

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ – CAMPUS DE CURITIBA II

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

MESTRADO PROFISSIONAL EM ARTES

BRUNO NASCIMENTO DA SILVA CESAR

MONTAÇÃO:

CORPOREIDADES E PRESENCAS DE UM OUTRO EU

CURITIBA

2021

BRUNO NASCIMENTO DA SILVA CESAR

MONTAÇÃO:

CORPOREIDADES E PRESENCAS DE UM OUTRO EU

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Mestrado Profissional em Artes, Linha de Pesquisa Modos de Conhecimento e Processos Criativos em Artes, da Universidade Estadual do Paraná, como requisito à obtenção do título de Mestre em Artes.

Orientadora Prof^a Dra Amabilis de Jesus da Silva

CURITIBA

2021

Ficha catalográfica elaborada pela bibliotecária Mary Tomoko Inoue-CRB-91020

Cesar, Bruno Nascimento da Silva

Montação: corporeidades e presenças de um outro Eu. /
Bruno Nascimento da Silva Cesar, 2021.

109f.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual do Paraná
– Programa de Pós-Graduação em Artes (PPG
Artes)

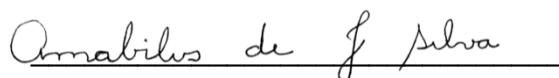
Orientadora : Prof^a Dr^a Amabilis de Jesus da Silva

1. Montação. 2. Transformismo. 3. *Draq Queen*.


PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
MESTRADO PROFISSIONAL EM ARTES

ATA nº 014/2021 - PPGARTES
BANCA DE DEFESA

No dia 13 de maio de 2021, às 14 horas, através de chamada de vídeo pelo aplicativo Google Meet devido às medidas de isolamento social, pela pandemia da COVID-19, às recomendações para evitar aglomerações, bem como às determinações dos órgãos competentes e ainda à Resolução 001 e 002/2020 REITORIA/UNESPAR, e demais normativas referentes à pandemia do COVID-19, realizou-se o Banca de Defesa do Trabalho Acadêmico intitulado *Montação: corporeidades e presenças de um outro eu* do mestrando Bruno Nascimento da Silva Cesar, que contou com a presença das professor/as doutores/as Amabilis de Jesus da Silva (orientadora), Guaraci da Silva Lopes Martins e André Luís Rosa, como membros titulares da banca avaliadora. Após a avaliação do Trabalho Acadêmico, a banca deliberou pela **Aprovação** da pesquisa. Nada mais havendo a discutir, o Exame de Defesa deu-se por encerrado e eu, professora orientadora e presidente da banca, lavrei a presente ata, que segue assinada por mim e pelos demais membros da banca de avaliação.



Profa. Dra. Amabilis de Jesus da Silva (UNESPAR) – orientadora



Profa. Dra. Guaraci da Silva Lopes Martins (UNESPAR)



Prof. Dr. André Luís Rosa (UEM)

RESUMO

Objetiva-se, com esta pesquisa, identificar como artistas transformistas alteram as percepções de si pelos processos de montagem, seguindo de perto os apontamentos de Anna Paula Vencato sobre as etapas: antes, durante e pós-montagem. Busca-se, portanto, entender o ato de transformação dos *drags*, de um corpo que transita entre masculinidades e feminilidades, questionando artisticamente as expressões de gênero constituídas na sociedade. A pesquisa se divide em três capítulos para abarcar, primeiramente, as diferentes terminologias relacionadas à gênero e sexualidade, em conforme aos estudos de Jaqueline de Jesus; historicidade da arte transformista, a partir de Roger Baker; considerações sobre a disseminação advinda com eventos televisivos de grande alcance, segundo Lucas Bragança; bem como a alteração das corporeidades conforme Judith Butler e seus estudos de performatividade. Depois, nos estudos exploratórios, dedico-me à contextualização das distintas formas artísticas do transformismo na cidade de Curitiba, levando em consideração alguns momentos, sejam eles ligados à cena no palco ou em casas noturnas. As manifestações drag são visitadas para a identificação de procedimentos, servindo como aporte para reflexão da minha própria prática, e tendo por metodologia entrevistas, e análise de vídeos, fotos e documentos jornalísticos. Por último, a escrita autoetnográfica, termo tomado emprestado de Nelson Barros e Pedro Motta, serve como estrutura de apoio para a descrição e observação ativa das minhas vivências drags, estabelecendo diálogo com as práticas em esferas artísticas e não artísticas, e visando as alterações dos campos perceptivos. Assume-se, neste trabalho, um conjunto metodológico diverso, ao evocar a transitoriedade de estratégias indisciplinadas, relativas às pesquisas em Artes.

Palavras-chave: Montagem. Transformismo. *Drag Queen*. Estudos do corpo. Estudos da presença.

RESUMEN

El objetivo de esta investigación es identificar cómo los artistas transformistas cambian la percepción de sí mismos a través de los procesos de montaje, siguiendo de cerca las notas de Anna Paula Vencato sobre los escenarios: antes, durante y después del montaje. Por lo tanto, buscamos comprender el acto de transformación drag, de un cuerpo que se mueve entre masculinidades y feminidades, cuestionando artísticamente las expresiones de género constituidas en la sociedad. La investigación se divide en tres capítulos que abarcan, en primer lugar, las distintas terminologías relacionadas con el género y la sexualidad, de acuerdo con los estudios de Jaqueline de Jesus; historicidad del arte transformista, desde Roger Baker; consideraciones sobre la difusión derivada de la amplitud de los eventos televisivos, según Lucas Bragança; así como la alteración de las corporealidades según Judith Butler y sus estudios de performatividad. Luego, en estudios exploratorios, me dedico a contextualizar las diferentes formas artísticas de transformismo en la ciudad de Curitiba, teniendo en cuenta algunos momentos, ya sean conectados a la escena en el escenario o en discotecas. Se visitan demostraciones del arrastre para identificar procedimientos, sirviendo como insumo para la reflexión sobre mi propia práctica, utilizando como metodología entrevistas y análisis de videos, fotos y documentos periodísticos. Finalmente, la escritura autoetnográfica, palabra tomada de Nelson Barros y Pedro Motta, sirve como estructura de soporte para la descripción y observación activa de mis experiencias drag, estableciendo un diálogo con prácticas en esferas artísticas y no artísticas, y apuntando a las alteraciones de campos perceptivos. En este trabajo se asume un conjunto metodológico diverso, al evocar la fugacidad de estrategias indisciplinarias, relacionadas con la investigación en Artes.

Palabras clave: Montaje. Transformismo. Drag Queen. Estudios corporales. Estudios de presencia.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Gilda	42
Figura 2: Lavagem da Rua São Francisco	45
Figura 3: Brigitte Beaulieu	52
Figura 4: Juana Profunda	58
Figura 5: Rubão	66
Figura 6: Elenco PsicoDrags (2018)	70
Figura 7: Cabaré Voltei da Casa Selvática	71
Figura 8: Personagem Diego no espetáculo COM.PARTILHA	80
Figura 9: Loretto von der Bausch em <i>XXY – um musical não binário</i>	82
Figura 10: Performance MANCHETE na mostra TROPIXXI	84
Figura 11: Sujeito-persona no Seminário apresentado à disciplina Abordagens e Lógicas de Criação e Ensino das Artes no PPGArtes da Unespar	87
Figura 12: Loretto em processo de montagem durante a Oficina da Juana	89
Figura 13: Experimento fotográfico nº 1	91

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO 1 – UNIVERSO TRANSFORMISTA	7
1.1 – Jesus, me ajuda!	8
1.2 – Pré-História do Transformismo e por quê ainda não é drag?	16
1.3 – Das Molly Houses aos Reality Shows	19
1.4 – RuPaul’s Drag Race e o fazer drag na atualidade	27
1.5 – A Montação: do corpo, do figurino e da maquiagem	33
CAPÍTULO 2 – ESTUDOS EXPLORATÓRIOS	39
2.1 – Transformismos e travestimentos em Curitiba: Gilda	40
2.2 – Casas noturnas curitibanas que fizeram/fazem História	45
2.3 – André Tutes ou Brigitte Beaulieu	50
2.4 – Daniel Valenzuela ou Juana Profunda	56
2.5 – Rubia Romani ou Rubão ou Ruby Hoo	62
2.6 – Pluralidade dos coletivos em outras existências	68
CAPÍTULO 3 – CHEGAY	73
3.1 – Caminhos autoetnográficos	74
3.2 – Infância viada	77
3.3 – Trajetória no transformismo e o nascimento de Loretto von de Bausch.....	79
3.4 – Corporeidades e Percepções corporais de Loretto na atualidade	85
3.5 – Para além dos palcos: rastros de Loretto na Escola e as implicações de uma docência queer	93
CONSIDERAÇÕES FINAIS	98
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	102

INTRODUÇÃO

Início esta dissertação com o desejo que as palavras aqui escritas sirvam como forma de agradecimento a todas as pessoas que se lançaram e se lançam à experiência da montagem¹. É crescente o número de artistas LGBTI+² que abordam questões de sexualidade e/ou gênero desviante do dito padrão surgindo na mídia nos últimos anos. Tal representatividade certamente incentiva que outros tantos³ encontrem forças para se expressarem conforme seus próprios anseios, assim como amplia os debates sobre as diferentes existências e formas de vida.

Muito antes do projeto apresentado para a banca de seleção do Mestrado em Artes da UNESPAR – FAP esta pesquisa já estava em andamento. Quando de fato ela se iniciou é difícil precisar. Talvez com a criança viada-eu com toalha de banho na cabeça brincando de desfilando com cabelão. As reflexões vieram bem mais tarde que os desejos. Mas desejos e reflexões se juntaram e se tornaram um compromisso com uma poética artística que também se constitua numa forma de atuar politicamente.

O propósito primeiro é identificar alguns dos modos como se dão os processos de alteração de estados corporais e construção de presenças a partir da experiência da montagem para artistas *drag*. Busca-se, portanto, entender o ato de transformação dos *drags* como um corpo que transita entre masculinidades e feminilidades, questionando artisticamente as expressões de gênero constituídas na sociedade.

Busco traçar apontamentos das estratégias metodológicas utilizadas, relativas à indisciplinaridade presentes nas pesquisas em Artes, em interseção com os estudos em gênero e sexualidade. Ancoro-me no conceito de performatividade de gênero, conformes aos estudos de Judith Butler (2010), para aprofundar a ideia de montagem na prática de artistas transformistas, principalmente no que diz respeito aos processos de construção de personas *drag*, a partir dos quais se podem modificar as percepções de si, corporal e identitariamente.

O pressuposto é de que toda modificação corporal é, igualmente, alteração dos campos perceptivos, adotando uma postura holística, em oposição à visão cartesiana que sugere a dicotomia entre mente e corpo. Além disto, a arte *drag* flerta com

¹ Designa o processo ou o resultado final da utilização de figurinos, maquiagens e adereços na personificação de uma *persona drag* e/ou transformista. Pode-se usar, também, o termo montaria.

² Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais, Intersexos e Outras identidades de gênero e orientações sexuais.

³ Cuido para que, no decorrer desta escrita, possa contemplar as diversas identidades e expressões gênero, portanto, considerando que as generalizações no masculino não são suficientes para atender todas as pessoas e, em favor da igualdade de gênero, escolho pela substituição dos indicadores de gênero a/o pela letra u, demarcando uma neutralidade linguística de gênero quando isto for necessário.

princípios da linguagem teatral em suas vastas modalidades, programas televisivos e outras tantas formas de expressão artísticas. Neste sentido, recorro ao termo *corpo-atuante*, usado pela pesquisadora Amabilis de Jesus da Silva (2010) em busca de perceber as diversas camadas existentes em cena que delimitam e dilatam as fronteiras entre o corpo-ator/atriz e o corpo da personagem.

Segundo a autora, o termo *corpo-atuante* pode colaborar para pensar sobre os vários estados de presença que se tornam complexos, pois em tais eventos artísticos também administram o campo da representação, uma vez que há o processo de caracterização/montação. Contudo, ampliam essa discussão quando perpassam estados de presença que extrapolam os entendidos, habitualmente, como teatrais.

Por motivos de organização, a pesquisa está dividida em três capítulos, apesar de ser necessário um grande trânsito de informações entre eles. Mas antes de tudo, justifico que a arte *drag* se esbarra em questões de gênero e sexualidade, por isso está diretamente ligada a grupos em vulnerabilidades, que sofrem preconceitos, violência física e, sobretudo, simbólica, sendo, então, uma arte de corpos dissidentes. Vários textos lidos anteriormente à escrita serviram como impulso, a exemplo do dossiê apresentado por Bruna Benevides e Sayonara Nogueira (2019), a partir do último relatório publicado pela *Transgender Europe* (TGEU), que mostra que o Brasil, no ano de 2018, foi apontado como o país que mais mata pessoas trans no mundo.

Quando não mata, a sociedade se encarrega de cercear o direito dessa comunidade à possibilidade de ascensão social por meio da educação. Sobre essas questões – ainda pontuando algumas das leituras anteriores ao projeto, mas que permanecem como apoio –, Berenice Bento (2008) discorre sobre a homofobia na escola e defende que não há um processo de evasão, mas sim de expulsão escolar, por considerar esse ambiente hostil para pessoas LGBTI+. A escolha da palavra “expulsão”, por parte da autora, revela a violência experienciada por essas pessoas no ambiente escolar e que, dia após dia, não veem outra solução que não abandonar seus estudos. Em decorrência disso, aponto para a dificuldade do acesso e permanência dessa população também no universo acadêmico.

Entendo, ainda, que, no cenário político atual brasileiro, pesquisadoras, artistas e a população LGBTI+ vêm sendo pressionadas, através de censura, desmonte na Educação, cortes de verbas, extinção do Ministério da Cultura e discursos de ódio que legitimam a violência, por exemplo. Nesse sentido, acredito que esta pesquisa possa contribuir como mecanismo de resistência.

Acredito, também, que muitas vezes os estudos acadêmicos acabam restritos a uma comunidade muito pequena. Dessa forma, por considerar que a Arte enquanto área de conhecimento não é feita apenas de e para a academia, mas se relaciona com ela, opto, nessa pesquisa, que as fontes primeiras sejam as vozes de pessoas que vivenciam a montagem e/ou pessoas LGBTI+, que compartilham do universo acadêmico ou não. A partir dessas vozes encaminho o trabalho de revisão bibliográfica. Também por esse motivo, sempre que possível, anoro-me em estudos que possam dar um suporte teórico mais associado às intenções dessa pesquisa, sem, tampouco, desconsiderar a relevância de autorus canonizados.

Pesquisar e escrever sobre a arte transformista/*drag*⁴, têm se mostrado um trabalho complexo, primeiramente porque, no âmbito pessoal, esse estudo significa um enfrentamento às crenças socioreligiosas da minha família, sobretudo por tornar explícita minha existência como pessoa LGBTI+ e, ao mesmo tempo, reafirmando-me como artista que vivência o transformismo. Depois, porque falar sobre *drag* é, também, fazer cruzamentos com o campo do gênero e da sexualidade. Por último, posto que as literaturas ainda não se consolidaram, haja vista a constante transformação do assunto, algumas opiniões podem ser divergentes.

O Capítulo I, desse modo, revisa brevemente os conceitos e termos sobre identidade de gênero a partir, principalmente dos estudos de Jaqueline de Jesus e Guacira Lopes Louro, tendo por norte as noções de performatividade de gênero, de Judith Butler. Em seguida, trilha-se por uma possível ontologia da arte *drag*, conforme as panorâmicas de Roger Baker, Igor Amanajás, Carlos Figari, Aureliano da Silva Junior, Amabilis de Jesus da Silva e outros. O levantamento das bibliografias nesta área tem por intenção observar alguns tópicos para confrontá-los com as proposições mais recentes, considerando questões relativas às linguagens, finalidades, gêneros, o mercado, modos de produção e outras particularidades desta arte.

Partindo de um macrocosmo para um microcosmo, o Capítulo II traz algumas informações e fragmentos históricos sobre o que se poderia chamar de ancestralidade *drag* na cidade de Curitiba. Desde a folclórica Gilda, que marcou a cidade nos anos de 1970 e 1980 às boates que possibilitaram o desfilas dos *drags* nas noites ou que já

⁴ Não há um consenso entre os autorus sobre o uso dos termos transformismo e *drag*. Enquanto alguns estudos partem da ideia de que há diferenciação conceitual entre as duas formas, outros as colocam como equivalentes. Este assunto será abordado com maior profundidade no primeiro capítulo desta dissertação.

abrigaram os seus shows. Também reflito sobre a atualidade, trazendo entrevista com três artistas das cenas recentes, por reconhecer direcionamentos diferentes: André Tutes e sua persona Brigitte Beaulieu, Daniel Valenzuela, que vive a *drag queen* Juana Profunda, e Rubia Romani, que transita entre Rubão e Ruby Hoo, *drag king* e artista burlesca.

A panorâmica sobre incidências do transformismo em Santa Catarina, de Anna Paula Vencato (2002), serve como apoio ao direcionar a atenção desta pesquisa para o corpo de intérpretes e os processos de montagem. A autora reflete sobre a construção de um novo corpo, sobre as corporeidades e as percepções corporais antes, durante e depois do ato de se montar. Por momentos, aproximo-me de Vencato, uma vez que também analiso o processo de desmontagem e os desdobramentos nas percepções corporais dos artistas pós performance em *drag*.

No terceiro capítulo, busco construir uma autoetnografia, em que acesso as memórias que me trouxeram ao lugar dessa pesquisa. Revisito as lembranças sobre uma infância viada e minha saída do armário, quando comecei a frequentar boates LGBTI+. Acesso, também, meu percurso artístico, através de documentos escritos, filmados, fotografados, ao passo que descrevo minha descoberta no universo *drag*, buscando observar minha própria prática, ainda iniciante. Busco correspondências entre os meus anseios e os anseios de outros artistas, assim como as influências sofridas ao longo dos anos, sempre tentando manter os objetivos da pesquisa quanto aos processos de alteração de estados corporais e construção de presenças a partir da experiência da montagem.

Esta pesquisa também é atravessada, diria até atropelada, pelos estudos de Jota Mombaça. Sua escrita me pegou de surpresa e se mostrou urgente, desestabilizando certas estruturas que se encontravam enrijecidas nas formalidades da escrita. Ao ler o corpo de forma monstruosa e indisciplinar, Mombaça (2016) sugere que sua metodologia se dê da mesma forma, indisciplinar. Mas não menos rigorosa. Segue pelo caminho das fissuras, das subalternidades, das errâncias – percepção de si – visibilizando contextos ignorados. Uma submetodologia que queira escapar “dos condicionamentos a que está submetida a produção de conhecimento no marco das metodologias disciplinares” (MOMBAÇA, 2016, p. 345). Inclino-me, nesse mesmo sentido, na tentativa de encontrar meus próprios caminhos de indisciplinaridade.

U autoru reflete, e me convida a reler, sobre o estado transitório do corpo, como aponta a Teoria Corpomídia de Helena Katz e Cristine Greiner (2004). Considero

relevante a evidência que as autoras atribuem à correlação existente entre corpo e ambiente em todo o contexto dessa pesquisa, mas, principalmente, em relação às transformações decorrentes do período de isolamento social, por conta do COVID-19, durante o desenvolvimento de escrita desse texto. Atentar para a autopercepção e para o cenário em que estou inserido reforça a ideia de que devo assumir um conjunto metodológico propositalmente indisciplinar e, sobretudo, aberto à transitoriedade, haja vista minha área de formação acadêmica, a Dança, que tem o movimento como umas de suas premissas.

...

CAPÍTULO 1 – UNIVERSO TRANSFORMISTA

1.1 JESUS, ME AJUDA!

“É travesti? É trans? O que é isso aí?”

Eram duas as caixas (ou gavetas, ou banheiros, ou roupas, ou todas as coisas). A caixa M, de masculino ou, para alguns, M de macho, M de falo. E a caixa F, de feminino, a concha, a fragilidade. M de homem. F de mulher. M indicado por “o”. F indicado por “a”. As formas de viver, de sentir e de ser, também dentro das caixas. Tudo dentro das caixas. Então, não se pretende criar mais caixas, nem letras. Mas todas as outras caixas e gavetas servem para mostrar a infinidade de possibilidades que existem entre uma e outra. E tudo que se colocou nas caixas ou gavetas, por vezes, está fora das caixas, ou em várias delas simultaneamente.

De partida, creio que o conhecimento e a utilização das terminologias podem ajudar a implodir as caixas, ou ao menos, auxiliam na diminuição de equívocos, sobretudo os linguísticos, que soam de modo ofensivo. Prioritariamente, as classificações mais amplas são necessárias na esfera política, na luta por direitos já reconhecidos e na criação de uma legislação específica que proteja contra as violências diariamente noticiadas, garantindo as existências e dignidade às vidas que não se enquadram nas gavetas abarrotadas.

Para esta pesquisa, as considerações sobre sexualidades, identidades e expressões de gênero são importantes porque ao abordar sobre a performance que desenvolvo como *drag* não posso desvinculá-la da minha própria identidade. E como também para o fazer *drag* não há uma caixa única que dê conta das várias questões que foram surgindo desde o início desta prática, são necessárias, então, algumas ponderações. Além disso, a fricção entre a minha identidade e a performance que desenvolvo funcionam, nos meus estudos, como desencadeadores de percepções corporais.

Em função de alguns termos que utilizarei ao longo deste trabalho, faço uma breve revisão de alguns âmbitos que permeiam esses temas e que se confundem, e fundem, em determinadas situações. Início com Carolina Bahia e Mikhail Cancelier (2017) que desenvolvem, sob o ponto de vista do Direito, a noção de minorias e grupos em vulnerabilidade social. Us autorus formulam que as atrocidades cometidas durante a Segunda Guerra Mundial “desnudaram a presença de grupos cultural, étnica, religiosa ou linguisticamente diversos no seio das sociedades, que, sendo alvo de discriminação e tendo os seus direitos de cidadania negados, demandavam uma

proteção especial” (BAHIA; CANCELIER, 2017, p. 103-104). Porém, o que se nota é que, mesmo depois de meio século, muitos destes grupos permanecem invisibilizados em relação a direitos básicos. Que dirá leis direcionadas à nossa população, para que a nossa gente pare de morrer de forma estúpida em decorrência da LGBTIfobia.

Mesmo que se reconheça a importância política das nomenclaturas, reitero a preocupação em não as enunciar no intuito de definir as individualidades. Portanto, opto por não conceber a organização desse conjunto de caixas de maneira dogmática, mas atentando para o caráter plural e não cristalizado de suas possibilidades, como um grande Universo.

Imaginem que as classificações correspondentes às identidades e expressões de gênero e orientações sexuais, lidas aqui como caixas, possuem volume, forma, espaço interno, massa e, por esse motivo, segundo as leis da gravidade, produzem campos de força que nos fazem aproximar delas. Toda a construção histórica, social e cultural aumenta a densidade das caixas de forma desigual, sendo que, quanto maior a densidade, maior será seu campo de força.

Nossos corpos, a priori, são materiais orgânicos que flutuam soltos no espaço sendo atraídos por essas caixas. A materialidade (e subjetividade) dos corpos se inicia já no útero materno, por um reforço biológico que os diferencia segundo seus órgãos genitais. As diferenças sexuais, advindas da presença do falo externo e protuberante ou a presença de um canal vaginal e útero, definem macho ou fêmea como únicas possibilidades. Esta organicidade serve de estímulo aos diferentes campos de força gerados pelas caixas, enquanto os corpos são aproximados conforme suas características morfológicas. O primeiro grupo de caixas das quais pretendo elucidar, diz respeito às identidades de gênero.

Segundo a autora Jaqueline de Jesus, em *Orientações Sobre Identidade de Gênero: conceitos e termos* (2012), gênero é uma atribuição social que consiste na denominação de homem e mulher. Portanto, identidade de gênero seria:

Gênero com o qual uma pessoa se identifica, que pode ou não concordar com o gênero que lhe foi atribuído quando de seu nascimento. Diferente da sexualidade da pessoa. Identidade de gênero e orientação sexual são dimensões diferentes e que não se confundem. Pessoas transexuais podem ser heterossexuais, lésbicas, gays ou bissexuais, tanto quanto as pessoas cisgênero. (JESUS, 2012, p.24).

Sobre este assunto, Judith Butler (2010) defende que o conceito gênero é resultado de uma produção social, em detrimento de uma visão biológica. Segundo

Butler, não se deve atribuir um gênero a uma pessoa, como algo fixo, visto que este pode ser entendido enquanto uma variável. De forma fluída e transitória, podendo apresentar diferentes configurações. A autora entende os papéis binários homem-mulher ou feminino-masculino não como categorias fixas.

Jesus (2012) destaca também que, em termos gerais, relacionado às identidades de gênero, a maioria das pessoas podem se enquadrar na cisgeneridade ou na transgeneridade. De acordo com os estudos da autora, cisgeneridade é um conceito aplicado às pessoas que se identificam com o gênero que lhes foi designado ao nascer, ou seja, em consonância com seu sexo biológico. Então, corpos que se inclinam às expectativas, ou seja, que se assemelham aos espaços internos das caixas que os aproximaram, tendem a se ajustar a elas.

Em contraponto, a autora aborda a transgeneridade enquanto um “conceito ‘guarda-chuva’ que abrange o grupo diversificado de pessoas que não se identificam, em graus diferentes, com comportamentos e/ou papéis esperados do gênero que lhes foi determinado quando de seu nascimento” (JESUS, 2012, p. 25), como é o caso de pessoas transexuais e travestis.

Segundo relatos de algumas dessas pessoas, os processos de descoberta e de autoaceitação podem durar longos períodos. Na série de vídeos *Todos os Gêneros*⁵, produzidos pelo Itaú Cultural entre 2016 e 2018, é possível encontrar similaridades em diversos depoimentos quanto à relação com seus próprios corpos.



Viver num corpo que não... Não é que eu odiava o meu corpo, mas eu sentia que ele não me representava. Eu sentia que o nome que eu utilizava, a figura que eu vestia não representava quem eu era de fato, assim. E acho que esse processo foi mais do que uma disforia com meu corpo, foi um processo de disforia com minha identidade. De ouvir o meu nome no masculino. De ouvir as pessoas com que eu me relacionava me tratando enquanto um homem. Essa não afetividade pro meu corpo foi o que me trouxe o gatilho de o que tem de errado com meu corpo. Por que as pessoas não se interessam por mim?

⁵ <http://bit.ly/todososgenerosvideos>

⁶ Considero importante disponibilizar de forma mais acessível os vídeos que geraram a citação apresentada, convidando o leitor a ouvir o discurso citado na voz das próprias pessoas, já que o objetivo destas citações é, de fato, dar voz a estes sujeitos com suas vivências. Trecho correspondente à fala de Helena Agalénéa, localizado entre 1'32" e 2'20". Disponível em: <http://bit.ly/todososgenerosvideos>

Por que eu não estou sendo amada, desejada, me relacionando? Eu acho que foi mais nessa fase dos 19 aos 20 e tantos anos que começou a ficar muito forte, para mim, essa relação com meu corpo (AGALENÉA, 2018)

Durante este período, é como se seus corpos friccionassem suas arestas na tentativa de se adaptar aos espaços internos das caixas. Como um pé tamanho 40 que até cabe, por um tempo, em um sapato 39, mas você sabe que está apertado. Também acontece de o sapato ser maior que o pé e o calcanhar ficar saindo. Espaços vazios que naquela caixa não serão preenchidos.

Outros corpos, em suas particularidades, reconhecem demandas que essas primeiras caixas não dão conta e simplesmente não encaixam. Quando colocados à força, destroem as estruturas, escapam e continuam flutuando. Até o momento que alguns desses corpos encontram as caixas que contemplam suas formas, existindo ainda a possibilidade de não ter caixa para seu corpo.

