franciskelly, que “representa a memória viva”, como suas colegas gostam de pontuar, da arte transformista e *drag queen* na cidade abre sua casa para a produção do evento no dia 18 de abril de 2021 e é divulgado na página oficial do YouTube do evento (MISS CAMPINA GRANDE GAY OFICIAL, 2021).

Figura 16 e 17 – Jade D'Ávilla entrevistando Franciskelly Dantas, gravada no dia 18/04/2021



Fonte: Imagens capturadas pelo autor (2021).

Nesta entrevista foi possível acompanhar os bastidores da transformação da artista, que não mais o faz por suas próprias mãos. Como colocado pela própria, ela prefere chamar suas amigas e colegas que são profissionais de beleza para produzi-la, como foi o caso da maquiagem e cabelo serem feitas por Morgana Sky. Ao chegarmos juntamente com Morgana, pudemos

escutar tantas histórias que envolviam grandes amigas em comum de ambas as artistas, ao mesmo tempo que eram mencionados diversos lugares onde se apresentaram e espaços de sociabilidade LGBTQIA+ – ou bares gays – como expresso na fala de ambas, que frequentaram e que marcaram as duas gerações de homens gays, travestis, transexuais da época.

Com a chegada do restante da organização e produção, encontramos pessoalmente Jade D'Ávilla já montada, o que não havia ocorrido anteriormente. Então que pudemos perceber a incorporação da personagem em duas artistas diferentes, em Franciskelly, ao ser produzida por Morgana, aos poucos Francisco vai adquirindo os traços mais femininos, a polidez e a classe de sua personagem. Me veio à cabeça, durante a pesquisa de campo, os processos de incorporação de entidades em terreiros de Umbanda e Candomblé, só que para a incorporação da personagem o processo é mais trabalhoso e demorado, afinal, são muitos procedimentos até o resultado estar completo.

Já em relação a Jade, a personagem é mais solta e desinibida do que seu “cavalo”, como gosta de se referir a Jefferson. Com roupas sempre curtas mostrando suas pernas, a transformista faz muitas brincadeiras de cunho sexual, mas ao mesmo tempo que mantém certa elegância e polidez. A diferença entre Jefferson e Jade fica ainda mais explícita no momento da gravação dos vídeos: o primeiro é bastante tímido, apesar de eloquente, mas age com determinada cautela no uso das palavras e do próprio corpo, enquanto a personagem utiliza bastante as mãos para expressar-se, movimentando-as sempre que está falando. O que mais chama a atenção é a desenvoltura com que Jade se comporta frente a uma câmera.

Neste contraponto de performances cotidianas e artísticas, pudemos perceber as diferenças das técnicas corporais utilizadas pelas interlocutoras, que sempre divergem da sua performance executada cotidianamente. As 10 artistas personificam outra personalidade, outra pessoa, a partir do momento que começam a se caracterizar, onde sua incorporação só está completa ao final de sua montagem. Assim, é possível ver gradativamente a mudança na performance e nas técnicas de uso do corpo, desde a mudança no tom de voz, no linguajar, no andar, na gesticulação, na exibição do corpo, na expressão facial mais confiante ou mais contida.

5. CONCLUSÕES

Para concluirmos este trabalho, retomamos sua importância e sua ideia inicial que se perpetua ao longo da pesquisa: de estudar como é e o que é ser/fazer arte *drag queen* e transformista em Campina Grande-PB a partir das memórias e histórias de artistas de várias faixas etárias. Como pano de fundo de outras questões mais gerais como o papel ocupado pela figura do feminino dentro da estrutura social brasileira e a glorificação do masculino; o movimento de resistência de elaboração de arte e cultura marginalizada para os palcos dos teatros e história de espaços de interação LGBTQIA+ na cidade.

