

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

FRANCISCO CARLOS COSTA FILHO
(PACO LEAL)

PERFORMANCE DRAG:
a (des)identificação e sua relação com a arte drag e transformismo

BRASÍLIA
Outubro de 2025

FRANCISCO CARLOS COSTA FILHO
(PACO LEAL)

PERFORMANCE DRAG:
A (DES)IDENTIFICAÇÃO E SUA RELAÇÃO COM A ARTE DRAG E
TRANSFORMISMO

Tese apresentada ao Departamento de Artes
Cênicas do Instituto de Artes da Universidade de
Brasília como requisito para obtenção do grau de
Doutor em Artes Cênicas.

Orientadora: Profa. Dra. Elisabeth Silva Lopes

BRASÍLIA
Outubro de 2025

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

CC838(COSTA FILHO, FRANCISCO CARLOS
A (des)identificação e sua relação com a arte drag e o
transformismo / FRANCISCO CARLOS COSTA FILHO; orientador
Elisabeth Silva Lopes. Brasília, 2025.
170 p.

Tese(Doutorado em Artes Cênicas) Universidade de
Brasília, 2025.

1. Drag. 2. Transformismo. 3. Performance. 4. Identidade.
5. Desidentificação. I. Silva Lopes, Elisabeth , orient. II.
Título.

Universidade de Brasília
Instituto de Artes
Departamento de Artes Cênicas
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

Francisco Carlos Costa Filho

A (des)identificação e sua relação com a arte drag e o transformismo

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da
Universidade de Brasília, como requisito parcial
para obtenção do grau de doutor

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Elisabeth Silva Lopes
USP e UnB
Orientadora

Profa. Dra. Cyntia Carla Cunha Santos
UnB

Prof. Dr. Leandro Colling
UFBA

Prof. Dr. Adriano Penha Furtado
UFPA

Prof. Dr. Rodrigo Carvalho Marques Dourado
UFPE

Aprovado em: **01 de outubro de 20025**

Dedico este trabalho às/aos/es artistas drags e transformistas, brasileiras, latino-americanas e de todo o mundo, que carregam em si a força e a sabedoria da transformação.

AGRADECIMENTOS

à minha mãe Leide Gomes Leal Costa e ao meu pai Francisco Carlos Costa

à minha orientadora Beth Lopes

ao meu companheiro Wilson Lima

à minha irmã Ana Lídia Leal Costa

aos meus gatos, Poema e John Snow

aos orixás, às entidades e à cigana Esmeralda

às/aos artistas e ativistas que vieram antes de mim

aos movimentos feminista, negro e LGBTQIAPN+

às/aos pessoas que foram importantes na minha trajetória drag: Ginna di Mascar, Juliano Bentes, Vinicius Santana (Mackayla Maria), Raphael Balduzzi (Ella Baderna), Débora Dip, as Themônias de Belém do Pará, André Gagliardo (Linda Brondi), Diego Rocha

às/aos participantes do curso de extensão Performance Drag e Identidade, integrantes da Casa Esmeralda - Isabel, Wyn, João Victor, Luiz Augusto, Gustavo (Brenda Max), Éllen e Angelina

à CAPES

à minha analista Patrícia Pacheco

à monja Zentchu Sensei e aos ensinamentos de Buda

às/aos colegas da turma de doutorado

às/aos professoras/es e mestras/es das artes da cena

aos/às atores e atrizes de teatro e cinema

às pessoas que amam e apoiam a arte drag e o transformismo

a mim mesmo, pela determinação e perseverança.

RESUMO

Esta pesquisa analisa práticas performativas de artistas da cena drag cujas performances dialogam com processos de construção da identidade, inclusive pela desidentificação, entendida como uma estratégia de resistência. O repertório investigado é composto por experiências cênicas do próprio artista-pesquisador, que constrói pensamento a partir do corpo e reflete sobre interseccionalidade nas performances queer/cuir contemporâneas. A ênfase recai sobre a arte drag e o transformismo, práticas que entrecruzam questões de gênero, sexualidade e outros marcadores identitários, como raça, etnia, classe, cultura, meio ambiente e território. O objetivo central é compreender como essas expressões artísticas se configuram como veículos de autodescoberta e de reflexão crítica.

Palavras-chave: Drag; Transformismo; Performance; Identidade; Desidentificação.

ABSTRACT

This research analyzes the performative practices of artists whose performances dialogue with the processes of identity construction, including through disidentification, understood as a strategy of resistance. The investigated repertoire includes the performing experiences of the artist-researcher, who builds thought through body and reflects on intersectionality in contemporary cuir/queer performances. The emphasis is on drag art and transformismo, practices that intertwine gender and sexuality issues with other identity markers such as race, ethnicity, class, culture, environment, and territory. The aim is to comprehend how these artistic expressions are configured as vehicles for self-discovery and critical reflection.

Key-words: Drag; *Transformismo*; Performance; Identity; Disidentification.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Fotografias com o Grupo de Teatro Aula 13.....	15
Figura 2 - Fotografia de Esmeralda no Berçário de Drags.....	17
Figura 3 - Fotografia de Esmeralda no Berçário de Drags.....	18
Figura 6 - Fotografia de Esmeralda para a revista Dragazine.....	20
Figura 7 - Imagem da Bandeira do Orgulho e suas interseccionalidades.....	26
Figura 8 - Imagem de divulgação do espetáculo Chicas 2000.....	52
Figura 9 - Fotografia de Lolita Banana com look inspirado na pintora Frida Kahlo.....	58
Figura 10 - Fotografia de Soa de Muse para o Drag Race France.....	61
Figura 11 - Fotografia de 2fik em ensaio.....	64
Figura 12 - Uýra em fotoperformance da Série Mil [quase] Mortos.....	67
Figura 13 - Fotografias de Esmeralda no concurso II Hollywood Drag Show.....	77
Figura 14 - Imagem do cartaz de divulgação do curso de extensão.....	78
Figura 15 - Fotografia de Esmeralda e Débora Dip como Nina e Carminha.....	79
Figura 16 - Fotoperformance de Esmeralda Kishe Lorraine no projeto Miragens.....	84
Figura 17 - Esmeralda Bufólica no curta-metragem A Caderuda do Parque da Cidade	85
Figura 18 - Esmeralda em performance no Performática Drag.....	86
Figura 19 - Fotos de registro das aulas e das maquiagens.....	87
Figura 20 - Imagem do cartaz de divulgação do Cabaré Drag.....	92
Figura 21 - Fotos de registro da vivência cênica da Gueixa e do Samurai.....	93
Figura 22 - Imagem de uma das cartas do Método Abramovic.....	94
Figura 23 - Foto de registro do Batismo Drag.....	95
Figura 24 - Foto de registro de participantes escrevendo em seus diários de bordo	98
Figura 25 - Fotografia de João Vitor como Margarida no Cabaré Drag.....	100
Figura 26 - Participantes do curso de extensão e do Cabaré Drag.....	101
Figura 27 - Fotos de registro das aulas e de maquiagens artísticas.....	102
Figura 28 - Fotografias de Esmeralda Bufólica e Bichota no Cabaré Drag.....	103
Figura 29 - Fotografia de Etcetera Vibes em performance caricata.....	104
Figura 30 - Fotos de registro de Esmeralda em performance no Cabaré Drag.....	105

Figura 33 - Fotografias de Etcetera Vibes e Ney Barrigudinho da Silva.....	109
Figura 35 - Foto de registro do processo de criação de figurino.....	114
Figura 36 - Foto de registro de Paco em prova de figurino e paddings.....	116
Figura 37 - Foto de registro do detalhe da costura da saia no processo de criação.....	117
Figura 38 - Fotos de registro do processo de criação de figurino.....	118
Figura 39 - Foto de registro dos bastidores durante o processo para prender a peruca.....	120
Figura 40 - Fotografias de Esmeralda no NoiteSuja Drag Brunch.....	123
Figura 41 - Fotos de registro na entrada do Âncora do Marujo.....	124
Figura 42 - Foto de registro do primeiro encontro com Ginna.....	125
Figura 43 - Fotografias de Esmeralda no palco do Âncora do Marujo.....	126
Figura 44 - Fotos de registro no Âncora do Marujo.....	128
Figura 45 - Fotos de registro no Âncora do Marujo.....	130

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	10
1.1	Apresentação.....	10
1.2	Abrindo as caixas de Esmeralda: memórias.....	14
1.3	Não tem babado: Arte drag e Transformismo.....	24
1.4	Esquece isso, mana: nota sobre a origem do transformismo e da arte drag.....	30
2	FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....	32
2.1	Tá com tempo, hein, bixa: giro conceitual da Performance Drag.....	32
2.2	O buraco é mais embaixo: da Identidade à Desidentificação.....	38
2.2.1	É o quê, mamãe?: Queer e Cuir.....	38
2.2.2	Fazendo a Fragmentada: Stuart Hall.....	42
2.2.3	Fazendo a Líquida: Zygmunt Bauman.....	45
2.3	Desidentificadas/os/es: José Estéban Muñoz.....	49
2.3.1	Carmelita Tropicana e Vaginal Creme Davis.....	51
2.4	Lolita e Soa de Muse: Drag e Interseccionalidade na contemporaneidade.....	56
2.4.1	O conceito de pós-drag: 2Fik e Uýra Sodoma.....	61
3	CONFIA NO PROCESSO: PRÁTICA COMO PESQUISA.....	70
3.1	Barbarizando as identidades: identificações, contraidentificações e desidentificações de Paco-Esmeralda.....	70
3.2	Agora eu vou falar: espaços de competição.....	71
3.3	Abrindo caminhos: espaços de formação.....	77
3.3.1	A Casa Esmeralda: Corpo Drag e prática docente.....	82
3.4	Virando a noite no isopor com Ginna di Mascar: processo criativo e performance no Âncora do Marujo.....	123
4	TANTA VOLTA PRA NENHUMA RESPOSTA.....	132
	APÊNDICES.....	136
	APÊNDICE A – Transcrição da entrevista com Gal Maria.....	136
	APÊNDICE B – Transcrição da entrevista com Juliano Bentes.....	151
	APÊNDICE C – Prática docente: programa do curso de extensão.....	158
	APÊNDICE D – Prática docente: diário de bordo.....	161
	REFERÊNCIAS.....	164

1 INTRODUÇÃO

*Bota na tua cabeça
que isso aqui vai render.
(Letrux)*

1.1 Apresentação

Este trabalho, inserido no campo das Artes Cênicas, é um estudo-em-movimento sobre a arte *drag* e o transformismo, como é chamada nos países hispanofalantes, tendo como ponto de partida o próprio interesse e desejo do autor, enquanto artista-pesquisador, em experimentar a prática e refletir teoricamente sobre questões que atravessam esse gênero artístico, sejam elas estéticas, sociais, culturais, políticas, geográficas e/ou interseccionais. A pesquisa dialoga com teorias e conceitos dos estudos interdisciplinares da performance e de gênero.

O trabalho é inspirado na Pesquisa Baseada na Prática, ou *Practice as Research – PaR* (Nelson, 2013), que vem se constituindo no ambiente acadêmico brasileiro contemporâneo como uma possibilidade metodológica para as pesquisas em arte. A PaR organiza a investigação por meio da prática performativa, em que a obra criativa e seus processos funcionam como a metodologia da pesquisa, buscando homologias entre o fazer artístico e a documentação teórica, ao invés de serem apenas um objeto de estudo.

Essa metodologia nos auxilia a refletir sobre a experiência viva do autor-artista-pesquisador, materializada no envolvimento em quase todos os aspectos que atravessam a forma e o conteúdo na arte *drag* e no transformismo: a construção da imagem (figurino, maquiagem, perucaria); a concepção e performance *drag*; a instrumentalização técnica a partir de cursos e workshops e as vivências dentro da própria cultura e comunidade LGBTQIAPN+, onde o autor está inserido enquanto bixa.

A escolha por utilizar bixa ao invés de gay é uma escolha política como afirmação de uma identidade que o autor ressignifica e reivindica. Enquanto gay pode remeter a uma identidade mais assimilável às normas cisheteronormativas e brancas, bixa carrega uma dimensão de dissidência que reconhece suas experiências interseccionais de raça, sexualidade e classe. Apropriar-se desse termo é um ato de resistência contra as tentativas de apagamento e normatização e permitem ao autor habitar plenamente sua existência para além das

expectativas impostas. Assim, ao se denominar *bixa*, constrói espaços de memória e afetividade onde sua identidade não apenas existe, mas é também celebrada.

Quando a prática está no centro da questão de pesquisa, esta é fundamental para evidenciar aquela. Dessa forma, é inerente ao processo o “aprender fazendo”, característica basilar na *PaR*. Nos processos aqui apresentados e analisados, as incursões realizadas pelo autor dentro da cultura drag, individual e coletivamente, foram fundamentais para a própria definição da questão de pesquisa e sua averiguação, bem como na realização da prática docente.