Para essas pessoas que extrapolam esses conceitos e não se identificam com nenhum dos gêneros, nenhuma das caixas, ou mesmo se identificam com todas elas, um único termo talvez não seja suficiente. Princesa Ricardo Marinelli, docente, pesquisadora e artista da dança problematiza sobre os gêneros:



Eu sou assim desde sempre. Mas demorou bastante para eu me dar conta disso. Para eu me dar conta que eu não me sinto nem mulher, nem homem. Que eu não me sinto... Que às vezes eu me sinto mulher, às vezes eu me sinto homem e às vezes eu me sinto as duas coisas ao mesmo tempo. Mas a grande maioria das vezes eu não me sinto nenhuma dessas duas coisas. Essas duas palavras não são suficientes para descrever o jeito que eu lido com o mundo. E é uma trajetória longa até você conseguir olhar com alguma tranquilidade para isto. (MARINELLI, 2016)

Não há, entretanto, conforme Jesus, uniformidade na maneira como denominá-las dentro de uma ideia binária de gênero. Pessoas não-binárias, intersexo, *queer* e que podem recorrer à nomenclatura trans. E Guacira Lopes Louro também auxilia a ampliar o debate:

Queer é tudo isso: é estranho, raro, esquisito. [...] *Queer* é um jeito de pensar e de ser que não aspira o centro nem o quer como referência; um jeito de pensar que desafia as normas regulatórias da sociedade, que assume o

⁷ Trecho correspondente à fala de Princesa Ricardo Marinelli, localizado entre 1'13 e 1'56". Disponível em: <https://youtu.be/YYUMBqVR2DQ>

desconforto da ambiguidade, do 'entre lugares', do indizível. (LOURO, 2012, p.8)

Pensando mais especificamente no Brasil, Jesus (2012, p. 10) ressalta que ainda não há um consenso sobre o termo "transgênero", porém, em concordância com outros especialistas e militantes, reconhece dois aspectos às diversas formas de vivência do gênero:

- 1) Identidade (o que caracteriza transexuais e travestis);
- 2) Funcionalidade (como no caso de *drag queens/kings*, transformistas e *crossdressers*).

Quanto à transexualidade, a pesquisadora explica que não se trata de uma doença mental, debilitante ou contagiosa, tampouco é uma perversão sexual. É uma identidade. Pessoas transexuais costumam "lidar de formas diferentes, e em diferentes graus, com o gênero ao qual se identificam" (ibid, p. 14), pois é comum passarem por tratamentos hormonais e/ou procedimentos cirúrgicos para adequar seus corpos à forma como pensam e se sentem. Sendo frequente, ainda, o desejo pelo uso de próteses nos seios, no caso de mulheres transexuais, ou a retirada das mamas, no caso de homens transexuais, por exemplo.

Tal processo opera em 4D, sendo o tempo a quarta dimensão. Faz-se notar nas crateras que nos são deixadas nas colisões com outros corpos, dos atritos com as caixas. Das experiências vividas, percebidas ou não. Daquilo que se presentifica em pele, músculo e intramuscular. Percebe-se no que dilacera e no que se acopla, enquanto o campo gravitacional se altera de acordo com o material que nos é posto, ou tirado, sob e sobre a pele.

Como se não bastasse, a carne, material orgânico vivo, permite-se transformar. Alterando, mais uma vez, nosso próprio campo de força, cria-se tensões entre as classificações quando autoriza e/ou anseia por adaptações, plugues e próteses. Não se é, está! É sempre um devir. Um vir a ser. O que estamos é reflexo das expectativas nossas e dos outros. E movemos a todo instante. O movimento cria as fissuras por onde o corpo atravessa, faz reconhecer texturas antes despercebidas, nota as nuances que os olhos, descuidados, outrora deixaram passar.

E flutua!

Flutua pois não se permite fixar.

Bem na verdade, nada disso importa para mim ou para você que está lendo este texto. Ou, pelo menos, não deveria importar. Porém as classificações e termos existem e fazem parte da nossa linguagem, desempenhando determinadas funções.

Em um de seus vídeos no YouTube, Rita von Hunty, personagem criada por Guilherme Terreri Pereira, nos fala sobre o fato de que para interpretar a realidade, necessitamos da linguagem. Na argumentação lê-se um trecho do artigo *Linguagem, língua, linguística*, de Margarida Petter, o qual diz que “a linguagem verbal é, então, a matéria do pensamento e o veículo da comunicação social. A linguagem é relativamente autônoma; ela é orientada pela visão de mundo, pelas injunções da realidade social, histórica e cultural de seu falante” (PETTER apud PEREIRA, 2020)⁸.

Hunty cita este artigo com a intenção de alargar as discussões relacionadas às questões de gênero para esclarecer que como as línguas são manifestações da linguagem, e se constituem em signos ou códigos desta, são, também, intrinsecamente ligadas aos modos de articulações sociais. Contudo, quando determinados termos são utilizados se somam a eles diversos sentidos e significados.

E a titia aqui vai tentar explicar com um pequeno relato pessoal: uma das primeiras coisas que meu pai perguntou quando saí do armário foi se eu chegaria em casa “vestido de mulher”. Esse medo pouco tinha a ver com minha sexualidade, mas com uma questão de identidade de gênero.

Ou seja, o “vestido de mulher” torna-se uma mistura de língua e linguagem. Para a palavra mulher (língua) desencadeia-se uma infinidade de signos (linguagem) que abrangem vários domínios, desde o físico, o psicológico e o psíquico. Então, voltando para as colocações de Jesus (2012), a forma como uma determinada pessoa se apresenta socialmente, incluindo sua aparência e comportamento, diz respeito à sua expressão de gênero (linguagem), independente do sexo que lhe foi atribuído ao nascer, que é uma visão biologizante dos corpos. Esta expressão se constrói em meio à cultura e, por isso, pode variar conforme a sociedade e tempo na história. O que se considerava enquanto um apresentar-se masculino na França do século XVII, como o uso de perucas longas, maquiagem e sapatos com salto, pode ser considerado feminino no Brasil atualmente, por exemplo.

Como afirma Pierre Bourdieu (2012, p. 33), “a pior humilhação, para um homem, consiste em ser transformado em mulher”. Essa assertiva refere-se ao temor que tem

⁸ Disponível em <https://youtu.be/WAzsxxMMIIM>

o homem heterossexual em relação a uma possível homossexualidade, porém é possível notar que a aversão à homossexualidade está intimamente ligada à depreciação do que é feminino e em como se constituíram as relações de poder entre os gêneros, logo, na representação social do que é ser mulher.

É importante frisar que os comportamentos humanos ditos femininos ou masculinos dão-se de uma construção social e cultural que foi naturalizada ao longo da história (BOURDIEU, 2012, p. 16). Sobre esta construção social, Luciana da Silva e Alzira Menegat afirmam que:

O corpo tem uma história e a diferença entre os sexos ocupa uma posição central e, ao mesmo tempo, inequívoca na delimitação dos espaços destinados a homens e mulheres na sociedade. Ele é representação e lugar de poder, como mostrou Foucault, em sua obra *Microfísica do Poder* (2000). Concebido como algo difuso, ele, o poder, se exerce no adensamento das relações sexuadas e sexuais ao instituir a sociedade, o imaginário hegemônico e as representações que presidem a modelagem das práticas sociais e a utilização dos corpos. (MENEGAT; SILVA, 2012, p.56)

Segundo as autoras, é possível inferir que o poder adentra os corpos e, por consequência, os condiciona a determinadas condutas. Constroem-se modos de operar no mundo, designando aos sujeitos sociais uma ordem natural impregnada de características próprias a seu sexo.

Segundo Jesus, algumas pessoas transexuais se submetem à cirurgia de transgenitalização, ou seja, a adequação por meio cirúrgico da genitália àquela correspondente ao gênero ao qual se identifica. Ressalta, porém, que alguns desses indivíduos não desejam se submeter a esse procedimento, já que, “ao contrário do que se costuma pensar, o que determina a identidade de gênero transexual é a forma como as pessoas se identificam, e não um procedimento cirúrgico” (JESUS, 2012, p. 16). E reitera que suas identidades são consolidadas através dos aspectos socioculturais, sendo imprescindível viver integralmente suas individualidades. Poder ser externamente o que se é por dentro, seja na liberdade de utilização do vestuário que lhe é conveniente, na aceitação de seu nome social ou no uso do banheiro correspondente à sua identidade de gênero.

Travesti é outro termo referente à identidade de gênero. A autora pontua que muitas vezes o vocábulo é utilizado de forma pejorativa, como se, por suas características físicas e comportamentais, quisessem “fingir ser o que não são”, passando-se por uma mulher cisgênera, por exemplo. Todavia, o termo travesti vem, aos poucos, ganhando teor político. Megg Rayara Gomes de Oliveira, a primeira

travesti a receber o título de doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Educação pela Universidade Federal do Paraná, há tempos pesquisa o que chama de pensamento travesti, buscando identificar os atravessamentos do transfeminismo e transativismo como forma de demarcação de espaço e de luta contra os estratos sociais que operam com poder de negatividade.

Entretanto, esse movimento que visa diminuir o estigma relacionado às travestis muitas vezes não é suficiente para deixarem de ser expulsas das escolas (BENTO, 2008; JESUS, 2012) e do seio familiar. De acordo com Jesus, essa conjectura se reflete, também, na dificuldade de ascender no mercado de trabalho formal, onde, marginalizadas, algumas delas acabam encontrando espaço na prostituição. Embora as travestis vivenciem papéis de gênero feminino, não se reconhecem dentro de um padrão binário homem/mulher, mas pertencentes a um “terceiro gênero” ou de um “não-gênero”.

Louro (2012, p. 8) diz que “queer é, também, o sujeito da sexualidade desviante – homossexuais, bissexuais, transexuais, travestis e *drags*”. Diferente da transexualidade, a homossexualidade e a bissexualidade dizem respeito à orientação sexual. Isto é, refere-se à “atração afetivossexual por alguém de algum/ns gênero/s. Uma dimensão não depende da outra, não há uma norma de orientação sexual em função do gênero das pessoas, assim, nem todo homem e mulher é ‘naturalmente’ heterossexual” (JESUS, 2012, p. 12).

Orientação sexual refere-se à atração emocional, afetiva ou sexual por indivíduos de gênero diferente, do mesmo gênero ou de mais de um gênero. Mesmo não sendo as únicas, há três orientações sexuais preponderantes: homossexualidade, heterossexualidade e bissexualidade.

Homossexualidade refere-se à atração sexual, emocional e/ou afetiva, por outra pessoa do mesmo gênero. Os homossexuais masculinos são denominados gays, enquanto lésbicas refere-se às homossexuais femininas. A segunda categoria, dos heterossexuais, diz respeito às pessoas que sentem atração por outras do gênero oposto, enquanto bissexuais podem se sentir atraídos/as tanto por homens quanto por mulheres.

Volto à pergunta de meu pai, sobre chegar em casa “vestido de mulher”. Ironicamente, ou não, depois de um tempo que assumi ser um homem homossexual, interessei-me pela arte *drag queen*. Desde 2012, experimento o transformismo em performances artísticas. Um salto alto aqui. Uma unha pintada ali. Até viver a

montação por inteiro, fazendo nascer uma personagem: Loretto von der Bausch. A recorrência nos processos de montagem talvez, e muito provavelmente, tenham instigado os anseios em explorar e questionar aspectos diversos sobre minha identidade e sexualidade.

Embora a figura da *drag* hoje esteja diretamente associada à cultura LGBTI, não se trata de uma especificidade deste grupo. Portanto, de um modo geral, faz-se importante desatrelar o fazer artístico, particularidade do fazer *drag*, das questões de identidade de gênero e/ou orientação sexual:

Artistas que fazem uso de feminilidade estereotipada e exacerbada em apresentações são conhecidos como *drag queens* que são homens fantasiados como mulheres. No mesmo sentido, mulheres caracterizadas de forma caricata como homens, para fins artísticos e de entretenimento, são chamadas de *drag kings*. O termo mais antigo, usado no Brasil para tratá-los, é o de artistas transformistas. *Drag queens/king* são transformistas, vivenciam a inversão do gênero como diversão, entretenimento e espetáculo, não como identidade. (JESUS, 2012, p.18).

Anna Paula Vencato (2002, p. 11) considera que o fazer *drag* se diferencia dos outros transgêneros a partir de aspectos como “temporalidade, corporalidade e teatralidade”. A autora afirma que a *drag* tem sua existência em três diferentes tempos: montada, desmontada e enquanto se monta. Diferente de travestis e transexuais, as mudanças no corpo são feitas, de modo geral, com truques e maquiagem. A corporalidade *drag* é marcada pela teatralidade, perspectiva que é importante para compreender esses sujeitos, demarcando o caráter funcional proposto por Jesus (2012).

1.2 PRÉ-HISTÓRIA DO TRANSFORMISMO E POR QUÊ AINDA NÃO É DRAG?

A revisão de bibliografia acerca de uma possível ontologia da arte *drag*, em vias gerais, mostra certa fusão à história do teatro, a exemplo da empreitada de Roger Baker. O motivo de tal vinculação é justificado pelo fato de ao longo dos séculos as mulheres terem sido proibidas de atuarem nos palcos, sendo representadas por homens. Embora não se pretenda refazer o percurso, também não se pode deixar de notar alguns fatores que, como coloca Amabilis de Jesus da Silva (2017), interferem nos códigos de ambas as linguagens. Deste modo, cito rapidamente, a partir destes e outros autoras, passagens que possam contribuir para as problematizações

recorrentes na arte *drag*, principalmente para servir como base de comparações com os fazeres atuais.

Um caminho frequente é o da análise do gênero comédia, que busca fundamentar os princípios de uma arte de entretenimento encontrados em muitos eventos *drags*. Baker relembra o uso das máscaras cômicas no teatro grego e no período medieval para argumentar em favor das possibilidades de transgressão advindas de tais poéticas e como a arte da personificação, mais estritamente a personificação de mulheres feitas por homens, ocupou papel de divertimento nas diversas classes sociais. O autor equipara a personificação à alguns tipos que são menosprezados no cotidiano e por isso, quando levados à cena, podem ultrapassar os limites do aceitável socialmente, recebendo uma espécie de permissão para tocar em assuntos mais complexos de forma até simplória.

A drag queen tem duas facetas: a sagrada e a secular. Sua máscara secular é cômica e permite que ela assuma o papel de bobo da corte, com privilégio de desafiar as leis da sociedade e ultrapassar os limites que separam o homem da mulher. É um papel que existe ao longo dos séculos, desde os festivais folclóricos antigos que marcaram a mudança das estações até as pantomimas e cabarés do século XX.⁹ (BAKER, 1994, p. 23)

Tais análises levantam um tópico explorado também em Silva (2017) para discutir questões de códigos poéticos, relacionando as leis civis às regras teatrais estabelecidas em determinadas épocas, em diferentes gêneros artísticos.

No teatro grego a máscara era entendida como a *persona*, o/a outro/a. Dado que esse recurso auxiliava a regra da verossimilhança, pois no início apenas um único ator se punha em cena, também era preciso um complemento-corpo para a máscara-*persona*. Assim, o figurino, no seu conjunto – peruca, túnica com enchimentos nos ombros e coturnos em plataformas – visava igualmente encobrir e esconder as características individuais do corpo-ator. (SILVA, 2017, p. 3)

A autora se pauta nas permissões consentidas e não consentidas, ao longo dos tempos, advindas de variados setores, e o como as linguagens artísticas se enquadram ou questionam o conjunto de regras. Se na tragédia vigorava a lei da verossimilhança buscando evitar uma imagem grotesca, em outras formas teatrais se dava justamente o contrário.

9 Tradução livre do autor: *The drag queen has two faces: the sacred and the secular. Her secular mask is comic and allows her to take on the role of court jester, with privilege to challenge the laws of society and to crash through the boundaries that separate male from female. It is a role that has existed across the centuries, from ancient folkloric festivals that marked the changins seasons to the pantomimes and cabarets of the twentieth century.*

Igor Amanajás (2014), assim como Baker, destaca a brecha dada pela comédia para que personificadores se utilizassem do grotesco na representação de mulheres. Debruçando-se na história do teatro, o autor dá importância à arte do improviso, inerentes às companhias itinerantes de comediantes mascarados, bufonescos e saltimbancos, na Itália medieval, para destacar as apropriações feitas na arte *drag*, atualizando esses modos artísticos.

Baker, Silva e Amanajás contribuem para se observar os entremeios dessas diferentes linguagens e como elas se associam. Silva, apoiada nos estudos de Marjorie Garber, observa que na estética renascentista inglesa, para a qual a representação de mulheres feitas por homens mantinha um tom menos rigoroso quanto à imitação, seja na construção do corpo e da voz (que mantinham as condutas “masculinas” da época), seja na construção visual (que não levava em consideração os pormenores da verossimilhança). A tradição mantida pelo teatro elisabetano, mesmo no século XX, com homens representando mulheres revela algumas camadas importantes sobre os comportamentos tolerados. Dos estudos de Garber, Silva (2017, p.4) cita um trecho dedicado à Sir Lawrence Olivier, o aclamado ator, reconhecido como homem cis, hétero, branco e tido como galã, mas “sempre lembrado por críticos e teóricos sobre sua atuação como Catharina na montagem de *A Megera Domada*. Mostrando alguns excertos que se dedicam à exaltação dos críticos sobre a capacidade de no palco fazer-se crível, enquanto personificador, e fora do palco o status de homem “ másculo ” : “Eu posso ser bem feminino, mas não sou afeminado” (GARBER, 1992, p. 33, apud SILVA, 2017, p. 4), teria respondido Olivier em entrevista.

Na contramão dessa perspectiva, Silva (Ibid) dialoga com Darci Kusano para ressaltar que o *onnagata*, do teatro Kabuki, almejava na interpretação um tom que ultrapassava “os limites da imitação para alcançar a imagem da mulher ideal”, prevalecendo para fora do palco como medida de feminilidade para as mulheres. Paulatinamente, os níveis de exigências foram se tornando cada vez maiores, chegando mesmo a criar regras entre os atores, como por exemplo, não fazer as necessidades básicas enquanto estivesse travestido para se manter fiel à imagem criada. Além dos recursos usados para afinar a voz, toda a partitura corporal era minuciosamente estudada para dar conta da gestualidade de tal mulher ideal, e sendo a visualidade um item de grande importância para a verossimilhança.

Um fato importante que se dava com relação à representação feminina por atores homens é que apenas eles alcançariam uma beleza feminina ideal, já que a

mulher, ao se utilizar de seus atributos físicos, destruiria a estilização necessária na construção da personagem. Ou seja, a “*onnagata* é uma abstração da feminilidade” (SILVA, *ibid*). Para além da verossimilhança na forma externa do corpo-ator, aqui compreendida por figurino e maquiagem, almejava-se a criação de um imaginário de feminilidade.

Amanajás (2014, p. 6), seguindo nessa mesma linha, descreve a manifestação artística *Topeng*, da Indonésia, como um “dança-drama de máscaras em que, em sua forma originária, era dançado apenas por atores masculinos que interpretavam papéis femininos”. Aponta para a utilização de adereços como perucas, leques e máscaras na construção da personagem, assim como seus atores também se valiam do treinamento de gestos específicos e qualidades de movimentos culturalmente associados ao feminino.

1.3 – DAS MOLLY HOUSES AO FINAL DO SÉCULO XX

Neste ponto da História, tenho a intenção de dar visibilidade para os percursos do travestimento e da personificação feminina, e posteriormente masculina ou até nenhuma das duas, cujas ressignificações sociais, por meio da aproximação com a comunidade LGBTI+, resultaram em uma forma de arte que questiona a história previamente contada, burla as representações sexo-identitárias impostas, inclusive dentro do fazer teatral, e responde politicamente aos conservadorismos incrustados na sociedade.

Venho compreendendo que um dos pontos fundamentais para a escrita de uma história do transformismo acontece a partir do século XVII. Baker comenta que houve uma mudança na cultura teatral inglesa, em que mulheres passaram a assumir as personagens femininas. Ainda segundo o autor, “inevitavelmente, uma das primeiras vítimas do estilo antigo foi a atriz masculina – personificador feminino – cujo talento artístico havia, no final do século, se transformado em burlesco e se tornado a drag queen da comédia baixa” (BAKER, 1994, p. 82, tradução nossa, grifo nosso)¹⁰, apresentando personagens cômicas, mulheres caricaturizadas. Ao decorrer dos anos,

¹⁰ “*Inevitably, one of the first casualties of the old style was the male actress whose artistry had, by the end of the century, been transformed into burlesque, and become the drag queen of low comedy.*”

a atividade foi se tornando inexistente, retornando à cena teatral, mais efetivamente, no burlesco vitoriano em meados do século XIX.

O autor ainda expõe que, paralelamente à inserção das mulheres no cenário oficial, o personificador feminino continuou existindo, fazendo-se presente em outras esferas. A partir do século XVIII, “uma ligação entre drag teatral e homossexualidade é percebida e articulada, assim como uma ligação entre drag privada e homossexualidade foi feita nas Molly Houses de Covent Garden de Londres” (BAKER, 1994, p 113, tradução nossa)¹¹. As Molly Houses eram ambientes de socialização entre homens efeminados, visto que o termo homossexual somente foi cunhado no século XIX.

Segundo os relatos do pesquisador, notava-se nessas casas, assim como em outros ambientes da França e Itália, a socialização de alguns homens usando trajes femininos glamorosos da época, apontando para o surgimento do que vieram chamar de *crossdressers*. Neste preâmbulo, observou-se uma nova adaptação daqueles artistas, que ao se aproximarem esteticamente da prática insurgente, mesclaram a forma que lhes era habitual de entretenimento, entre aparições caricatas e grotescas ao luxo e refinamento proveniente da concepção de vestimenta como moda, agregando, num futuro próximo, novas dimensões à prática transformista.

Suas aparições no palco durante os próximos 150 anos, aproximadamente, foram ocasionais, mas nos meados do reinado Victoriano seu retorno estava em andamento e ele entrou no século XX com um largo sorriso, as mãos na cintura, vestindo uma estranha variedade de roupas que parodiavam a alta moda, um ninho de pássaro como peruca e uma maquiagem extravagante. Era provável que ela escorregasse em uma casca de banana, revelando calções listrados ou com babados, e seu humor era robusto e terrivelmente doméstico enquanto confiava no público e compartilhava com eles as provações da vida de casada. Ela havia se tornado a dama da pantomima; amplamente popular, vivida por todos os principais comediantes da época enquanto sérios críticos de teatro a apreciavam seriamente.¹² (BAKER, 1994, p. 161)

De acordo com Baker, no século XIX, a figura criada pelos imitadores femininos assemelhava-se quase a uma figura de desenho animado, cartunesca. As

¹¹ “A link between theatrical drag and homosexuality is perceived and articulated, just as a link between private drag and homosexuality was made in the molly houses of London’s Covent Garden”

¹² “Her appearances on the stage during the next 150 or so years were occasional but by the Middle Years of Victoria’s reign rehabilitation was under way and she strode into the twentieth century with a broad grin, Arms akimbo, wearing a weird assortment of clothes that parodied high fashion, a bird’s nest of a wig and a wildly overstated make-up. She was likely to skid on a banana skin revealing striped or frilly bloomers and her humour was robust and earthily domestic as she took the audience into her confidence and shared with them the trials of married life. She had become the pantomime dame; widely popular, inhabited by all the leading comedians of the day and serious theatre critics gave her serious appraisal.”

percepções da personificação feminina nestes anos, tradicionalmente faziam suas aparições na pantomima, passando por rotinas de comédia consagradas no tempo – criando imagens de pastelão das cenas cotidianas. Estando os artistas dessa personificação feminina, ocupados em metamorfosear-se em dezenas de variações do modelo básico aceito. Amanajás (2014) também discorre sobre a presença desses artistas.

Em Londres, desde o século XIX, os homens já se reuniam em estabelecimentos chamados de *Music Hall* em que podiam cantar e realizar pequenas cenas cômicas. Aos poucos, as damas pantomímicas adentram esse espaço e entoavam canções satíricas como parte do repertório de personagens. A dama pantomímica abrigava uma alta variação de personas e incluía elementos do *clown*, da comédia *stand up* e do canto popular. Pelos 40 ou 50 primeiros anos do século XX, a dama pantomímica foi a única forma de *drag queen* existente e, mais do que isso, era uma forma artística respeitada e aceita, personagem que todo o comediante possuía em seu leque. (AMANAJÁS, 2014, p. 14)

Vale ressaltar que até o presente momento, assim como na história da arte, a história aqui contada reflete uma realidade estrangeira, centrada, principalmente na comunidade europeia. E, em certa medida, não há como negar a grande influência do além mar nas produções artísticas em terras brasileiras. Porém, se por um lado há alguns aspectos de espelhamento e coevolução, como em outros movimentos artísticos europeus de vanguarda na virada do século XIX para o século XX, por outro, percebemos a construção de uma arte com características próprias da nossa realidade.

Sigo a mesma linha de raciocínio ao analisar a evolução do transformismo que, no Brasil, nesta mesma época, começou a dar indícios do aparecimento dessas figuras, como sugerem os estudos de Carlos Figari, em *@s Outra@s Cariocas* (2007):

Vários centros de diversões, *music halls*, cabarés, parques de diversões, bares, cafés, hospedarias, além do conhecido Teatro São Pedro e especialmente o Gymnasio Dramático – toda uma instituição vinculada ao homoerotismo no Rio de Janeiro, desde meados do século XIX – circundavam a praça, configurando um dos espaços urbanos privilegiados para o divertimento e o sexo. O Café Criterium, localizado nessa área, reunia jovens atores dos teatros que usavam pó-de-arroz e carmim (FIGARI, 2007, p. 338)

A contribuição para a virada do século XX foi percebida quando se assumiu o flerte com o glamour que os *crossdressers* vinham experimentando desde o século XVIII. Enquanto a dama pantomima do início desse século começou a ter outras inspirações das divas hollywoodianas e dos cabarés franceses, por exemplo, mas sempre com aquele toque essencial da caricatura.

Aureliano da Silva Junior (2013), ao fazer apontamentos sobre a travestilidade e o espaço artístico, comenta sobre os estudos de Neyde Veneziano em torno do Teatro de Revista Brasileiro, que por sua vez, foram importações das Revistas de Ano portuguesas. O autor sugere que os Shows de Travestis iniciados na década de 1960, aqui no Brasil, são uma reformulação do gênero que estava em voga nesta virada de século, quando após seu auge se fragmentou em virtude dos shows de exportação, do início da televisão no Brasil e das chanchadas no cinema.

Sem atrizes, com pobres mocinhas que mal sabiam dizer um texto, mas que tiravam a roupa, à deriva, a cena da revista aguardava o retorno das grandes vedetes. Elas chegaram. Travestidas. [...] A partir do show *Les Girls*, de Meira Guimarães (1965), os travestis (sic) pegaram para si o papel da mulher do teatro de revista, da mulher que perdera o charme dos tempos áureos. Como o *frisson* e o *aplomb de la vedete qui rentre*, as estrelas Rogéria, Valéria e Brigitte de Buzios subiram à cena como irreverentes, como o grotesco luxuoso, para a burguesia da Galeria Alaska. (VENEZIANO, 1991, p. 53, apud SILVA JUNIOR, 2013, p. 11)

O autor, ao fazer um levantamento dos shows de travestis nas décadas de 1960 e 70, levanta uma questão “essencial e um tanto quanto ambígua” (SILVA JUNIOR, 2013, p. 14) em relação à travestilidade e transformismo. Aponta que nas décadas citadas, ainda não havia a “noção de travesti como a categoria identitária a que nos remetemos atualmente e, na maior parte das vezes, uma identidade travesti só poderia ser assumida em espaços delimitados por algum viés artístico” (SILVA JUNIOR, *ibid*). Analisa que o contexto da época determinava que o termo travesti era equivalente a uma espécie de persona, aproximando da ideia que temos de transformismo. Ao mesmo tempo que nos contextualiza sobre os termos utilizados, reforça a distinção entre eles.