Ao escolhermos o estudo com homens que se travestem momentaneamente para dar vida personagens femininas em palcos, boates e festas particulares, percebemos o quão vasta é a execução destes tipos de arte e como ela possui subcategorias complexas e diversificadas. A arte transformista, considerada mais clássica, que se encontra mais forte dentro dos teatros e dos programas de televisão, mas que também se encontram fortes e vivas nos concursos de misses, onde a reprodução do feminino é o seu objetivo, onde os covers também se encaixam. A ideia da semelhança com o ideal de mulheres cis ou com uma mulher em específico é objetivo deste tipo de arte; já a arte *drag queen*, que permite vários tipos de performances dentro dela, está mais ligada a figura do palhaço, da caricatura, do exagero, do exacerbo, do animalesco, mas também pode agregar o mundo da moda de forma intensa. Nem sempre a *drag* fará uma palhaça, mas ela tem uma liberdade maior para ser a figura engraçada e explorar o campo do humor.

É importante compreendermos que nem todo homem com uma peruca na cabeça pode ser considerado uma *drag queen* ou transformista, afinal, há uma dedicação e comprometimento em que uma mensagem seja passada através da elaboração daquele conjunto de técnicas aplicadas sobre um corpo identificado como masculino no dia-a-dia. Da mesma forma, a arte não limita a prática de homens, mulheres trans e cis, assim como homens trans podem atuar dentro das artes de forma mais ampla, ainda que existam restrições sobre a participação em concursos específicos para pessoas LGBTQIA+, como o *Top Drag* e *Miss Gay Oficial*, *Miss Gay Universo* e *Miss Gay Versão Bahia*, que não permitem a participação de pessoas hormonizadas ou que tenham feito cirurgias de adequação sexual. Da mesma forma nos concursos de Miss Trans Oficial, só podem participar mulheres trans e travestis, não permitindo a inscrição de homens que se montem.

A arte transformista é vista como a mãe da arte *drag* por ser mais antiga, vinda dos teatros e inspirada nos shows de vedetes, assim como uma continuação dos papéis femininos

interpretados por mulheres desde a Grécia Antiga. A arte abre espaço para o lúdico, o animalesco e o andrógino de onde emerge a arte *drag queen* enquanto uma forma de protesto sobre os corpos e sobre as identidades de gênero e sexualidades não cis-heteronormativas. Assim a *drag queen* é referenciada em vários clássicos do cinema e por diversos momentos dos anos 1990 até então, passa por reavivamentos. Atualmente, a arte *drag queen* está em evidência no mundo desde a grande aclamação do reality show *RuPaul's Drag Race*, que fez com que novas personagens surgirem e reavivou outras que estavam adormecidas e puderam desde então retornar à ativa.

Diferentemente do que acontece nos Estados Unidos, as mulheres transexuais e travestis brasileiras que são artistas e fazem shows não se identificam como participantes da arte *drag* ou transformista por completo. Ao darem início a sua transição e assumirem publicamente a identidade feminina, elas alegam que passam a receber menos propostas de trabalhos artísticos, principalmente de produtores que também são pessoas LGBTQIA+. Apesar de acreditarem na liberdade artística que é a essência das artes *drag queen* e transformistas, sentem-se excluídas de forma silenciosa. Outro ponto importante é a necessidade de diferenciar-se de homens que se montam para fazer shows, então travestis e transexuais atualmente estão passando a utilizar a expressão show trans para identificar suas performances, como forma de criarem um espaço e um termo que seja seu e corresponda a suas identidades e suas atuações artísticas. Dessa forma, Morgana Sky, Letícia e Thuane preferem afirmar-se enquanto artistas que executam shows trans, quando vão fazer performances de dublagem. Quando vão se apresentar em produções de teatro, elas identificam-se apenas como atrizes, no caso das duas primeiras.

As performances em Campina Grande são notoriamente mais frequentes a partir do ano de 2005, com a execução da Parada para Diversidade Humana e Cidadania e com a reelaboração do Miss Campina Grande Gay Oficial, em 2008, vinculado ao Miss Brasil Gay Oficial, de Juiz de Fora-MG. Da mesma forma, a quantidade de artistas locais aumenta, a quantidade de boates e quantidade de shows espalhados pelo centro da cidade. Assim como num movimento nacional, entre os anos 1990 e 2020, há uma montanha russa na abertura e fechamento de espaços dedicados ao público LGBTQIA+, e isto se dá por diversos fatores político-econômicos nacionais, ainda que aconteça de forma tardia na cidade, mas entre eles o acesso e alto consumo de drogas dentro das boates e as altas taxas de violência nos entornos das boates, onde ocorriam vez por outra ataques LGBTQIA+fóbicos e que afastavam os empresários e fechavam o estabelecimento imediatamente.