O olhar sobre os próprios processos criativos e as metodologias que vão sendo criadas se expandem para observar a produção de outras/os/es artistas. Dentro do escopo das chamadas performances *queer* ou *cuir*, observa-se o movimento cultural das Themônias, de Belém do Pará e se apresenta um breve repertório de outras/os/es artistas contemporâneos, analisando como suas performances têm tensionado binarismos e trazido questões ligadas à identidade de maneira interseccional.

Além disso, foi realizado um trabalho de campo, utilizando como instrumentos entrevistas e participação-observadora, junto a artistas, coletivos e espaços em três regiões brasileiras: Belém (Pará), Brasília (Distrito Federal) e Salvador (Bahia). Essa dimensão empírica permitiu conhecer práticas drag diversas e observar como questões como racialidade, gênero e territorialidade são acionadas nos corpos e discursos das/dos/des performers.

Foi realizada ainda uma revisão de literatura, na qual se busca o entendimento de onde e como floresceu a arte da montagem, o que nos remete à história do teatro, à cultura e aos movimentos LGBTQIAPN+ e feminista.

Os processos de construção do sujeito a partir da reflexão sobre identificação e desidentificação formam a trama que costura as questões levantadas durante a pesquisa. Assim, busca-se relacionar aspectos da performance drag com o pensamento de autores como Hall (2019), Bauman (2005) e Muñoz (1999).

Diante disso, a hipótese trabalhada é a de que a arte drag é um veículo importante na construção da identidade do sujeito, uma vez que por meio dela a pessoa se defronta com as suas próprias questões. Neste processo de autorreflexão, ao emergir a/o drag, emerge o ser, que volta a interferir na/no drag, em um processo constante de retroalimentação.

Interessa-me demonstrar como as questões políticas, sociais, estéticas, dentre tantas outras, movimentadas nesse fazer, bem como todo o conhecimento técnico e os saberes

coletivos e humanísticos que lhe constituem, podem contribuir na formação estética e ética do indivíduo, bem como nos seus processos de autoconhecimento e liberação.

De modo a acompanhar os movimentos do momento presente, sem reproduzir estereótipos, torna-se fundamental refletir e trazer às performances também as questões interseccionais. Nesse sentido, objetiva-se analisar como a atuação de artistas da contemporaneidade, nacionais e estrangeiras, sejam drags *per se* ou que de alguma maneira criam imagens que evocam associações com drag, têm abordado em suas criações as questões de gênero e sexualidade atreladas às questões identitárias, discutindo, para além do gênero, raça e etnia, classe, cultura e processos de colonização e descolonização.

No primeiro capítulo, apresenta-se minha trajetória pessoal, artística e acadêmica, apontando de onde surge o desejo e o porquê de investigar a arte drag e o transformismo, numa continuidade e ampliação da pesquisa de mestrado, cujo foco foi a estética do grotesco. O interesse por drag cresceu entre 2019 e 2021, culminando na criação da minha *persona* drag, chamada Esmeralda. Assim, a pesquisa tem caráter teórico-prático e parte da prática cênica, na qual o próprio corpo do pesquisador é o campo de investigação, sendo Esmeralda *locus* de pesquisa.

Mostra-se como a prática se expande para além dos palcos, ganhando espaço na mídia, na academia e em novas formas de expressão. Uma arte que envolve a construção de novas identidades visuais e corporais, desafiando normas de gênero e promovendo entretenimento, resistência e ativismo. Apresenta-se as diferenças entre drag e transformismo, e as categorias da *drag queen* e do *drag king*, bem como outras construções estéticas mais recentes, como a categoria *drag queer* e os subgêneros derivados desta, as drag monstros, *ecodrags*, *tranimals* e as *themônias*, de Belém do Pará. Encerrando este capítulo, problematiza-se a necessidade de achar ou dar uma origem para o fenômeno.

Ao longo do trabalho, em diálogo com os assuntos e teorias apresentados nas sessões, traz-se práticas performativas no formato de fotografias e poemas, que retratam as memórias, as vivências e as experiências que de alguma maneira constituem as identificações, contraidentificações e desidentificações do autor-artista-pesquisador, e também da drag Esmeralda e suas múltiplas facetas. São memórias que refletem as descobertas, as autoafirmações e reflexões provenientes de pensar sobre as próprias questões identitárias, um exercício feito graças a este estudo e no decorrer dele, contribuindo para a hipótese de que a arte drag e o transformismo funcionam como um veículo para a descoberta de si mesmo/a/es e da reflexão crítica. É uma prática artística que traz uma abordagem e escrita performativas à materialidade do trabalho, abordando de forma poética o tema da transformação.

No segundo capítulo, desenvolve-se a fundamentação conceitual da pesquisa, que inicia pela análise do termo *performance* e suas múltiplas significações no âmbito das artes cênicas. Em seguida, aprofunda-se a discussão sobre identidade a partir das contribuições de Hall (2019) e Bauman (2005), cujas formulações teóricas oferecem subsídios para a compreensão do conceito de desidentificação, tal como proposto por Muñoz (1999). O conceito se delinea a partir das experiências e expressões de artistas que, em suas obras e modos de existir, confrontaram os limites impostos pelo cisheteropatriarcado. Neste capítulo, destacam-se os trabalhos de Carmelita Tropicana e Vaginal Creme Davis como exemplares dessa perspectiva.

A partir desse referencial teórico, faz-se uma reflexão sobre a prática artística de performers cuir contemporâneos, cujas criações evidenciam processos de interseccionalidade e estratégias de desidentificação. Entre os nomes analisados, destacam-se as drag queens Lolita Banana e Soa de Muse. Na sequência, introduz-se o conceito de pós-drag, formulado por Schischerin (2017) a partir da observação das experiências e produções de artistas que tensionam os limites tradicionais do fazer drag, como por exemplo o artista 2Fik. Soma-se a esse panorama a artista brasileira Uýra Sodoma, integrante do coletivo Themônias, cuja atuação articula práticas estético-políticas com questões ambientais ou ecológicas, étnico-raciais e de gênero.

No terceiro capítulo, apresenta-se as práticas de pesquisa realizadas no curso de extensão Performance Drag e Identidade, realizado na Universidade de Brasília (UnB) em 2025, como prática docente do autor-artista-pesquisador, e a pesquisa de campo realizada nas cidades de Belém e Salvador. São descritos os processos de criação das performances das/os/es participantes do curso e de Esmeralda, os temas abordados e as características que envolvem a montagem, com base em depoimentos e nas vivências junto às Themônias e com a artista Ginna di Mascar. Estabelece-se, também, um diálogo entre as práticas artísticas observadas e experienciadas e o conceito de desidentificação.

Os Apêndices A e B reúnem rastros e vestígios do curso de extensão. Neles, estão disponíveis o programa elaborado para o curso e a sequência pedagógica proposta, que culmina na realização de uma apresentação em formato de cabaré com os/as/es participantes. Também são apresentados trechos de diário de bordo, com descrições e reflexões acerca da prática e da aplicação dos conhecimentos mobilizados ao longo do processo.

Os Apêndices C e D trazem a transcrição de entrevistas realizadas com Gal Maria, artista do Distrito Federal, e Juliano Bentes, pesquisador e integrante da ASCULTA (Associação Cultural das Themônias). Nessas conversas, emergem reflexões relevantes sobre

a história do transformismo no DF, bem como sobre questões de gênero, identidade, territorialidade, a própria performance drag e os sentidos de pertencimento e acolhimento proporcionados pelas casas (houses/haus). Embora as entrevistas não tenham sido diretamente incorporadas ao desenvolvimento analítico da pesquisa, foram fundamentais para o meu amadurecimento na compreensão da arte drag e do transformismo, ampliando o olhar sobre essas práticas.

1.2 Abrindo as caixas de Esmeralda: memórias

Durante a pesquisa de mestrado, realizada na Universidade de Brasília (UnB) de 2017 a 2019, na área das Artes Cênicas, sabia, como pesquisador, qual era meu começo: o desejo de mergulhar fundo na estética do grotesco. Nesse percurso, os processos criativos e as metodologias que desenvolvi constituíram a base do trabalho, expressa no próprio título da dissertação: *A estética do grotesco como meio para potencializar a expressividade do corpo cênico*¹.

Aventurei-me em campo desconhecido, à semelhança do caminho que também escolhi trilhar no doutorado, ao pesquisar temas e questões que me atravessavam, mas que eram novidades, no sentido de que meu contato até então revelava a ponta dos dois enormes *icebergs*: o grotesco, e agora, a arte drag e o transformismo. Os dois temas, entre muitos aspectos em comum, trazem no seu âmago a noção de transformação.

O interesse pela arte drag e o transformismo emergiu mais intensamente mediante práticas experimentais feitas no intervalo entre a finalização do mestrado (2019) e o período da pandemia do coronavírus (2020 e 2021), materializado por meio de Esmeralda. Com o início da pandemia, sem poder exercer o trabalho como ator, (re)encontrei, no confinamento da casa, essa expressão artística que é capaz de despertar potência de vida e riso alegre em meio a cenários adversos. A drag detém um poder *transforma-dor*, também manifesto na concepção do ciclo morte-vida-renascimento, que fundamenta a pesquisa de Bakhtin (2010) acerca do realismo grotesco, sobre a qual havia me debruçado.

Mas o transformismo e a arte drag já haviam surgido há mais tempo em minha vida, em uma das muitas repúblicas em que residia perto da UnB, durante a graduação em Artes Cênicas (2010-2015). Nessa época, minhas amigas/os/es chamavam de Esmeralda Golden Bra. Não saberia precisar exatamente de onde surgiu Esmeralda, mas essa identidade foi se

¹ Disponível em: http://icts.unb.br/jspui/bitstream/10482/37961/1/2019_FranciscoCarlosCostaFilho.pdf. Acesso: 15/02/2024.

construindo e modificando ao longo do tempo, trazendo outros desdobramentos ao que poderia chamar de uma matriz.

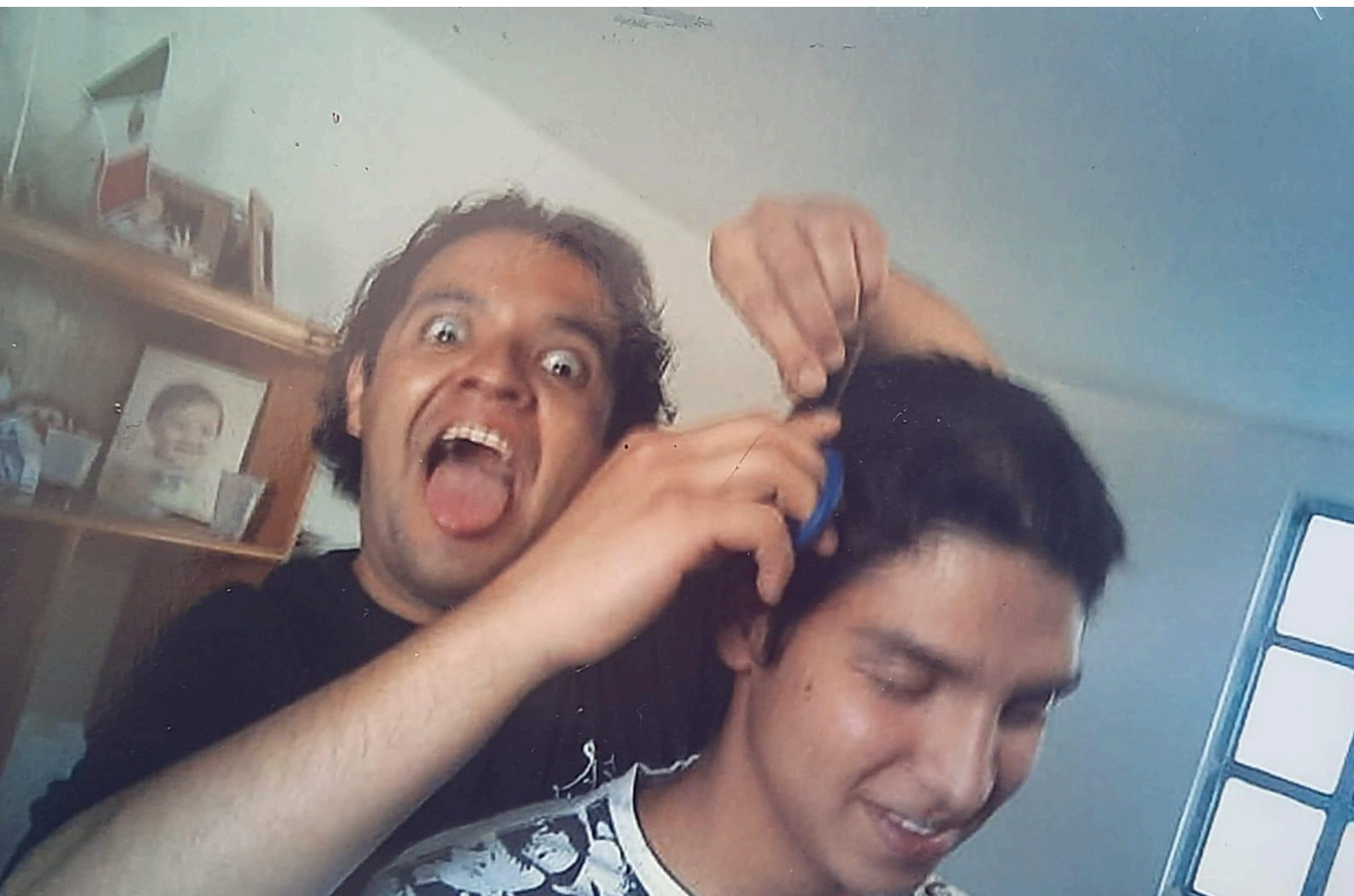
O período que vivi no México, quando tinha 18 anos (2008/2009), certamente teve grande influência nesse processo (figura 1). A experiência foi divisora de águas em minha vida e gosto de pensar que o nome veio como um resgate afetivo e inconsciente deste tempo, já que Esmeralda evoca a latinidade, que após essa vivência passa a ser um forte marcador identitário em mim.