Neste momento histórico travestilidade e transformismo poderiam ser concomitantes e o palco contribuiu para exercícios identitários daquela, porém não podem ser concebidos como coincidentes: ainda que não passível de nomeação (na época), travestilidade se refere a uma forma como a pessoa concebe a si e a seu gênero, ao passo que transformismo não mantém esta relação de assunção de si que travestilidade necessariamente mantém. (SILVA JUNIOR, 2013, p. 14-15)

A dualidade entre travestilidade e transformismo perdurou durante alguns anos e, ainda hoje, podem-se perceber as confusões geradas em um público mais desatento às questões identitárias e artísticas. Mas também é fato que a curiosidade suscitada pelo misto de não saber o que era fictício e o que era real, na proximidade entre essas duas existências em comparação à exuberância das divas cisgêneras, fez

com que travestis e transformistas ganhassem projeção. Obtiveram um grande sucesso, alcançando espaços midiáticos de grande escala. Tanto que:

O programa Show de Calouros, no ar a partir de 1977 no SBT, criou uma categoria específica para essa performance. O concurso das transformistas virou, então, um dos maiores destaques do programa. Nomes como o de Erick Barreto, transformista que interpretava uma personagem chamada Diana Finks fazendo imitações de várias artistas do mundo da música, se tornaram célebres. (BRAGANÇA, 2019a, p. 533)

Abro um parêntese à essa suposta aceitação, para levantar uma crítica à falsa ideia que se pode formular a partir da construção de um universo protegido pela glamorização das belas divas travestis e transformistas. Em contraponto a uma imagem aparentemente positiva, percebo que algumas dessas mídias, em determinados quadros televisivos, por exemplo, auxiliaram no reforço à crença de uma falsificação. Ao colocar travestis e transformistas como existências coincidentes – assunto elucidado por Silva Junior (2013) – comparadas a mulheres cisgêneras, podem ter contribuído para legitimar discursos estigmatizantes como “é mulher, ou não é?”, “nem parece que é homem”.

Tentando seguir uma lógica cronológica, para a construção desta linha do tempo, não se pode esquecer um acontecimento, fora da esfera brasileira, que registrou a violência sofrida por estas pessoas artistas e não-artistas. As Rebeliões de Stonewall, que ocorreram em New York, no ano de 1969, em que a presença de *drags* ao lado de pessoas transgêneras e homossexuais foi determinante na liderança do acontecimento que teve como nomes fundamentais Sylvia Rivera e Marsha P. Johnson. Esta revolta é considerada como um dos marcos das lutas LGBTIs, tendo a figura da *drag queen* se tornado um símbolo de orgulho entre a comunidade. A partir destes acontecimentos, pode-se presumir que o universo *drag* começou a fazer parte predominantemente não apenas de uma cultura, mas de uma política LGBTI+.

Enquanto a cena artística estava a todo vapor, trazendo figuras que desestabilizavam as normativas de gênero, notou-se a resistência de ambientes destinados ao público homossexual, como clubes e boates GLS¹³, em que as *drag queens* mantiveram suas performances. Segundo Baker (1994), artistas que antes evitavam temáticas políticas, dividindo-se entre us que criavam personagens cômicas

¹³ Gays, Lésbicas e Simpatizantes. A antiga sigla utilizada não refletia, somente, a identificação o um grupo social politicamente engajado, mas setorizava a clientela de um determinado estabelecimento, por exemplo, indicando mercadologicamente a que público se destinava.

e us que buscavam se assemelhar às grandes divas, assumiram sua posição simbólica na luta pelos direitos gays.

A década de 1970 iniciou, então, carregando toda a energia da contracultura instaurada nas duas décadas anteriores, propondo uma transgressão sexual, com a mútua influência das manifestações artísticas vigentes, em especial no que diz respeito à cultura *pop*. Como apontam os estudos de Silva (2017) e Silva Junior (2013), neste período, com a efervescência dessas manifestações no mundo todo, vimos figuras andróginas assumindo lugar de destaque nas mídias, como David Bowie e Joel Grey. No cinema pudemos assistir às figuras de Dr. Frank-N-Furter¹⁴ e Divine¹⁵. Em terras brasileiras, assistimos a Dzi Croquettes, Secos & Molhados, Elke Maravilha. Toda essa transgressão, mesmo em meio à ditadura aqui no Brasil, movimentou e atualizou a cena *drag*.

Nesta década, escolho dar uma atenção especial ao grupo Dzi Croquettes, como uma possibilidade de alargamento das representações de gênero e vislumbrar corporeidades que tensionavam os binarismos mulher/homem, feminino/masculino, como também dos campos de atuação, antes predominantemente mais próximos à linguagem teatral.

Levando ao palco uma travestilidade ambígua e das mais espetaculares, os Dzi Croquettes tomaram de assalto todo conservadorismo da ditadura militar com seus corpos musculosos e seminus, situados entre os pelos e a virilidade de uma masculinidade e a delicadeza e exuberância da dita feminilidade, mas sem pretender ser uma síntese destas duas polaridades. Inovaram ao apresentar seus espetáculos inclassificáveis, num misto de dança, teatro, humor e personificação diversificadas (SILVA JUNIOR, 2013, p. 20)

Amabilis da Silva, ressalta o contraste causado pelas escolhas dos figurinos, com elemento mais comumente associados ao vestuário feminino, como corpetes, saias e cinta ligas, sobrepostos aos corpos que carregavam em si os códigos visuais lidos como masculinos, na manutenção das pernas peludas, barbas e bigodes. “A linguagem? Mais próxima à do carnaval, o tradicional dia do ‘invertido’, no qual homens se vestem de mulheres e mulheres de homens. Mas não tão simples assim” (SILVA, 2017, p. 8-9). A autora ainda destaca como o grupo formulava suas ações

¹⁴ Personagem vivido por Tim Curry, em *The Rocky Horror Picture Show* (1975), do diretor Jim Sharman. Filme, que por sua vez, foi escrito com base no sucesso do teatro musical *The Rocky Horror Show*, com enredo e composições de Richard O'Brien.

¹⁵ Personagem drag desenvolvida pelo ator Harris Glenn Milstead, que protagonizou diversos filmes, muitos em parceria com John Waters, como *Pynk Flamingos* (1972), *Female Trouble* (1974) e *Polyester* (1980).

performáticas se valendo de discursos permeados pelo deboche, pelo tom crítico. Pelo escracho.

Ao som de Village People, Diana Ross, Gloria Gaynor, Cher, a passagem dessa década para os anos 1980 foi marcada pelo início do fenômeno das *houses*, a exemplo das reconhecidas *House of Xtravaganza* e *House of La Beija*, como afirma Bragança (2019b). De acordo com o pesquisador, estas casas compuseram um forte movimento de subcultura na cidade de New York, fazendo com que a *ball culture* ganhasse maiores proporções, visto que alguns historiadores anunciem a origem destes bailes desde os anos 1920:

Os bailes, feitos por e para homossexuais periféricos, tinham como objetivo a apresentação individual em desfiles e a disputa por troféus em diversas categorias. A grande maioria desses indivíduos viviam em guetos e gastavam tudo que tinham, ou mesmo roubavam, para brilharem nessas festas e adquirirem notoriedade e reconhecimento dentro de suas comunidades (BRAGANÇA, 2019b, p. 36)

Ainda segundo o autor, mesmo que existam até hoje e os encontremos no mundo todo, os bailes entraram em colapso quando a crise da AIDS se instaurou, assim como boa parte das *houses*, por conta do falecimento de muitas mães e pais, que acolhiam muitos “jovens negros e periféricos, que tinham nas *houses* seus únicos vínculos familiares” (BRAGANÇA, 2019b, p. 39).

Amanajás revela que o mundo todo esteve sob os efeitos de devastação que a doença causou, e nós não fomos exceção. Levantou-se um estigma, principalmente, em torno das comunidades trans e gay, enquanto as *drag queens* e transformistas foram, paulatinamente, restringindo suas aparições aos bares gays, desaparecendo da cena midiática. Segundo o autor, “para os adultos que haviam convivido com *drags* militantes da década anterior, a *drag queen* tornou-se algo essencialmente gay” (AMANAJÁS, 2014, p. 18)

Bragança (2019b, p.40) comenta que, paralelamente à efervescência da *ball culture*, “do outro lado da cidade e em outro estrato social, cultural e racial, desenvolvia-se a cena dos *club kids*”. Michael Ali, um jovem recém mudado para New York, começou a promover festas repletas de celebridades e juntamente com seus amigos, a exemplo de RuPaul, Amanda Lepore e James St. James, “criava alter egos, personas e personagens: drag queens, góticos, andróginos, bizarros, irreverentes ou qualquer outra possibilidade que a criatividade permitisse. Eles viriam, mais tarde, a serem conhecidos como *club kids*” (BRAGANÇA, idem). Segundo o autor, este grupo

valia-se do uso de figurinos extravagantes e suas criações zombavam das convenções sociais.

Na grande mídia, vemos nascer outros grandes ícones que se inspiravam e/ou mesmo faziam parte da cena gay¹⁶. Boy George, frente ao grupo Culture Club, representante do movimento *new wave*. Freddie Mercury e banda Queen cantaram *I want to be free*. Cyndi Lauper nos presenteou com *Girls just want to have fun* (1983). Madonna trouxe o Vogue¹⁷ (1990) às grandes paradas de sucesso, com passos reproduzidos dos bailes de Harlem. Jean Paul Gautier trouxe para as passarelas, *looks* inspirados nos trajes produzidos pelas *drags* e *clubbers*.

É neste cenário de boates, festas e personagens notívagos que a figura das drag queens começou a ganhar corpo. Dialogando com tantas outras travestilidade, pode-se afirmar que foi na década de 1990 que travestilidade – agora fictícias e desenvolvidas como uma personagem – foram constituídas e nomeadas como drag queens. Nesta década, temos uma espécie de boom drag: seres coloridos, exagerando e reinventando ainda mais os traços característicos do feminino, estas rainhas logo se tornaram visíveis. (SILVA JUNIOR, 2013, p. 24)

Na última década do século XX no Brasil, João Silvério Trevisan (2007) reconhece o retorno da *drag queen* ao convívio da sociedade. Todas as referências anteriores de construção da persona montada se fundem e explodem em possibilidades de montagem. Para o autor, a arte *drag* volta a ganhar força com sua função de entretenimento nas mais diversas camadas sociais.

A atuação das *drag queens* foi facilitada por englobar um componente lúdico e satírico semelhante ao das caricatas do carnaval, o que as levou a transitar por áreas jamais imaginadas, como as concorridas destas de *socialites*, *shows* beneficentes e colunas sociais da grande imprensa. (TREVISAN, 2007, p. 246).

Tudo começa a girar muito rapidamente. Nas grandes telas do cinema pudemos assistir à exuberância e extravagância das *drags* em *Priscilla, The Queen of The Desert* (1994), do diretor Stephan Elliot, e *The Birdcage*¹⁸ (1996), de Mike Nichols. A figura da *drag* reafirma-se como símbolo das paradas gays. No Brasil, em paralelo às emergências das boates GLS, o tipo de transformista que foi se tornando popular, é o

¹⁶ Durante muitos anos, referíamos-nos à toda comunidade LGBTI+ como uma cena gay, mostrando a invisibilidade dada às outras identidades de gênero e orientações sexuais dentro do próprio grupo.

¹⁷ O Vogue, enquanto categoria de dança, era praticado pela comunidade da *ball culture*, ganha este nome por imitar as poses das *top models*, nas capas de revistas de moda da época, fazendo uma alusão direta à revista Vogue.

¹⁸ Filme inspirado no musical da Broadway *La cage aux folles* (1983), que por sua vez, tem sua história baseada no espetáculo teatral e filme homônimos, de 1973 e 1978, respectivamente, produzidos na França.

que satiriza sua própria figura. Vemos surgir personagens caricatas e comediantes em *stand ups* e programas de humor. Todos lembramos de personagens como Vera Verão no *A Praça é Nossa*, interpretada por Jorge Lafond, ou mais recentemente a personagem Suzi Brasil, que agora integra o elenco de *A Vila*, no canal Multishow.

Em São Paulo e no Rio de Janeiro, a partir da década de 90, testemunhou-se o grande evento da *drag queen* da cultura pop, inserida tanto nos clubes gays quanto em outros eventos de ativismo e mídias. Dentre elas, podemos citar Salete Campari, Silvety Montila, Nany People e Dimmy Kier, que construíram suas carreiras em cima de personagens cômicas, irreverentes e queridas pelo público de vários grupos sociais. (AMANAJÁS, 2014, p. 20)

A história mais recente, entrando no século XIX, ainda está sendo escrita. Considero muito cedo, levando em conta um distanciamento histórico, para descrevermos como História, neste tópico do texto. Mas, de fato, com a disseminação da internet e a crescente entrada de transformistas e *drags* na mídia atual, podemos presumir que esta forma de arte tem ganhado reconhecimento, ocupando consideravelmente novos espaços, como será discutido mais adiante.

1.4 – RUPAUL’S DRAG RACE E O FAZER DRAG NA ATUALIDADE

Na década de 1990, o mundo viu surgir uma das figuras mais icônicas do universo *drag*: RuPaul, cuja trajetória artística colaborou com a explosão e popularização da arte transformista, em especial por conta do fenômeno provocado pelo *reality show RuPaul’s Drag Race* - RPDR, comandado por ela desde 2009.

Este não foi o primeiro programa televisionado que trouxe a figura de *drags* à mídia, mas é notável a importância que a franquia – atualmente com 13 temporadas oficiais e 5 *all stars* nos Estados Unidos, além de 6 temporadas internacionais em outros 4 países – teve na divulgação e no incentivo às/aos novas artistas. Neste momento da pesquisa, ao perceber o desenvolvimento desta arte, somado ao poder midiático em torno do transformismo neste programa, dedico-me a observar outras possibilidades de ocupação de espaços reais e virtuais que extrapolam o lugar tradicional dos palcos teatrais e de casas noturnas destinadas, principalmente, ao público LGBTI+.

RuPaul’s Drag Race tem recebido grandes celebridades do showbiz através dos anos e tem sido topo de audiência em vários países do mundo. Além de disseminar a cultura gay e a arte das *drag queens*, o show tem aberto

possibilidade e espaço para vários artistas *drags* poderem ser vistos e reconhecidos por seus trabalhos. (AMANAJÁS, 2014, p. 19)

RPDR pode ser entendido como uma revisitação da história do movimento, além de uma reformulação e aglutinação de vários outros campos de presença e atuação das *drag queens*. Durante a exibição das temporadas, os episódios são lançados semanalmente, e a cada semana é possível acompanhar provas diferenciadas que testam as habilidades artísticas das participantes¹⁹. Alguns destes desafios foram se fixando ao decorrer dos anos, fazendo com que tanto as candidatas se preparassem para o que enfrentariam no programa, quanto nós telespectadores fossemos criando um parâmetro de comparação entre as artistas, envolvendo-nos e criando torcidas, sempre à espera de nos surpreender a cada prova.

Os episódios são compostos, em sua maioria, por 5 blocos. No primeiro, RuPaul entra na *werkroom*²⁰ trajando vestimentas próprias de uma indumentária masculina lançando o primeiro desafio da semana, popularizado como *mini challenge*. Normalmente são provas rápidas com um teor cômico, em que a(s) vencedora(s) ganha(m) algum tipo de vantagem no desafio principal. Um dos exemplos mais esperados nas temporadas é o *Reading*, um desafio baseado na tradição eternizada no documentário *Paris is Burning* (1990), onde as participantes devem gongar²¹ umas às outras. “*Because reading is what? Fundamental!*”²²

Na sequência, RuPaul anuncia o desafio principal e é quando acompanhamos a preparação das participantes no ateliê. Este momento anterior à performance, mostra a rotina de ensaios, gravação das partes musicais, criação de figurinos. O ambiente ganha o *status* de camarim, quando podemos flagrar o momento da montagem, observar as transformações corporais provenientes da execução da maquiagem e vestimenta do figurino. Rodrigo Silva (2015) em sua dissertação, descreve sobre este ambiente:

No programa temos acesso a um espaço geralmente restrito quando vamos a boates assistir show de drags: o camarim, lugar onde a transformação toda

¹⁹ Neste item do texto, utilizarei o feminino ao tratar das participantes, como sugere os estudos de Rodrigo Silva (2015, p. 18) “elas se chamam apenas pelos nomes de drags e sempre com pronomes femininos, desconstruindo quaisquer regras de gênero”.

²⁰ Embora possamos encontrar equivalentes na língua portuguesa, escolhe-se manter a língua original de alguns dos termos utilizados, pois além de muitos deles não apresentarem uma tradução exata, certas expressões propõem trocadilhos que somente funcionam na língua inglesa, como também passam a fazer parte de um vocabulário específico do programa entendido por participantes e telespectadores. *Werkroom* denomina a sala de trabalho das participantes.

²¹ Gíria utilizada para ridicularizar alguém em público. Tirar sarro.

²² Porque gongar é o que? Fundamental! (tradução nossa).

acontece. É possível acompanhar todo o processo de montagem das drags, a escolha de figurino, maquiagem, ensaios de apresentações: homens são vistos andando de saltos, provando vestidos, usando batom... (SILVA, 2015, p. 18)

Neste bloco também notamos a maior interação entre as participantes. Conhecemos suas histórias de vida, suas trajetórias artísticas, levantam-se discussões políticas sobre o universo drag e, mais amplamente, sobre os enfrentamentos da comunidade LGBTI+, mostrando um lado de vulnerabilidade onde criamos empatia pelas artistas. Por outro lado, como um bom *reality show*, é o momento em que o drama acontece. O *shade*²³ rola solto e as *queens* destilam seu veneno.

O terceiro momento trata-se efetivamente do desafio principal e, como já foi dito, algumas destas provas já são esperadas. A competição revela possibilidades diversas de atuação das *drag queens*, com desafios individuais ou em grupo, que variam entre interpretação teatral – ou televisiva –, improviso, *stand up*, canto ao vivo ou em estúdio, composição musical, dança, costura, *makeover*²⁴. Como exemplo, cito uma das provas mais aguardadas pelas participantes e por diversos fãs de RPDR, o *Snacth Game*. Além de serem avaliadas as habilidades em fazer comédia de improviso para julgar a habilidade em personificar e criar a caricatura de celebridades ou personagens famosas. A atuação no desafio principal é um dos critérios que pode salvar ou colocar a *queen* em risco de eliminação.

O segundo critério de avaliação das participantes é uma influência direta dos bailes dos anos 1980 que ocorriam nos subúrbios norte-americanos, ambientes frequentados, em sua maioria, por uma comunidade trans, gay, negra e latina, que subvertendo a condição de marginalidade que lhes foi imposta, viviam temporariamente as fantasias de uma elite branca e heterossexual, da qual eram excluídos. As *runways*²⁵ de RPDR se fazem ao modelo *category is* desses bailes, popularizados atualmente pelo seriado *Pose*, que teve sua estreia em 2018, disponível na plataforma Netflix, visto, originalmente, no documentário *Paris is Burning*.

A cada semana, a *runway* é aberta pela *drag* RuPaul, criando um contraponto gerado pela montagem a sua aparição masculina no início do episódio. Este momento configura o quarto bloco, podendo ser, inclusive, ele próprio, o desafio principal. A

²³ Neste contexto, pode ser entendido como uma crítica mais ácida, que provoca, em muitos momentos, discussões e brigas entre as participantes.

²⁴ Desafio onde as participantes montam pessoas que não fazer *drag*, pela primeira vez.

²⁵ Desfile (tradução nossa)

exemplo do *Ball*, em que as *queens* devem apresentar três diferentes *looks*, sendo que um deles deve ser confeccionado, necessariamente, durante as gravações do episódio. Muitas vezes, este *look* é elaborado a partir de materiais alternativos, como esponjas de lavar louça, guarda-chuvas e papel, demonstrando criatividade na utilização dos materiais e conhecimento na criação de silhuetas com referências na moda, em técnicas de costura e/ou do uso de cola quente, por exemplo.

Antes de entrarem no programa, as concorrentes geralmente recebem uma lista com possíveis categorias a serem apresentadas na passarela do palco principal. Muitas se aliam a designers e peruqueiros ou mesmo confeccionam seus *looks*, com referência nessa lista, agregando à interpretação do tema suas estéticas particulares, de forma que conhecemos mais dos estilos de montagem individuais de cada concorrente.

Baseado no terceiro e quarto bloco descritos, um grupo de jurados avalia os trabalhos apresentados e define as melhores e piores da semana para receberem suas críticas. Anuncia-se a vencedora, “*Crondragulations, you are the winner of this week’s challenge*”²⁶, como também as duas participantes com menor pontuação. Estas últimas têm mais uma chance de salvarem-se da eliminação, e RuPaul anuncia: “*The time has come for you to lipsync for your life. Good lucky and don’t fuck it up*”²⁷. As duas concorrentes apresentam a dublagem de alguma canção famosa, ao estilo das apresentações presentes nas casas noturnas em que se apresentam. “*Shantay you stay*” para quem fica e “*Sashay away*” para a eliminada.

Semana após semana uma *queen* deixa o programa, até que seja coroada a mais nova “*America’s Next Drag Superstar*”, alusão direta ao *reality show* “*America’s Next Top Model*”, competição que buscava novos talentos para o mundo *fashion*. Este paralelo criado entre os dois programas televisivos nos dá a ideia do estilo de *drag* que era esperado, padrão de corpo e polidez na montagem. Alguém que pudesse, de alguma forma, substituir a imagem criada por RuPaul, a exemplo de – contém *spoiler* – Bebe Zahara Benet, vencedora da primeira temporada. A partir da quarta edição, começamos a perceber a premiação de artistas com outros estilos, aumentando a diversidade das concorrentes.

²⁶ Parabéns, você venceu esta semana (tradução nossa). Cria-se o vocábulo *CronDRAGulations*, a partir da junção entre as palavras *congratulations* e *drag*, utilizado especialmente no programa.

²⁷ Chegou a hora de vocês dublarem por suas vidas. Boa sorte e não estraguem tudo (tradução nossa).

Uma crítica ao programa se dá no fato de que, embora se reconheçam outras possibilidades de montagem, ainda hoje é valorizada aquelas que se assemelham à reprodução das divas e *top models*, tendo a própria RuPaul como uma figura de referência. Percebemos uma abertura no programa a corpos gordos, magérrimos ou que de alguma forma fogem dos padrões ou que borram as fronteiras entre masculinidades/feminilidades, mas até hoje não tivemos nas versões americanas a participação de uma *drag* barbada, de uma mulher cis ou trans já feita a transição, ou uma *big girl*²⁸ como vencedora. Diferente das versões produzidas na Tailândia ou Holanda, por exemplo.

Como afirma Bragança (2017), o programa é uma plataforma que traz visibilidade para as *queens*, assim como para os estilos que representam. Muitas delas já fazem enorme sucesso em suas cidades, têm um grande número de seguidores no Instagram, mas com a entrada na competição são levadas a outros patamares. Tornam-se celebridades.

Assim, elas vão se tornando célebres fora do programa e formando seus nichos próprios. Dessa forma, Adore Delano (6ª temporada) alcançou o topo da mais famosa parada musical do mundo, a Billboard, enquanto Violet Chachki (7ª temporada) realiza apresentações burlescas mundo a fora; Miss Fame (7ª temporada) se torna uma famosa youtuber de maquiagem; Bianca Del Rio (6ª temporada) produz o próprio filme e percorre o mundo fazendo apresentações de comédia stand-up; Willam (4ª temporada) ganha notoriedade por conta de suas paródias musicais; Kim Chi (8ª temporada) se torna uma conhecida instagrammer; Kelly Mantle (6ª temporada) adentra o mundo da atuação, sendo a primeira pessoa a ser aceita para avaliação do Oscar tanto como melhor ator coadjuvante, quanto melhor atriz coadjuvante. (BRAGANÇA, 2017, p. 67)

Além de notar a ampliação e manutenção de seus trabalhos artísticos depois que saem do programa, o autor ainda discorre sobre um campo mercadológico promovido em torno das participantes e do *reality*. Identifica, também, a forma como outras empresas se aproveitam da força midiática do programa ao afirmar que “mais de 30 empresas de segmentos diferenciados já utilizaram esse espaço como plataforma publicitária” (BRAGANÇA, 2017, p. 67).

Percebendo uma legião cada vez mais ávida por conteúdos, o programa criou também uma gama de spin-offs, como Drag U; Whatcha Packin'; Untucked; AllStars; The Pit Stop, além de diversas séries de YouTube contendo as drags de temporadas anteriores, como M.U.G, UNHhhh, Fashion Photo Review, Drag Makeup Tutorial, etc. Há, portanto, uma crescente multiplicação de produtos midiáticos que adentram, principalmente, o universo online a partir da exibição de parte desses programas em canais do YouTube e que geram, a partir do

²⁸ O termo refere-se às *drags* gordas.

fluxo de espectadores, proveitos financeiros com publicidade. (BRAGANÇA, 2017, p. 68)

A contribuição que RPDR trouxe para a cena *drag* na atualidade pode ser notada pela quantidade de pessoas que passaram conhecer e se familiarizar com esta forma artística, pelos inúmeros artistas que, inspirados pelo programa, começaram a experimentar o transformismo e tornaram-se profissionais na área. O *reality* reflete e, ao mesmo tempo, interfere no desenvolvimento artístico e mercadológico em torno deste movimento representativo de uma cultura LGBTI+ na sociedade. Auxiliando na ampliação dos nichos de atuação destes artistas, como pode-se perceber, inclusive, no mercado musical brasileiro que traz a *drag* Pablio Vittar como um nome reconhecido internacionalmente.

Se as possibilidades performáticas são infinitas, como é mostrado no programa, as percepções performativas em seus processos de montagem seguem a mesma lógica. Entendimento que me convidou à observação da atuação pontual de alguns/algumas artistas, reconhecendo os caminhos de construção de suas personas e as potências criativas individuais de cada um delas, a partir da qual me faz revisitar minha própria trajetória no transformismo, evidenciando uma busca a novos procedimentos artísticos que podem me conduzir a lugares desconhecidos, reflexões que serão desenvolvidas na sequência deste trabalho.

1.5 – A MONTAÇÃO DO CORPO, DO FIGURINO E DA MAQUIAGEM COMO POSSIBILIDADES DE UMA AÇÃO CONTRASSEXUAL

Quando se fala em montagem, ou montaria, entre artistas transformistas e/ou *drags* – aqui dispostos intencionalmente como categorias diferentes –, há um senso comum que nos conduz primeiro à imagem produzida a partir das escolhas de figurino e execução da maquiagem, enquanto a performance normalmente é vista como um resultado da montagem, ou como se a montagem desse suporte à performance. Porém percebo uma falha neste discurso. Seguindo a ideia de performatividade proposta por Butler (1999; 2010), entendo a construção corporal do corpo-atuante como parte do processo de montagem.

Em outras palavras, atos, gestos e desejo produzem o efeito de um núcleo ou substância interna, mas o produzem *na superfície* do corpo, por meio do jogo de ausências significantes, que sugerem, mas nunca revelam, o princípio organizador da identidade como causa. Esses atos, gestos e atuações, entendidos em termos gerais, são *performativos*, no sentido de que a essência

ou identidade que por outro lado pretendem expressar são *fabricações* manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos. (BUTLER, 2010, p. 235).