Este processo de declínio das casas especializadas acontece primeiramente nos grandes centros urbanos, onde também há uma maior concentração de casas especializadas e público

LGBTQIA+, e depois passa por um processo de interiorização, chegando até os estados e cidades interioranos. Isto está relacionado a abertura de novos mercados e a repressão sobre a própria população LGBTQIA+, que de forma política e resistente, ocupa também outros locais e sai dos guetos para existir em outros espaços onde não se expressavam abertamente.

Dentro deste processo, vários estabelecimentos abrem e fecham as portas e outros tantos colhem estas performances destas artistas, que atualmente culminam em sua atuação em espaços não voltados, exclusivamente, ao público LGBTQIA+. Recentemente, pouco antes da pandemia, já eram quase inexistentes os espaços dedicados a este público. Durante a pandemia que acontece no meio do percurso da pesquisa que resulta neste trabalho, estes espaços fecharam. Esse movimento de fechamento se dá dentro de um não investimento pelos próprios produtores LGBTQIA+ nas artes de transformistas, *drag queens*, travestis e mulheres trans, apontado pelas próprias artistas. Entretanto, com a visibilidade de *drag queens* famosas como RuPaul e Pabllo Vittar, que atingiram a escala internacional, dentre outras que possuem visibilidade em seus países, há um movimento de massificação da arte *drag* e transformista, assim como dos shows trans, que passam a ser executados fora dos guetos LGBTQIA+, passando a ser consumido em espaços mistos e muitas vezes heterossexuais.

Atualmente há uma mudança no processo da criação e execução das técnicas de caracterização que são marcadas pelo acesso a internet e aos meios de comunicação de massa, que ajudaram a disseminar e fizeram com que muitas artistas pudessem aprender novas técnicas e novos truques para que suas produções se tornassem cada vez mais semelhantes ao que ocorria no cinema e nas capas de revista. Neste sentido, o mais feminino possível e o mais profissional devem ser as produções atualmente. Mesmo que sejam mais baratas, devem parecer caras para implicar em uma boa produção e um investimento. A passabilidade das artistas também é muito importante, mesmo na proposta mais exacerbada o fator feminino deve ser preservado e alcançado em nível satisfatório.

E por falar no feminino, mesmo que almejado, em sua maioria composto por homens gays afeminados como praticantes das artes, recorre sobre a arte *drag queen* e transformista o estigma do feminino, que dentro da nossa sociedade é apresentado como inferior ao masculino. A mulher que é colocada na posição de submissa está diretamente relacionada a “mulherzinha” dita a um garoto que apresenta atributos mais delicados e carinhosos, enquanto um insulto a sua moral e sua dignidade. Ao ser chamado de mulherzinha, o jovem compreendido como “afeminado” é visto como inferior, pois ele abdica da performance do macho, do viril, do forte e, portanto, ele estaria num patamar abaixo daquelas que “naturalmente” ocupariam esta posição, que seriam as mulheres cis. Ao se portarem de forma afeminada, reivindicam (e se

colocam numa posição potencial de alvos) que lhe acompanhará 24 horas por dia, durante 7 dias da semana. Este alvo fica ainda mais evidente para mulheres trans e travestis e que abdicam da identidade masculina para viver sob uma identidade feminina que não corresponde ao seu sexo biológico.

Assim, não só uma visão médico-biologizante para estigmatizar e marginalizar as vivências gays afeminadas e trans-travesti-gênero é percebida, mas também toda uma estruturação de diminuição do feminino e da incorporação que a população LGBGTQIA+ faz desses “referenciais arbitrários” sobre os gêneros, visto que mulheres trans e travestis são maiores alvos de violência praticada inclusive por outros LGBGTQIA+, principalmente homens gays e feministas radicais, que excluem e condenam os corpos trans, que as culpabilizam pelas violências sofridas e as classificam como não mulheres, deslegitimando suas identidades, respectivamente.