Figura 1 - Fotografias com o Grupo de Teatro Aula 13. Pachuca - México, 2008/2009.
Fonte: Acervo pessoal

Poderia dar créditos também ao imaginário criado pela cigana Esmeralda, de *O Corcunda de Notre Dame*, obra de Victor Hugo de 1831. Quando criança assisti muitas vezes em VHS a versão em animação da Disney (1996) e me encantava pelo ambiente de carnavalização evocado no filme, com suas festas e feiras, a presença de bufões e bobos, o Quasímodo com as gárgulas e Esmeralda, personagens cujas concepções estéticas poderíamos relacionar às categorias estéticas do Feio e do Belo (Eco, 2007; 2012), e conseqüentemente às pesquisas sobre o grotesco e drag desenvolvidas por mim.

Há também diversos simbolismos ligados à pedra (gema) esmeralda, relacionados à



Ritual de passagem. Antes, durante, depois. Raspar os cabelos é simbólico. Purificação, renascimento, lembrar da Ignorância, da vaidade. 2009, meu professor de teatro, Jonathan, arregala os olhos e abre a boca numa imagem grotesca. Loucos. A imagem é borrada, como é a memória. Olho para dentro, me despeço dele, de mim, do país. Um sorriso no rosto. Imagino uma linha invisível que serpenteia a foto. Começa na bandeira do México, passa pelo bebê, os olhos de Jona, sua boca aberta, as mãos com a tesoura, até chegar nos meus olhos, nariz e sair da imagem pela janela. Não vemos para onde segue. O que há através dela? Uma linha do tempo geracional, ancestral, transcultural. Uma semente adormecida que voltou a crescer. Xamanismo teatral. Digo sim ao que me dá a sensação de pertencimento. Quero estar próximo de quem me identifico.

sua cor, preciosidade, magia, aos locais onde é encontrada, como no Brasil e Colômbia. Nas religiões de matriz africana, como o Candomblé, com o qual tenho proximidade, está presente a entidade da cigana Dona Esmeralda, uma influência que também se expressa em minhas performances. Acredito que tudo isso entra em convergência e ao longo dos anos fui criando variações a partir do primeiro nome de batismo. Depois de Golden Bra (figura 2), ao participar de uma oficina chamada Berçário de Drags em 2018, promovida pelo Núcleo Experimental em Movimento, grupo do qual fui integrante de 2014 a 2022, e ministrada por Raphael Balduzzi, artista-pesquisador de Brasília, pari o nome e a identidade Esmeralda Apelido Quero Dar (figuras 2, 3 e 4)



Figura 2 - Fotografia de Esmeralda no Berçário de Drags



Figura 3 - Fotografia de Esmeralda no Berçário de Drags



Figura 4 - Fotografia de Esmeralda no Berçário de Drags.
Fotos: Jamile Maedo (Brasília, 2018)

Em 2020, começo a realizar diversas transmissões ao vivo, as chamadas *lives*, na rede social Instagram. Algumas delas ficaram salvas em meu perfil e ainda podem ser

visualizadas, outras foram bloqueadas e algumas semanas depois saíram do ar, pela questão dos direitos autorais das músicas que dublava. Na primeira *live* que realizei², no dia 14/05/2020, do meu quarto em Brasília-DF (Figura 5), nota-se como a visualidade expressa na maquiagem, figurino e perucaria eram bastante simples, e como no período de 5 anos houve um salto de qualidade, em que posso afirmar que passei de um homem usando peruca a uma drag queen (figura 6).

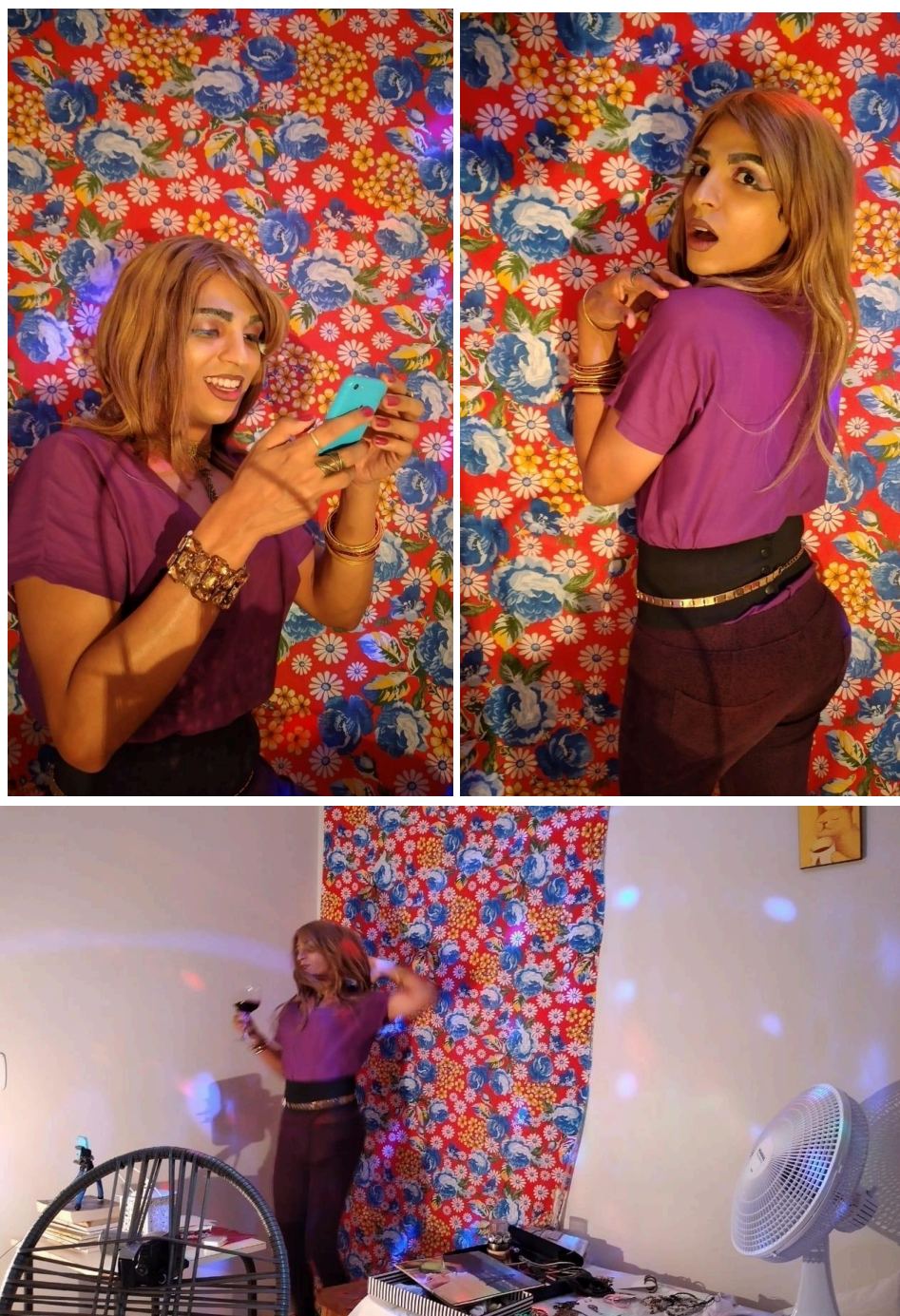


Figura 5 - Fotografias da primeira *live* de Esmeralda. Fonte: Acervo pessoal

² Disponível em: <https://www.instagram.com/reel/CAL-LRklck91cvQ1Gud-AbXI9aQaTmKCw6TWYQ0/>
Acesso em 25/02/2024.



Figura 6 - Fotografia de Esmeralda para a revista Dragazine, Brasília/DF, 2024.
Foto: André Gagliardo

Neste mesmo ano realizei o curso Impacto das Montadas, ministrado por Mackayla Maria, drag de Vinicius Santana³, artista-pesquisador natural de Brasília, radicado em São Paulo. Com as diversas aulas e encontros online, surgiu Esmeralda Kische Lorraine. Como resultado do curso, produzi o curta-metragem *A Cadeiruda do Parque da Cidade*⁴, junto à Débora Dip. No curta interpretei duas personas, sendo uma delas Esmeralda Kische Lorraine e a outra Esmeralda Bufólica, um outro desdobramento, dessa vez uma drag caricata, bufonesca, com influências do grotesco e do bufão, como sugere o nome.

A materialização da/do drag no corpo poderia receber diferentes nomenclaturas, a depender da abordagem: personagem, persona, alterego, figura, figura montada⁵ e até mesmo duplo. Ao longo do trabalho tratarei desse assunto, uma vez que cada termo tem sua particularidade, adiantando que opto pelo termo performer, por se relacionar mais à abordagem escolhida, que é pelas lentes da performance.

Por fim, cheguei à conclusão de que minha drag matriz deveria se chamar Esmeralda Dip, com esse sobrenome em homenagem à mais uma pessoa e sua drag que foram importantes no meu caminho, Wilson Lima e Débora Dip, respectivamente. Mais uma mana que me passou conhecimentos fundamentais e múltiplos acerca dessa arte.

Crescendo dentro dessa ampla rede de afetos e processos, sendo essa minha árvore genealógica, observaremos neste trabalho como essa multiplicidade de personas - Esmeralda Golden Bra, Esmeralda Apelido Quero Dar, Esmeralda Kische Lorraine e Esmeralda Bufólica a partir de uma matriz - Esmeralda (Dip) - irá dialogar com os conceitos de identidade e desidentificação, que por sua vez se conectam aos estudos da performance.

As características apontadas por Schechner (2013) dialogam diretamente com esses processos: a performance resiste a uma definição fixa, operando em meio a uma densa teoria de conexões, sendo aberta, multivocal, autocontraditória, fluida e apoiada na brincadeira. O que vai ao encontro do que nos aponta Louro (2001), quando diz que:

a drag assume a transitoriedade, ela se satisfaz com as justaposições inesperadas e com as misturas. A drag é mais de um. Mais de uma identidade, mais de um gênero, propositalmente ambígua em sua sexualidade e em seus afetos. Feita deliberadamente de excessos, ela escancara a proliferação e vive à deriva, como um viajante pós-moderno (p. 20).

³ Autor da dissertação *Impacto das Montadas: desvendando poéticas drag do fazer transformista* (2024). Disponível em <https://repositorio.unesp.br/entities/publication/e9567972-feb9-4909-acb5-53d7ccb1997c>

⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4QEoXBwtI8g>. Acesso em: 25/02/2024.

⁵ Escutei pela primeira vez esta expressão durante o *LabDrag* - Laboratório de Pesquisa e Formação em Arte Drag, promovido em Abril de 2023 pelo pesquisador Arthur Rogoski Gomes, que performa Suzaninha, e escreveu a dissertação de mestrado *Corporalidade dissidente na velhice: corpo-texto da bicha-velha montada* pela UFSC (2023).

Na cultura *ballroom*, movimento atrelado à comunidade LGBTQIAPN+, criado por pessoas negras, latinas e trans nos EUA entre as décadas de 60 e 80, e entre drags mais experientes e novatas, é comum uma atitude de acolhimento e de passar adiante os saberes, como o faz a figura materna ou paterna. Assim, numa tradição familiar que nasceu nas ruas, vão formando-se novas proles de filhos e filhas drags, imbuídas na ação de questionar e dismantelar o sistema heterocisnormativo. No meu caso, algumas pessoas foram importantes nesse começo, como os mencionados Raphael e Vinicius (Ella e Mackaylla), e meu companheiro, Wilson Lima.