A autora entende que “a *performance* da *drag* brinca com a distinção entre a anatomia do performista e o gênero que está sendo performado” (BUTLER, 2010, p. 237). Neste sentido, toda modificação corporal, o que inclui os atos e gestos, faz parte deste jogo. O que se escolhe deixar mostrar, esconder, evidenciar, acoplar, falar, e a forma como se fala, por exemplo, são produções corpóreas advindas deste processo, mesmo que ocorram em tempos distintos na montagem.

Em decorrência disso, inspiro-me nas instâncias de observação presentes nas pesquisas de Anna Paula Vencato (2002, 2005) em relação ao processo de montagem. Compreendo dos escritos da autora uma separação de três momentos distintos: o antes, o durante e o depois. Para esta pesquisa, escolho delinear cinco diferentes etapas, a fim de detalhar o processo: a) o antes de se montar; o processo de construção de uma fisicalidade, subcategorizado em b) maquiagem, c) figurino, d) performance; e) a desmontagem. O “depois” proposto por Vencato pode ser entendido sob duas instâncias: logo após a desmontagem ficam os rastros mais imediatos; e o que permanece a longo prazo pode ser entendido como a compreensão de todo o ato, tornando-se o antes para uma nova montagem.

A respeito da primeira etapa proposta – o antes de se montar –, considero este momento anterior como todas as experiências já vividas pelo artista, pois elas são a base sobre a qual é construída esta nova persona. Toda a bagagem pessoal, os desejos e o reconhecimento de suas características corporais tornam-se material disponível a ser trabalhado, suscetível a modificações ou não, sugerindo os afastamentos do sujeito e aproximação com sua criação artística. Perceber-se que estado anterior já é movimento, o que gerará as novas possibilidades de existência.

A drag possui características físicas e psicológicas, além de posturas e atitudes que lhe são próprias, que se distinguem do sujeito. Elas, as *drags*, possuem um nome próprio que as identificam, geralmente um nome que causa bastante impacto, constituindo um nome, assim como um corpo, feminino e caricato. [...] Na constituição da personagem, vários aspectos do sujeito são transformados, como o modo de andar, os gestos, as posturas, a voz e a própria linguagem. Existem falas da *drags* que os sujeitos que as interpretam possivelmente não fariam se não estivesse montados. (CHIDIAC; OLTRAMARI. 2004, p. 474)

É também neste momento anterior que ocorrem certas escolhas estéticas por meio de identificações com trabalhos de outros artistas. Parafraseio Marie-Hélène Bourcier, no prefácio escrito para o Manifesto Contrassexual, de Paul B. Preciado

(2017, p. 12-13), quando diz que todo texto, todo discurso e toda teoria podem ser considerados contrabando, assim também os são as escolhas estéticas. Elas partem das visões de outrem, mesmo que não saibamos exatamente de onde. No caso do transformismo e da arte *drag*, é um contrabando das construções socioculturais impregnadas nas noções de gênero. Das leituras que fazemos dos corpos. Das feminilidades e masculinidades. Das paródias de feminilidades e masculinidades. E até das paródias da paródia, como poderia supor a partir dos escritos de Butler.

A noção de paródia de gênero aqui defendida não presume a existência de um original que essas identidades parodísticas imitem. Aliás, a paródia que se faz é da própria ideia de um original; assim como a noção psicanalítica da identificação com o gênero é constituída pela fantasia de uma fantasia, pela transfiguração de um Outro que é desde sempre uma 'imagem' nesse duplo sentido, a paródia do gênero revela que a identidade original sobre a qual se molda o gênero é uma imitação sem origem. (BUTLER, 2010, p. 238)

A segunda etapa na qual me debruço, diz respeito à concepção e execução da maquiagem. Artistas da montagem lançam mão desta ferramenta cênica com o propósito de modificar características físicas, especialmente, as feições do rosto. Este recurso cênico em muito se aproxima às tradicionais máscaras presentes em diversas formas artísticas que, desde os tempos mais remotos são assimiladas de acordo com os códigos que o artista deseja comunicar.

É habitual pensar em transformismo e *drag*, como a simulação (ou a paródia) de um determinado gênero por uma pessoa do gênero oposto. Tendo esta ideia binária por base, a maquiagem deve auxiliar na criação de uma ilusão, primeiro ao apagar características físicas masculinas ou femininas, como a barba nos homens, e na sequência estruturar novos contornos, aproximando as linhas faciais construídas ao que se espera de uma imagem ideal do gênero que o artista pretende simular.

Esta concepção primária dá conta, até certo ponto, de algumas escolhas estéticas e as técnicas utilizadas, hoje, são facilmente encontradas em diversos tutoriais disponíveis na internet. “Como esconder a sobrancelha”. “Como afinar o nariz”. Inclusive a maquiagem social feminina e masculina na atualidade se vale de muitos dos artifícios propostos por artistas da montagem. Isto não significa que seja fácil uma boa execução destas técnicas, menos ainda que, no caso destes últimos, caracterizem-se enquanto *drag*.

Este processo pode ser comparado à dança, por exemplo. Assim como um repertório de movimentos corporais sem intenção não pressupõe, necessariamente, uma criação artística, um aglomerado de técnicas de pintura do rosto sem objetivo

também não constrói o rosto de uma *drag*. Tem de haver uma escolha da sequência de passos, um encadeamento de pinceladas que vão depositando produtos sobre a pele, almejando lidar com as performatividades de que Butler (2010) nos fala.

As drag queens criam seus corpos e identidades por meio dos mais artificiais materiais: cola, espuma, maquiagem, além de um pouco de fita adesiva para *aquecer a noca*²⁹. A arte drag, então, reside em um devir. Esses artifícios acabam expondo um conjunto de códigos culturais, os quais somos ensinados desde o nascimento como estanque. A representação drag, portanto, explicita o caráter ficcional sobre os determinismos de gênero. (BRAGANÇA, 2019b, p. 15)

Da mesma, pensar o figurino *drag* pressupõe simular ou dissimular o ideário dos contornos corporais em duas etapas. A primeira, mais rente à pele, refere-se à busca por mascarar as estruturas biológicas do corpo-atuante que, em primeira instância, implica na associação direta entre sexo e gênero, criando uma desconexão entre estas duas categorias. A partir das leituras de Butler, Paul B. Preciado (2017) destaca que esta relação do sistema sexo/gênero³⁰ é estabelecida dentro de um parâmetro heterocentrado, constituindo os binarismos homem/mulher, feminino/masculino.

Com esta premissa, a construção do corpo-atuante se vale de recursos protéticos para estabelecer novos contornos culturalmente lidos como do gênero oposto ao do próprio artista. Espumas cobertas por tecidos e meias-calças além de próteses de silicone/borracha criam novos volumes. Fitas adesivas pressionam seios e auxiliam na aquecimento. Estas são algumas das possibilidades na criação da ilusão que são facilmente retiradas durante a desmontagem. Entretanto alguns dos artistas recorrem a procedimentos estéticos/cirúrgicos, como implantes subdermais, ainda que estas modificações não interfiram, necessariamente, em suas identidades de gênero.

Ainda sobre a construção de um corpo que pretenda burlar as representações de gênero, José Gadelha (2009) procura desestabilizar as bases fundamentais de um binarismo hegemônico ao deleitar-se sobre o estudo dos corpos masculinos em mutação, como anuncia sua dissertação. A partir de suas leituras de Deleuze e Guattari, o autor aprofunda o conceito de devir corporal “feminino como linha de fuga

²⁹ Parte do léxico homossexual brasileiro, o pajubá. Se refere ao ato de esconder o pênis com objetivo de criar uma vagina ilusória. Os testículos são colocados um para cada lado, o pênis é puxado para trás e os testículos são, então, posicionados dentro da cavidade inguinal, finalizando com emplastos, fita adesiva ou apenas vestindo cueca/calcinha para segurar a posição.

³⁰ Expressão cunhada por Gayle Rubin (1975).

de um *socius* repressivo” (GUATTARI, 1987, apud GADELHA, 2009, p. 79), contrapondo-se à rigidez da normatização.

O corpo drag não é o modelo de corpo da representação mulher nem o modelo de corpo da representação homem. O corpo drag pode vir a ser um corpo feminino, sendo que não é um corpo masculino. As drags não se encontram aqui nem lá na gramática sexista do social. Elas estão em situação liminar perante as regras de gênero dominantes, já que não são, de uma vez por todas, homens nem mulheres, tampouco masculinas ou femininas, experimentando o que há de fugidio nos seguimentos duros de gênero, sexo e sexualidade (GADELHA, 2009, p. 79)

Se estes processos pretendem modificar temporariamente, ou não, os contornos corporais do corpo-atuante, também o recurso mais externo à pele colabora com este objetivo. Como parte constituinte do figurino mais visível – contrapondo a uma possível tentativa de forjar o corpo no processo anterior –, o artista *drag* pode se utilizar de vestimentas que, em sua maioria, carregam códigos assimilados pelo gênero que pretende representar. Este traje cênico segue alguns padrões de acordo com o estilo escolhido pelo performer, mas, de forma geral, independente da estética, esta vestimenta será exageradamente construída. Um desses estilos ficou conhecido como *Camp*:

o termo se generalizou para a vestimenta Clubber e passou a significar um modo de se adornar mais extravagante ou fashion. Mas não podemos esquecer que o excesso como norma de vestimenta sempre encontrou sua expressão suprema na figura das drag queens, que, sem querer ser confundidas com mulheres, reproduziam um espírito hollywoodiano, com perucas, muitos paetês muitas cores berrantes, refletindo a estética do exagero e recuperando o glamour feminino. (PEREIRA, 2003, p. 76)

Embora possam ser utilizados como equivalentes, de acordo com Vencato e Bragança, é possível presumir uma distinção entre os termos transformista e *drag*. O primeiro termo reflete a história das nossas transformistas/travestis da década de 1960, como foi visto anteriormente. Segundo os autores, designa os artistas que durante o processo de montagem almejam criar uma imagem mais próxima das grandes divas, de idealização feminina, enquanto *drag* lida mais propriamente com a caricatura destas mesmas imagens. Bragança (2019b), porém, reflete que esta distinção pode ter se dado apenas porque o termo *drag* foi importado para o Brasil algumas décadas depois, já que na prática, há a categoria *fish*³¹, dentro do *drag*, que poderia ser lido como transformista, segundo esta distinção.

³¹ Termo usualmente utilizado para *drag queens* que poderiam passar facilmente por mulheres.

Assim como o termo *drag*, algumas dessas categorias foram importadas – *camp, fish, pageant, clubber, goth* –, enquanto outras são produções nacionais – *top drags, caricatas, monstxs* – e, mesmo que seja possível encontrar equivalências entre os países, certas características são próprias das culturas nas quais surgiram e estão inseridas. A visualidade da montagem, proveniente especialmente pela maquiagem e figurino, é acompanhada pela construção da gestualidade, como pressupõe os estudos de Butler (2010).

É possível olhar sob uma outra lente para as discussões aqui tratadas sobre o corpo, ao traçar linhas transversais com a teoria da contrassexualidade proposta por Preciado (2017). O autor sugere ressituar as transformações dos corpos sexuados e generizados, entendendo as construções sociais de gênero como mecanismos em um sistema tecnológico. Ao propor uma ambivalência corpo-máquina, suscitada pelos estudos de Donna Haraway, o autor possibilita desestabilizar, a partir de práticas contrassexuais, a própria noção de corpo, vislumbrando diferentes noções sobre sexo e gênero.

Da mesma forma, a Teoria *Queer* (BUTLER, 2010; LOURO, 2018) colabora para o encontro de não-lugares, borrando as fronteiras estabelecidas no pensamento binário de gênero. A ideia inicial de performar o gênero oposto cai por terra. Os limites são derrubados. As caixas se explodem. Os corpos viram corpas. Corpxs. Corpus. Ciborgues. Assim como para Preciado (2017, p. 23) “o dildo antecede ao pênis”, a prótese antecede a carne. A persona antecede o sujeito. A paródia antecede o original. Nos resta olhar caso a caso, pois talvez as generalizações aqui expostas sejam apenas História e, hoje, na escritura/leitura deste texto, já nem façam mais sentido.

CAPÍTULO 2 – ESTUDOS EXPLORATÓRIOS

2.1 – TRANSFORMISMOS E TRAVESTIMENTOS EM CURITIBA: GILDA

Curitiba não é conhecida como um roteiro LGBTI+, porém, embora tímida no cenário nacional, algumas figuras extrapolaram/extrapolam as normas de gênero e sexualidades, tornando-se populares, como é o caso da, ainda lembrada, personagem Gilda. Também é o caso de artistas que chegaram a ganhar reconhecimento internacional, a exemplo da dupla de transformistas As Deendjers.

Na tentativa de perceber os modos como artistas e personalidades locais incorreram em situações de desobediência de gênero, seja através de fenômenos artísticos ou por ações extraordinárias no próprio cotidiano da cidade, também disponho-me a pensar na historicidade que se constrói como um imaginário coletivo, marcando significativamente certos ambientes.

Com a mesma importância e respeito, observo e analiso parte da obra/vida destes que vieram antes de mim, a partir de fontes históricas contidas principalmente em textos jornalísticos, como também em uma convivência com meus/minhas contemporâneos. Busco, em alguma medida, a observação-participante, com inspiração na etnografia como recurso metodológico. Para Fabio Dal Gallo (2012), a importância destes recursos como estratégia para uma pesquisa no campo artístico ocorre:

[...] ao mesmo tempo em que se encontram artistas e pesquisadores que preferem criar e analisar uma obra artística baseando-se em fundamentações teóricas pertinentes ao campo da arte, existem também autores e artistas que evidenciam como a obra artística seja uma expressão complexa do ser humano que envolve processos históricos, físicos, cognitivos e afetivos pelos quais é valioso utilizar metodologias de pesquisa articulando diferentes áreas de conhecimentos. (DAL GALLO, 2012, p. 1)

É importante dizer, também, que não se pretende fazer uma reconstrução de épocas, de fatos, mas trazer à tona alguns fragmentos de falas que foram compartilhadas pela mídia. Tais falas tanto sugerem certo senso comum, assim como podem se dar de forma contrária: artistas, escritores e jornalistas que expõem suas percepções e, neste sentido, forjando um imaginário.

*Vi Gilda rindo
Chorando
Não sei onde
Não lembro quando*³²

Esta Gilda, a quem se refere o poeta Antonio Thadeu Wojciechowski, foi uma figura que se tornou folclórica na cidade de Curitiba entre os anos 1970 e 1980. Vinda do interior do Paraná para a capital, ficou marcada, principalmente, pelos beijos que dava em quem lhe negasse uns tostões, na região da Boca Maldita³³. Sua passagem pela cidade, assim como destaca Paulo Reis (2019, p. 5), “ficou marcada pela radical performatividade de gênero, vestindo suas roupas femininas e ostentando sua barba e pelos no peito.”

Por isso, falar sobre Gilda é muito mais que uma homenagem. Trazê-la a esta pesquisa é uma ode à indisciplina, pois com ela alguns filtros sociais foram escancarados, enquanto ela própria fazia questão de não os ter como referência. Sua primeira desobediência que, a nós, interessa, permeou as convenções de gênero e sexualidade.

*Gilda não é homem
E nem mulher
Gilda é Gilda
Porque pode ser o que quiser*

No documentário *Beijo na Boca Maldita* (2008), do diretor Yanko Del Pino, é possível flagrar nos depoimentos colhidos, a confusão que a presença de Gilda gerou na população, naquelas que a conheceram. Ele. Ela. Gay. Travesti. Boneca. Bicha louca. Tantos nomes mais que, talvez, não deem conta de quem foi Gilda. A respeito desta desordem sexual, Jamil Sierra (2013) declara:

³² Os trechos destacados neste subcapítulo fazem parte do poema *Gilda: Um beijo na Boca Maldita*, escrito por Antônio Thadeu Wojciechowski, 2007.

³³ Região demarcada entre a Praça Osório e o início do calçadão da Rua XV de Novembro na cidade de Curitiba.

travestida num corpo ambíguo, travestida que era em suas práticas, travestida a vida que levava, ela vivia seu escândalo, fazia-se e dizia-se corajosamente. Coragem por meio da qual exercia, num gesto político, o questionamento da ordem sexual, ao mesmo tempo em que fazia de seu próprio corpo o lugar de denúncia da artificialidade dos gêneros e da arbitrariedade da norma heterossexual (SIERRA, 2013, p. 91)

Gilda, com certeza, foi uma dessas pessoas cujas caixas, das quais falei anteriormente, não bastavam. Pôs-se para fora dos armários, contrariando, inclusive o imaginário de como deveria parecer para ser isso ou aquilo, gay ou travesti, nessa mania insistente, que foge às nossas rédeas. Esse instinto de categorizar para poder nomear, pela necessidade de falar sobre ou pela pura curiosidade.

Gilda. Apenas Gilda. E basta. Este é o nome da pessoa que movimentou a região da Boca Maldita cerca de 50 anos atrás e que, por isso, considero como um marco temporal às minhas observações sobre alguns fenômenos de travestimentos e transformismos na cidade de Curitiba.

Figura 1: Gilda



Fonte: Portal Paraná

Ela se tornou personagem ainda em vida, quando se nota sua unicidade. Uma figura folclórica que ficou lembrada, além dos beijos que dava nus transeuntes, por sua alegria, carisma e irreverência. Pela folia que fazia durante o Carnaval frente à

Banda Polaca. Uma persona pública, quando se percebe a mobilização que seus atos geraram aos moradores da cidade naquela época e que, tornou-se um marco de transgressão às convenções sociais, sendo “a primeira que quebrou aquela sisudez do povo curitibano” como disse José Cadilhe de Oliveira no documentário *Beijo na Boca Maldita* (2008), de del Pino.

*Comam sua bunda
Chupem seu pau
Chutem sua cara
No carnaval*

*Gilda viva
Curitiba morta
Gilda é um pecado atrás da porta*

Lembrada, também, pela comoção que causou na população quando soube de seu falecimento. E, principalmente, por sua coragem, como bem afirma Sierra, mesmo que não tivesse noção disso, em viver da forma que lhe fosse conveniente. A dar um jeito de sobreviver nesta cidade grande que se mostrava, e ainda se mostra, conservadora, elitista e higienizadora.

Morreu como viveu. Sem lenço, nem documento, como já dizia a canção. Morreu como viveu. Pobre, suja, esfarrapada e doente. Morreu como viveu. Fétida, faminta, abandonada. Morreu como viveu. Só. Sem eira, nem beira. Jogada à sorte. Sem expectativas. Sem futuro. Sem nada. Morreu e viveu somente com a sujeira que lhe grudava à carne, com os pelos que lhe cobriam a cara, com os trapos que lhe ornamentavam o corpo. Morreu e viveu assim. Na miséria, na latrina, no beco, na Boca Maldita. Morreu do jeito mesmo que viveu. Escandalosamente. Corajosamente. (SIERRA, 2013, p. 87)

Recusou-se a viver de acordo com as regras sociais, econômicas, políticas e culturais. Com uma trajetória de independência rebelde e revolucionária, ela foi uma dessas pessoas que ligou um grande FODA-SE às normas e, com isso, influenciou as gerações seguintes, ganhando o respeito e admiração de outras tantas pessoas que, assim como ela, também se reconhecem inconformadas às estruturas padronizantes.

Gilda foi encontrada morta em um casarão em 1983 e, com a notícia de sua morte, pode-se notar a grande quantidade de admiradores. Caroline Marzani e Naira

Nascimento (2016, p. 429) atentam para o fato de que “esse corpo transgressor e constringedor de Gilda permaneceu mesmo após sua morte. No dia seguinte ao seu falecimento, a Boca Maldita amanheceu cheia de flores e bilhetes”. Tamanha foi sua popularidade, que, logo após sua morte, uma exposição foi montada em sua homenagem pelo teatrólogo Celso Filho. No ano seguinte, Gilda foi samba enredo do bloco Embaixadores da Alegria e, posteriormente, retratada no já citado documentário *Beijo na Boca Maldita* (2008), de del Pino, em peças teatrais e ações performativas.

Entre essas ações destaco os eventos da CiaSenhas de Teatro, *Cabaret Concerto Gilda* (2010), que, por sua vez, fez reverberar uma segunda ação *ReverberAções: Gilda convida*, ocorrido em 2015. Marzani e Nascimento são assertivas quanto ao que descrevem sobre este evento:

O próprio formato da manifestação lembra o que significava ser Gilda: um manifesto, um ato livre nas ruas, um híbrido de homem-mulher, glamour-decadência, riso-miséria, vida-putrefação, multidão-solidão, sinceridade-ironia. Toda a programação aconteceu ao longo da rua, com entrada gratuita, e propôs discussões acerca do que representou (e representam) personagens como Gilda no contexto urbano de uma cidade ‘fria, cinza e carrancuda’ aos olhos daqueles que moram e/ou transitam por esse espaço, e estão fadados a viverem em corpos que não já mais extravasam e transgredem como Gilda. Essa disseminação de versões sobre a travesti atesta a aceitação que ela possuía nos círculos sociais, desde políticos, estudantes, artistas a moradores de rua. (MARZANI; NASCIMENTO, 2016, p. 429-430)

Neste evento de 2015, que ocorreu durante uma tarde de fevereiro na Rua São Francisco, pude estar presente acompanhando a série de performances-homenagens a Gilda. Lembro-me bem de um ato performativo onde diversos artistas se colocaram com vassouras, baldes e mangueiras, lavando aquela rua de pedra, como se, neste gesto, desgrudassem todas as narrativas sujas e as colocassem em movimento, ao mesmo tempo que preparavam para a entrada da grande homenageada, Gilda.

Figura 2: Lavagem da Rua São Francisco



Fonte: Elenize Dezeniski

Sobre esta ação, Paulo Reis percebeu:

cuidava-se da rua como se cuida da própria casa ou de seus corpos. Aquele ritual de limpeza enfrentava uma sujeira que nunca se observa e talvez também nunca se limpe, a de uma camada de tantos acúmulos de dejetos e narrativas a sedimentarem-se como camadas arqueológicas da cidade na qual se vive no presente. Camadas de histórias e fluxos de interesses econômicos, processos de disciplinamento dos corpos, ações de protesto e modos possíveis de vida urbana (REIS, 2019, p. 2)

Ainda como desdobramento dessas ações, a montagem do artista Ricardx Nolascx, intitulada *Momo: para Gilda com ardor*.

2.2 – CASAS NOTURNAS CURITIBANAS QUE FIZERAM/FAZEM HISTÓRIA

Dando continuidade à pesquisa, apresento algumas casas noturnas destinadas, principalmente, ao público LGBTI+, por terem sido alguns dos mais significativos palcos para a performance de *drag queens*, trazendo a visibilidade para esta forma de arte na noite curitibana. Estas casas correspondem, para nós, o que as

já citadas *Molly Houses* e *Music Hall* representaram para Londres dos séculos XVIII e XIX.

No início dos anos 1980, Curitiba presenciou o nascimento de um dos primeiros estabelecimentos com esta característica, a Boate Época. Segundo Allan Johan (2019, s/p), “a casa foi fundada em 1981 por José Carneiro, pai de Pedro Carneiro, com o nome La Belle Époque”. Dentro de seus quase 30 anos de funcionamento, foi um espaço de acolhimento, convivência e de descoberta para muitas pessoas LGBTI+, que puderam assistir aos “shows de teatro de revista e transformistas” na capital paranaense, conta o jornalista:

Após a morte do pai, Pedro continuou com a balada dessa vez na rua Fernando Moreira com os nomes Época, Acya, New Época, SPM e New SPM. Nesse endereço, o clube permaneceu até o seu fechamento em 2014, quando o prédio foi demolido para dar lugar a um estacionamento. (JOHAN, 2019, s/p)

Em conversa informal com o Sr Hercules Andrade Filho, que viveu a noite gay curitibana na década de 1980, pude resgatar alguns fatos históricos de como funcionavam estes ambientes gays. Andrade Filho informou que nesta década as transformistas não frequentavam a Boate Época, mas sim outro espaço chamado Porão, na Rua Marechal Deodoro. Diz que “tinha muita gente que não ia no Porão, porque elas eram ‘recatadas’, sabe? As bichas recatadas da Época (risos). Por que sempre existiu essas coisas, né? Aquela bicha que quer ser aquilo que ela nunca foi e nunca será” (ANDRADE FILHO, 2021), fazendo referência à uma separação entre os ambientes e seus frequentadores, os homens homossexuais mais recatados e os mais fervidos que se misturavam com as travestis e transformistas.

Este detalhe vem ao encontro com o que André Tutes – personificador da *drag queen* Brigitte Beaulieu³⁴ – contou-me durante uma entrevista que me concedeu no começo deste ano. Tutes contou que em 1994, quando chegou em Curitiba, as *drags* não se apresentavam na Boate Época, apenas algumas frequentavam a casa noturna, para sua própria diversão. O artista citou o nome de outros ambientes LGBTI+ que recebiam estes tipos de show, como a Insanus, a Madame Dragão, a Elektra e a Queen Mix Club, onde trabalhou como *hostess*³⁵ logo que chegou na capital paranaense.

³⁴ A trajetória de Brigitte Beaulieu será desenvolvida no próximo tópico.

³⁵ A atividade também ficou conhecida como *door*, por receber a clientela na porta do estabelecimento.

Tutes explica que a explosão da arte *drag*, e consequente popularização do termo em inglês, veio principalmente depois do sucesso cinematográfico *Priscilla, A Rainha do Deserto*, em 1994. Talvez por isso, reconhece um grande aumento na quantidade de casas noturnas GLS³⁶ e campos de trabalho também com o público heterossexual. A década de 1990 em Curitiba, então, é marcada por estes clubes que devido à sua classificação como GLS, acolhia grande diversidade sexual de suas/seus frequentadores.

Johan (2018) comenta que a boate Cats Club foi uma destas referências em casa noturna na cidade de Curitiba. Além de ter ficado famosa pela quantidade de *drag queens* residentes, a Cats Club se consagrou pelas festas temáticas e por sua decoração. Na pista de dança, no piso superior, tinha um palco onde ocorriam os shows e concursos e também uma gaiola para dançarinos ou quem mais se aventurasse. No térreo havia uma espécie de lounge, com o bar, área VIP com mesas e bancos e ali era o espaço onde as *drags* descansavam, conversavam e davam seu *close*. Mas no subsolo a casa fervia com a famosa *darkroom* e com os banheiros que eram unissex.

Segundo o jornalista, a casa teve sua noite de estreia em 1999, sob o comando do empresário Duércio Oliveira, e encerrou suas atividades após 19 anos de funcionamento, em 2018. Conforme consta em sua reportagem, no cenário curitibano, a boate tornou-se referência da arte *drag*. Acrescenta que a inovação se deu por conta do atendimento e eventos diferenciados em comparado às outras casas noturnas da cidade, fazendo com que a boate ganhasse rapidamente o reconhecimento e carinho do público.

Localizada no coração de Curitiba, a casa foi palco de inúmeros shows e performances de *drag queens*. Grandes nomes conhecidos na cidade como Brigitte Beaulieu, Paola Full, entre outras, já trabalharam na casa. Para agitar a noite, a casa já recebeu mais de 130 artistas entre performers e DJs. Uma outra característica foram os inesquecíveis concursos de drag queen como Rainha do Bate Cabelo e Miss Drag do Estado. Os conhecidos shows com gogo boys também já animaram e atraíram muito público. (JOHAN, 2018, s/p)

Johan ainda descreve as inspirações que deram origem à decoração da boate: a primeira e mais evidente, são os felinos, uma paixão de Duércio, o dono da balada;

³⁶ Gays, Lésbicas e Simpatizantes. Mais do que uma comunidade, a sigla abarca um nicho de mercado. Assim como os termos *gay friendly*, ou *LGBT friendly*.

outra referência é *Cats*, o famoso musical londrino; como também os becos de Londres.