Por fim, percebemos o fluxo de casas especializadas mais próximas do centro da cidade, onde há um grande fluxo de pessoas, mas que há noite possui uma outra configuração, a do desocupado, contratando com o movimento comercial e o grande fluxo de pessoas que acontece de manhã cedo até às 19h00m de segunda à sexta, e ainda aos sábados até às 17h00m. Assim, os horários em que pessoas LGBGTQIA+ transitavam pelo centro para chegar até as boates era quase sempre quando o centro estava vazio, implicando num espaço central, mas numa temporalidade marginalizada, esvaziada e longe dos olhares das pessoas que iam realizar atividades no comércio. Contratando com isto, muitas artistas eram chamadas para fazer panfletagem em sinais de trânsito a serviço de lojas e supermercados, assim como frente e loja, convidando os transeuntes a entrarem e comprar. Ao mesmo tempo que o espaço da noite LGBGTQIA+ era para ser escondido, as artistas eram utilizadas por empresas e canais de televisão para atrair o público, a audiência a ser conquistada, que estava interessada em ver um homem montado fazendo um personagem.

De forma geral, a arte *drag queen*, transformista e shows trans campinense acontecem em contextos partilhados da cidade, mas não deixam de ter sua relação e receber influências de outras artistas e outras culturas no processo produtivo e na elaboração de suas performances. Seu processo de expansão para outros espaços de público misto e o declínio das casas especializadas acontecem num movimento nacional, ainda que tardio. E sua adaptação para o momento da pandemia também acontece dessa forma, ainda que percebamos que em Campina Grande há um movimento de parceria muito forte com as organizações dos concursos de misses da capital do estado, João Pessoa-PB, para ajuda planejamento e divulgação, que visa dar visibilidade e fortalecer a luta dessas artistas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBUQUERQUE NETO, Edgar Leitão de. **“Só Posso Viver Minha Vida No Sábado”:** análises das subjetividades e sociabilidades juvenis no *continuum* cultura letrada-digital. Tese de Doutorado (Doutorado em Ciências Sociais) – Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais, Universidade Federal de Campina Grande. 2020.

ALEXANDRE, Vinícius; SANTOS, Manoel Antônio dos. Experiência Conjugal de Casal Cis-trans: contribuições ao estudo da transconjugalidade. *In: Psicologia, ciência e profissão*. Brasília, v. 39, n., p. 75-97. 2019. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-98932019000700314&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 24 de mar. de 2021.

AMANAJÁS, Igor. *Drag queen: um percurso histórico pela arte dos atores transformistas*. *In: Revista Belas Artes*. set./dez. 2014. Disponível em: <<http://bit.ly/2xSbKyb>>. Acesso em: 05 de mai. de 2020.

ARAÚJO, Martinho Tota Filho Rocha de. **Identidades Fragmentadas: cultura e sociabilidades homoeróticas em Campina Grande**. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Sociologia) – Programa de Pós-graduação em Sociologia, Universidade Federal de Campina Grande. 2006.

Associação Brasileira de Travestis e Transexuais - (ANTRA). **Dossiê dos assassinatos e da violência contra travestis e transexuais brasileiras em 2020**. BENEVIDES, Bruna G.; NOGUEIRA, Sayonara Naidier Bonfim (orgs). São Paulo: Expressão Popular, ANTRA, IBTE, p. 136, 2021.

AUGUSTIN, Kristina Neves. **Os Castrati e a Prática Vocal no Espaço Luso-brasileiro (1752-1822)**. Tese (Doutorado em Música) – Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro. Aveiro, p. 325, 2013.

AZEVÊDO, Ciro Linhares de. “Bar Maria de Kalú”: da família alternativa ao bar gay. *In: XV Encontro de Ciências Sociais do Norte e Nordeste e Pré-ALAS Brasil*. Disponível em: <https://docplayer.com.br/16925103-Bar-de-maria-de-kalu-da-familia-alternativa-ao-bar-gay.html>. Acesso em: 24 de mai. de 2021.

AZEVÊDO, Ciro Linhares. **“O Amor Ainda Está Aqui”:** processos de subjetivação, microterritórios e corpos em narrativas de sexualidades em Campina Grande-PB. Dissertação de Mestrado (Mestrado em História) – Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal de Campina Grande, 2015.