Durante a pandemia do COVID-19, a montagem foi um *hobby* que eu e Wilson encontramos em comum. Ele tinha mais experiência com sua drag e possuía mais habilidades e técnicas. Eu me apaixonei por esse universo, montamos um ateliê em casa e ele foi compartilhando o que sabia de técnicas de maquiagem, *styling*, costura, emprestando roupas, perucas e atuando como produtor nas *lives* que eu realizava. Esmeralda o chamava de Wilma, sempre fazendo menções jocosas a essa pessoa por trás das câmeras, que nunca aparecia, algo como a Marlene Matos da apresentadora Xuxa. Também minha mãe, Leide, teve papel importante, emprestando e doando muitas roupas e acessórios de bijuteria.

Considero a mudança de um foco no grotesco para a arte drag como uma continuidade da pesquisa desenvolvida no mestrado, pois podemos pensar a drag como uma das possibilidades que existem dentro daquele fenômeno, uma vez que se constrói sobre uma série de elementos presentes no grotesco, a começar pela própria transformação. A troca de gêneros, como um processo de inversão bakhtiniano (Bakhtin, 2010) já acontecia desde o carnaval medieval, único momento em que tal brincadeira era permitida.

Outros elementos comuns que poderíamos elencar são a bufonaria; a paródia; o deboche ou o escárnio com o que é considerado *sério* e *elevado* (processo de rebaixamento); a recorrência de elementos de comicidade; a estranheza gerada pelo exagero na forma (através de hipérboles e excrescências: narizes, peitos, bundas enormes, etc); a caricatura; as máscaras, dentre outros elementos que atravessam a pesquisa atual tanto pela sua pertinência como por serem base do meu repertório estético, teórico e prático, que vem sendo construído desde 2017⁶. Tais elementos foram muito importantes na realização de uma das práticas docentes realizadas, no formato de curso de extensão, em que pude colocá-los em prática combinando-os com as experimentações com a arte drag.

⁶ Como fruto da pesquisa sobre o grotesco, tenho dois artigos publicados: “O grotesco como categoria estética: discussões conceituais”. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/mosaico/article/view/3189> e “Baubo e o fogo: a celebração da deusa vulva em Sonhares”, disponível em <https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/issue/view/2324>. Acesso 05/08/2025

Na etapa do pré-projeto para meu ingresso no doutoramento, os cruzamentos entre grotesco e drag constituíam a questão principal da pesquisa. Assim, ao ingressar de fato no doutorado em 2021, guiei-me inicialmente por perguntas e questões ainda ligadas à pesquisa anterior, como: por que em Esmeralda ainda prevalecem características que mais a aproxima da categoria estética do Belo (Eco, 2012), mesmo com todo o referencial que trago do grotesco? Seria herança de uma determinada maneira de enxergar o feminino, e que ainda não conseguia extrapolar? Mas com a drag precisamos necessariamente extrapolar o estereótipo? E se acabarmos afirmando os mesmos lugares que frequentemente criticamos?

Essas perguntas se mostraram ingênuas após o aprofundamento realizado na pesquisa, que aponta que a/o/e drag ocupa um lugar ambíguo e paradoxal. Minhas criações drag são bufonescas justo porque funde nelas o belo e o feio, constituindo-se com qualidades opostas.

Sobre o questionamento acerca do feminino, entendo que minha montagem como drag queen vem inicialmente da identificação com o universo feminino enquanto bixa afeminada e da contra-identificação com a masculinidade hegemônica. Nessa concepção estética, somou-se ainda a influência exercida pelo transformismo, que traz a questão do glamour e da beleza à performance quando busca imitar as grandes divas, e da cultura pop, o que pode reforçar a reprodução de estereótipos e ideais de feminilidade⁷. Novas formas de ser e fazer drag dialogam com a desidentificação, que provocam a reflexão a partir de um outro lugar, proveniente do choque entre a identificação e a contra-identificação que faz emergir novos modos de existência.

Ao longo deste estudo, notei que existe uma tradição em alguns modos de se fazer transformismo e drag. Este modo mais tradicional se fundamenta principalmente em uma brincadeira de reproduzir, não necessariamente de forma cômica, as características dos gêneros masculino e feminino, criando uma ilusão que por vezes é mais “real”, em outras mais “artificial” e exagerada. Assim, segundo Butler (2017), a arte drag teria a função de explicitar, de maneira artística, o que fundamenta a teoria da performatividade de gênero, que vê o sujeito como um ser em construção, inclusive no que se refere ao gênero, que na constituição desse sujeito passa a ser um vir-a-ser, um tornar-se, um “está” ao invés de um “é”, ou seja, o gênero vai se (re)modelando e (re)construindo, estruturando-se a partir dos códigos sociais, visuais e de comportamento que definiriam o que é ser um homem e uma mulher, e que seriam passíveis de serem aprendidos e reproduzidos.

⁷ Para mais, ver o post de Mia The Witch: “Nocivamente bela e rica: performances drag e a manutenção cis-masculina de estereótipos femininos”, publicado no blog *Grafia Drag* (2022). Disponível em: <https://www.ufrgs.br/grafiadrag/estereotipos-femininos/>. Acesso em: 08/09/2025.

Neste caso, o ato de se vestir (se montar) de mulher ou de homem, performar o gênero e depois se desvestir (se desmontar), já seria por si só, segunda a autora, uma ação artística considerada subversiva, uma vez que explicita pelo corpo o pensamento do gênero como construção, e não algo inato, natural ou biológico. É subversivo pois tanto a teoria quanto a arte vão contra a ideia essencialista (Butler, 2017) sobre o gênero, quando visto como algo que já vem designado desde o nascimento. Essa visão, que podemos considerar hegemônica, está apoiada em conservadorismos morais, especialmente hoje, quando é visível a proliferação de templos pentecostais evangélicos e religiões fundamentalistas, que acabam definindo uma estrutura social pautada na cisgeneridade.

Nesta suposta tradição transformista e drag de performar um gênero (ou seja, de fazer uma performance de gênero), prevalece uma certa divisão binária entre o dito masculino e feminino, nas figuras da drag queen e do drag king, respectivamente. Contudo, a arte da montagem vem se modificando a partir da criação de novas possibilidades, como é o caso da categoria drag queer. Antes talvez mais atrelada às questões de gênero e sexualidade, o fazer drag ganha pluridimensionalidade, de onde emergem outros aspectos que constituem a identidade dos/das/des artistas que outrora talvez não ficassem tão evidentes.

Essas mudanças serão abordadas, uma vez que investiguei, também, processos criativos que favoreciam a multiplicidade, a proliferação de estilos, diferentes modos de fazer e pensar, a fim de ampliar o debate e a compreensão acerca de tudo que drag pode vir a ser enquanto expressão artística, que vem ganhando outras funções na contemporaneidade, inclusive como prática pedagógica.

1.3 Não tem babado: Arte drag e Transformismo

A arte drag e o transformismo, também chamados de arte transformista e arte da montagem, são formas de arte em que o/a/e artista se caracteriza com uma figura que, a meu ver, pode ser analisada à luz de noções de performatividade/teatralidade, com a construção de uma outra aparência física, um outro comportamento, outra personalidade e gestualidade. Portanto, um outro corpo, que se monta com artefatos visuais e cênicos extravagantes

Estas figuras *excêntricas* são literais, no sentido em que se toma o *ex* para fora do centro, o que se pressupõe, visivelmente, fora de si, como se diz, *fora da casinha*. A performance drag é, antes de tudo, uma arte para entreter, para fazer rir e, em outras vezes, não esconde a pungência das formas e visualidades, pano de fundo mais sério na forma de resistência e de ativismo.

A arte da montagem, pode-se ponderar, vem ganhando outras funções na contemporaneidade, como Rita Von Hunty, personagem criada pelo ator e professor Guilherme Terreri, que entre as possibilidades que a composição de montagem proporciona, lança mão da performance como uma prática pedagógica e política.

Tendo suas origens ligadas às tradições teatrais e culturais, as/os/es artistas de montagem sempre desafiaram as normas de gênero e tabus sociais. As diferentes formas da arte drag e do transformismo acontecem, atualmente, em shows, em que são contratadas/os/es principalmente como performers e *DJ's* para eventos em casas noturnas LGBTQIAPN+ e em eventos culturais e particulares. Os shows se assemelham ao que no campo das Artes Cênicas conhecemos como números ou *gags* das palhaçarias que, em um espaço de tempo curto, as/os/es artistas realizam uma performance com objetivo de divertir e animar a plateia, combinando elementos que são característicos desta arte, como a dança, dublagens cômicas e *lip-sync* (dublagem musical). Os elementos-surpresa durante o número são muito importantes, como uma mudança repentina de figurino ou peruca (conhecida como *reveal*, do Inglês, *revelar*) e passos de dança ou acrobacias virtuosas, como aberturas e espacates, que feitos em cima de saltos altíssimos causam *frisson* no público.

Na dança, muitas/os/es drags utilizam elementos do Vogue e do Bate-Cabelo. O Vogue ou Voguing é um estilo de dança que está inserido dentro da chamada cultura *ballroom*, atrelados à comunidade LGBTQIAPN+. Atribui-se à artista brasileira Marcia Pantera a criação do Bate-Cabelo, um movimento de dança em que a/o/e performer joga a peruca em variadas direções e combinações, como um chicote.

O transformismo e a arte drag, brasileira e internacional, também ganham espaço na indústria cultural, com forte alcance na televisão e na internet, especialmente em programas de *reality show*, grupos e fóruns de *whatsapp* e *telegram*, nas redes sociais, com uma legião de fãs que seguem e acompanham suas/seus artistas favoritas/os/es.

Guardadas as devidas proporções, é notável a quantidade de produções de narrativas acadêmicas que têm tratado do tema, principalmente por sua relação direta com as questões de gênero, sexualidade e identidade. São artigos científicos, dissertações e teses que discutem os aspectos históricos, estéticos, culturais, sociais, econômicos e políticos que a arte drag e o transformismo movimentam, traçando diálogos com outras disciplinas como as artes cênicas, artes visuais, psicologia, antropologia e sociologia.

Na América Latina e no Brasil, inclusive, a arte drag recebe também o nome de trans-



Figura 7 - Imagem da Bandeira do Orgulho e suas interseccionalidades.
Fonte: Reprodução/Internet

formismo. No entanto, existem diferenças históricas e estéticas entre essas expressões artísticas. Segundo o pesquisador Bentes (2020),

Transformismo é o fenômeno latino da montagem dentro das comunidades LGBTI+ no subúrbio. Enquanto no começo, se assemelhava muito com a *Female Impersonator* estrangeira, buscando reencarnar as grandes divas, não só internacionais e da Broadway, mas também de novelas e grandes cantoras de rádio. O transformismo é a busca pela transformação no gênero dito oposto de forma natural. Com a hipermediatização da *Drag Queen* nos anos 1970 e sua eventual influência das comunidades Club Kid nos anos 1980, o conceito de *Drag* chega ao Brasil lentamente e causando uma estranheza na comunidade Transformista da época (p. 54).

Essa nomenclatura tem sido resgatada por artistas e pesquisadoras/es com intuito de valorizar nossa história, como aponta a drag queen, pedagoga, ativista e política, Ruth Venceremos, de Brasília (DF), em entrevista à revista Dragazine: “na atualidade, fazer uso e reivindicar o termo arte transformista é um reencontro com a história não só de um fazer artístico, mas da própria comunidade LGBTQIA+” (Gagliardo, 2023, p. 22). A revista, que em 2025 conta com quatro volumes lançados, é um importante arquivo de registro, valorização e promoção da arte transformista na cidade.

A cantora Gal Maria, uma das pessoas entrevistadas no meu trabalho de campo, cuja entrevista completa pode ser lida nos Apêndices, foi uma das precursoras do transformismo no Distrito Federal, fazendo *cover* da cantora Gal Costa. Ela acrescenta: “não me recordo de artistas drag antes de me expressar na arte transformista, pois era uma novidade no Brasil ainda pouco explorada no começo dos anos 90” (Gagliardo, 2023, p. 25).

Diferenciando-se das transformistas, que faziam uma construção visual dita *natural*, à semelhança das divas, as/os/es drags emergem trazendo uma estética mais exagerada, com perucas e saltos enormes. Nas performances artísticas, enquanto aquelas apresentavam mais sutileza, fazendo dublagens, estas realizavam ações também mais exageradas, como aponta a artista transformista Sarah de Montserrat, de Belém:

O transformista, ele tinha o público, a luz e a música, só. Quando surgiu esse segmento de *Drag Queens*, pra mim, porque eu não tinha esses aparatos, essas coisas, esse suporte, elas eram loucas, elas jogavam sangue, se batiam, se quebravam, se jogavam lá de cima, isso tudo foi muito estranho (Bentes, 2020, p. 55)

As primeiras artistas transformistas no Brasil, a maioria delas mulheres trans e travestis, construíram um verdadeiro legado na cultura brasileira a partir da década de 60, deixando marcas e se transformando em ícones, como Rogéria, Jane di Castro, Divina Valéria, Eloína dos Leopardos, Brigitte de Búzios, Camille K., Fujica de Holiday, Marquesa, Vera Verão, Elke Maravilha, Laura de Vison, Nany People, Kaká di Polly, Miss Biá, Silvetty Montilla, Isabelita dos Patins, Marcinha do Corinthians, Marcia Pantera, Salette Campari, dentre muitas outras.