Finalmente entramos nos anos 2000, entre aberturas, fechamentos e reaberturas de algumas boates. Entre mudanças de sede, de artistas e de direção. Mudança de gerações, com uma nova juventude surgindo. Na antiga Boate Época, agora sob o nome de SPM³⁷, fui um desses jovens gays, que teve a oportunidade de presenciar pela primeira vez um show de transformistas ao vivo. Lembro-me de ter ido algumas vezes com um colega, em 2007 e 2008, assistir aos shows e concursos de bate-cabelo³⁸, antes mesmo de sair do armário para minha família. Muito antes de imaginar que, hoje, eu seria um desses artistas que sobe no salto experimentando e criando a minha própria persona *drag*.

Com o passar dos anos, interessado em conhecer mais a noite LGBTI+ curitibana, passei a frequentar outras casas noturnas, sendo que algumas delas também tinham em sua programação noites com shows de *drag*. Conheci estabelecimentos como o Studio 1001, a Manhattan, a Side Café e a já citada Cats Club, todas ao som de muita música pop e eletrônica, muita ferveção, muita bebida. Parecia o paraíso para o jovem gay recém assumido. Foi nesse período que conheci alguns nomes da arte transformista de Curitiba. As irmãs Butherfly, Aninha e Kimberly – que hoje é *drag* residente na Blue Space, famosa boate de São Paulo –, Drag Pitty, Carmen von Blue, Brendda Montilla, Paola Full, Betty Boo e a própria Brigitte Beaulieu.

Com algumas delas ainda mantenho contato, como é o caso de JDivine – que na época se apresentava como Drag Pitty, por seu estilo mais inspirado no rock, em homenagem à cantora Pitty. Em uma de nossas conversas pela rede social Instagram, Raffo Correa (2021), que vive JDivine, relatou que em 2007, quando começou a se montar, haviam dois tipos de *drag* fazendo sucesso na cena curitibana. As caricatas e as *top drags*, ou seja, as rainhas do bate-cabelo. O artista iniciou suas performances em um concurso de novos talentos chamado Gaiola das Loucas, na Bass Club. Assim como neste último estabelecimento, pudemos presenciar este tipo de concurso em várias outras boates, tornando este tipo de show, e de montagem, muito popular neste período.

³⁷ Só Para Maiores. Localizada na Rua Professor Fernandes Moreira, 185. Na conhecida Rua dos Chorões, no centro de Curitiba.

³⁸ Formato de apresentação popularizado entre as *top drags* brasileiras, onde as *queens* circulam rapidamente o corpo e a cabeça durante a performance. Diz-se que Marcia Pantera, famosa *drag* paulistana, é quem deu origem ao bate-cabelo.



39

No final desta década e no início da década de 2010 começaram a ganhar espaço as baladas com outras influências e outros conceitos. Segundo Correa alguns estabelecimentos ainda mantiveram a tradição dos shows de *drag*, contudo o artista percebe que houve em Curitiba uma pequena baixa na quantidade de apresentações, principalmente por conta do fechamento de muitos desses espaços. As boates GLS que começaram a ganhar projeção eram mais “recatadas”, se emprestarmos a palavra do Sr Hercules, com um estilo musical que variava entre o pop, o rock e o indie. Um público mais alternativo e menos afeminado.

O movimento *drag* começou a ganhar força novamente nas baladas de Curitiba, quando uma nova juventude tomou conhecimento do *reality show* RuPaul’s Drag Race, por volta de 2013/2014, com as temporadas de Jinkx Monsoon e Bianca del Rio⁴⁰. As bichas novinhas, animadas com o sucesso do programa, passaram a construir suas personagens e montavam-se como forma de diversão. “Drag virou, além de uma forma de arte, um estilo de vida” (CORREA, 2021), retomando uma ideia de tribo urbana, ou grupo social, sem que necessariamente tivessem uma preocupação com a profissionalização.

Algumas, no entanto, passaram a investir mais em suas montações e começaram a ser convidadas pelas baladas, muito próximo do movimento *clubber* do final do século passado. Outras viraram Dj’s, *hostess* e a se colocar profissionalmente nos estabelecimentos. Estas casas, que até antes da pandemia estavam em funcionamento, tornaram-se palco da nova geração de transformistas de Curitiba.

O percurso traçado nesta pesquisa, aconteceu de forma similar – respeitando as singularidades de cada lugar – em outras regiões do Brasil, como pode-se conferir na dissertação de Anna Paula Vencato (2002), na ilha de Santa Catarina, ou mais recentemente na dissertação de Lucas Bragança (2019b), no Estado do Espírito

³⁹ Apresentação da *drag queen* Shyanne Ashela, no palco da Cats Club em 12 de Junho de 2016. Disponível em <https://youtu.be/arx0ahSquGU>

⁴⁰ SPOILER ALERT: Vencedoras da 5ª e 6ª temporadas, respectivamente.

Santo. Mudam-se os nomes, as faces e os lugares, mas a arte da montagem continua existindo e resistindo.

Paralelamente a atuação de transformistas em casas noturnas, há que se pontuar a inserção destes artistas em outros tipos de eventos sociais. Festas de 15 anos, casamentos, chá de panela, chá de *lingerie*, além dos espaços já consolidados em espetáculos e festivais. Após me aproximar dos lugares, trazendo um panorama das boates que acolheram diversos artistas em Curitiba, ocupo-me em olhar para alguns destes indivíduos que aqui residem e em algum momento de suas trajetórias artísticas, mostraram-me possibilidades de reinventar o meu caminho. Iniciando por Brigitte Baeulieu, que durante sua carreira circulou por muitos dos espaços citados.

2.3 – ANDRÉ TUTES OU BRIGITTE BEAULIEU

Uma das grandes divas do transformismo curitibano chama-se Brigitte Beaulieu. Caricatura da peruca chique, como ela própria se identifica, está neste ramo há 28 anos trazendo o glamour das décadas de 1950 e 1960 para a atualidade. Nossas trajetórias se cruzaram pela primeira vez em meados de 2008, na porta da Cats Club, lugar em que Brigitte recebia a clientela da boate, com sua peruca vermelha, leque empunhado e um sorriso contagiante.

Alguns anos depois, reencontrei com Brigitte na Confeitaria Piegel. Na época, eu era um *dus dançarinus* do café dançante promovido pelo estabelecimento, enquanto ela recebia as senhoras, com faixa etária predominante entre 50 e 80 anos, e as conduzia até às mesas, tirava fotos e eventualmente também apresentava algum número de dublagem durante a noite. Até então eu só conhecia aquela figura que já chegava montada, despedia-se impecável, sem saber quem era a pessoa por debaixo da peruca.

Em uma das festas temáticas fui convidado a apresentar uma coreografia com Brigitte, só então durante os ensaios é que tive a oportunidade de conhecer André Tutes, o artista que dá vida a esta personagem. Neste período chegamos a conversar sobre arte *drag* e lembro dele me aconselhando algo como: “Não entra nisso, não. Depois que você entra, você não sai mais”.

Ironias do destino.



Figura 3: Brigitte Beaulieu⁴¹
Fonte: arquivo do artista

Convidei André para uma conversa⁴² com a intenção de conhecer mais sobre sua longa trajetória dando vida a Brigitte Beaulieu. Iniciei o bate-papo perguntando sobre a escolha do nome e a primeira vez que se montou, em 1992 na cidade de Maringá, aos 17 anos. Tutes relata que foi convidado para que fizesse uma apresentação no bar de um casal conhecido por ele. “Aí eles falaram assim: ah, mas tem que ser um show! Porque estava sendo muito comentado os shows de São Paulo e tal, né? Como referência do Brasil. E eles pegaram: e quem vai fazer show? Vummm (sic) assim pra mim – imitando o movimento com a cabeça de quando olharam para ele” (TUTES, 2021, grifo nosso).

A primeira coisa com que se preocupou foi com a escolha do nome de sua personagem, que já nos dá uma ideia das referências que o auxiliariam na construção das corporeidades de seu alter ego. As divas dos filmes hollywoodianos. Marilyn Monroe. Greta Garbo. Rita Hayworth. Precisava ser um nome bonito, marcante e que nome e sobrenome começassem com a mesma letra. Brigitte foi sugestão de um amigo. Beaulieu surgiu por conta do sobrenome de Priscilla Ann Wagner Beaulieu mais conhecida como Priscilla Presley. Sim, a esposa de Elvis Presley.

Aí eu me montei pra isso. No dia. Não teve o se montar antes. Se (sic) montei valendo já. Sem experiência nenhuma, né? Então, assim, não tem assim que nem agora que você faz um preparatório. Eu não tinha informação também. Nenhuma. Nenhuma ajuda. E aí... você entende? Essa facilidade que eu estou comparando. Essa facilidade que as pessoas tem de se montar hoje. (TUTES, 2021, s/p)

Seu primeiro figurino, foi um vestido, confeccionado por uma costureira de fundo de vila, informa. Um tecido branco de cortina que tinha ganhado. Depois encontrou um outro costureiro, também gay, que segundo sua percepção, entenderia melhor do que precisava, por conta da identificação com sua sexualidade. Este primeiro contato com os profissionais que fizeram seus figurinos fez com que lhe direcionasse para a profissão que desenvolve paralelamente à arte transformista. Tutes formou-se mais tarde em Design de Moda.

Esse trabalho que me escolheu. Eu defendo isso. Que esse trabalho que me escolheu. Porque assim... Olha, com 17 anos quem é que vai pensar assim?

⁴¹ Legenda referente à imagem da página anterior, fugindo conscientemente das normas de escrita acadêmica.

⁴² Realizada presencialmente em março de 2021, respeitando os protocolos de distanciamento social propostos pela OMS.

Eu pensei assim. Juro pra você. Entre aspas (sic) Se esse... Se eu vou viver disso, então eu vou aprender a costurar. Fecha aspas. (sic) Você acredita nisso? Que veio isso na minha cabeça? (TUTES, 2021)

Deixou Maringá em 1994, com a sensação de que a cidade estava pequena demais para seus sonhos, rumo à capital paranaense. O começo não foi fácil, confessa, mas devido ao seu perfil sempre educado e comunicativo, lhe foram dadas oportunidades de trabalho como hostess nas casas noturnas, onde eventualmente também fazia algumas apresentações. Iniciou seus trabalhos em Curitiba na boate Insanus, na sequência foi convidado pela Queen Mix e no início dos anos 2000 passou a compor o quadro de funcionários da Cats Club.

Nesta mesma época começou a trabalhar na Mercado Mundo Mix, uma feira para novos estilistas com produção paulistana, mas que era levada a diversas capitais. Brigitte permaneceu por sete anos como anfitriã/recepcionista destes eventos realizados em Curitiba. Tutes conta que, conforme foi desenvolvendo seu trabalho, as mulheres que frequentavam a feira começaram a convidar a personagem para outros trabalhos. Festas de 15 anos. Chás de panela.

Foi uma época promissora para o artista e sua personagem. Seu estilo de montagem glamuroso, personalidade cativante e perfil de trabalho fizeram com que o público hétero se apaixonasse por sua figura. Aquela perua chique que o artista vinha construindo transitava com fluidez dentro do circuito gay e também fora dele. Tutes entendeu rapidamente esta demanda do mercado de entretenimento, consolidando o nome de sua persona entre as drags locais com maestria.

O tom de suas respostas carrega subliminarmente a categoria de eventos que o artista se habituou a trabalhar, com o público heterossexual. Demarca um tipo de construção do corpo-atuante que se engaja na afabilidade. A escolha dos gestos e palavras, dos tecidos e cortes, do penteado e maquiagem. Do perfume que usa. Sua montagem busca ser agradável e harmoniosa aos olhos e, principalmente, aos ouvidos dos clientes. Enquanto está montada, Brigitte vai conversar contigo, dar boas risadas, brindar e te transportar aos requintados cafés parisienses.

Eu enxergo a Brigitte... entre aspas (sic) uma caricatura da perua chique. Que é uma coisa, também, mais clássica. Que é esses cabelos mais anos 50, mais 60. Então eu gosto muito disso assim, de cílios... Eu acho que tem que ter cílios postiços. Pode ser em vários tamanhos, mas [tem que ter] cílios postiços. Então eu me inspiro muito na década de... acho que de 1900, acho que até anos 60. Eu gosto muito disso. Eu acho que a mulherada se vestia melhor, assim. É uma homenagem às mulheres, né? Então, do que é uma mulher mais bonita. Então a drag mais elegante, mais bonita. (...) Então, assim... Eu gosto dessa coisa mais luxuosa, mais chique. De perfume também. (...) Porque nos carnavais

antigos tinham os homens vestidos de mulher. E era sempre de qualquer jeito, né? Era peruca da vó. Punha de qualquer jeito a peruca. E o vestidinho surrado. E eu falava porque que tem que ser feio desse jeito? Porque era o bloco dos sujos, né? Eles não estavam nem aí. Homem hétero, né? (TUTES, 2021, grifo nosso)

O interesse que desenvolveu pelo estudo de Moda e o posterior aperfeiçoamento na área são relevantes para compreender como ele próprio percebe seu processo de montagem. Quando pergunto sobre este assunto, Tutes direciona sua resposta primeiro à visualidade de sua persona, em especial à construção do figurino. Para o artista, a preocupação com este processo já se inicia quando conversa com o cliente no momento da contratação. Sempre busca se adequar ao tipo de evento, ao público, se aproximar das cores que serão utilizadas na decoração, por exemplo. Em diversos momentos, inclusive, Tutes comenta sobre sua montagem sob a perspectiva de designer de moda, referenciando o tipo de tecido, caimento, estampa, forro e acabamentos de costura.

Questiono qual é o momento da montagem em que André se reconhece como Brigitte. O artista afirma que o término da maquiagem é um dos momentos em que se encontra com sua personagem. Há uma troca de identificação. Provavelmente pelo fato de que, com o tempo, foi criando uma identidade para sua maquiagem, onde ele próprio e os clientes já a reconhecem pelo tipo de pintura facial que costuma fazer. Assim como ficou muito conhecida pelas perucas avermelhadas e por, quase sempre, utilizar um leque como um objeto de comunicação.

Pergunto, também, sobre seu processo de desmontagem. O artista conta do prazer de chegar em casa depois de um trabalho, olhar-se no espelho e ver o quanto está bonita. Aproveita para fazer alguma transmissão ao vivo em suas redes sociais. “A entidade demora pra ir embora, tá gente?” (TUTES, 2021). E vai tirando aos poucos os elementos da montagem. Salto, bijuterias, peruca. Depois figurino e a maquiagem por último. Como se a personagem fosse embora com o demaquilante.

Outra frente de seu trabalho com transformismo são as personificações⁴³ de artistas ou personagens famosas, como Marilyn Monroe e Carmen Miranda. Para estas montagens, tenta se afastar da imagem de Brigitte e se aproximar ao máximo da proposta de imitação dessas personalidades. Comenta, por exemplo, que sua Carmen Miranda é inspirada na caracterização proposta por Eric Barreto, no Show de Calouros, no final dos anos 1980, comandado por Silvio Santos. Tutes revela que

⁴³ Neste contexto, aproxima-se da categoria em inglês *impersonator*.

estas caracterizações são rapidamente assimiladas por conta dos figurinos e trejeitos, de forma que se pode inferir que estas montações ganham um status de fantasia.



44

Antes de finalizar a conversa, Tutes comenta que pretende continuar se montando por mais alguns anos e espera voltar a trabalhar mais para sua comunidade, em ambientes LGBTI+. Sua fala levanta uma reflexão sobre diversos discursos de profissionais mais experientes que acabam recebendo menos oportunidades de trabalho e, como no seu caso em particular, vêm sendo esquecidos pelos estabelecimentos e conseqüentemente, passam a não ser conhecidos pelas gerações mais novas.

Cita alguns profissionais da sua época, com quem teve a oportunidade de trabalhar, como Paola Full, Tyra e Bety Boo, além de outras que estão despontando nos últimos anos, como Juana Profunda, Suzy Luvcock e Al Majíd. Sobre esta nova geração, o artista atenta para o fato de que surgiram muitos *drags*, mas que “o povo não pode confundir. Se vestir para se divertir é uma coisa e se vestir para trabalhar com drag é outra, né?” (TUTES, 2021, s/p). Diz que *drag*, na atualidade, entrou tanto no cotidiano de certos grupos sociais, principalmente das pessoas LGBTI+, que passou a fazer parte de seus guarda-roupas, para além de uma performance profissional.

A entrevista na íntegra pode ser assistida através do QR Code a seguir:



45

2.4 – DANIEL VALENZUELA OU JUANA PROFUNDA

⁴⁴ Apresentação de André Tutes como Carmem Miranda na Mega Live – Divas Curitiba. Disponível em: <https://youtu.be/fCV8tjhsYgg>

⁴⁵ Entrevista disponibilizada em: <https://youtu.be/csifEwcjSIY>

O artista *drag* Daniel Valenzuela tem atuado como um dos principais produtores e agitadores culturais na capital paranaense, fomentando a arte do transformismo e dando visibilidade a artistas LGBTI+ curitibanus no cenário nacional. De primordial importância por abrir caminhos e por criar estratégias de aproximações entre variados profissionais e iniciantes nesta arte, Valenzuela também vem se mostrando um artista habilidoso ao alinhar as atividades de comunicador à sua persona Juana Profunda.

Em maio de 2020 tive a oportunidade de realizar uma entrevista semi-guiada com este artista. Por conta do isolamento social ocasionado pela pandemia do COVID-19, esta conversa aconteceu pela plataforma *Zoom*, em um período em que estávamos todos apreensivos, o que, confesso, fez-se notar na entrevista. Reconheço minha dificuldade em olhar para este período de forma agradável, mas, ao mesmo tempo, assumo as adversidades e aceito a percepção que tive do momento, pois faz revelar um sentimento legítimo. Mesmo assim, Valenzuela, com sua simpatia que se transborda quando está montado, deixou a conversa leve ao responder meus questionamentos.

Conversamos sobre sua trajetória artística dentro e fora do transformismo, sobre os acontecimentos que conduziram para a construção de sua personagem. O artista contou que Juana Profunda, assim como acontece com outros tantos artistas, é mais uma das *drags* nascidas das brincadeiras do Carnaval. Neste ensejo, os amigos Daniel Valenzuela, Leo Fressato e Cleydson Nascimento, deram vida, respectivamente, a Juana, Rita Lina e Esperanza.

A natureza permissiva da festa carnavalesca possibilitava a exploração lúdica dos travestimentos por homens declarados heterossexuais – e homossexuais – de forma temporária, circunscrita à duração do evento, e num contexto de limitações impostas a esse tipo de comportamento: os foliões não se desfaziam totalmente dos elementos masculinos, a exemplo dos pelos do corpo que ficavam explícitos especialmente na barba, no peito e nas pernas. (SANTOS, 2014, p. 192, grifo nosso)

Valenzuela comenta que tanto ele, quanto seus amigos que também trabalham com teatro, gostavam de se divertir durante Carnaval nos blocos de rua. Começaram, então, com a brincadeira de se montar durante esta festividade e, inclusive, acompanhavam o famoso bloco dos Garibaldes e Sacis, que durante um tempo tinha como tema, em uma de suas saídas, o dia do invertido. Montavam-se “de mulher”, segundo suas palavras.



Juana Profunda

© MÔNICA LACHMAN

Figura 4: Juana Profunda⁴⁶
 Fonte: Mônica Lachman

Valenzuela considera que depois de alguns anos, o tema “invertido” pode ter gerado algumas questões, referindo-se ao entendimento das questões identitárias, e, hoje em dia, eles não utilizam mais esta nomenclatura, embora a tradição permaneça.

Mas, enfim, a gente nessas começou a sair, a se montar pra sair mesmo de brincadeira, assim, né? De curtir Carnaval e tal. E aí a coisa foi se repetindo, assim, um Carnaval depois do outro. E depois para mim, eu acho que daí eles também tiveram um pouco outras trajetórias, assim, mas daí pra mim eu saquei que me deu vontade de fazer em outros momentos do ano, assim, também. Não queria esperar o próximo Carnaval chegar. E aí que eu comecei a me montar em outros momentos, assim, outras festas e outras, né? Algumas coisas, comecei a aparecer mais, assim, e daí que a figura mesmo da personagem, né?, da Juana foi se construindo melhor, né? Eu fui entendendo melhor o que é que era ela e, na verdade, ela que sou eu, né? Que são coisas que estão de dentro, dentro de mim que estavam muito a fim de sair, que estavam muito a fim de se expressar de alguma forma. Eu acabei encontrando através dessa figura, assim, e desse tipo de expressão, acabei encontrando uma via, assim, pra eu falar das minhas questões, né? (VALENZUELA, 2020)

Este momento de Carnaval perdurou por dois ou três anos, até que o artista começou a se montar com maior frequência e, conforme aumentava a regularidade com que fazia Juana aparecer, passou a entender que, de início, “aquilo que fazia no Carnaval não era uma *drag*” (VALENZUELA, 2020). Levou mais um tempo para entender o que exatamente estava fazendo e assumir que, a partir de determinado momento, sua atividade deixaria de ser uma brincadeira de Carnaval e passaria a ser uma performance artística. Prática que possibilitou ao artista compreender suas próprias questões, assim como é possível inferir dos escritos de James Green:

Para muitos homossexuais brasileiros, o carnaval, mais do que significar um ato de inversão, propicia a oportunidade para uma *intensificação* de suas próprias experiências como indivíduos que transgridem papéis de gênero e fronteiras sexuais socialmente aceitáveis o ano inteiro. (GREEN, 2019, p. 345)

Valenzuela revela que percebeu uma urgência em deixar Juana Profunda aflorar artisticamente, como se a personagem lhe possibilitasse conectar os diversos assuntos que já eram de seu interesse, mas que, até então, encontravam-se desconectados. Apreendo de sua fala, os modos como sua persona vem contribuindo para alterar suas percepções identitárias e a forma como ele se relaciona com o mundo, como pode-se interpretar em uma de suas respostas:

⁴⁶ Legenda referente à imagem da página anterior.

Então, assim, eu acho que, principalmente, assim, antes de tudo, até antes de trabalho, de expressão artística e tal, eu acho que teve uma conexão comigo mesmo, assim, de assuntos de identidade, né? De entender melhor quem eu sou e tal. Acho que encontrar ela dentro de mim, foi me revelando coisas minhas, assim, de personalidade mesmo, né? Porque é uma coisa meio louca, né? Você constrói uma segunda personalidade pra drag, mas quem constrói sou eu, né? Então meio que você vai construindo uma entendendo a outra. Então acho que o principal aconteceu, acho que é isso, assim, pra mim, né? E eu sempre digo que eu acho que se montar e tal é uma antes, né, de ser um trabalho e tal é uma urgência nossa, mesmo, é uma vontade, é uma curiosidade, é um interesse. Mas é uma coisa que você precisa. Você precisa ir viver aquilo pra ver o que que é. Pra ver se é o caso, se não é... Se é uma coisa só de uma vez pra tirar uma onda, né? Pra ver como é que é? Tem gente que realmente acontece isso. Uma vez só e pronto. Já viu o que eu queria ver. (VALENZUELA, 2020)

Em suas performances artísticas, Juana Profunda deixa revelar os posicionamentos políticos de Daniel, traz para a cena os temas sobre os quais o performer anseia falar artisticamente, enquanto a construção deste corpo-atuante torna-se um campo de experimentação de suas referências artísticas e estéticas. Embora o artista enfatize que cada ocasião pede um tipo de montagem diferente, algo a se destacar em sua performance é a forma como sua figura festiva, muitas vezes fazendo alusão à origem carnavalesca, cria um contraponto com a seriedade de seu discurso político.



47

Juana Profunda é uma das líderes e mestra de cerimônia dos eventos propostos pelas PsicoDrags. Sua destreza com o microfone, comandando e apresentando o show de suas/seus companheiros, também pode ser notada na série Juana Entrevista, disponível em seu canal do *YouTube*, onde a personagem promove conversas com diversos artistas LGBTI+. Nos palcos, a anfitriã recebe sua plateia que se sente em casa, tamanho seu magnetismo, convidando-nos e nos transportando, junto com ela, à atmosfera cabareteira que cria.

Depois que conheci sua personagem, quando penso em Juana Profunda, ouço primeiro sua voz falando “Oi, guriaaa”, e só então me vem à lembrança sua maquiagem marcante, figurino e adereços, muitos adereços, por sinal.

⁴⁷ Discurso de Juana Profunda na Marcha das 1000 Drags, durante o Bloco Brasilidades e Juana Profunda, no Carnaval de 2020. Disponível em <https://youtu.be/uGbt3MZfess>

Especificamente em seu caso, entendo que a construção do corpo-atuante só se completa quando sua imagem está atrelada a esse modo de falar.

Questiono Valenzuela sobre o momento da montagem em que ele percebe Juana começando a se fazer presente, alterando as percepções de si. Em sua compreensão, o artista cita dois momentos fundamentais quando a personagem começa a “tomar conta do corpo”, como ele próprio diz. O primeiro se dá quando coloca os cílios postiços, que para ele – Daniel-Juana – sinaliza o final da etapa de maquiagem. “Quando eu boto o cílio ela já bate aquele cilião, assim, já com uma outra coisa, né? Já dá uma, uma coisa no olhar, assim.” (VALENZUELA, 2020). E o segundo momento em que percebe esta modificação é quando coloca a peruca. Entende também que a personagem vai se empoderando conforme vai para a ação, mas que é sempre uma permissão. Daniel dá espaço para Juana acontecer.

Conversamos também sobre seu processo de desmontação. O artista comenta que quase sempre é um outro ritual. Gosta de aproveitar um pouco mais a companhia de Juana, mesmo depois de já ter terminado seu trabalho. Tira primeiro as coisas que o incomodam, que o apertam, e permanece com aquilo que mais intimamente o conectam à personagem.

É uma coisa meio que de deixar ela ir embora, descansar, assim. Meio que aos poucos, porque a parte de montar é isso, né? Demora. A gente fica lá duas horas se montando. Então você monta, você vê cada pedacinho, assim, que você está construindo, né? E daí o desmontar acho que, às vezes, também tem esse mesmo caminho, assim, né? Você ir deixando pouco a pouco, assim. Mas também depende, né? Já cheguei, tipo, em casa, às vezes, sei lá, eu estou num lugar já que já fiz o que eu tinha que fazer, e sei lá, na casa lá de alguém, né? Um lugar que eu não preciso estar mais montada, eu já vou me desmontando. Tipo, já tiro a peruca, já tiro os cílios, sabe? Já chego em casa meio caminho, assim. Meio despencada assim, já, mas enfim... Depende. (VALENZUELA, 2020, s/p).

É interessante notar na fala de Daniel, o paralelo que se dá na montagem e desmontação de Juana. O artista recupera os mesmos elementos – cílios e peruca – como as chaves que permitem a passagem de sujeito para personagem e vice-versa. Embora possa inferir de sua fala que a montagem se dá em todo o processo, inclusive durante a performance em si, acredito que cada artista tenha seus pontos de passagem. Para mim, creio que um dos pontos seja quando redesenho meus lábios, por exemplo.

Na continuidade da conversa, Valenzuela comenta sobre como este período de isolamento tem interferido em sua rotina de trabalho. Mesmo sendo um ótimo produtor, durante a entrevista confessou que não se considera tão bom na pós-produção, e este

período de aparente inatividade fez com que desse atenção para este seguimento. Rever o grande volume de trabalhos registrados e organizar os conteúdos realizados, parecem ter lhe dado outras perspectivas de ação com sua persona. Ainda durante a conversa, mostrou-se receoso em relação a trazer suas atividades para o ambiente virtual, durante o ano de 2020 reorganizou seus próprios eventos trazendo-os para este formato, o que lhe garantiu outras possibilidades de se colocar em cena, explorando mais o audiovisual.