AZEVEDO, Pietra Conceição; PEREIRA, Elcimar Dantas. *“Cidade Pequena Não Dá Pra Travesti, É Só Fumo”*: performatização da identidade travesti e o contexto urbano mossoroense. *In: Ponto Urbe* [online], v. 26, 2020. Disponível em: <http://journals.openedition.org/pontourbe/7901>. Acesso em: 21 de abr. de 2021.

BAKER, Roger. *Drag: a history of female impersonation in the performing arts*. New York: New York University Press; 1994.

BARBOSA, Marianne Sousa. **Boate Queen Vogue Campina Grande-PB: espaço para afirmação de identidades homoafetivas?**. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Ciências Sociais) – Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais, Universidade Federal de Campina Grande, 2012.

BARDIN, Laurence. **Análise de Conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 1977.

BEAUVOIR, Simone. **O Segundo Sexo: a experiência vivida**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1980.

BECKER, Howard S. **Outsiders. Estudos de sociologia do desvio**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BENTO, Berenice Alves de Melo. **O que é transexualidade?** São Paulo: Brasiliense, 2008.

BERREMAN, Gerard. Etnografia e controle de impressões em uma aldeia do Himalaia. In: ZALUAR, Alba (org). **Desvendando Máscaras Sociais**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1980. p. 123-174.

BICHOF, Gary H. *et al.* Thematic Analysis Of The Experiences Of Wives Who Stay With Husbands Who Transition Male-to-female. In: **Michigan Family Review**. v. 15, n. 1, p. 16–34. 2011. Disponível em: <https://doi.org/10.3998/mfr.4919087.0015.102>. Acesso em: 24 de mar. de 2021.

BORGES, Vera. A Arte Como Profissão e Trabalho: Pierre-Michel Menger e a sociologia das artes. In: **Revista Crítica de Ciências Sociais** [Online], n. 67, 2003, p. 129-134. Disponível em: <http://journals.openedition.org/rccs/1209>. Acesso em: 02 de fev. de 2021.

BOURDIEU, Pierre. **A Dominação Masculina**. Tradução de Maria Helena Kuhner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

BRAGANÇA, Lucas. **Desaquendendo a história drag: no mundo, no Brasil e no Espírito Santo**. Vitória: Edição Independente, 2018.

BROWN, Nicola R. The Sexual Relationships of Sexual-minority Women Partnered With Trans-men: a qualitative study. In: **Archives of Sexual Behavior**. v. 39, n.2, p. 561-572. 2010. Disponível em: <https://doi.org/10.1007/s10508-009-9511-9>. Acesso em: 24 de mar. de 2021.

BUTLER, Judith. **Cuerpos que Importan: sobre los limites materiales y discursivos del “sexo”**. Buenos Aires: Paidós, 2002.

_____. **Problemas de Gênero: Feminismo e subversão de identidade**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

DAMÁSIO, Anne Christine. **Botando Corpo (Re)Fazendo Gêneros: uma pesquisa etnográfica sobre travestis e drag queens**. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Rio Grande do Norte, p. 156, 2009.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, Malandros e Heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. 6 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DOUGLAS, Mary. **Pureza e Perigo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

DUQUE, Tiago. **Montagens e Desmontagens - desejo, estigma e vergonha entre travestis adolescentes**. São Paulo: Annablume, 2011.

ERIBON, Didier. **Reflexões Sobre a Questão Gay**. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2008.

FOUCAULT, Michael. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1996.

FRANÇA, Alexandre Nabor M. Sociedade, *Sorry* Qualquer Coisa: tombando a normatividade com a arte *drag queen*. In: SILVA, Sergio Luiz Baptista da; PINHEIRO, Anna Marina Barbará (org.). **Nos Babados da Academia: reflexões sobre pautas emancipatórias**. Salvador-BA, Editora Devires. 2019.

FRY, Peter. Da hierarquia à igualdade: a construção histórica da homossexualidade no Brasil. In: _____. **Para inglês ver: identidade e política na cultura brasileira**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1982. p. 87-115.

GADELHA, José Juliano Barbosa. **Masculinos em Mutação: a performance drag queen em Fortaleza**. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, p. 263, 2009.

GEERTZ, Clifford. Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura. In: **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.