A história desse pioneirismo é retratada no filme documentário *Divinas Divas* (2016), que conta com a participação das oito primeiras artistas mencionadas acima. O filme faz o recorte histórico de um momento de grande efervescência cultural e resistência na cidade do Rio de Janeiro, mesmo diante da ditadura militar. É importante ressaltar que, embora o eixo Rio-São Paulo muitas vezes ganhe mais visibilidade do que outras regiões do país, a cena e cultura LGBTQIAPN+ é intensa de Norte a Sul do país.

Na história atual do transformismo e da arte drag também estão presentes os drag kings que, a grosso modo, seriam uma personificação do masculino. Semelhante às drag queens, existe a busca pela origem desse tipo de expressão, pese a questão do anacronismo.

Segundo Viviane de Paoli, artista drag paulistana e pesquisadora do transformismo latino-americano, esse tipo de arte partiu principalmente de pessoas designadas mulheres ao nascer (em inglês *AFAB: assigned female at birth*), como mulheres cisgênero e homens trans. Registros de *male impersonation* datariam de séculos atrás, apontando que expressões artísticas que envolvem a imitação do gênero não era limitada às pessoas designadas homens ao nascer (*AMAB: assigned male at birth*). O que se observa é um apagamento histórico, que perdura até hoje com a exclusão na cena drag das pessoas *AFAB*⁸.

⁸ Para mais, ver o post de Lorde Lazzarus: “Quem tem medo de drag king? Uma conversa (difícil) sobre representatividade e oportunidade”, publicado no blog Grafia Drag (2024). Disponível em: <https://www.ufrgs.br/grafiadrag/quem-tem-medo-de-drag-king/>. Acesso em 09 set. 2025.

Mais além das queens e dos kings, outras figuras têm emergido na contemporaneidade, como as drag queers. Essas criações buscam justamente romper com representações muito essencialistas do masculino e do feminino, levando a arte drag para lugares de expressão que chacoalham a tradição. Segundo Bentes (2020),

a Drag Queer é um fenômeno artístico que foi construído a partir das mudanças nos conceitos de gênero. Sendo este de caráter performativo, a questão levantada é: por que continuar a reproduzir os arquétipos de gêneros que nos prendem socialmente até dentro da arte? Assim nasce a drag que não reproduz gêneros específicos e busca brincar com eles ou com a sua ausência, utilizando ambas as representações sociais e até mesmo nenhuma (objetos, animais, etc) (p. 57, grifo nosso).

Dentro desta categoria drag queer, cuja estética na montagem irá buscar fugir de padrões convencionais, podemos incluir as drags monstras, cuja caracterização irá remeter a todo tipo de monstruosidade, e ainda os subgêneros das ecodrags e das *tranimals*:

a EcoDrag - a drag que busca utilizar materiais recicláveis ou orgânicos, geralmente representada em performances ativistas políticas de apelo público às causas sociais e ambientais - e a Tranimal - a drag que busca desumanizar ao máximo sua construção artística, lembrando mais a aparência de animais do que de humanos (Bentes, 2020, p. 57).

Não acredito que essas divisões se pretendam determinantes, visto que também ocorrem cruzamentos entre as categorias e tais nomenclaturas podem inclusive mudar, uma vez que são recentes e ainda não constituem um imaginário coletivo sobre o que é arte drag. No entanto, dividir em queen, king, queer, monstra, eco ou tranimal, bem como pensar em drag caricata, amapô ou fashion queen, por exemplo, são estratégias interessante para apresentar pedagogicamente as possibilidades de se fazer transformismo e arte drag, auxiliando as pessoas a descobrirem com qual ou quais estilos se identificam mais, além de motivar reflexões sobre as potências e limites da arte da montagem. Essa conclusão se baseia na aplicação pedagógica dessa divisão na prática docente realizada por mim na Universidade de Brasília, momento em que as/os/es participantes do curso puderam experimentar as diferentes estéticas, na maquiagem e na proposição de experimentações ou vivências cênicas.

Em Belém do Pará existe ainda outro subgênero das drag queers, as chamadas drag *themônias*. O movimento artístico ou grupo cultural das Themônias, que completou em 2023 dez anos de atividade, não se trata apenas de seguir uma linha estética *queer* ou *underground*. Trata-se de um trabalho que, amparado na coletividade, no afeto e cuidado mútuo, tem discutido de maneira singular a questão da cultura e da territorialidade, por meio de uma montagem que exalta suas identidades, a diversidade da região Norte e da floresta amazônica, ao passo que critica a importação e influência de modelos estrangeiros.

Ainda segundo Bentes (2020)⁹, na cidade existe um amplo segmento de drags que desenvolvem um trabalho que segue padrões mais tradicionais, como de um corpo acinturado e maquiagens com acabamento delimitado, mas que apesar das diferenças estéticas, fazem parte do grupo cultural das Themônias e são parte importante e primordial do seu manutenção. Cabe ressaltar que a disseminação de uma estética de montagem baseada em um estereótipo de feminilidade se deve muito à massiva influência do programa *RuPaul's Drag Race*¹⁰, no qual a maioria das pessoas competidoras fazem essa abordagem.

De qualquer forma, as Themônias *hackeiam* e ressignificam o que a palavra *demônio/a* carrega de marginal e sentido negativo, afirmando-a como um lugar positivo, de potência, a exemplo dos processos de inversão presentes na estética do grotesco (Bakhtin, 2008). Ao longo dos anos, o movimento vem consolidando uma prática que é descolonizadora desde seu início, em festas marginais voltadas à montagem, em que já podemos observar os cruzamentos da interseccionalidade. Segundo a themônia Sarita,

Themônias escrita com “th” é um estranhamento à palavra demônio que tenta resumir tudo aquilo que é ruim e que deve ser proibido pela moral judaico-cristã, e com isso, o sentido da *themonização* que para nós é sinônimo de qualidade, como resposta à demonização da nossa existência, cultura e ancestralidade. Fazemos questão de existir, de incomodar cada vez mais, sendo a nossa existência uma ameaça, nossas ações passam a ser um atentado em nome do amor e da liberdade de expressão. Muito prazer, somos *Themônias*, movimento das diferenças que reinventa comportamentos e relações, por tudo e por todas, das relações de trabalho e apoio cultural à autonomia e democratização da arte e cultura enquanto saberes essenciais inerentes à expressão e organização social, em disputa do imaginário e materialidades dominantes em empoderamento (Sarita, Astrais, 2020, p. 9).

Diante dessa apresentação, não queremos restringir o que pode ser a arte drag, mas destacar a sua presença no contexto da arte contemporânea, cuja linguagem e criação não colocam fronteiras. Ademais, na era do sujeito pós-moderno e das identidades fragmentadas (Hall, 2006), vemos ainda a emergência da epistemologia do pós-drag. Extrapolando as questões de gênero, o pós-drag, à semelhança da categoria drag queer, seria uma outra estratégia estética que não atua mais através da imitação paródica, mas inventa novas possibilidades críticas de representação (Schicharin, 2017).

⁹ Para mais, ver *Ekoaverá - Um estudo sobre a territorialidade nos processos identitários das Drags Demônias*, de Juliano Bentes (2020).

¹⁰ Programa de TV norte-americano de competição entre *drags*, cuja primeira temporada foi em 2009, seguida de outras diversas temporadas nos EUA, produzidas e apresentadas pela *drag queen* RuPaul (RuPaul Andre Charles). Atualmente, possui franquias na Espanha, França, Canadá, Suécia, Reino Unido, Austrália, Holanda, Itália, Alemanha, Filipinas, Tailândia, México e Brasil, cada uma com suas próprias apresentadoras.

1.4 Esquece isso, mana: nota sobre a origem do transformismo e da arte drag

O que interessa ao investigar as origens do termo drag é pensar a partir de como elas se manifestam hoje. Sabe-se que o passado não tem a mesma lógica do presente, são outros contextos e geografias. Porém, a pesquisa em diferentes situações nos auxilia a entender as descontinuidades, rupturas e transformações dos discursos, sem a pretensão de encontrar uma origem única ou contínua, mas de perceber como certos enunciados se atualizam no presente (Foucault, 2008).

As categorias cisgeneridade ou homossexualidade, por exemplo, não estavam disponíveis nos discursos sociais do período colonial e mesmo ao longo do século XIX no Brasil, já que a própria noção de homossexual só começa a se consolidar nos discursos médicos e jurídicos do final do século XIX (Trevisan, 2018). Muito menos se poderia falar em drag como expressão artística, uma vez que a compreensão dessa prática enquanto campo estético é bastante recente. Nesse sentido, aplicar retroativamente tais categorias a contextos históricos distintos implica uma leitura anacrônica, que precisa ser problematizada a partir de uma perspectiva crítica.

Sobre a origem da drag queen, aponta-se comumente como marcador a chamada personificação ou imitação feminina (*female impersonation*), que ocorreu no teatro elisabetano, que vai desde o nascimento do drama Inglês na era medieval até o final do séc. XVII, quando essa prática entra em desuso. A imitação se refere a quando atores representavam papéis femininos, uma vez que a atividade era proibida às mulheres (Baker, 1995).

Há um senso comum que atribui uma etimologia à palavra drag, embora não haja fontes confiáveis que garantam essa informação. Da Língua Inglesa, a palavra é associada à abreviação das iniciais de *dressed as a girl* (vestido como uma garota), que seria uma rubrica, usada inclusive por Shakespeare, como indicação aos atores no teatro elisabetano, referidos acima.

Outra etimologia é associada ao significado do verbo *drag* (arrastar), em uma referência ao movimento que os longos trajes faziam ao se arrastar no chão. Esse sentido é reivindicado a Willian Dorsey Swann, cuja história será lançada em 2026 em livro inédito do pesquisador Channing Joseph, que talvez nos traga mais informações sobre. Swann foi uma “bicha preta escravizada, como referência de primeira drag queen no mundo, trazendo além do termo, o *modus operandi* desse fazer, como a noção de *haus*, baile, família e mobilização por lutas e direitos (Sarita, Astrais, 2020, p. 11).

Semelhante ao que ocorreu na Inglaterra, em outras culturas também houve uma convenção de homens atuando em papéis femininos, como no Japão e na China. No Kabuki, por exemplo, essa prática perdurou pelos séculos e até hoje existem peças de elenco apenas masculino, embora se restrinjam a produções tradicionais. Na China, tais atores recebem o nome de *tan*, enquanto no Japão são chamados de *onnagata* (Baker, 1995).

Fica evidente que não podemos colocar tudo no mesmo balaio. Embora seja possível traçar diálogos, diferenças e até paralelos entre essas manifestações, é fundamental reconhecer a especificidade histórica, cultural e política de cada uma delas. A arte drag contemporânea possui suas próprias características que a diferenciam inclusive do transformismo, no Brasil e na América Latina, da expressão artística travesti e do Teatro de Revista.

Ao longo dos últimos séculos, as expressões artísticas que de alguma maneira tem traços parecidos, no conteúdo e forma, vão acontecendo com suas particularidades no teatro, óperas, balés, cabarés, pantomimas e em outras formas de entretenimento público, incluindo o cinema, o musical e a televisão.

2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

*Não aguento mais essa gente
Se achando diferente da gente
Diferente dos rios
Diferente dos ventos
Diferente dos animais
Vou morar na Lua.
(Tulipa Ruiz)*

2.1 Tá com tempo, hein, bixa: giro conceitual da Performance Drag

Quando a lente histórica busca uma gênese, observamos que há um *zoom*, uma ênfase que associa a arte drag e o transformismo ao amplo campo da arte teatral, e de modo específico, aos cabarés¹¹. No Brasil, houve ainda a forte presença do Teatro de Revista¹², que chegou ao país no séc. XIX, trazendo aos palcos elementos que dialogam com o que estamos apresentando. O grupo Dzi Croquettes¹³ é comumente levantado como um exemplo marcante dessa época. A diretora Neyde Veneziano, especialista em Teatro de Revista e autora de cinco livros sobre o assunto¹⁴, afirma, por exemplo, que “as drags são as herdeiras das vedetes”¹⁵.

Não poderíamos analisar a arte drag e o transformismo somente a partir de conceitos do teatro, personagem, dramaturgia, ator/atriz e outras funções, uma vez que pensaremos sobre a singularidade da performance drag, cuja teatralidade tem suas próprias técnicas e formas de expressão.

¹¹ O termo cabaré abrange uma série de espetáculos com formato fragmentado, que se caracterizam por apresentar uma variedade de números e esquetes que combinam teatro, poesia, música, dança, circo e atualmente também a arte drag, frequentemente com elementos de humor, paródia e crítica social. São realizados em ambientes nos quais o público pode interagir mais livremente, podendo acontecer em teatros ou casas de espetáculo com serviço de bar, bem como em boates e cafês.