Uma de suas empreitadas atuais é o *Juana's DragLab*, uma versão online das oficinas que oferece para iniciantes na arte do transformismo. Parte do conteúdo é compartilhado no formato de pequenas dicas de montagem, em sua rede social do *Instagram* (@juana.profunda), e outra parte como um conteúdo exclusivo para suas/seus alunes. No início do ano de 2020, antes de ser declarada a pandemia, tive a oportunidade de participar de uma de suas oficinas, presencialmente, e as consequências desta aproximação serão discutidas no próximo capítulo.

A entrevista na íntegra pode ser assistida através do QR Code a seguir:



2.5 – RUBIA ROMANI OU RUBÃO OU RUBY HOO

A artista da cena Rubia Romani tem a sua trajetória marcada por sua formação em teatro e sua incursão na dança, o que lhe serve como base para ações que se estruturam a partir do estudo do movimento e de composições corporais. Tais aspectos são importantes para esta pesquisa por trazerem semelhanças quanto ao lugar de origem, e por apontarem para direções e soluções diferentes. Como artista que transita pela dança e teatro, interesse-me também pelos resquícios dos princípios destas linguagens nas cenas de montagem, ou quando são entendidas como força motriz no processo criativo.

⁴⁸ Entrevista disponibilizada em: <https://youtu.be/P5vtzVz5tCo>

Somado à sua trajetória, outro fator de seu trabalho que aponta para desdobramentos desta pesquisa, diz respeito, supondo uma polaridade binária, à oposição que se constrói em relação à performance de artistas *drag queens*. Desde 2014, Rubia dá vida a Rubão, um *drag king* que comanda o coletivo *Kings of the Night*, e que põe fogo no parquinho⁴⁹ quando o assunto é debochar de uma masculinidade viril e estereotipada.

Segundo a artista⁵⁰, suas performances ironizam temas cotidianos, sociais, culturais e políticos, utilizando do bom humor e da burla como combustível das performances. Dessa forma, reflete sobre as relações de poder hegemônicas, parte de dissidências, suscita a erótica, provoca a ordem binária e o desejo. Mistura dança, elementos do Burlesco e da performance *drag*, como o *lipsync*.

Mesmo que demandem de energias equivalentes na construção de suas personas, enquanto Brigitte Beaulieu e Juana Profunda se inclinam aos pressupostos associados à feminilidade, Rubão segue uma linha de construção corporal em direção a um ideário de masculinidade, no outro lado do espectro de gênero, tendo por base a teoria da performatividade de gênero, conceito desenvolvido por Butler (2010)

Em janeiro de 2021, com os exames negativos para o COVID-19 e respeitando os protocolos de distanciamento, convidei Rubia para fazermos uma conversa em meu apartamento. Senti a necessidade em estar presente com a artista, por entender que há no movimentar de seu corpo uma grande quantidade de discursos. Conteúdos que, em meu julgamento, só poderiam ser assimilados na observação de sua gestualidade enquanto conversávamos.

Peço para que a artista resgate suas memórias de infância. Romani relata sobre o início de sua trajetória artística, assim como outras referências de vida que corroboram para seu pensamento atual sobre arte e corpo. Iniciou aos 4 anos de idade no ballet clássico e seguiu com a prática durante 16 anos. Aos 11, adentrou para as aulas de teatro. Por mais que a dança clássica faça parte de seu repertório, dando uma impressão de pureza, no sentido mais recatado da palavra, Romani situa que desde a infância tem o interesse pelo erotismo e as reações que o assunto provoca.

A televisão da década de 1990, não tem como eu negar, que é a minha referência. (...) Eu sou fruto disso, assim. Eu lembro que quando eu era criança, eu gostava de ver a família tensa. Porque sempre estava todo mundo ali

⁴⁹ Expressão utilizada com o intuito de demonstrar grande agitação.

⁵⁰ Informações retiradas de um bate-papo de Rubão com a *drag* Suzaninha, no podcast *Drag de Quinta*, disponível na plataforma *Spotify*.

assistindo, daqui a pouco quando a coisa ia ficando mais sexual, assim. Tanto nas novelas, porque se você for ver nas novelas têm tudo, né? Nas novelas, nos Gugu's, não sei o que... Eu ia sentindo minha família tensa. E aí eu deixava de ver o que estava acontecendo na TV. E eu ficava só vendo como é que as pessoas estavam reagindo e como cada um ia lidando com essa tensão sexual que ia surgindo, assim. (ROMANI, 2021)

A artista conta que depois que começou a fazer suas performances burlescas, lembrou de imagens da infância, quando, ao assistir o programa de televisão Cocktail⁵¹, presenciava quadros de *strip-tease*, por exemplo. Us participantes escolhem uma fruta e a modelo abre seu roupão exibindo os seios cobertos por adesivos conforme a fruta escolhida. Romani reencena a imagem descrita, enquanto se diverte contando. Outra cena que lhe vem ao corpo é a de um modelo masculino. “Era num barco, se passava num barco o cenário desse programa. E eu lembro de um marinheiro tirando a roupa nesse barco” (ROMANI, 2021) E esta foi a inspiração para a primeira performance que fez de Rubão.

Assim como tem a criança viada, eu era uma criança fervida, muito fervida. Começava a tocar uma música, eu ia para o centro da rodinha. E dançava na boquinha da garrafa. Dancei com a Carla Perez no palco. Tudo! E aí eu acho que... E o meu pai era muito fervido. Meu pai era fervidíssimo. Então meu pai, ele me incentivava a ser fervida. É isso. Quer dançar na boquinha da garrafa? Vai... (ROMANI, 2021)

A artista considera que essas primeiras imagens nos constroem. Somos reflexos das crianças que fomos. Daquilo que registramos em memória. Das experiências que negamos e das que atualizamos e complexificamos. “É bem legal falar bastante sobre esse momento – da infância –, porque hoje em dia eu acho que eu sou esta criança, entendeu? Que está dando vazão a essas primeiras imagens.” (ROMANI, 2021, grifo nosso).

A performer ainda resgata sua mudança para Curitiba, em 2005, período em que iniciou a graduação em Artes Cênicas na Faculdade de Artes do Paraná - FAP⁵². O ambiente universitário contribuiu para que ressignificasse suas experiências corporais. Lugar de troca com novos artistas, trabalhar com pessoas diferentes, propondo e vivenciando outras perspectivas artísticas. Da mesma forma, os espetáculos que participou contribuíram para que criasse uma bagagem, que lhe garante maior confiança em suas investidas atuais.

⁵¹ Televisivo exibido no Sistema Brasileiro de Telecomunicações – SBT, entre 1991 e 1992, comandado por Luís Carlos Miele.

⁵² Romani graduou-se em 2008, antes que a instituição viesse a se tornar a UNESPAR – Campus de Curitiba II.

Romani comenta que 2014 foi um ano de mudanças em sua vida. Entre crises pessoais e profissionais, abriu sua percepção para novas possibilidades de entendimento de si e das normatizações que construíam seu modo de estar no mundo. Foi em uma conversa de bar, quando um colega imitou seus gestos femininos e sensuais que começou a questionar a naturalização de suas ações e movimentações corporais.

E eu até falei assim: “Ah! Isso é natural do meu corpo.” E assim que eu falei esse “natural do meu corpo”, mas vendo ele me imitar igualzinho. Isso é natural porra nenhuma! E aí abriu aquela fenda temporal, assim. Igual, tipo, sei lá... Esses flashbacks de filme. E veio vindo tudo, então, que me constitui. Que me faz ter esse gestual. As aulas de ballet clássico. Eu ser mulher nessa sociedade. Enfim... E aí eu fiquei meio... Porque eu não sabia das teorias queer. Eu não tinha esse entendimento de que gênero é performance e tudo mais. E aí eu fiquei com aquela pulga atrás da orelha. Quer dizer que eu sou toda construída? Tipo, toda construída mesmo? (ROMANI, 2021)

Uma semana depois deste acontecimento, foi para o Festival Interação e Conectividade, evento de dança contemporânea, em Salvador - BA, onde a coreógrafa Eszter Salomon propôs uma residência artística para remontar um de seus espetáculos com *drag kings*, desta vez com artistas brasileiras. Romani conta que não participou desta residência, porém esteve em contato frequente com as artistas e ao assistir ao espetáculo viveu um momento catártico.

Voltou para Curitiba com estas questões relativas às performatividades de gênero ainda mais pulsante. Segundo a artista, o universo se encarregou de a aproximar da cineasta Débora Zanatta, que a convidou para filmar um de seus roteiros, o curta metragem *Lovedoll*, para um trabalho da graduação em Cinema. Foi neste trabalho como atriz que Romani pode se debruçar à uma pesquisa corporal, direcionando seu foco para o estudo das gestualidades entendidas como masculinas.

Aí logo veio o Carnaval. Onde todo mundo começa e deixa as máscaras caírem. É no Carnaval. E um amigo meu, por acaso, Jeff Bastos, tinha um bigode de cabelo natural. Porque no *Lovedoll* não tinha nenhum artifício de montagem. Era tudo gestual e o dildo. Só. E aí, ali naquele Carnaval, eu botei um bigode. Ele se montou, eu me montei, então, tipo, só botando um bigode e uma camisa masculina, assim. E saí. E foi fascinante o que aconteceu naquele dia, assim. Acho que a minha autoestima nunca ficou tão boa. Porque, de repente, parece que eu chamava a atenção de todo mundo, assim. Eu estava achando muito legal o fascínio que gerava, assim, sabe? (...) Aí naquele Carnaval quase que inteiro eu acabei saindo de Rubão. Nem tinha nome. O “Rubão” surgiu neste Carnaval que uma amiga olhou e falou assim: “você é a cara do Fábio Assunção. Rubão. (ROMANI, 2021)



Figura: Rubão⁵³
 Fonte: Acervo da artista

Conforme a artista, o nascimento de Rubão e a exploração da persona em espaços cênicos e/ou fora deles contribuiu para que alterasse a relação com seu corpo, com sua sexualidade, com suas criações. Ainda em 2015 conheceu o tantra e a arte burlesca com Miss G, persona de Giorgia Conceição. A princípio, entendia sua montagem de Rubão como uma pesquisa pessoal que vez em quando aparecia em festas e eventos, enquanto com Ruby Hoo, sua personagem burlesca, havia a elaboração de performances. Conta que apenas em 2017, criou a primeira performance para Rubão, a Náutica, entendendo que poderia brincar com os elementos da burla, cruzando as duas linguagens cabareteiras.

Romani reflete sobre as primeiras construções de Rubão a partir de uma ressignificação dos códigos que permeavam suas vivências enquanto uma mulher cis que se relaciona com homens. Analisa que a montagem de sua persona mimetiza a figura do macho alfa, por uma urgência em expurgar suas experiências com as referências masculinas que a rodeavam, como seu pai e um ex-namorado. Utiliza do deboche a esta masculinidade como ferramenta para sua criação artística ao relacionar a performatividade do macho sedutor à construção de gestualidade dos *gogo-boys* e ao falocentrismo, como fica evidente na performance a seguir:



A música inicia num *blackout* e Rubão surge pela plateia com um figurino que remete à figura de um lenhador. Botas, macacão jeans azul, uma camisa de flanela com estampa xadrez, uma boina e um cinto com um pequeno machado pendurado em sua cintura. As botas trazem o peso no caminhar. Os passos firmes e fortes no chão aterram a experiência visual. Chego a sentir o cheiro de testosterona no ar. A gestualidade fabricada remete aos dançarinos do Clube das Mulheres. Sensual. Sexual.

⁵³ Legenda referente à imagem da página anterior.

⁵⁴ Performance de Rubão no *PsicoDrags – O Show*, realizado no Auditório Salvador de Ferrante (Guairinha), no ano de 2018. O trecho de sua apresentação encontra-se entre 23'45" e 31'. Disponível em <https://youtu.be/0OQwpu0P0jA>

Inicia o *strip-tease*. Por baixo deste figurino, Rubão revela os pelos que completam a imagem sugerida pela máscara de um leão. A partir deste momento, Romani propõe diversas quebras de expectativa, ironizando os padrões de virilidade que vinha construindo. Troca a trilha sonora para a canção Leãozinho, de Caetano Veloso. A cauda do leão está pendurada por um plug anal. Masturba o primeiro dildo preto e grande, criticando a objetificação do homem negro, que logo é arrancado revelando um pequeno brinquedo bege em formato de pênis. E finaliza a performance com uma nudez parcial, em que é possível observar a genitália da performer.

Romani comenta que hoje, após sete anos do início deste processo com o *drag king*, está reavaliando esta personalidade criada para Rubão. Sente uma necessidade em trazer novas nuances para a persona, reflexo de como vem entendendo seu lugar no mundo e nas relações que estabelece. Complexificando as percepções corporais que se constituem no frequente trânsito entre sujeito desmontado e personagens frutos da montagem.

A entrevista na íntegra pode ser assistida através do QR Code a seguir:



2.6 – PLURALIDADE DOS COLETIVOS EM OUTRAS EXISTÊNCIAS

21 de Julho de 2018. Sábado. Lá estava eu-Loretto me produzindo toda, inteira pintada de azul parecendo um Smurf gigante, para a festa de encerramento do primeiro Combo Drag Week, evento promovido pela Ruído CWB e comandado pela *drag* Juana Profunda, no Basement Cultural. A maior concentração de artistas transformistas que já presenciei fora da Parada Gay ou Marcha da Diversidade. Ali, percebi que a cena *drag* curitibana não apenas estava viva, como também se mostrava em processo de renovação, ao misturar artistas mais experientes, como

⁵⁵ Entrevista disponibilizada em: <https://youtu.be/56iLyWPjB-c>

Brigitte Beaulieu⁵⁶, Linda Power⁵⁷ e Dalvinha Brandão⁵⁸ com novatus no ramo da montagem.

O evento contou com cinco dias de programação, entre 17 e 21 de Julho de 2018. Foram ofertadas oficinas de transformismo (*drag queen e king*), promoveram uma feira *drag*, rodas de conversa, mostra de cinema e festas, sendo que na noite de encerramento, ocorreu *O Maravilhoso Cabaré das Divinas Divas – Especial PsicoDrags*, uma noite cabareteira com diversas apresentações.

Segundo constam em suas redes sociais, as *PsicoDrags* são uma *Maison* de Transformismo e Burlesco. Estus artistas, paralelamente a suas atuações profissionais individualmente, trabalham como um coletivo, os quais passaram a investigar e praticar formas alternativas de cena. Reunidos, oficialmente, desde 2017, elus vêm promovendo diversas atividades culturais, movimentando a cena *drag* teatral curitibana.

Acompanhar o trabalho deste coletivo, contribuiu para o enriquecimento das discussões levantadas nesta dissertação, visto a diversidade de estéticas apresentadas pelos artistas, que se dá a ver, principalmente, pela pluralidade em cada uma de suas trajetórias, fruto da vasta experiência no campo de criação e produção artística nos palcos tradicionais e bastidores. A multiplicidade de atuações pode ser verificada no último show realizado presencialmente em novembro de 2019, no Teatro Rodrigo D'Oliveira.

PsicoDrags – O Show // Caça às Bruxas' aposta em boas doses de humor e bruxaria e é apresentado em formato cabaré, trazendo um grandioso elenco de 12 artistas com diferentes trajetórias no teatro, dança, performance, cinema e música. (PSICODRAGS, 2019, s/p)

O elenco foi composto por Juana Profunda (Daniel Valenzuela), Dalvinha Brandão (Gustavo Bitencourt), Miss G (Giorgia Conceição), Rubão/Ruby Hoo (Rubia Romani), Rita Lina (Leo Fressato), Jeruza Miller (Jeferson Ulbrich), Esperanza (Cleydson Nascimento), Don Giovanni (Giovana Lago), Antraxx (Luiz Bertazzo), David Grelow (Carol Winter), Madalena (Augusto Ribeiro) e Lucat Paixão (Lucas Bettin). Interessa para essa pesquisa justamente o caráter eclético da origem artística dos integrantes, diferentes corpos na cena curitibana e que estão mais integrados a algumas poéticas da cena, com perspectivas múltiplas no entendimento dessas linguagens.

⁵⁶ *Drag-persona* de André Luis Tutes.

⁵⁷ *Drag-persona* de Patrick Oliveira.

⁵⁸ *Drag-persona* de Gustavo Bitencourt.



59

As *PsicoDrags* tiveram sua investida artística se apresentando no Festival Psicodália, Festival Olhar de Cinema - Curitiba Int'l Film Festival, COMBO DRAG WEEK, O Maravilhoso Cabaré, Mostra Novos Repertórios, Festival Yes, nós temos Burlesco (RJ), Teatro Parlapatões (SP) e Cabaret da Cecília (SP).

Figura 6: Elenco *PsicoDrags* (2018)



Fonte: Day Luiza

Com a mesma característica de pluralidade, há de se reconhecer outro espaço artístico de Curitiba, onde os artistas propuseram-se a investigar as diversas poéticas da cena, muitas vezes trazendo uma pesquisa sobre corpos dissidentes, com corpos dissidentes, em que elementos da montagem compõem uma das possibilidades de

⁵⁹ *Psicodrags O Show*. Disponível em: https://youtu.be/_B9_8U3mIIA

criação para os corpos-atuantes. Segundo consta em sua página virtual, a Selvática Ações Artísticas, criada em 2011,:

é uma experiência híbrida de coletivo, produtora, espaço artístico, plataforma criativa de gestão compartilhada, residência e intercâmbio. Uma experiência sempre em mutação coabitando diferentes formatos que permitam o aprofundamento de linguagens diversificadas. Recebeu prêmios nacionais e internacionais com os quais pode apresentar seus trabalhos em diversas cidades do Brasil, bem como outras cidades da América Latina, Europa e África. Através da Casa Selvática, inaugurada em 2012, desenvolve um trabalho calcado em intercâmbios e residências compartilhadas. Entre as principais linhas de força que movimentam o coletivo estão a construção de um espaço para a permeabilidade entre as linguagens artísticas, o hibridismo e a reavaliação do conceito de cabaré. (SELVÁTICA, 2020)

Nos últimos anos de atividade da Casa Selvática, o espaço se organizou com um pensamento de gestão compartilhada entre artistas residentes e a produtora. As produções, em sua grande maioria, são realizadas de forma independente, valorizando o trabalho colaborativo, em que os artistas se revezam em diferentes funções e proposições de pesquisas artísticas. A Casa Selvática é um reduto onde diferentes poéticas se entrecruzam, mantendo uma programação cultural ativa com oficinas, espetáculos, festas performáticas e exposições.

Figura 7: Cabaré Voltei da Casa Selvática



Fonte: Selvática Ações Artísticas

Entre us artistas residentes estão Amira Massabki, Francisco Mallmann, Gabriel Machado, Gal Freire, Jo Minstinguett, Leo Bardo, Matheus Henrique, Nina Ribas, Patricia Cipriano, Renata Cunali, Ricardo Nolasco, Semy Monastier, Simone Magalhães e Stéfano Belo. Além de diversus artistas colaboradorus como Amabilis de Jesus, Cibelle Gaidus, Dalvinha Brandão, Giovana Lago, Jussara Belchior, Leonarda Glück, Mari Paula, Marina Arthuzzi, Marina Viana, Montserrat Angeles Peralta, Patricia Saravy, Patricio Ruiz, Thalita Sejanas, Rubia Romani e Princesa Ricardo Marinelli.

Julgo necessário apontar que a intenção de trazer uma observação mais de perto para Juana Profunda e Rubão, pertencentes às PsicoDrags, e Brigitte Beaulieu, delimita a compreensão da montagem para esta pesquisa mais próxima aos princípios da arte *drag*, enquadrando-a na efemeridade de construção de suas fisicalidades. Enquanto percebo que parte dus artistas da Casa Selvática exploram de forma mais intensiva, em seus corpos cotidianos, as performatividades questionadoras de identidades, complexificando as relações entre sujeitos e personas.

Saliento que us artistas apresentados nesta dissertação não esgotam as possibilidades de montagem, mas direcionam a atenção para algumas características que considero relevantes para a arte *drag*. Cada um/uma contempla, mais significativamente, aspectos que reconheço enquanto busca de aperfeiçoamento em minha prática, como na polidez da visualidade de Brigitte Beaulieu, no forte discurso e comunicação verbal de Juana Profunda e na fisicalidade performativa de Rubão.

Portanto, na sequência deste trabalho, busco revisitar minha trajetória na arte do transformismo, objetivando compreender como o desenvolvimento da pesquisa e a aproximação com os estudos exploratórios vêm modificando a forma com que me relaciono com o fazer *drag* e as alterações em minhas percepções corporais provenientes do processo de montagem.

CAPÍTULO 3 – CHEGAY

3. 1 – CAMINHOS AUTOETNOGRÁFICOS

Isso de ser exatamente aquilo que a gente é ainda vai nos levar além

Paulo Leminski

Este momento da pesquisa é construído tendo como princípio metodológico a autoetnografia. Ao me colocar enquanto um dos objetos a ser observado, reconheço minha própria existência dentro do universo ao qual pretendo compreender. Falar das minhas vivências revela a realidade que compartilho com muitos de meus/minhas iguais, extrapolando uma ideia de discurso individual, o que leva a refletir sobre um grupo social.

Para dar conta desse processo, aproximo-me dos estudos de Nelson Barros e Pedro Motta (2015) a respeito das ideias de Anderson e Glass-Coffin em *Handbook of Autoethnography* (2013), que destacam os procedimentos para a construção de uma pesquisa autoetnográfica. Segundo Barros e Motta (2015, s/p) a elaboração desse modo de escrita segue cinco premissas⁶⁰:

- visibilidade para o si: é o eu do pesquisador se tornando visível no processo, este eu não é separado do ambiente, ele só existe na relação com o outro, é, portanto, o eu conectado com o seu entorno;
- forte reflexividade: representa a consciência de si e a reciprocidade entre o pesquisador e os outros membros do grupo, o que conduz a uma introspecção guiada pelo desejo de entender ambos;
- engajamento: em contraste com a pesquisa positivista que assume a necessidade de separação e objetividade, a autoetnografia clama pelo engajamento pessoal como meio para entender e comunicar uma visão crítica da realidade, de forma que engajamento, negociação e hibridez emergem como temas comuns de uma variedade de textos autoetnográficos;
- vulnerabilidade: a autoetnografia é mais bem-sucedida quando é evocativa, emocionalmente tocante e quando os leitores são tocados pelas histórias que estão lendo, certamente isto traz algumas vulnerabilidades ao explorar a

⁶⁰ Os tópicos aqui destacados foram reproduzidos na íntegra do original.

fraqueza, força, e ambivalências do pesquisador, evocando a abertura de seu coração e mente;

- rejeição de conclusões: a autoetnografia resiste à finalidade e fechamento das concepções de si e da sociedade, pois é concebida como algo relacional, processual e mutável.

A partir da leitura do livro *O Lugar de Fala* (2019), de Djamila Ribeiro, compreendo a importância de reconhecer meus privilégios enquanto um homem cis branco. Contudo, em diversos momentos ao longo da vida, o fato de ser homossexual implicou em me sujeitar a convenções sociais que invisibilizaram minha própria sexualidade e expressão. Fazer *drag* auxiliou a tornar possível o vivenciar da minha própria existência e, é a partir desses lugares por onde estive/estou que construo minha escrita nessa pesquisa. Por isso, anoro-me nos estudos de Ribeiro (2019, p. 64) ao refletir que “o falar não se restringe ao ato de emitir palavras, mas a poder existir. Pensamos lugar de fala como refutar a historiografia tradicional e a hierarquização de saberes consequente da hierarquia social”.

Além disto, a narrativa como metodologia pode servir como um contraponto, pois ao ampliar o imaginário coletivo, atua ainda como dispositivo que oportuniza o contato com respostas que não são aquelas naturalizadas e automatizadas ao longo dos tempos. Mudando os protagonismos invertem-se as lógicas e as noções de outro. Sobre esse assunto Jean Connelly e Michael Clandini discorrem:

A narrativa e a vida vão juntas e, portanto, o atrativo principal da narrativa como método é sua capacidade de reproduzir as experiências da vida, tanto pessoais como sociais, de formas relevantes e cheias de sentido. (CONNELLY; CLANDINI, 2009, p.195, apud Molina, 2013, p. 58)

A pandemia, que sorrateiramente nos prendeu em 2020, é um fator que colaborou para que houvesse a reestruturação dos procedimentos metodológicos, conduzindo a repensar as estratégias de escrita e reformular a maneira como se produziu e olhou para o material analisado. Desta forma, as narrativas da vida, que já se cruzavam com as narrativas artísticas, agora, em tempos pandêmicos, não mais se separaram.

2020. Com a noção de tempo perdida, controversamente o isolamento social faz parecer um período muito maior do que realmente foi e, ao mesmo tempo, fez com que passasse voando. Antes da pandemia, alternava entre a vida pública e privada.

Hoje, a sensação é de que vivo meu *The Truman Show*⁶¹ particular. Participante de um *reality show*, onde, de tempos em tempos, surge uma nova prova de resistência. Nossas intimidades têm de ser maquiadas para cada nova vídeo-chamada, na impossibilidade de desatrear o dentro e o fora. Ainda assim, monto um cenário, escolho o que vai ou não aparecer, finjo que está tudo certo e ligo a câmera. Performando essa estranha realidade de confinamento.

Vamos vivendo de dar um jeitinho e é com esse modo de operar que as atividades vão se estruturando, tomando corpo. Tomando o corpo, que se engaja em solucionar o que era previsto da melhor forma possível. Reajustando. Reelaborando. Readequando ao que dizem ser o novo normal.

De início pensei que essa quarentena não duraria tanto tempo. As semanas foram passando e as fotografias penduradas na parede do quarto tornaram-se minhas melhores confidentes. São retratos meus com diferentes idades. No mais antigo eu devia ter em torno dos quatro ou cinco anos e é com essa criança que eu tenho mais assuntos. Talvez porque seja para ela que eu tenha mais histórias para contar. Trinta e um anos de acontecimentos, de idas e vindas, encontros e desencontros, inclusive comigo mesmo.

Tento decifrar o sorriso de canto de boca na fotografia, o segredo escondido nos olhos sobre o que eu estava pensando naquele exato momento. De fato, a memória não é suficiente para dar conta de tal lembrança tal qual aconteceu, então, resta a ficção que crio da mistura do que contam sobre este dia, do que me recordo daquela época e da leitura que faço da imagem impressa. Recorro, desta forma, à reconstrução de uma narrativa do passado, de forma não linear, assim como propõe Marcio Caetano (2016, p. 34-35).

Ainda baseado no que propõe o autor, as narrativas que conto para esta criança-eu de cinco anos, e que compartilho nesta pesquisa, são fabricadas nessa mistura entre experiência e ficção. Os relatos são elaborados criticamente a partir de uma percepção dos acontecimentos. Dos enquadramentos que escolho escrever, dos filtros postos sobre a realidade, das fantasias que ousou re-vivenciar.

3.2 – INFÂNCIA VIADA

Conto para a criança da fotografia episódios que ela nem imaginava viver. Fatos que ficaram registrados na memória e que me constituem no indivíduo que sou

⁶¹ O Show de Truman (1998), como foi divulgado no Brasil, teve direção de Peter Weir.

hoje. Experiências que, nem de longe, imaginaria serem possíveis. Passagens da vida que, para mim, dão indícios de minha sexualidade. Pergunto se ela sabe quando foi a primeira vez que me interessei por meninos. Não tenho essa resposta com precisão, mas sei que faz muito, muito tempo.