GOFFMAN, Erving. **A Representação do Eu na Vida Cotidiana**. 10 ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

_____. **Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada**. 4 ed. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GREEN, John. **Além do Carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX**. São Paulo: UNESP, 2000.

GUTIERREZ, Gustavo Luis. **Lazer e Prazer: questões metodológicas e alternativas políticas**. Campinas-SP: Autores Associados, chancela editorial CBCE, 2001.

GOMES, João Victor Tourinho Almeida. **Configurações de Identidades e Afeto Drag no YouTube**. Trabalho de Conclusão de Curso (Monografia) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia. Salvador, p. 141, 2019.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória coletiva**. São Paulo, Vértice/Revista dos Tribunais, 1990.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

JAYME, Juliana Gonzaga. **Travestis, Transformistas, Drag-queens, Transexuais: personagens e máscaras no cotidiano de Belo Horizonte e Lisboa**. Tese (Doutorado em

Antropologia) – Departamento de Antropologia, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas. São Paulo, p. 270, 2001.

JESUS, Jaqueline Gomes de. **Orientações Sobre Identidades de Gênero: conceito e termos**. 2 ed. Brasília-DF, 2012. Disponível em: <<http://www.diversidadessexual.com.br/wp-content/uploads/2013/04/G%C3%8ANERO-CONCEITOS-E-TERMOS.pdf>>. Acesso em: 17 de set de 2018.

KINS, Evie *et al.* The Female-to-male Transsexual And His Female Partner Versus The Tradicional Couple: a comparison. *In: Journal of Sex & Marital Therapy*, v. 34, n. 5, p. 429–438. 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/00926230802156236>. Acesso em: 24 de mar. de 2021.

KOZINETS, Robert. **Netnografia: realizando pesquisa etnográfica online**. Porto Alegre: Penso, 2014.

LEITÃO, Débora K.; GOMES, Laura Graziela. Etnografia em Ambientes Digitais: perambulações, acompanhamentos e imersões. *In: Antropolítica - Revista Contemporânea de Antropologia*, v. 1, n. 42, 2018.

LE BRETON, David. **A Sociologia do Corpo**. 2 ed. Petrópolis-RJ: Vozes, 2007.

LIMA, Avelar Amorim. **Aquenda, Mona!: travessia etnográfica pelas experiências de drag queens em Teresina-PI**. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal do Piauí. Piauí, p. 123, 2016.

LOURO, Guacira Lopez. **Um corpo estranho: Ensaio sobre sexualidade e teoria queer**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. **Festa no Pedaco: cultura popular e lazer na cidade**. 3 ed. São Paulo: Hucitec/UNESP, 2003.

_____. Lazer dos Trabalhadores. *In: Revista São Paulo em Perspectiva*. 2(3), jul/set, p. 37-39, 1988.

_____. Quando o Campo é a Cidade. Fazendo antropologia na metrópole. *In: MAGNANI, José Guilherme Cantor; TORRES, Lilian L. (org.). Na Metrópole. Textos de antropologia urbana*. 3 ed. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2008. p. 12- 53.

MASCARENHAS NETO, Rubens. **Da Praça aos Palcos: caminhos da construção de uma carreira drag queen**. Salvador-BA: Editora Devires, 2020.

MAUSS, Marcel. As Técnicas do Corpo. *In: _____*. **Sociologia e Antropologia**. v. 1. São Paulo: Edusp, 1974, p. 399-422.

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a Dádiva. *In: _____*. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MEAD, Margaret. **Sexo e Temperamento**. Trad. Rosa Krausz. São Paulo: Perspectiva, 2011.

MENGER, Pierre-Michel. *La Profession de Comédien: formations, activités et carrières dans la démultiplication de soi*, Paris, Centre de Sociologie des Arts, Ministère de La Culture et de La Communication, Département des Études et de la Prospective, 1997.

_____. **O Retrato do Artista Enquanto Trabalhador: metamorfoses do capitalismo**. Lisboa: Roma Editora, 2005.

NASCIMENTO, Juliana Bentes. **EKOAVERÁ: um estudo sobre a territorialidade nos processos identitários das Drags/Demônias**. Dissertação (Mestrado em Artes) – Departamento de Artes, Universidade Federal do Pará, p. 96, 2019.