¹² O Teatro de Revista caracteriza-se como um gênero popular que organiza sua dramaturgia de forma fragmentada, estruturada em quadros independentes que mesclam música, dança, humor e crítica de costumes. Essa forma de espetáculo, fortemente marcada pela sátira política e social, consolidou-se como um espaço privilegiado de representação e de criação estética no Brasil entre as primeiras décadas do século XX e os anos 1960 (Veneziano, 1991).

¹³ Os Dzi Croquettes foram um grupo brasileiro de teatro de revista fundado no Rio de Janeiro em 1972, conhecido pela irreverência e pela crítica política durante a ditadura militar.

¹⁴ Reportagem disponível em <https://www.portaldoholanda.com.br/arte-e-cultura/vedetes-e-drag-queens-simbolizam-passado-e-presente-em-musical>. Acesso em 11 set. 2025.

¹⁵ Para mais ver a tese de Jones Oliveira Mota: *Teatro de Revista Contemporâneo: história, ensino e reexistência*. Disponível em <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/33294>. Acesso em 11 set. 2025.

Também levaremos em consideração a teoria de Fischer-Lichte (2019) sobre os espetáculos produzidos entre os séculos XX e XXI. A partir de uma perspectiva eurocêntrica, dentro do que chama de giro performativo, a autora teoriza sobre os espetáculos que enfatizam o acontecimento, o processo inacabado, para reencantar o público com experiências estéticas vivas. No contexto brasileiro, podemos relacionar essa noção com a arte drag, também um acontecimento que de maneira descolonizadora exalta nossa própria cultura.

Performance é um conceito amplo, como nos aponta Villar (2016) sobre a sua abrangência conceitual e interdisciplinar:

O título ‘performanceS’ inicia esta empreitada afirmando a pluralidade do conceito performance. Assumir-se a multiplicidade de significados atrelados ao significante ‘performance’ é condição inicial para seu entendimento. Sabemos que ‘performance’ tem orientado, inspirado e/ou desobstruído teorias e práticas de sociologia, antropologia, linguística, psicologia, filosofia, neurologia, artes cênicas, artes plásticas, música e dança, entre outros campos de conhecimento. Essa amplitude conceitual pode provocar um desconforto com a abrangência desconcertante e escorregadia de performance como conceito, como objeto de estudo, como gênero artístico ou como metodologia de crítica e pesquisa (p. 110).

A performance pode ser vista por um viés antropológico, teorizado por Schechner (2013), que traz uma noção ampliada que inclui todos os domínios da cultura. Performance pode também significar comportamentos que se repetem ou ações cotidianas que são ensaiadas ou preparadas - e observadas. Assim sendo, uma performance sem consciência do fato de estar sendo vista como tal pode conferir significado estético a uma performance cotidiana, cultural ou social. Quando há essa consciência de uma performance que é vista, ela se torna uma performance artística:

exibições ou ações declaradas publicamente como tais, ações conscientes, mesmo que liminais, construídas e organizadas por agentes que as mostrarão como opção profissional ou amadora, entrada franca, cobrando um ingresso ou distribuindo convite, em espaços ao ar livre, semi-abertos ou cobertos (Villar, 2016, p. 110).

O que define o que é performance é o olhar do público. Um exemplo icônico é o Teatro do Invisível, criado e praticado por Augusto Boal, que com os artistas do Teatro do Oprimido performavam em lugares públicos, sem que o público soubesse que era uma representação. A resposta espontânea do público e os debates que geraram não cabiam no teatro de ilusão. As cenas atuavam no limite, na fronteira entre a arte e a vida, entre a ficção e a realidade.

Então, quando falamos da performance drag, quase não há nenhuma separação entre a/o/e artista e o que produz. A performance drag contém até, algumas vezes, conteúdos de aproximação autobiográfica, cultural ou referências glamurosas, inspiradoras e reais. Como

diz Colling (2021, p. 219), “o corpo das pessoas artistas não é apenas um suporte para a arte – o corpo já é a sua arte”.

A performance drag abarca tanto o artístico quanto o cotidiano, cultural e social, uma vez que: 1- é feita para ser vista por um público; 2- há uma relação bastante intrínseca entre a performance cotidiana da/do/de performer e sua performance artística (que se expressa por exemplo na confusão entre performance de gênero e performatividade de gênero); 3- a performance drag está historicamente vinculada à cultura LGBTQIAPN+; 4- o social tampouco se dissocia, visto que são nos espaços de encontro (boates, clubes, bares), onde acontece principalmente. É como nos coloca Fischer-Lichte (2005):

a cultura é também, se é que não é primeiro que tudo, *performance*. Não é possível ignorar até que ponto a cultura é produzida como, e em, *performance* não só nas “representações” proporcionadas pelas diferentes artes, mas também e antes de tudo nas “representações” associadas a rituais, festivais, comícios políticos, competições desportivas, mostras de moda e coisas do gênero –, *performances* estas que, de uma forma mediatizada, chegam a milhões de pessoas. Donde se percebe que o conceito e a teoria da *performance* estão no centro e no coração de todos os debates no âmbito dos estudos da cultura, da sociedade e da arte (p. 73).

Em relação ao gênero - à performance de gênero e a performatividade de gênero - iremos considerar que as fronteiras também são fluidas, em concordância com a discussão levantada por Colling (2021), que afirma:

é um erro pensar que toda performatividade de gênero seja distinta da performance de gênero realizada por uma pessoa artista, seja ela artista drag ou não. Mesmo a drag, quando está desmontada, não consegue fazer desaparecer por completo a sua performatividade de gênero cotidiana (p. 14)¹⁶.

Também lhe atribuímos o significado de acordo com o pensamento de Hartmann (2008, p. 1), quando considera a performance “não apenas como mais um objeto de pesquisa, mas como o objeto de pesquisa privilegiado para dar conta do universo multifacetado, fragmentado, processual e dialógico da cultura”.

Villar (2016) explana sobre a performance como fruto de uma crise de representação que afeta as diferentes abordagens artísticas, com intenso autoquestionamento dos seus limites, impulsionado por transformações culturais, sociais e tecnológicas. A crise abrange a dificuldade de continuar a representar o mundo e a realidade de forma tradicional, levando à exploração de novas formas de expressão que vão além da mera ficção e se aproximam da performance e da experiência direta:

Depois da Segunda Guerra Mundial, outros termos e conceitos já tentam acompanhar uma intensa atividade de artistas em torno do eixo tempo-espço

¹⁶ Para mais sobre o assunto, ver artigos “O que performances e seus estudos têm a ensinar para a teoria da performatividade de gênero?” e “Perfechatividades de gênero: a contribuição das fechativas e afeminadas à teoria da performatividade de gênero”, do autor.

com testemunhas. Estas atividades manipulam nexos com ação corporal e a presença do autor realizando seu processo, sua obra ou sua obra em processo para espectadores, visitantes, público ou testemunhas (Villar, p. 111, 2016).

Arte da performance (*Performance Art*), ou simplesmente performance, surge associada aos *happenings* na década de 60, e antes, em meados do século XX, no auge da modernidade, às vanguardas históricas. Diversas autoras/es falarão sobre esse tipo de arte¹⁷, que com o passar do tempo hibridiza o teatro, que ganha novas teorizações, como o Teatro Pós-Dramático (Lehmann, 2007) e o Teatro Performativo (Féral, 2015) no qual, como nos aponta Colling (2021):

assim como na performance, a subjetividade do performer e sua vivacidade é colocada no centro da obra. Não existe o distanciamento do ator para com a cena. Não existe representação, pelo menos não no sentido clássico. Não se valoriza aqui o ator que representa um personagem distante de sua vida. Pelo contrário, voltamos aqui na valorização total da vida do/da ator/atriz em cena (p. 8).

Na contemporaneidade, temos ainda a emergência de novas propostas e discussões, como o Teatro do Real, o Teatro Documentário e as Autoescrituras Performativas (Leite, 2017). Ao refletir sobre o que existe entre o ator e o performer, o pesquisador Bonfitto (2013) aponta caminhos interessantes para pensar o fazer drag e transformista, que no nosso ponto de vista, também se localizam no liminal, no interdisciplinar, no dialético, e como veremos, na desidentificação, que também fala desse lugar de choque, um “entre”:

Mesmo sem obter respostas definitivas, o trabalho desenvolvido por pesquisadores e artistas como Lehmann, Féral, Fischer-Lichte, Artaud, Grotowski, Brook, Fusco, Gómez-Peña e Abramovic contribui em diferentes níveis para a percepção do performativo e do teatral não como elementos que se excluem necessariamente, mas como pólos que se afastam e se atraem (Bonfitto, 2013, p.185-186).

Assim, podemos sugerir que a/o/e artista drag está numa liminaridade pois mistura o que se convencionou atribuir ao ator/atriz e ao teatro - a ideia de uma representação, com o que se atribui à/ao performer e à performance - um não representar. Como diz Féral (2015, p. 146) “o performer não representa. Ele é. Ele é isso que ele apresenta. Ela não é nunca uma personagem. Ele é sempre ele próprio, mas em situação. Ele fabrica signos brutos sem mediações”.

Ao mesmo tempo que há este atravessamento da arte com a vida, típico da performance, poderíamos considerar que drag é uma forma de representação, no sentido teatral, próxima de uma personagem. Esse termo é utilizado por Louro (2001):

Para as fronteiras constantemente vigiadas dos gêneros e da sexualidade, a crítica paródica pode ser profundamente subversiva. Em sua “imitação” do feminino, uma drag queen pode ser revolucionária. Como uma *personagem* [grifo nosso] estranha e desordeira, uma personagem fora da ordem e da norma, ela provoca desconforto,

¹⁷ Carlson (2010), Cohen (2011), Goldberg (2008), Fabião (2013), dentre outras/os/es,

curiosidade e fascínio. (...) Ela assume a transitoriedade, ela se satisfaz com as justaposições inesperadas e com as misturas. A drag é mais de um. Mais de uma identidade, mais de um gênero, propositalmente ambígua em sua sexualidade e em seus afetos. Feita deliberadamente de excessos, ela escancara a proliferação e vive à deriva, como um viajante pós-moderno” (p. 20)

Semelhante ao que acontece com a/o/e performer, em que frequentemente é seu próprio corpo que está em cena (no sentido que não interpreta uma personagem, mas mostra-se a si mesmo), também a/o/e drag performa a si mesma/o/e - de uma forma “aumentada” - estabelecendo uma relação arte-vida bastante próxima, por isso artistas da cena drag também usam o termo “persona¹⁸ drag” para se referir à sua criação.

Se é a própria pessoa por detrás da “máscara”, também poderíamos abrir uma outra possibilidade de análise, aproximando drag à palhaçaria¹⁹:

Em ambas as linguagens, palhaçaria e *drag*, criamos desde a pessoa que as executa, pratica, vive, uma mitopoética particular, ou ainda, uma fabulação de si, através e pela palhaçaria (ou pela arte *drag*). Como uma ‘lente de aumento’, uma exegese que logo ganha vida própria e se desnuda como heteronomia/heteronomias, com as quais temos que conviver (Cardoso, p. 77, 2023).

Essa proximidade também ecoa na bufonaria e no contexto histórico do bufão. A bufonaria é a arte do bufão. Segundo Elias (2018),

diversas são as versões do bufão, cada um com suas especificidades geográficas, históricas, antropológicas, míticas, artísticas e psicológicas. O fato é que valendo-se dessa multiplicidade de facetas, eles atravessaram toda a história da humanidade (...) Grosso modo, bufões são tipos cuja função é destruir qualquer lógica imposta de fora para dentro, deslocar a compreensão dos fatos, inverter a ordem preestabelecida, alterar o jogo sem qualquer aviso prévio. Porém seu significado mais profundo é o de fazer com que as pessoas reflitam sobre a incongruência, a subjetividade e o absurdo do ser humano, por meio da exposição de sua torpeza, de sua covardia, de sua estupidez. O bufão pretende alcançar a sabedoria por meio do riso, fazendo com que cada um pense por si mesmo e chegue às próprias conclusões (p. 24).

Se pensarmos na sua ascendência, a qual se associa de imediato ao bobo da corte, não se via, pode-se imaginar, um bobo da corte à paisana no palácio. Ele era sempre o ator-bufão.

A singularidade da performance drag, a meu ver, pode ser empoderada com a perspectiva dessa duplicidade paradoxal que configura a sua performance. Fato é que quando uma pessoa se monta, colocando coisas sobre si, não deixa de ser quem é, mas se coloca em um estado alterado, tornando-se o que Habib (2021, p. 72) chama de Corpo Transformacional: “um corpo que potencialmente altera seus estados corporais em cena é um

¹⁸ Na psicologia analítica de Carl Gustav Jung, persona é um conceito central. Ele define a persona como a "máscara" que o indivíduo usa para se apresentar ao mundo, ou seja, o conjunto de papéis sociais que desempenha em diferentes contextos.