Sempre me senti como um menino diferente dos outros. Criativo, educado, sensível, mais amigo das meninas que dos meninos. Uma negação no futebol, não há quem diga o contrário. Talvez por isso gostasse de brincar mais com as garotas, ou talvez seja o fato de querer brincar com elas o motivo de não ter desenvolvido as habilidades no futebol. Neste momento, meu gaydar⁶² interno apita o primeiro sinal de alerta. Uma menina poderia gostar de futebol, era aceitável. Mas um menino não gostar?

Destaco essas questões, principalmente, por conta do contexto no qual vivi durante minha infância. Morei em Arapoti, cidade no interior do Paraná, até os quatorze anos de idade. Naquela época, início da década de 1990, havia um time de futebol de salão que pertencia à fábrica de papel da cidade, em que parte do time era também da seleção brasileira desse esporte. Isso se refletiu fortemente no desejo dos meninos em serem jogadores e quem não gostasse de jogar bola se via excluído entre os colegas da escola.

Ressalto que num país onde existe a futebolista Marta, as discussões relacionadas a gênero no esporte já avançaram bastante, porém estão longe reparar as disparidades socioculturais entre homens e mulheres, principalmente no caso do futebol. Esta realidade é compartilhada por inúmeras crianças, sobretudo no ambiente escolar, como indica José da Silva Junior:

Outra inquietação que já me acompanha desde a escola e que se sustenta ainda hoje na minha experiência do magistério na educação básica está na observação do abandono ou negação do futebol por grande parte dos alunos enquadrados pelos demais colegas como gays, “bichinhas”, “mulherzinhas” (SILVA JUNIOR, 2018, p. 25)

Algumas meninas da cidade praticavam ginástica rítmica e este, sim, era um esporte que me saltava aos olhos. Ficava fascinado com os saltos, giros e a flexibilidade que adquiriam. Não é coincidência meu interesse pela Dança, curso no qual me graduei, visto a proximidade na movimentação das atletas com certas

⁶² Termo que utilizamos na comunidade LGBTI fazendo alusão a um radar gay que identifica os iguais como também pertencentes à comunidade.

técnicas, como Jazz e Ballet Clássico. Tendo em vista esse contexto, refutei o futebol por estar relacionado ao universo masculino, tampouco podia praticar ginástica rítmica, esporte prioritariamente feminino.

Minha infância também foi povoada por comentários como: “Coitado do Antônio, tem um filho viado”.

VIADO!

Ô, palavrinha que ecoa dentro da cabeça.

O tal filho do Antônio é meu primo, Rodrigo, com quem fiquei muito tempo sem contato, mas que sempre esteve em minhas lembranças e, lembrado como a criança que eu não deveria ser. A criança viada. Passei grande parte da minha infância ouvindo comentários homofóbicos como este. Em casa, na escola, no clube, na igreja. São espaços/contextos que imprimem e definem o modelo de comportamento heteronormativo como aceitável e natural.

Muitos consideram que a sexualidade é algo que todos nós, mulheres e homens, possuímos "naturalmente". Aceitando essa ideia, fica sem sentido argumentar a respeito de sua dimensão social e política ou a respeito de seu caráter construído. A sexualidade seria algo "dado" pela natureza, inerente ao ser humano. Tal concepção usualmente se ancora no corpo e na suposição de que todos vivemos nossos corpos, universalmente, da mesma forma. (LOURO, 2018, p. 12)

Todos esses discursos não nos fazem mudar quem nós somos, mas, no meu caso, com certeza reprimiu atos, gestos, desejos. Ao menos na frente dos outros. Sozinho no meu quarto a história era diferente.

Sou da geração Sandy e Junior, como muitas outras crianças no início dos anos de 1990. Sempre fui a Sandy, óbvio, mas ninguém sabia do meu segredo. Acredito que tenha sido nessa época, entre os 6 ou 7 anos de idade, que experimentei pelas primeiras vezes algo que poderia ser entendido como um proto-transformismo. Quem é a criança viada que nunca colocou uma toalha na cabeça fingindo ter o cabelo comprido?

(Lembrou, né?!)

A bichisse da criança viada não parava aí. Fingia que participava dos concursos do É o Tchan! Infernizava meus pais com a fita das Chiquititas. Não perdia um episódio

de *A fada Bela*. Brincava de cabeleireiro. E sempre escolhia a Kitana no *Mortal Kombat*. Vrrrráááá! A essas alturas da vida, o gaydar já não parava mais de apitar. E há quem diga que eu não dava sinais.

É possível que esses fazeres de conta da infância tenham me motivado a querer estudar teatro. Lembro-me de ter interesse também por essa arte desde criança, participando de encenações na escola. Mas foi na adolescência, em 2005, que entrei para um curso técnico, na cidade de Macaé – RJ. Foi no teatro que tive meus primeiros amigos assumidamente gays.

Foi, também, nesse mesmo ano, que dei meu primeiro beijo em outro menino. Escondido, claro. Na época, eu ainda não era assumido e assim permaneci até os dezoito anos. Não contei nem para meus amigos que também eram gays, embora eles já soubessem.

(A gente sempre sabe...)

3.3 – TRAJETÓRIA NO TRANSFORMISMO E NASCIMENTO DE LORETTO VON DER BAUSCH

Coloquei-me em cena travestida pela primeira vez no concerto encenado *As Estripulias de Teresica*, com texto de Roberto de Regina, canções do *Cancionero de Upsala* e direção de Eli Siliprandi. O grupo Madrigal em Cena estreou esta montagem em 2007 e em 2010, na falta de uma das atrizes, fui incumbido de assumir o papel da mãe de Teresica.

Considero que interpretar essa personagem esteja bem distante do entendimento que tenho hoje sobre a construção de uma persona *drag*. A função que desempenhei estava muito mais próxima das necessidades do Teatro Elizabetano, por exemplo, onde, os meninos necessitavam interpretar personagens femininas pois, oficialmente, não era permitida a participação de mulheres, como apontam os estudos de Roger Baker (1994). Contudo, ao interpretar essa personagem, talvez tenha despertado a possibilidade de experimentar o travestimento em cena. Portanto, na continuidade desse item, pretendo apresentar uma linha de ações, que se iniciou neste espetáculo e foi, timidamente, avançando até construção da persona Loretto von der Bausch.

O ponto de partida às minhas experimentações sob o manto das discussões de gênero e sexualidade aconteceu na montagem teatral *COM.PARTILHA* (2012), um espetáculo com direção e dramaturgia de Airen Wormhoudt. Os textos e personagens surgiram de improvisações entre os atores/atrizes. O personagem que interpretei, Diego, era um universitário que perdeu sua irmã, ainda criança, e uma vez por mês se travestia, como se fosse sua irmã o visitando, para manter viva a memória que tem dela.

Figura 8: Personagem Diego no espetáculo *COM.PARTILHA*



Fonte: Arquivo do autor.

Diogo vivia uma fantasia por alguns instantes e eu-intérprete, vivia minha fantasia junto. Permaneci escondido atrás desse personagem que se deixava levar pelas vestimentas do universo feminino enquanto treinava sua feminilidade me permitindo ao toque dos tecidos leves e ao gosto do vinho. E aproveitava cada segundo da sensação da mão percorrendo as pernas cobertas por aquela meia-calça, uma aspereza aveludada da sobreposição do tecido fino sobre os pelos. Minha ideia de construção do feminino começou a se delinear pela percepção da maciez, associada à feminilidade, que se contrapunha à brutalidade, percepção ligada ao universo masculino.

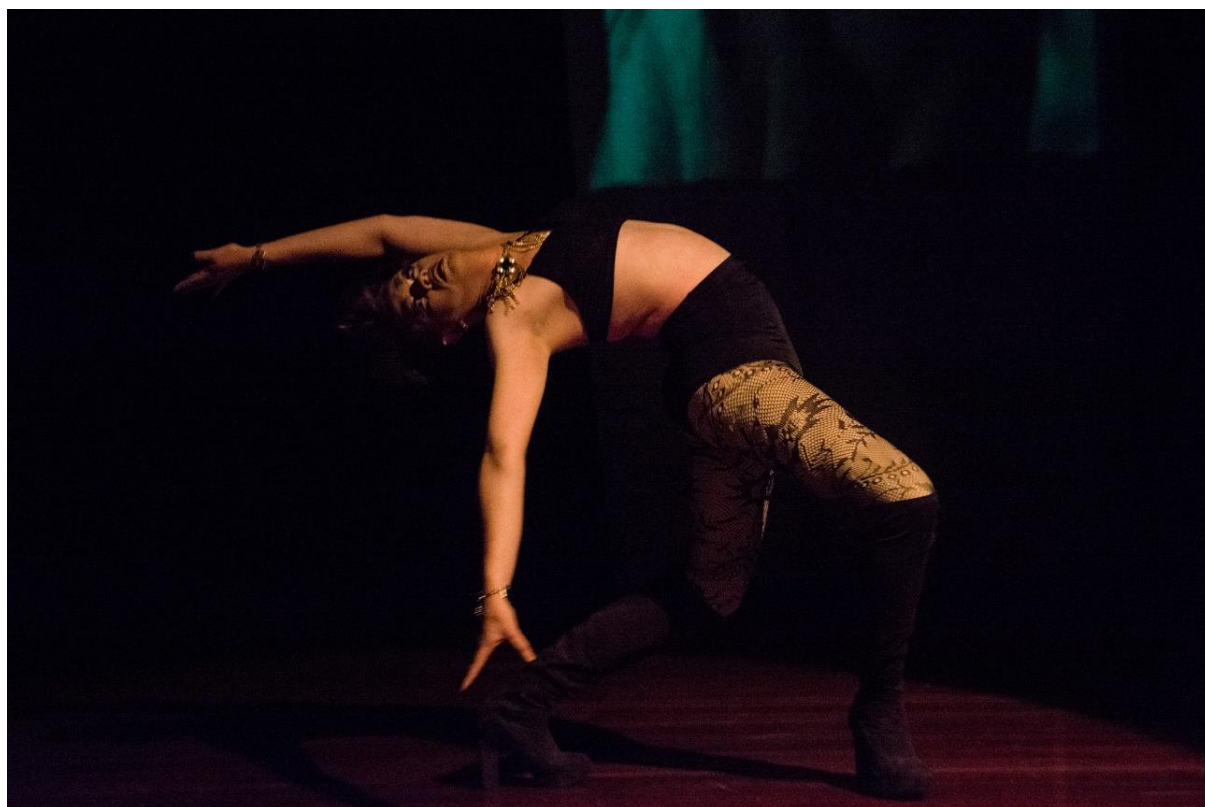
Nesse sentido, reconheço no início da elaboração da personagem toda a construção sociocultural que determina os modos de ser feminino e masculino. “Consideremos o gênero, por exemplo, como um estilo corporal, um ‘ato’, por assim dizer, que tanto é intencional como performativo, sendo que ‘performativo’ sugere uma construção dramática e contingente do sentido” (BUTLER, 2010, p.198)

- *A vida como ela é – Nelson Rodrigues e suas histórias* (2013) foi a montagem de conclusão do curso Técnico em Arte Dramática que cursei no Colégio Estadual do Paraná. Sob a direção de Jaqueline Valdívia, us atores/atrizes tivemos a missão de construir um espetáculo a partir da vida de Nelson Rodrigues e de suas crônicas em *A vida como ela é* (1950-61). Durante a pesquisa biográfica um colega surge com o nome de Loretto, uma bailarina argentina por quem Rodrigues foi apaixonado, a qual foi o mote da cena que criei. Embora Loretto não tenha ido para a cena, a personagem aparecia nas improvisações que deram origem ao texto. Desde então este nome me acompanha em minhas intervenções artísticas.
- *Meandros* (2015) conta a história de seis indivíduos, que a partir da metáfora dos meandros dos rios, tiveram suas trajetórias de vida alteradas por algum acontecimento especial. Loretto surge pela primeira vez como personagem levada aos palcos. Sob a direção de Helio de Aquino, us atores/atrizes da Comparsaria Cênica experimentamos uma nova possibilidade dramatúrgica, principalmente no que tange à utilização do espaço cênico, com a plateia percorrendo os ambientes da casa que habitávamos. A montagem de Loretto foi elaborada aproximando-se de um ideário de pessoa trans que busca a passabilidade⁶³. Na diferenciação entre montagem transformista ou *drag*, a tentativa era se aproximar da primeira opção. Menos extravagante, na medida do possível.
- Experimento X (2016) surge como uma necessidade/possibilidade de investigar a linguagem do Teatro Musical e as relações de Gênero que eu vinha estabelecendo dentro e fora da graduação. O espetáculo nasce de desdobramentos de minha participação em *Meandros*. A primeira ideia seria a

⁶³ Passabilidade diz respeito a uma percepção que a sociedade tem em relação às pessoas trans, em que se nivela, principalmente pela aparência, a transição de um corpo biologicamente atribuído a um gênero, para o gênero oposto ao qual a pessoa se identifica, seguindo padrões de beleza pré-estabelecidos.

de um solilóquio musical, ou um diálogo se considerarmos a plateia como um interlocutor ativo na cena. Convidei, então, a artista Bia Cervellini para me acompanhar como musicista. Sua participação foi tão significativa durante o processo de criação do espetáculo, que seria impossível ignorar sua presença em cena. A partir daí tivemos a tarefa de localizar uma personagem para ela. Loretto von der Bausch tinha agora um companheiro “nesta longa estrada da vida”, como ela mesma canta/conta quando apresenta Erik Kitzo, um *drag king*. Ele é, ao mesmo tempo, um irmão, um amigo (real ou imaginário), a consciência de Loretto ou ela própria em outro corpo. Há muitas possibilidades e considero todas elas válidas.

Figura 9: Loretto von der Bausch em *XXY – um musical não binário*



Fonte: Beatriz Fidalgo

- *XXY – Um musical não-binário* (2017) foi meu Trabalho de Conclusão de Curso -TCC na graduação em Dança. Sob orientação da Prof^a Dra Rosemeire Odahara Graça, construímos um recorte do espetáculo Experimento X, complexificando algumas construções do corpo-atuante e trabalhando semioticamente os elementos presentes na cena. Iluminação. Figurino.

Maquiagem. Cenografia. Texto. Música. Cada signo foi pensado para contribuir e valorizar a movimentação do corpo e construção das gestualidades. Para este trabalho, recorri ao recurso da desmontação em cena, então, conforme a personagem expunha suas angústias, expunha também o corpo do eu-intérprete. Entre sujeito e persona. Entre carne e prótese.

- No mesmo ano, fui convidado pelo Grupo de MPB da Universidade Federal do Paraná – UFPR, para fazer uma intervenção artística na Mostra TROPIXXI, no saguão do Teatro da Reitoria. A partir da canção Domingo no Parque, de Gilberto Gil, construí a performance MANCHETE (2017), em que eu comia freneticamente um pote de sorvete até que me desse aquela sensação de congelamento do cérebro, gerando um desconforto que motivava à movimentação corporal. Utilizei de elementos da montagem, sem, necessariamente, criar um corpo lido conforme algum dos gêneros. Importava a mim, a alteração das percepções sobre meu corpo enquanto performava.
- Em 2018, as montagens se tornaram pontuais, pois neste período trabalhei como professor de Arte nas cidades de União da Vitória/PR e Porto União/SC, viajando para Curitiba para eventos em alguns finais de semana. Os trabalhos realizados com a personagem Loretto se assemelham aos eventos “hetero” descritos por Brigitte Beaulieu em nossa conversa, inspiração para minhas montagens nesta época. Recepções de aniversário, chás de panela e de *lingerie*. Loretto conheceu sua versão clássica, influenciada pela imagem das glamurosas divas. Paralelamente ao refinamento que estes trabalhos requisitavam, experimentei algumas possibilidades mais próximas à estética *clubber* dos anos 1980. Se por um lado havia um compromisso com o exagero da feminilidade, por outro, as normatividades de gênero eram explodidas e me permiti brincar com os trânsitos entre masculino e feminino. Assim como entre o que era humano e não-humano.

Figura 10: Performance MANCHETE na mostra TROPIXXI.



Fonte: Marcos Solivan

Iniciei o mestrado em 2019, motivo pelo qual este trabalho foi construído, procurando aprofundar os conhecimentos sobre a arte da montagem, reavaliando minha própria prática através do intercambio de conhecimento gerado pelas disciplinas cursadas na pós-graduação, com professorus, meus/minhas colegas de

turma, além, e talvez principalmente, da aproximação com *novus auctores* e artistas que se dedicam ao transformismo.

A continuidade do capítulo tem por objetivo perceber, na minha pesquisa atual, no desenvolvimento deste trabalho, modos de utilização dos processos de montagem como um lugar que possa auxiliar nas corporeidades e estados de presença. Também relacionarei com as questões surgidas a partir das conversas e oficinas realizadas com os artistas Daniel Valenzuela, Rubia Romani e André Tutes, para entender no meu próprio processo criativo, como essas caracterizações foram se tornando cada vez mais ousadas, referindo-se a universos que fui descobrindo também com o próprio corpo. Destacando a forma como essas transformações trouxeram outras formas de me movimentar, formas de estar em cena.

3.4 – CORPOREIDADES E PERCEPÇÕES CORPORAIS DE LORETTO NA ATUALIDADE

Este item tem por objetivo reconhecer como venho atualizando as percepções sobre minha persona, a partir do desenvolvimento da pesquisa de mestrado, especialmente com o aprofundamento teórico e a aproximação com diversos artistas da cena curitibana. Analisar como os modos de conhecimento e procedimentos artísticos nestes dois anos trouxeram à tona outras óticas em torno da arte *drag*, complexificando minhas relações com as corporeidades produzidas e as percepções corporais provenientes dos processos de montagem.

Demos início às disciplinas de pós-graduação em março de 2019, com o intercâmbio entre artistas-pesquisadores de áreas de conhecimento diversas. Entre docentes e discentes, encontramos artistas das visualidades, artistas da cena, educadores, historiadores, jornalistas. A diversidade presente na turma gerou longos debates, tendo a Arte como um dos pontos de confluência. Neste período iniciei, também, os encontros com a minha orientadora. Fui requisitado rasgar meu projeto de pesquisa enviado ao programa, como um ato simbólico de libertação. Era necessário abrir espaços, criar fissuras nas concepções pré-estabelecidas, para que outros caminhos pudessem ser descobertos. Assim o fiz, embora com alguma dor, e dei início às leituras bibliográficas.

A primeira intervenção de Loretto neste ano aconteceu em maio, durante o II Seminário e Mostra de Dança promovido pelo Dancep - Grupo de Dança Contemporânea do Colégio Estadual do Paraná, local em que trabalho como professoru de Dança. A convite do professor Fernando Nascimento e da professora Andrea Sérgio compomos, Patrícia Machado, Leonardo Taques e eu, uma mesa dos mestrandus formadus em Dança, para compartilharmos com us estudantes do colégio as nossas pesquisas na pós-graduação. Foi uma primeira tentativa em sintetizar nossos pontos de partida e os anseios de escrita.

Falar sobre o conteúdo do projeto recém rasgado me fez perceber que talvez já não soubesse mais como olhar meu objeto de estudo. Em termos, sabia o que eu queria antes. Sabia o que fazia. Antes. Foi ali um novo começo, inclusive, para refletir sobre minha trajetória e os motivos que me fizeram continuar experimentando a arte *drag*. Fez-se urgente, assim como no período de graduação, a necessidade em propor ações que me desafiassem os limites enquanto sujeito artista-pesquisadoru. Iniciei pelo processo inverso ao da montagem, a desmontação.

Sempre foi incômodo, para mim, expor o corpo nu. O que chega a ser paradoxal pelo fato de que minha área de atuação profissional se localiza especificamente no próprio corpo. Entretanto, percebi que em parte de meus trabalhos com a persona *drag*, recorri à desmontação como um recurso dramaturgico, contudo ao não chegar à nudez total, sentia-me protegido pela personagem, pois era ela que tinha sua pele/prótese exposta. Algo nesta reflexão sinalizava que eu deveria forçar este limite pessoal, completando o processo de desmontação em cena.

Apreende-se de Vencato que as etapas do processo de montagem ocorrido nos espaços de camarim, caracterizado pela elaboração da maquiagem e modificação corporal através de elementos de figurino, discorridas no capítulo 1, como uma “dimensão não-pública da experiência *drag*” (VENCATO, 2002, p. 39). Acrescento a esta dimensão, o processo pós performance, a desmontação.

Durante o seminário de avaliação da disciplina Abordagens e Lógicas de Criação e Ensino das Artes⁶⁴, foi-me oportunizado vivenciar este novo procedimento de criação fora do ambiente domiciliar. O grupo do qual fiz parte tinha em comum questionamentos que perpassavam diferentes perspectivas sobre as transversalidades entre os temas Arte, Gênero e Sexualidade.

⁶⁴ Disciplina ministrada pelus professorus doutorus Denise Bandeira, Marila Meloso, Robson Rosseto e Solange Stecz.

Figura 11: Sujeito-persona no Seminário apresentado à disciplina Abordagens e Lógicas de Criação e Ensino das Artes no PPGArtes da Unespar



Fonte: Luiza Kons

Seis artistas-pesquisador⁶⁵ das áreas do Teatro, Dança e Artes Visuais que, numa simbiose artística, criamos uma intervenção, na qual os corpos procuravam alargar as novas noções em torno dos temas, a partir do compartilhamento e contaminação das pesquisas individuais, que de certa forma, tornaram-se naquele momento, coletivas. Corpos que se montavam e desmontavam dos códigos sociais culturalmente construídos entre feminilidades e masculinidades, enquanto eu cantava, como parte do meu discurso político, trechos da canção Não Recomendado, de Caio Prado⁶⁶.

A placa de censura no meu rosto diz:

Não recomendado à sociedade

A tarja de conforto no meu corpo diz:

Não recomendado à sociedade

⁶⁵ Ao meu lado estavam as colegas Isabele Linhares, Leonardo Taques, Luiza Kons, Michele Lomba e Tatiana Asinelli.

⁶⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RI1soyz0DAY>

Motivados por este trabalho, reestruturamos a performance para apresentá-la no IV Encontro da Rede Paranaense de Teatro de Rua sob o título de *Corpos Inquietos*. Ocupamos a Boca Maldita com nossos corpos, mesma região em que Gilda circulava nas décadas de 1970 e 80. A percepção que tenho de minha ação nestes procedimentos artísticos era trazer para a cena, para o espaço público, assuntos que a priori se entendem particulares, tensionando as permissões não dadas por uma sociedade censuradora. Alterando, principalmente, as percepções de corpo regidas pelos mecanismos reguladores, nos binômios público/privado e permitido/impróprio, além dos trânsitos entre as feminilidades e masculinidades.

Ainda neste mesmo ano, a convite da professora Adriana Teles, participei como Loretto na Mostra Masculinidades, promovido pela Benedita Companhia de Teatro. Nesta intervenção, construí um *stand up* com uma versão conservadora da persona que comentava os trabalhos apresentados, dialogando com os artistas convidados e a plateia. A corporeidade *drag* (VENCATO, 2002) compreendida pela montagem visual e gestual contrapunha-se à fala que reproduzia discursos machistas, misóginos e LGBTIfóbicos criando uma desconexão entre texto oralizado e texto corporificado, causando estranheza e riso.

A ideia de desconexão nos discursos, foi pensada como um procedimento de burlar os atos de fala, relativo às teorias de John Austin, assunto fundamental na constituição do conceito de performatividade proposto por Butler (2010). Meu enunciado incitava ações contrárias à própria existência da persona e, a partir deste descompasso, revelava o subtexto, intensificando os reais discursos provenientes do efeito de construção do corpo-atuante.

Iniciei o ano de 2020, até então fora do contexto pandêmico, com a certeza de que exploraria a montagem com mais regularidade, na tentativa de descobrir mais sobre os estados performativos da persona que criei. As primeiras experimentações aconteceram de forma segura em meio ao pré-carnaval curitibano. Muito glitter. Muita agitação. Muita viadagem. Bem do jeito que a gente gosta. Mas ainda, repito, seguro.

Em fevereiro, participei da Oficina da Juana, promovida pela *drag* Juana Profunda cuja trajetória foi trazida no capítulo anterior. A oficina teve um caráter de iniciação ao transformismo e contava com um pouco de história, um passo a passo de como fazer sua própria maquiagem e se joga, querida. Tudo muito rápido, muito frenético e os meninos com aquela euforia de quem se monta pela primeira vez. Nesse espaço de troca, pude olhar novamente para minha própria trajetória, identificando em

que ponto eu estava, os lugares por onde já havia passado e compreendendo que, por mais que tenha percebido mudanças em meu entendimento sobre alguns aspectos da arte *drag* com os procedimentos mais recentes, frequentemente retornava à minha zona de conforto.

Figura 12: Loretto em processo de montagem durante a Oficina da Juana



Fonte: Oruê Brasileiro

Isto gerou um conflito interno que se abriu para dois pontos de vista. Percebi, primeiro, que permaneci a maior parte do tempo engajado em aprofundar a personagem de um espetáculo específico. A personalidade, o gestual construído, o figurino utilizado e as motivações da personagem estavam sempre atreladas a uma dramaturgia. A personagem tinha uma história e eu, enquanto intérprete, sempre acabava voltando para este fio condutor. Não entendo isso de forma negativa, mas entendi que neste contexto não havia muito espaço de variação.

Em março de 2020, fomos surpreendidos pelo primeiro *lockdown* em razão da pandemia do COVID-19. O isolamento social proveniente deste contexto, tornou o processo de pesquisa muito peculiar. Como já mencionado anteriormente, este período, no qual estive empenhado em escrever a dissertação, foi tomado por muitos momentos de tomada de decisão. Como em uma montanha-russa, havia momentos

de grande desejo em repensar as metodologias e procedimentos artísticos, enquanto em outros, manifestei uma vontade de desistir de tudo. Por vezes, encontrei-me sem perspectivas, abarrotado de questões a resolver na vida, no trabalho, na pós-graduação e, com toda a certeza, esses meandros conduziram a experimentações que fugiram às minhas expectativas, mostrando um campo de possibilidades na ficção vivida. Fissuras que se alargaram no corpo em forma de montagem e revelaram diferentes nuances no campo da subjetividade.

Ainda que parte do planejamento tenha se alterado, pude vivenciar sujeito e persona, Bruno e Loretto, a partir de outras óticas e, literalmente, através de outras lentes/telas. Um dos procedimentos significativos deste ano foi um ensaio fotográfico realizado com a colega de mestrado Luiza Kons, que fez os registros visuais através de uma chamada por vídeo. Enquanto falava das percepções geradas no corpo-atuante pelo processo de montagem e desmontagem da persona, deixava que este mesmo corpo agisse, sem roteiro, sem travas, sem expectativas de chegar a algum lugar.

Reconheci em meus discursos falados, dançados, movidos, transpassados, que deveria dar atenção à pele como um lugar de investigação. A pele, que em um momento estava coberta de signos de vestuário, desnudava-se e encontrava, debaixo dos artifícios de tecido, ainda mais significados. A sensação vinha em câmera lenta. O suor escorria. Os pelos ouriçavam na menor mudança de temperatura. A espuma, prótese de um corpo idealizado, também era pele e questionava os padrões estéticos estabelecidos. O corpo-atuante se modificava de dentro para fora e de fora para dentro, em um fluxo lento e contínuo. Até perceber o que resta da experiência. O que resta das próteses. E o que resta do corpo...

Próximo ao final do ano, o último processo investigativo com a montagem aconteceu durante uma oficina de burlesco, promovida por Rubia Romani. Este curso ocorreu em três encontros pela plataforma Zoom, em que foram compartilhadas algumas características desta forma cênica, com uma espécie de monitoria para a criação de performances burlescas. O quarto encontro foi uma mostra das criações resultantes da oficina.