OLIVEIRA, José Wellington de *et al.* "Sabe a Minha Identidade? Nada a Ver com o Genital": vivências travestis no cárcere. *In: Psicologia: ciência e profissão*. v. 38, n. 2. Brasília-DF, 2018.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. O Trabalho do Antropólogo: Olhar, Ouvir, Escrever. *In: Revista de Antropologia*, v. 39, n. 1, p. 13-37, 1996.

OLIVEIRA JÚNIOR, Ribamar José de. O Empalhamento da *Performance*: a *drag queen* como cobaia *mainstream* do parque farmacopornográfico. *In: Revista Brasileira de Estudos da Homocultura – REBEH*. vol. 02, n. 01, jan./Mar., 2018. Disponível em: www.revistas.unilab.edu.br/index.php/rebeh. Acesso em: 10 de abri. de 2021.

PERLONGHER, Nestor. **O Negócio do Michê: prostituição viril em São Paulo**. 2 ed. São Paulo, Editora Fundação Perseu Abramo, 2008.

PERRA, Hija de. Interpretações imundas de como a *Teoria Queer* coloniza nosso contexto *sudaca*, pobre de aspirações e terceiro-mundista, perturbando com novas construções de gênero aos humanos encantados com a heteronorma. *In: Revista Periódicus*. Salvador, v. 1, n. 2, nov. /abri. 2014.

PORFÍRIO, Rafaella dos Santos. **Caleidoscópicas Subversões e Resistências Lesbianas em Campina Grande-PB**. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Departamento de Ciências Sociais, Universidade Federal de Campina Grande, p. 84, 2018.

PEREIRA, Livia Maria Dantas. **“Bitch! I’m From Recife”**: a influência do programa **“RuPaul’s Drag Race”** na cena drag pós-moderna na cidade de Recife. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso – Graduação em Jornalismo) – Centro de Comunicação, Cultura e Artes, Universidade Federal da Paraíba. p. 100, 2016.

RAFFESTIN, Claude. **Por Uma Geografia do Poder**. São Paulo: Ática, 1993.

SANTOS, Joseylson Fagner. **Femininos de Montar – Uma Etnografia Sobre Experiências de Gênero entre Drag Queens**. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte. p. 236, 2012.

SOUSA, Tiago Filipe Mendes de. **Transformismo como Estilo de Vida: um estudo exploratório**. Relato de Investigação – Departamento de Sociologia, Universidade do Minho. p. 98, 2016.

SCHECHNER, Richard. Ensaio de Richard Schechner: ritual e jogo. In: LIGIÉRO, Z. (org.). **Performance e Antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: MAUAD. (p. 49-128). 2012.

_____. O que é *performance*?. In: **Performance Studies: an introduccion**. New York & London: Routledge, 2006.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. A Epistemologia do Armário. In: **Cadernos Pagu** [online]. 2007, n. 28, p. 19-54.

SIMOES, Júlio Assis. O Negócio do Desejo. In: **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 31, p. 535-546, 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332008000200022&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 12 de jan de 2020.

SMITH, Samara. **O Colorido do São João: transformismo nas quadrilhas juninas da grande João Pessoa – PB**. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso – Licenciatura em Dança), Centro de Comunicação, Turismo e Artes, Universidade Federal da Paraíba. 2019.

STRATHERN, Marilyn. *No Nature, No Culture: the Hagen Case*. In: MACCORMACK, C. & STRATHERN, M. (org.). **Nature, Culture and Gender**. Cambridge University Press, 1980.

_____. **O Gênero da Dádiva: problemas com as mulheres e problemas com a sociedade na Melanésia**. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2006.

TAYLOR, Diana. Traduzindo *Performance*. In: DAWSEY, J. C, *et al.* (orgs.) **Antropologia e Performance**. Ensaio NAPEDRA. São Paulo: Terceiro Nome, 2013.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no Paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade**. 4 ed. 2000.

TURNER, Victor. *Dewey, Dilthey e Drama: um ensaio em antropologia da experiência*. In: **Cadernos de Campo**, 13, 2005.

_____. Liminaridade e ‘*Communitas*’. In: _____. **O Processo Ritual: estrutura e anti-estrutura**. Petrópolis: Vozes. 1974.