¹⁹ Ver Bololôs, armários, moitas e ruínas: apontamentos sobre comicidade e dissidência, de Manu Castelo Branco de Oliveira Cardoso (2023).

Corpo Transformacional”. São “corpos que não são mais corpos, são *outros corpos*” (Habib, 2021, p. 45).

São aqueles que, partindo da modificação dos seus estados corporais, têm, dentre outros aspectos, suas formas, suas existências e suas qualidades de movimento alteradas. A mudança de um estado corporal para outros, isto é, a transformação corporal, pode se dar, por exemplo, pelo trabalho corporal imagético, por indicações de movimento, por estratégias de movimentação baseadas em tarefas físicas e por acoplamentos e reacoplamentos em teias de materialidades que incluem corpos humanos e mais-que-humanos, como organismos vivos e mais-que-vivos, campos invisíveis, dispositivos tecnológicos, coisas, forças, espaço-tempo, conceitos abstratos e epifenômenos - as produções de efeitos materiais podem se dar também a partir da imaginação, memória e pensamento (2021, p. 92).

Diante dessa abordagem, poderíamos situar a arte drag como uma performance que implica mudanças na subjetividade da/do/de artista e do público e compreendê-la como uma arte fenomênica. E como nos coloca Hartmann (2008), olhar para a performance como experiência, em que o corpo é o veículo que dá forma ao que se quer comunicar, sendo todo ato de performance um ato reflexivo, que cria uma experiência ao mesmo tempo que reflete sobre ela, por meio de uma linguagem poética.

Nessa performance, ocorre um paradoxo semelhante ao do/da ator/atriz que interpreta uma personagem: não existe uma fronteira transparente entre eu e outro. Este *euoutro* - ou seja, este corpo transformacional - vai existir ao mesmo tempo, e o que vem de um ou de outro para constituí-lo é complexo definir. No caso da/do drag, quanto existe da/do/de performer na sua criação e quanto da drag existe na/no performer?

Nesse sentido, pensar as questões de identidade em relação à arte drag e ao transformismo é algo bastante plausível, já que nessa performance características e questões que constituem o eu da pessoa irão aflorar - a/o artista coloca o próprio corpo em jogo. Embora artistas da montagem afirmem com frequência que ao se montarem se tornam outro, podemos questionar esse pensamento. Talvez este corpo, neste estado alterado, favoreça emergir atitudes que de outra forma ficam reprimidas ou silenciadas, o que poderia levar alguém a dizer que a/o drag seria uma coisa e ela/ele/elu seria outra totalmente diferente.

É comum ouvirmos relatos de que quando uma pessoa se monta ela se sente mais empoderada, tem mais coragem, se sente mais confiante, extrovertida, como acontece também na palhaçaria e na bufonaria, em que com um corpo exagerado, a/o performer é capaz de fazer coisas que sem os enfeites não seria capaz.

Ou seja, a montagem funciona como um veículo para que aspectos que já existem naquela pessoa se manifestem. E ao construir este corpo transformacional e performá-lo no mundo, as questões que a/o/e performer agencia em sua própria vida irão aparecer, quer

queira mostrar ou não, pois os signos e significantes estarão presentes na imagem: gênero, raça e etnia, cultura, classe, sexualidade, território, dentre outros marcadores.

Uma/um drag de Belém do Pará é diferente de uma/um drag brasileiro. As questões identitárias do Pará são outras. As condições climáticas, as materialidades, a história, as urgências e as influências culturais. Da mesma maneira que as pautas dentro do movimento LGBTQIAP+ são diferentes, mesmo estando dentro de um mesmo movimento. As demandas e necessidades da comunidade trans são muito diferentes das pessoas cisgênero, por exemplo.

Sendo assim, levanta-se a hipótese de que a arte drag é um veículo importante na construção da identidade do sujeito, uma vez que por meio dela a pessoa se defronta com as suas próprias questões. Neste processo de autorreflexão, ao emergir a/o drag, emerge o ser, que volta a interferir na/no drag, em um processo constante de retroalimentação.

Devido a isso, vemos como essa performance pode ir mudando ao longo do tempo, como ela não é fixa. Semelhantemente a nós, que somos sujeitos-em-construção, é impossível que ela não se altere. Só o passar do tempo, as mudanças no corpo, as rugas, a disposição física já mudariam essa performance, por mais que externamente se tentasse manter a mesma imagem de outrora.

Muitas performances são irrepetíveis, ou ao se repetirem, abraçam o novo. A/o/e performer se deixa atravessar pelas mudanças, diferenciando-se um pouco nesse sentido do ator/atriz e sua relação com a personagem, que de alguma forma é um pouco mais fixa: querendo ou não, a peça tem determinado fim, por mais que o ator/atriz esteja sempre passando por diferentes momentos.

Ao pensar sobre a identidade na contemporaneidade, somos bombardeadas/os/es por uma discussão que perpassa inúmeros campos de saber, tornando-se por vezes polêmica. A identidade é discutida na psicologia/psicanálise, sociologia, filosofia, biologia, nas artes e em outros campos. Para este estudo, iremos ter como referência a obra de alguns autores/as que falam mais diretamente sobre este conceito, como Hall (2019), Bauman (2005) e Muñoz (1999).

2.2 O buraco é mais embaixo: da Identidade à Desidentificação

2.2.1 É o quê, mamãe?: Queer e Cuir

O teórico Muñoz (1967-2013) foi professor e chefe do Departamento de Estudos da Performance na New York University's Tisch School of the Arts, deixando contribuições

significativas para os campos da Teoria Queer, dos estudos da performance e dos estudos latinos. Em uma de suas obras mais importantes, *Disidentifications: queers of colour and the performances of politics* (1999), o autor apresenta o conceito de desidentificação.

O livro ainda não foi traduzido para a língua portuguesa - uma tradução livre poderia ser *Desidentificações: Pessoas Queers Racializadas e as Performances da Política*. Uma pessoa racializada é alguém cuja identidade e experiência são marcadas pela forma como a sociedade atribui significado à sua raça ou etnia. O termo é frequentemente usado para enfatizar que raça é uma construção social (Hall, 2005) e que certos grupos são diferenciados e marginalizados por esse processo. No contexto de Muñoz, *queers of color* se refere às pessoas de sexualidades e gêneros dissidentes, por exemplo, lésbicas, gays, bissexuais, travestis, queers, pessoas intersexo, assexuadas, pansexuais e não-binárias e que pertencem também a grupos étnico-raciais historicamente minorizados, como pessoas negras, latinas, indígenas e asiáticas.

O autor, que infelizmente teve uma morte precoce, usou em suas obras o termo “queer”, como em *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*, de 2009, esse com tradução para a língua espanhola - *Utopia Queer: El Entonces Y Allí de la Futuridad Antinormativa*.

Mas estão sendo levantadas problematizações por teóricas/os e artistas contemporâneos acerca do queer, especialmente em países hispanófonos, refletindo-se sobre a necessidade de levar em consideração as identidades culturais latino-americanas diante dos processos de colonização. Nesses estudos, têm sido pensadas outras nomeações que servem mais aos nossos contextos, sejam linguísticos, sociais ou estéticos. Por isso os termos substitutivos “cuir” (Flores, 2013), “teoria cu” (Pelúcio, 2016) ou “estudos transviados” (Bento, 2017). Segundo Bento (2017):

Já no Brasil, se você falar que é *queer*, a grande maioria nem sabe do que se trata. ‘*Queer*’, teórica *queer*, não me provoca conforto. Não tem nenhum sentido para nós. No contexto norte-americano, o objetivo foi dar um truque na injúria, transformando a palavra ‘*queer*’ (bicha) em algo positivo, em um lugar de identificações. Qual a potência do *queer* na sociedade brasileira? Nenhuma. Se eu falo transviado, viado, sapatão, traveco, bicha, boiola, eu consigo fazer que meu discurso tenha algum nível de inteligibilidade local. O próprio nome do campo já introduz algo de um pensamento colonizado que não me agrada de jeito nenhum (p. 131).

Alinhada com o que Bento diz sobre um pensamento colonizado, a artista chilena Hija de Perra (1980-2014) fez uma contundente fala na 1ª Bienal de Arte e Sexo, realizada em Santiago, em 2012, e que foi traduzida para o português e publicado na Revista Periódicus, da Universidade Federal da Bahia, em 2015. Ela diz:

Hoy hablo situada geográficamente desde el Sur pero muchas veces pareciera que me valido hablando desde el Norte, como siguiendo el pensamiento que nos guía la matriz del dominador. Me refiero con esto a cómo los nuevos saberes del Género se agolpan en nuestros límites territoriales y nos encasillan con nuevas etiquetas para fomentar y entender el ejercicio de la existencia y sus diferencias sexuales. Así hoy en día los del norte nos indican una nueva lectura para comprender lo que ya existía en nuestras tierras... (...) Parece que todo lo que habíamos hecho en el pasado, actualmente se amotina y armoniza dentro de lo que San Foucault describía en sus años en la Historia de la sexualidad y que mezclado con los años de feminismo maravilloso finalmente acaban en lo que la Santa Buther inscribió como queer. Soy una nueva mestiza latina del cono sur que nunca pretendió ser identificada taxonómicamente como Queer y que ahora según los nuevos conocimientos, estudios y reflexiones que provienen desde el norte, encajo perfecto, para los teóricos de género en esa clasificación que me propone aquel nombre botánico para mi estrafalaria especie bullada como minoritaria²⁰ (2014, p. 291-298).

Sabendo desse contexto, usaremos as duas denominações - queer e cuir. Queer quando nos referirmos à Teoria Queer ou quando estivermos referenciando Muñoz. O cuir por escolha, pela identificação com o pensamento de Perra e pela afirmação do meu lugar de pesquisador, artista, latino-americano, brasileiro, que tem uma identidade bicha, viado, boiola, *maricón*, *sudaca*, e que ao longo dessa pesquisa, passa a afirmar e performar de maneira mais consciente e contundente as próprias questões identitárias.

Este embate também poderia ser feito com os outros termos aqui tratados: performance e drag. Com a palavra “performance”, em nota de tradução no artigo “A cultura como performance”, de Fischer-Lichte (2005), a tradutora Maria Helena Serôdio diz que:

Por razões que se prendem a uma melhor legibilidade em português, o termo performance, que na nossa língua se traduz de diversas maneiras – como espectáculo, representação, desempenho, etc. – mas que vem sendo também usado sem tradução, foi neste texto modalizado no sentido de se adequar à vasta gama de sentidos que tem no nosso idioma, mantendo-se como estrangeirismo nos momentos em que se torna conceito operatório nos contextos antropológicos, sociológicos e estéticos em que a autora o utiliza como tal. Nesta última situação, para não sobrecarregar o texto inútilmente, procedeu-se por vezes ao uso de um pronome que evitasse a sua repetição na mesma frase embora as duas palavras já estejam mais presentes no cotidiano sul-americano (p. 73).

Dentre muitas outras significações que serão exploradas ao longo de sua obra e deste trabalho, Muñoz (1999) coloca a desidentificação como uma *estratégia de resistência*. Tal

²⁰ Hoje falo situada geográficamente do Sul, mas muitas vezes parece que me valido falando a partir do Norte, como se seguisse o pensamento guiado pela matriz do dominador. Refiro-me com isso a como os novos saberes de Género se acumulam em nossos limites territoriais e nos encaixotam com novas etiquetas para fomentar e entender o exercício da existência e suas diferenças sexuais. Assim, hoje em dia, os do Norte nos indicam uma nova leitura para compreender o que já existia em nossas terras... (...) Parece que tudo o que havíamos feito no passado atualmente se amotina e se harmoniza dentro do que São Foucault descrevia em seus anos na *História da Sexualidade*, e que, misturado com os anos do maravilhoso feminismo, acaba finalmente no que Santa Butler inscreveu como *queer*. Sou uma nova mestiça latina do Cone Sul que nunca pretendeu ser identificada taxonomicamente como *queer* e que agora, segundo os novos conhecimentos, estudos e reflexões provenientes do Norte, encaixa perfeitamente — para os teóricos de gênero — nessa classificação que me propõe aquele nome botânico para minha estrambólica espécie, alardeada como minoritária (tradução nossa).



*Criança vyada,
deusa das águas.
O tempo não para.
De lenço na cabeça, sou o Cazuzu goiano.
Da mesma terra da menina feia da ponte -
Aninha, Cora Coralina.
O tempo circula.
Pé de acerola no quintal dos fundos,
meu corpo-encruzilhada
olha direto pra câmara.
Assombro.
O que digo? Vejo?
O que faço com o que fizeram de mim?*

conceito funcionará como um farol em meu estudo, sendo utilizado para pensar tanto minha prática artística como de outros/as/es artistas que se inserem no campo da performance cuir.