Figuras 13: Experimento fotográfico nº 1⁶⁷
Fonte: Luiza Kons

Inspiradu pela trajetória da artista, que transita entre as figuras de Rubão e Ruby Hoo, construí uma narrativa audiovisual em que os dois polos de representação de gênero – feminino e masculino – pudessem coexistir. Foi minha primeira investida no universo *drag king*, investigando a paródia das construções de masculinidade em contraponto à já conhecida caricatura feminina inerente à arte *drag queen*.

Por meio da edição de vídeo pude brincar com o estado transitório das corporeidades binárias presentes em meu corpo, que em outros formatos midiáticos ocorriam na passagem de sujeito-Bruno para persona-Loretto, assim como de persona-Loretto para sujeito-Bruno, nos processos de montagem e desmontagem, respectivamente. Desta vez experimentei a passagem de persona para persona, sendo uma feminina e outra masculina, ambas, por hora, denominadas com o mesmo codinome: Loretto von der Bausch, trazendo novas sensações e percepções corporais que até o presente momento ainda se encontram indecifradas.



Como forma de acompanhar o contexto atual, onde as mídias digitais desempenham um papel fundamental na comunicação e difusão de trabalhos artísticos, passei a alimentar a rede social Instagram - @lorettodrag – com o registro de algumas de minhas criações em *drag*, divulgando tanto as interações presenciais quanto as que foram concebidas especificamente para esta mídia.

⁶⁷ Legenda referente à imagem da página anterior.

⁶⁸ Loretto von der Bausch em “1 é bom, 2 é melhor...” Disponível em: <https://youtu.be/WgnRcAmMdfc>

3.5 – PARA ALÉM DOS PALCOS: RASTROS DE LORETTO NA ESCOLA E AS IMPLICAÇÕES DE UMA DOCÊNCIA QUEER

Não poderia deixar de trazer as remanescências que dilatam a experiência com minha persona *drag*. Sou arte-educador e, durante os últimos anos, pude notar que alguns rastros da experiência artística que vivi no transformismo invadiu espaços não convencionais a este tipo de arte. Reconheci no ambiente educacional, que num primeiro momento poderia ser lido como um mundo paralelo à minha trajetória artística, uma possibilidade de deixar vaziar meus questionamentos sobre gênero e sexualidade, performando uma docência queer através de artifícios como a utilização de maquiagem ou acessórios presentes em minha performance em *drag*.

Neste preâmbulo, proponho que a Escola é uma ideia. Existe um imaginário sobre como é a estrutura física de uma escola. As salas de aula, o grande corredor, a sala da direção, a sala dos professorus, a da coordenação, o pátio coberto como área comum e destinado ao lanche; a quadra de esportes; murais; biblioteca (quando há), bebedouros (quando há); banheiros masculinos e femininos, e banheiros dos professorus. Espaços explícitos para a circulação e, portanto, implícitos enquanto formação de subjetividades. O cotidiano escolar e a padronização de corpos com os uniformes é, também, a padronização de comportamentos. O espaço-palco destinado às/aos educadoras e as carteiras como espaços de limite dos corpos, destinado às/aos estudantes. Tudo dentro de um funcionamento: os horários, e as sirenes que garantem o cumprimento dos horários, onde estar em cada horário, como se comportar nos diferentes horários e espaços.

Se quiser, e puder, feche os olhos e passeie, novamente, pela sua escola durante o ensino fundamental. Talvez as imagens coincidam e você atravesse por espaços parecidos aos citados. As pessoas não serão as mesmas, mas certamente haverá como que alguns arquétipos, como os de autoridades, de lideranças, dos bem sucedidos e daqueles que não se enquadram.

Escrevo sob a perspectiva de uma ideia de escola que habita o meu imaginário, e que se junta à minha atual realidade de professoru em escola pública. Coloco-me aqui como docente queer que tem por uma das práticas artísticas o transformismo. E faço lembrar que por princípio a escola constitui-se numa estrutura micro da realidade. De acordo com Tadeu Tardif (2002), é o espaço em que as relações humanas e as relações com o conhecimento acontecem e se dão entre sujeitos pensantes, por meio da linguagem e da comunicação.

Marlene Rosek (2009) em diálogo com os estudos de B. S. Santos aponta que os paradigmas estabelecidos no mundo moderno, tendo por eixo central o positivismo, ou seja, a separação entre a natureza e a cultura, buscou suprimir os elementos não cognitivos do processo de conhecimento, na tentativa de se manter o controle racional da ciência. Nesse esteio, formulou-se um discurso de incapacidade produtiva e inferioridade existencial. Embora o texto de Rosek esteja direcionado à educação inclusiva para pessoa com deficiência, boa parte das discussões pode ser estendida para as questões de gênero, pois trata-se dos modos de lidar com o desvio da dita “normalidade”, do isolamento e da vigilância.

Na continuidade, a autora menciona os estudos de Foucault para abordar os diferentes meios de controle social que vão se construindo, numa espécie de trama de poderes, e dessa trama surge o olhar sancionador do outro, como parâmetro de normalidade.

Mas o cotidiano escolar, imerso em normas, pode ser observado também como um jogo de improvisações (não tão improvisadas), ao qual se supõe respostas pré-admitidas, pré-organizadas e até mesmo pré-ensaiadas. Um jogo para o qual se assumem determinados postos, contudo, determinantes na constituição de identidades. Muitas das situações que ali se criam serão as bases para as respostas futuras já pré-condicionadas. Neste jogo a que estamos condicionados, somos todos, ao mesmo tempo, atores/atrizes e público de situações nada confortáveis, assim como as manifestações LGBTIfóbicas que Neil Franco (2009) apresenta nas histórias de vida profissional de professorus que transitam pelas fronteiras das sexualidades e do gênero, evidenciando os modos como suas identidades eram interpretadas pelos diversos sujeitos que compõem a escola.

Encorajadu por essa leitura e percebendo no meu próprio cotidiano algumas situações possíveis de serem problematizadas, e lembrando que, como posto por Franco (2009), ao exercer a profissão docente os corpos carregam as marcas da sexualidade e do gênero, mesmo que não se as anuncie, tenho realizado pequenas ações com o intuito de refletir sobre os espaços objetivos e subjetivos da escola.

“Tinha que ser viado, mesmo!”, ouve-se no pátio da escola.

Comentário do pai de um dos alunos após reunião comigo, na presença da pedagoga. O filho tinha, recorrentemente, sido levado à direção por nota baixa e mau

comportamento, mas o que interessou àquele pai era tentar ofender a orientação sexual do professoru com quem tinha acabado de conversar. Silêncio da pedagoga. Esta não reação ecoou pelo pátio, talvez mais alto que o inoportuno comentário do pai. Ela, possivelmente, concordou com ele.

Essa situação aconteceu em uma escola que lecionei no interior do Estado de Santa Catarina, no ano de 2018. Pelo tom pejorativo na fala do pai e pelo silenciamento da pedagoga perante o acontecimento levantei três principais questionamentos: a escola não deveria ser um lugar que respeita a diversidade? Por que, ainda hoje, há discursos de preconceito em ambientes educacionais? Como essas ações interferem na noção de pertencimento dentro da escola? Os resquícios dos paradigmas modernos perduram, na tentativa de controlar o que se desvia minimamente do pré-estabelecido:

É a norma que articula os mecanismos disciplinares que atuam sobre o corpo com os mecanismo reguladores, que atuam sobre a população; ao mesmo tempo em que individualiza, a norma remete ao conjunto dos indivíduos, o que permite comparações entre os indivíduos. Ao fazer isso, chama-se de anormal aquela diferença que, em relação à maioria, se convencionou ser insuportável. Tal diferença passa a ser considerada um desvio, justamente porque DES-VIA, ou seja, tira do rumo. Essas questões são chaves para compreender os movimentos de Inclusão/Exclusão a que estamos submetidos cotidianamente. (ROZEK, 2009, p. 3-4)

A ideia de desvio pode ser compreendida em muitos sentidos, desde as formas de ocupações dos espaços, formas de se vestir, de se comportar e outros. Quando se observa com distanciamento, percebe-se que essa espécie de treinamento para a vida social fora dos muros da escola é bastante restrita, cabendo nela apenas uns poucos modelos, que não darão conta das situações maiores da vida. Cria-se um círculo vicioso, pois se a escola é o lugar onde há uma simulação, em micro estrutura, dos modos de agir na sociedade, e se ali não houver abertura para outras vivências, não se torna possível avançar. Permanece-se numa reprodução interminável, e a escola deixa de ser o espaço para aprendizagem para ser o da repetição de ações e reações.

Depois de refletir sobre o ocorrido, resolvi que deveria enfrentar com mais deboche esse tipo de situação. Certa segunda-feira pela manhã, no dia seguinte a uma performance artística como Loretto em Curitiba, compareci à escola ainda com as unhas pintadas. Os olhares de estranhamento e risos desconcertantes foram frequentes. Us alunas são mais diretas nessas horas:

“Professor, por que você está de unha pintada?”

“Porque ontem fiz um show” - respondo.

Alguns/Algumas alunos me seguem nas redes sociais e lidam bem com o fato de eu ser *drag queen*. Mas inevitavelmente, boa parte das pessoas, incluindo parte dos estudantes e da equipe pedagógica, reagem negativamente, por vezes extrapolando o não gostar.

A pedagoga me chamou para conversar durante o intervalo. Na sala dela, ambiente nada acolhedor, percebi ao lado do computador um frasco de acetona. Sentei-me à frente dela.

“Bom dia, professor” – disse ela.

Respondi da mesma forma.

Ela continuou: “Não é bacana o senhor vir assim. Aqui no interior as pessoas não entendem direito”. Dizia enquanto apoiava as mãos com os dedos entrelaçados sobre as pernas cruzadas. As unhas dela estavam pintadas com um vermelho “maçã-do-amor”, notei.

Repeti o gesto dela e perguntei: “Assim como?”

Não sei se por reflexo, ou intencionalmente, ela arrumou o entrelace dos dedos e fitou as minhas mãos. Aparentemente, o recado estava dado. Fiz a pêssega⁶⁹. “Bem afrontosa!”, pensei eu sobre mim mesmu. Ela deve ter pensado algo similar, a julgar por sua feição. Retomei depois de alguns segundos de silêncio: “Mais alguma coisa? Com licença.” E saí.

Continuei o dia “assim”, gerando certo alvoroço naquele ambiente. No dia seguinte, acolhi a recomendação e deixei parte da Loretto em casa, até que fosse necessária outra intervenção e ela viesse a sair do armário novamente. Assumindo os riscos de aparecer cada vez menos desmontada.

Entendo que o respeito à diversidade é uma das responsabilidades de quem está no papel de educador. Não apenas no discurso, mas na ação. A partir do momento que uma/um profissional cerceia a liberdade de expressar a sexualidade de outro professor, esse profissional demonstra à toda a comunidade escolar que atos excludentes são tidos como aceitáveis.

Faz-se importante a afirmativa de Junqueira (2007) de que “na escola todo mundo educa, e educa sexualmente” estando esse educar representado tanto pela manutenção dos códigos culturais pré-determinados muitas vezes expressados pelo silenciamento diante das imposições heteronormativas, assim como pelo questionamento deste sistema hierárquico que atribui

69 Gíria usada no meio LGBT que significa simular não estar entendendo ou assimilando o que ocorre a sua volta, para se eximir de responsabilidade ou tarefa.

valores diferenciados ao seres humanos pautado nas formas de vivências das sexualidades e da construção de gênero. (FRANCO, 2009, p. 215)

Assim como Franco (2009), defendo que há um manto disciplinar que tenta encobrir todo traço que se desvia de uma identidade heteronormativa. Estudantes e profissionais estão, a todo instante, explicitamente ou não, sujeitos ao preconceito. Nesse sentido, as remanescências de Loretto contribuem com meu esforço de educar sexualmente, como nos apontamentos de Franco (2009), na intenção de provocar reflexões na comunidade escolar sobre as diferentes sexualidades e identidades de gênero.

Quando Loretto se faz presente na experiência docente, estreitam-se as relações entre o eu-professora e estudantes, principalmente os LGBTI+. Criamos um ambiente de cumplicidade, noção de pertencimento e de coletividade na diferença. Representatividade para aqueles que sempre foram hostilizados, colocados à margem, as ditas “minorias”. As diferenças são expostas. As individualidades são evidenciadas. Enquanto estudantes podem se sentir mais à vontade com suas identidades, muitas vezes, repreendidas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O ano é 2021. À minha frente contemplo uma mesa repleta de textos impressos, livros e um computador ligado praticamente 24 horas por dia e 7 dias por semana. O processo de pesquisa não deu descanso, principalmente nos últimos meses que precederam a entrega deste texto. Mesmo sentindo o cansaço de ter passado diversas noites em claro, acompanhado de minha fiel garrafa de coca-cola, já começo a sentir falta das crises, conversas, orientações e reflexões sobre meu objeto de estudo. Este momento da escrita reflete uma breve suspensão da pesquisa para que se acomodem os novos questionamentos que surgiram, ou surgirão, a partir dela.

Como artistas transformistas vêm produzindo conhecimento, através de suas produções artísticas, complexificando as convencionalidades relativas às representações de gênero? Como lidar com as fronteiras entre as performatividades cotidianas e as construções das corporeidades *drag*, que a cada dia tornam-se mais borradas? Partindo do pressuposto que o corpo é impregnado das construções socioculturais, seria possível, de fato, um processo de desmontagem? ou sempre é uma montagem? Este trabalho propõe uma observação das alterações nas percepções corporais dos artistas. O que provoca no outro?

Quais serão os próximos passos a partir de agora? Talvez o desenvolvimento deste trabalho tenha suscitado mais dúvidas do que certezas, contudo não seria nada divertido se tivesse me apresentado respostas fechadas aos fenômenos investigados. Sinto-me dando uma sobrevida à criança – viada – repleta dos por quês?, instigada a desbravar o vasto campo do conhecimento que se abriu aos meus olhos.

Antes de iniciar este trabalho, eu já havia aberto a caixa correspondente à arte da montagem para bisbilhotar seu conteúdo, embora reconheça que não tenha explorado todo o potencial que a caixa me possibilita. Ainda hoje considero que estou longe de tê-la explorado, porém, no desenvolvimento da pesquisa, foram-me apresentadas e construídas algumas ferramentas que darão o suporte para que continue a sondagem das possibilidades de criação com a arte *drag*.

A partir da fundamentação teórica, acredito ter contribuído para elucidar algumas confusões geradas pelos conceitos e termos sobre identidade de gênero e sexualidade e os atravessamentos deste assunto com a arte transformista. Minha intenção foi construir um ambiente imagético que pudesse facilitar a leitura aos/às leitores pouco familiarizados com este universo.

Na sequência, ao propor uma breve revisão de uma possível ontologia da arte *drag*, procuro evidenciar a forma como me relaciono com o conhecimento histórico

dos fenômenos e poéticas da cena que possam ter contribuído para o fazer *drag* na atualidade, que me auxiliaram no fortalecimento dos discursos que extrapolam o corpo-atuante em sua ancestralidade.

Em consideração às questões relativas à linguagem, pretendi compartilhar com possíveis leitores, que assim como eu, procuram aprofundar as relações do fazer artístico, minhas reflexões sobre alguns dos possíveis modos de alteração de estados corporais e construção de presenças a partir da experiência da montagem, apontando alguns respaldos acadêmicos que situam o ato de transformação dos *drags* como um corpo que transita entre masculinidades e feminilidades.

Os estudos exploratórios se constituíram na tentativa de localizar estes fenômenos artísticos e/ou de desobediência de gênero na cidade de Curitiba. Percebi no ato da escrita que a historicidade se constrói não apenas nas pessoas, lugares e fatos, mas na memória que deixam. Desta forma, resgatar aqueles que estiveram antes de nós abrindo os caminhos, fez com que eu reconhecesse que minha própria prática é constituída destas referências, das provocações que suas existências me causaram e que, até hoje, instigam a forma como me relaciono com os ambientes, pessoas e meus anseios.

Após efetuar as entrevistas com outros sujeitos-artistas presentes na cena curitibana atualmente, precisei passar por um filtro, selecionando trechos de suas trajetórias que seriam descritas no texto. Neste processo, fui me reconhecendo espelhado em suas práticas, principalmente no que tange a certas características de suas personas.

Com André Tutes e sua persona Brigitte Beaulieu, pude reconhecer principalmente sua/minha preocupação com as etapas da montagem que envolvem a elaboração da maquiagem e construção do figurino. Daniel Valenzuela, que vive Juana Profunda, mostra-me uma faceta relativa à comunicação, em que seu discurso se torna ativo nas relações interpessoais. A forma como Juana Profunda procede na oralidade reflete-se na forma como desejo desenvolver minha escrita. A arte de Rubia Romani, que transita entre Rubão e Ruby Hoo, talvez seja a que mais me reconheço como artista. Em suas proposições, o corpo em movimento assume um papel principal na elaboração das performatividades, cujas ações provocam alterações nas percepções de representação dos gêneros.

Por último, percorro os caminhos da autoetnografia, em que acesso minhas memórias enquanto criança viada até o momento em que saí do armário, quando

comecei a frequentar ambientes destinados ao público LGBTI+. Esta primeira fase da minha vida foi revisitada em diversos aspectos, tanto nas memórias dos atos repressivos em torno de uma sexualidade desviante, que hoje me fazem escolher ter uma postura de militância, quanto por tornar meu confidente o eu-criança, em forma de fotografia, pendurado na parede do meu quarto, neste período de isolamento social.

Revisito minha trajetória artística, cujo acervo documental colaborou para que notasse os percursos nas constantes descobertas de Loretto. Dos espetáculos realizados à pesquisa de conclusão de curso na graduação em Dança e, agora, na pós-graduação, com o aprofundamento de certos aspectos das corporeidades relacionadas aos processos de montagem – e desmontagem –, que visam a alteração dos estados corporais e construção de presenças. Inspirado em uma metodologia indisciplinar, cujos procedimentos artísticos tensionam, via corpo, os limites que me constituem socioculturalmente, resultando em uma significativa mudança nas percepções de minhas subjetividades.

A realidade descrita no ambiente educacional, e que encerra o terceiro capítulo, surge quase como um bônus, por apresentar um lugar que pode alargar as possibilidades dos processos artísticos em junção com o cotidiano e, nesse sentido, ampliando as noções de estados de presença. Optei por colocar na sequência do texto, porque a escola é o lugar onde passo muito tempo da vida como professor e, além disso, porque também tenho a lembrança da criança-eu circulando nos espaços escolares, resignificando este ambiente, dando uma nova chance para a criança que vive em mim.

Mais importantes que todos estes fatos em si, são as percepções causadas pelos acontecimentos que envolvem os procedimentos realizados em torno das montagens, que se tornam potência na constituição do eu-sujeito no mundo, na relação com minhas próprias questões, com as pessoas com as quais me relaciono/ei, com as memórias que revivo cada vez que as acesso no corpo e, principalmente, com as reflexões iniciadas no processo de pesquisa, mas que ainda não tiveram tempo para amadurecer, deixando em aberto algumas perguntas que poderão ser respondidas futuramente.

BIBLIOGRAFIAS

AMANAJÁS, Igor. Drag Queen: Um percurso histórico pela arte dos atores transformistas. **Revista Belas Artes**, São Paulo, n. 16, set-dez/2014.

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

BARROS, Nelson F.; MOTTA, Pedro M. R. Resenha. In: **Cadernos de Saúde Pública**, v. 31, n.6, Rio de Janeiro, jun. 2015. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-311X2015000601339 Acesso em 23 nov. 2019.

BAHIA, Carolina; CANCELIER, Mikhail. Nome Social: Direito da personalidade de um grupo vulnerável ou arremedo de cidadania? In: **Revista Humus**. Vol.7 n. 9, UFMA, 2017. Disponível em: <http://www.periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/revistahumus/article/viewFile/7005/4411>

BEIJO na boca maldita. Direção e câmera: Yanko Del Pino. Produção de Geni Cruz. Pesquisa de Julio Garrido. Roteiro: Eduardo Prante Produzido por: Rodando Filmes, Curitiba, 2008. 1 DVD (16, 14 min), son., color. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=R9g89wDQqlg>>. Acesso em 15 nov. 2021.

BENEVIDES, Bruna; NOGUEIRA, Sayonara. **Dossiê dos assassinatos e da violência contra travestis e transexuais no Brasil em 2018**. Brasil, 2019

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

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução: maria Helena Kühner. - 11ª ed. - Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

BRAGANÇA, Lucas. Degenerando formatos midiáticos e construções sociais: RuPaul's Drag Race e mercantilização de espaços dissidentes. **Revista do Audiovisual Sala 206**, n. 7, Vitória, 2017.

_____. Fragmentos da babadeira história drag brasileira. **Revista Eletrônica de Comunicação, Informação e Inovação em Saúde**. (online) v. 13(3). 2019. Acesso em 07 dez. 2021.

_____; CASTRO, Arthur Gomes de. Possibilidades da Criança Viada: Masculinidades não Hegemônicas no Desenho Steven Universo. In XXIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, 2018. **Anais do XXIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste**, Vitória: InterCom, 2019

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**. Feminismo e subversão de identidade. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

CAETANO, Marcio. **Performatividades reguladas: heteronormatividades, narrativas biográficas e educação**. Curitiba: Appris, 2016.

CHIDIAC, Maria.; OLTRAMARI, Leandro. **Ser e estar drag queen: um estudo sobre a configuração da identidade queer**. In: Estudos de Psicologia (Natal) v.9 n.3 Natal set/dez. 2004.

CONNELLY; CLANDINI. Pesquisa Narrativa: experiência e história em pesquisa qualitativa. In: MOLINA, Luana. Professores Homossexuais – suas vivências frente à comunidade escolar. **Cadernos de Gênero e Tecnologia**. Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2013. Disponível em: <https://periodicos.utfpr.edu.br/cgt/article/view/6094>. Acesso em 15 nov. 2020.

DAL GALLO, Fábio. **A etnografia na pesquisa em artes cênicas**. *Moringa – Artes do Espetáculo*. João Pessoa, Vol. 3 n. 2 jul.-dez. 2012

FIGARI, Carlos. **@s outr@s Cariocas**: interpelações, experiências e identidades omoeróticas no Rio de Janeiro: séculos XVII ao XX. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ; 2007.

FIGUEIRÓ, Mary Neide Damico; MOLINA, Luana. Professores Homossexuais: Suas vivências frente a comunidade escolar. **Rev. Ibero-Americana de Estudos em Educação**, v. 7, n. 2, Araraquara, SP, Brasil, 2002. e-ISSN: 1982-5587, ISSN: 2446-8606. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/iberoamericana/article/view/5392/4316> Acesso em: 9 jul. 2019

FRANCO, Neil. **A diversidade entra na escola**: histórias de professores e professoras que transitam pelas fronteiras da sexualidade e do gênero. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia/MG, 2009.

GADELHA, Juliano J. B. **Masculinos em mutação**: a performance drag queen em Fortaleza. 263 p. Dissertação de mestrado do curso de Sociologia – Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 2009.

GREEN, James. **Além do Carnaval**. A homossexualidade masculina no Brasil do século XX. São Paulo: UNESP, 2019.

GREINER, Christine; KATZ, Helena. Por uma teoria do Corpomídia. In: GREINER, Christine. **O Corpo**. São Paulo: Anna Blume, 2004.

JESUS, Jaqueline Gomes de. **Orientações sobre identidade de gênero: conceitos e termos**. Brasília: Publicação online, abr. 2012. Disponível em: http://www.sertao.ufg.br/up/16/o/ORIENTA%C3%87%C3%95ES_POPULA%C3%87%C3%83O_TRANS.pdf?1334%20065989. Acesso em jun. 2019.

JOHAN, Allan. Antiga balada Época reabre em julho no Centro de Curitiba. In: **Revista Lado A**. Curitiba, 2019. Disponível em

<https://revistaladoa.com.br/2019/06/curitiba/antiga-balada-epoca-reabre-em-julho-no-centro-de-curitiba/> Acesso em 28 nov 2020.

JOHAN, Allan. Cats Club promove grande festa de despedida após 19 anos de existência. In: **Revista Lado A**. Curitiba, 2018. Disponível em: <https://revistaladoa.com.br/2018/07/noticias/cats-club-promove-grande-festa-de-despedida-apos-19-anos-de-existencia/> Acesso em 28 nov 2020.

LOPES, Aureliano. Agora é que são elas: alguns apontamentos sobre travestilidade e espaço artístico. **História Agora**, v. 01, p. 05-28, 2013.

LOURO, Guacira Lopes. **O Corpo Educado: pedagogias da sexualidade**. Org. Guacira Lopes Louro; trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

MARZANI, Caroline; NASCIMENTO, Naira. Gilda em Curitiba: o corpo transgressor invade a cidade. **Revista Rua**. n. 22, v. II, p. 425-444. Campinas, 2016

MENEGAT, Alzira.; SILVA, Luciana. **A construção social dos corpos: diálogos sobre gênero classe e raça**. Revista de Psicologia da UNESP 11(1), 2012.

MOMBAÇA, Jota. Rastros de uma metodologia indisciplinada. In: **Concinnitas** | ano 17, volume 01, número 28, setembro de 2016

PRECIADO, Paul B. **Manifesto Contrassexual**. / Paul B. Preciado; trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2017.

REIS, Paulo. **'Gilda convida Maria Bueno' – o pulso da cidade**.

ROZEK, Marlene. A Educação Especial e a Educação Inclusiva: compreensões necessárias. **Revista Reflexão e Ação: Educação Especial e Processos Inclusivos**, on-line, v. 17, n. 1, jan-jun, 2009. ISSN 1982-9949. Disponível em: <https://online.unisc.br/seer/index.php/reflex/article/view/918/665> Acesso em: 5 jun. 2019.

ROCKY Horror Show Live. Direção de Christopher Luscombe. Londres, 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VIPckPtYmXk>. Acesso em: 13 ago. 2016

SANTOS, Joseylson Fagner dos. "Tupiniqueens": a invenção drag na cultura brasileira. **História Agora**. São Paulo, n. 26, v. 1, p. 186-203, 2014.

SANTOS, Silvio. O método da autoetnografia na pesquisa sociológica: atores, perspectivas e desafios PLURAL, **Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP**, São Paulo, v.24.1, 2017, p.214-241

SIERRA, Jamil Cabral. **Marcos da Vida Viável, Marcos da Vida Vivível: O governo da diversidade sexual e o desafio de uma ética/estética pós-identitária para a teorização político-educacional LGBT**. Tese de doutorado. UFPR, Curitiba, 2013.

SILVA, Amabilis de Jesus. **Figurino-penetrante: um estudo sobre a desestabilização das hierarquias em cena.** Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro e Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, 2010.

SILVA, Amabilis de Jesus. **Com bigode ou sem bigode, I want to break free: figurinos e con(tra)venções para balançar e rolar.** In: IX Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas | Diversidade de Saberes - As Artes Cênicas em Diálogo com o Mundo. v. 18, n. 1, 2017.

SILVA, Rodrigo. **Drag queens, montagens e reinvenções:** Tecendo outras existências. Dissertação (Mestrado), Universidade Federal de Juiz de Fora, 2015.

SILVA JÚNIOR, José Aelson da. **Pedagogia do Armário: identidade, pertencimento e apropriação do futebol por torcedores homossexuais.** Tese (Doutorado), Universidade Federal de Minas Gerais, 2018.

TARDIF, M. **Saberes docentes e formação profissional.** Petrópolis: Vozes, 2002.

VENCATO, Anna Paula. **Fervendo com as drags:** corporalidades e performances de *drag queens* em territórios gays da Ilha de Santa Catarina. Dissertação (Mestrado), Faculdade de Antropologia, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2002.

_____. Fora do armário, dentro do closet: o camarim como espaço de transformação. **Cadernos Pagu** (24), pp.227-247, 2005.