_____. **Floresta de símbolos**. Aspectos do ritual Ndembu. Niterói: EdUFF, 2005.

VAN GENNEP, Arnold. **Os Ritos de Passagem**. Tradução de Mariano Ferreira. Petrópolis: Vozes, 1977.

VASCONCELOS, Ana Valéria Salza. **A Dona da Festa Toda: artes e astúcias de ser Drag Queen em Recife-PE**. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal da Paraíba. Paraíba, p. 100, 2017.

VELHO, Gilberto. III - Indivíduo e Religião na Cultura Brasileira: sistemas cognitivos e sistemas de crianças. In: _____. **Projeto e Metamorfose: antropologia das sociedades complexas**. 3 ed. Rio de Janeiro: Zorge Jahar Editora. 2003. p. 40-51.

VELHO, Gilberto. “Observando o Familiar”. In: _____. **Individualismo e Cultura: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1980.

VENCATO, Anna Paula. “**Existimos Pelo Prazer de Ser Mulher**”: uma análise do *Brazilian Crossdresser Club (BCC)*. Tese de Doutorado (Doutorado em Sociologia e Antropologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro. p. 277, 2009.

VENCATO, Anna Paula. “**Fervendo com as Drags**”: corporalidade e *performances de drag queens em territórios gays da Ilha de Santa Catarina*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Departamento de Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina. Santa Catarina, p. 124, 2002.

_____, Anna Paula. Fora do Armário, Dentro do *Closet*: o camarim como espaço de transformação. In: **Cadernos Pagu** [online]. 2005, n. 24, p. 227-247.

WOLF, Naomi. **O Mito da Beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres**. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

XAVIER, Manassés Moraes. **A Construção de Ecossistema Comunicativo de Aprendizagens no ensino Superior com o WhatsApp**. Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) (Especialização em Tecnologias Digitais na Educação) – Pró-reitora de Ensino Médio, Técnico e Educação à Distância, Universidade Estadual da Paraíba. Campina Grande-PB, 2019.

REFERÊNCIAS FÍLMICAS

DIVINAS Divas. Direção: Leandra Leal. Produção: Leandra Leal. Brasil: Vitrine Filmes – Sessão Vitrine Petrobrás, 2017. TV (110 min.).

DRAG Story: Lendas e Babados. Direção: Viviane Rodrigues Peixe & Marco Aurélio Silva. Produção: Viviane Rodrigues Peixe & Marco Aurélio Silva. Florianópolis: CCE/UFSC, 1997. YouTube (25 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YqMD3eZKFGo>. Acesso em: 17 de set. de 2020.

DZI Croquettes. Direção: Raphael Alvarez & Tatiana Issa. Produção: Tatiana Issa. Brasil, 2010. (110 min.).

GAIOLA das Loucas. Direção: Mike Nichols. Produção: Mike Nichols. Estados Unidos da América, 1996. TV (117 min.).

JADE D’Ávilla Entrevista Franciskelly Dantas. Direção: Miss Campina Grande Gay Oficial. Produção: Miss Campina Grande Gay Oficial. YouTube (31 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=n8d5zkJvLQM&t=7s>. Acesso em: 21 de mai. de 2021.

MARIA de Kalú. Direção: Carlos Mosca; Ronaldo Nerys. Produção: Ronaldo Nerys; Carlos Mosca; João Pedro Saneto. Brasil, 2009. YouTube (13 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wkiRV8XQ3T4>. Acesso em: 21 de abr. de 2021.

PARA Wong Foo, Obrigada Por Tudo! Julia Newmar. Direção: Beeban Kidron. Produção: Bruce Cohen & G. Mac Brown. Estados Unidos da América, 1995. (109 min.).

PARIS Is Burning. Direção: Jennie Livingston. Produção: Jennie Livingston. Estados Unidos da América, 1990. Netflix (78 min.).

PINK Flamingos. Direção: John Waters. Produção: John Waters. Estados Unidos da América, 1972. DVD (93 min.).

PRISCILLA: a Rainha do Deserto. Direção: Stephan Elliott. Produção: Al Clark & Michael Hamlyn. Austrália, 1994. DVD (104 min.).