Contudo, antes de nos aprofundarmos na desidentificação, refletindo sobre o quê ou a quem seria a resistência mencionada, observamos o que alguns autores/as refletiram sobre a identidade. Será apresentado apenas um recorte, visto que semelhante à performance, o conceito de identidade é interdisciplinar e abordado em diferentes áreas do conhecimento, cada uma trazendo perspectivas específicas sobre como é construída, negociada e vivida, como na Psicologia e Psicanálise, Sociologia, Filosofia, Antropologia, Estudos Culturais e Pós-Coloniais, Estudos de Gênero e Queer, Ciência Política, Neurociência e Biologia, Comunicação e Mídia e Direito e Estudos Jurídicos.

Inserido no campo das Artes Cênicas, este trabalho analisa a performance drag mais especificamente a partir do diálogo com os Estudos da Performance e dos Estudos de Gênero, entrelaçando as questões de identidade. Desta forma, trago o ponto de vista de teóricos/as e pensadores/as com quem encontrei afinidade durante a pesquisa e que contribuem para refletir sobre a drag e o transformismo.

2.2.2 Fazendo a Fragmentada: Stuart Hall

Em sua obra *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*, o teórico cultural e sociólogo Stuart Hall (1932-2014) nos apresenta um panorama das mudanças pelas quais o conceito de identidade passou ao longo dos últimos séculos, indo desde o Iluminismo até a chamada Pós-Modernidade.

Segundo o autor, desde o Iluminismo fazia-se uma concepção do sujeito de uma forma rígida, fixa, como se tivesse dentro de si um núcleo essencial que permaneceria o mesmo ao longo de toda a vida, e era esse centro-essencial que fundamentaria nossa existência como sujeitos humanos²¹, ou seja, nossa identidade, sendo este o *sujeito do Iluminismo* (grifo nosso).

No entanto, com as transformações históricas que a sociedade passou, provenientes de movimentos como a Reforma e o Protestantismo, o Humanismo Renascentista (séc. XVI), as revoluções científicas, o Iluminismo (séc. XVIII), também as conceitualizações do sujeito foram mudando. Se antes, por conta das fortes tradições e estruturas, acreditava-se que as

²¹ Essa ideia tem sido questionada pelos estudos culturais e queer, que criticam as identidades justamente nesse lugar do essencialismo, do binarismo, apontando suas multiplicidades e transformações (Colling, 2024).

posições do sujeito eram divinamente estabelecidas, o indivíduo soberano representou uma grande ruptura com o passado.

Esse sujeito individual, do tempo histórico da Modernidade (de modo geral, compreende o intervalo entre os séculos XV e XX), é indivisível e também uma entidade que é singular, distintiva, única. Nesse contexto, o matemático e filósofo René Descartes (1596-1650) irá colocar no centro da mente esse sujeito individual, com sua capacidade de raciocinar e pensar (“*cogito, ergo sum*” - penso, logo existo). Como nos aponta Hall (2019), desde então, essa concepção do sujeito racional, pensante e consciente, situado no centro do conhecimento, tem sido conhecida como o *sujeito cartesiano* (grifo nosso).

Conforme as sociedades se tornam mais complexas, com a consolidação dos estados-nação, a presença das massas, a divisão de classes do capitalismo, esse sujeito-da-razão, individual, vai dando lugar a um sujeito social. Agora a relação com o outro ganha uma dimensão importante na constituição desse núcleo interior do sujeito.

A identidade, portanto, vem de uma concepção interativa. Hall (2019) o denomina *sujeito sociológico*: ainda tem um núcleo (o eu real), mas que se forma e modifica em diálogo com os mundos culturais exteriores e as identidades que esses mundos oferecem.

Segundo o autor, a sociologia criticou o individualismo racional do sujeito cartesiano, localizando o indivíduo em processos de grupo e normas coletivas. O indivíduo está integrado à sociedade, embora outros críticos alegam que a sociologia convencional manteve certo dualismo de Descartes quando constrói o problema como uma relação entre duas entidades conectadas mas separadas: o indivíduo e a sociedade.

Em seguida, na modernidade tardia (segunda metade do séc. XX), começa a se constituir o *sujeito pós-moderno*, tendo a globalização e seu impacto na cultura um papel importante na construção dessa identidade, com seu acelerado ritmo de desenvolvimento e ligação entre as regiões do globo. É sobre esse sujeito e suas características que Bauman (2005) irá refletir, trazendo a ideia da modernidade líquida. Dentro deste contexto de mudanças rápidas, as sociedades da modernidade tardia passam a se caracterizar pela diferença - surge então a Filosofia da Diferença²². Tais divisões e antagonismos sociais produzem então diferentes posições de sujeito (identidades) para os indivíduos.

Para descrever esse momento histórico e conseqüentemente o sujeito que nele vive, diversos sociólogos apontados por Hall, como Giddens, Harvey e Laclau irão enfatizar

²² A Filosofia da Diferença começa a ser desenvolvida no século XX, sobretudo a partir dos anos 1960 e 1970, como uma resposta às tradições estruturalistas e metafísicas que buscavam categorias fixas e universais para entender o mundo. Seu desenvolvimento está ligado a correntes como o pós-estruturalismo, a desconstrução e a ontologia do devir, em autores como Nietzsche, Deleuze, Derrida, Foucault e Butler.

características como a *descontinuidade, a fragmentação, a ruptura e o deslocamento*. Nesse movimento, o sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado, composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias e não resolvidas.

Hall (2019) aponta cinco grandes avanços na teoria social e nas ciências humanas ocorridos no pensamento, no período da modernidade tardia, cujo maior efeito foi o descentramento final do sujeito cartesiano:

1- A ascensão do pensamento marxista: o marxismo desloca a noção de indivíduo, porque coloca as relações sociais (modos de produção, exploração da força de trabalho, os circuitos do capital) como influentes no desenvolvimento humano. Contrapondo a noção puramente abstrata de homem ou de pensamento, o marxismo propõe que homem e sociedade se desenvolvem em uma relação dialética.

2- A descoberta do inconsciente por Freud: a identidade é algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. Existe sempre algo imaginário ou fantasiado sobre sua unidade. Ela permanece sempre incompleta, está sempre em processo, sempre sendo formada.

3- O trabalho do linguista estrutural Ferdinand de Saussure: o que modernos filósofos da linguagem - como Jacques Derrida, influenciados por Saussure e pela virada linguística - argumentam é que, apesar de seus melhores esforços, a/o falante individual não pode, nunca, fixar o significado de uma forma final, incluindo o significado de sua identidade. O significado é inerentemente instável: ele procura o fechamento (a identidade), mas é constantemente perturbado (pela diferença).

4- No trabalho do filósofo e historiador Michel Foucault: faz-se uma genealogia do sujeito moderno, baseado no que chama de poder disciplinar, cujo objetivo consiste em manter as vidas, as atividades, o trabalho, as infelicidades e os prazeres do indivíduo, assim como sua saúde física e moral, suas práticas sexuais e sua vida familiar, sob estrito controle e disciplina, com base no poder dos regimes administrativos, do conhecimento especializado dos profissionais e no conhecimento fornecido pelas disciplinas das Ciências Sociais. Seu objetivo básico consiste em produzir um ser humano que possa ser tratado como um corpo dócil.

5- O impacto do feminismo: juntamente ao grupo dos novos movimentos sociais nos anos 60, o grande marco da modernidade tardia, questiona a distinção entre público e privado, traz para o debate político o tema da forma como somos formados e produzidos como sujeitos

generificados, politizando assim a subjetividade, a identidade e o processo de identificação. Expande-se e se inclui a formação das identidades sexuais e de gênero.

Hall (2019) nos aponta que nesse momento nasce historicamente o que veio a ser conhecido como a política da identidade, em que cada movimento apelava para a identidade social de seus sustentadores: o feminismo às mulheres, a política sexual aos gays e lésbicas, as lutas raciais aos negros, o movimento antibelicista aos pacifistas, e assim por diante.

O autor ainda apresentará as noções de identidade cultural, problematizando a construção da identidade diante de uma cultura nacional, que busca unificar seus membros numa identidade cultural, apesar das diferenças de classe, gênero ou raça, como se pertencessem todos a uma grande família nacional.

Ele trará o processo de globalização, que tem consequências sobre as identidades culturais, que passam por um processo de desintegração, como resultado do crescimento da homogeneização cultural e do pós-moderno global. A globalização tem um efeito pluralizante sobre as identidades, produzindo uma variedade de possibilidades e novas posições de identificação, e tornando as identidades mais posicionais, mais políticas, mais plurais e diversas, menos fixas, unificadas ou trans-históricas.

2.2.3 Fazendo a Líquida: Zygmunt Bauman

O sociólogo Zygmunt Bauman, na obra *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi* (2005), irá refletir sobre a complexidade presente na discussão acerca da ideia de identidade, indo de encontro ao que Stuart Hall já dizia sobre sua característica atual de fragmentação, que no pensamento de Bauman se traduz no conceito de sociedade líquido-moderna.

Para Bauman (2005), o conceito de identidade está sempre inserido num campo de batalha bastante disputado por forças diferentes. Fazendo uma analogia a uma faca de dois gumes, o autor diz que um lado da faca é representado e brandido por indivíduos que não se enquadram na normalidade, em contra do “grupo”, do qual sofrem pressões coletivas, sendo que suas crenças e modos de vida, aos quais se apegam, são considerados anormais, abomináveis, um desvio, necessitando de cura e punição. Outra possibilidade é este lado da faca representar um grupo menor e mais fraco, que a brande contra um grupo maior e com mais recursos, acusado de querer destruí-lo e apagar a diferença, forçando-o a se dissolver.

No outro gume da mesma faca, assim descreve o autor:

A faca da identidade também é brandida pelo outro lado - maior e mais forte. Esse lado deseja que não se dê importância às diferenças, que a presença delas seja inevitável e permanente, embora insista que elas não são suficientemente

importantes para impedir a fidelidade a uma totalidade mais ampla que está pronta a abraçar e abrigar todas essas diferenças e todos os seus portadores (Bauman, 2005, p. 83).

Quando pensamos nas identidades sexuais e de gênero, podemos observar este último lado explicitado pelo autor nas falsas ações de inclusão realizadas no mês do orgulho LGBTQ+, por exemplo, o chamado “marketing inclusivo”. Vemos nesse período uma suposta inclusão da “diversidade”, em que as identidades são abraçadas e as diferenças aceitas. Mas sabemos que passado esse período, os problemas de sempre retornam.

Neste momento histórico, também poderíamos considerar a extrema-direita como representante deste lado da faca, maior e mais forte, que se apropriou das discussões acerca da identidade manipulando-as a seu favor na construção e disseminação da ideia da “ideologia de gênero”, por exemplo. Ou quando vende a ideia de inclusão a partir da presença de pessoas “dissidentes” na mídia, como um maquiador gay que está sempre ao lado de uma primeira-dama, mas que maquia na verdade o discurso conservador de seus representantes e protege seus privilégios.

Mesmo intelectuais do campo da esquerda e progressistas têm entrado nessa batalha de uma forma inesperada, ao desqualificar as identidades e seus conhecimentos²³ e culpabilizá-las pela ascensão da extrema-direita.

É por isso que Bauman (2005) não erra quando diz que:

a identidade - sejamos claros sobre isso - é um “conceito altamente contestado”. Sempre que ouvir essa palavra, pode-se estar certo de que está havendo uma batalha. O campo de batalha é o lar natural da identidade. Ela só vem à luz no tumulto da batalha, e dorme e silencia no momento em que desaparecem os ruídos da refrega. Assim, não se pode evitar que ela corte dos dois lados. Talvez possa ser conscientemente descartada (e comumente o é, por filósofos em busca de elegância lógica), mas não pode ser eliminada do pensamento, muito menos afastada da experiência humana (p. 84).

Em sua entrevista, Bauman (2005) reflete ainda sobre as pessoas que são excluídas da própria possibilidade de reivindicar uma identidade. Esse pensamento nos permitirá articular um paralelo com o conceito e as discussões sobre desidentificação levantadas por Muñoz (1999).

Aqui Bauman (2005) também apresenta dois pólos: de um lado “estão aqueles que constituem e desarticulam as suas identidades mais ou menos à própria vontade, escolhendo-as no leque de ofertas extraordinariamente amplas, de abrangência planetária”.

²³ Para mais sobre esse assunto, conferir o artigo Os novos discursos críticos às identidades e crise nas universidades, de Leandro Colling, disponível em <https://diplomatie.org.br/os-novos-discursos-criticos-as-identidades-e-a-crise-nas-universidades/>



Identities fragmentadas.

Fui

Estou, sou

Beibe-Feliz-Tchu,

Francisco-Francis-Fran,

Chico-Chiquinho-Carlin,

Francisco Carlos,

Paco-Paquito-Paquin,

Paca,

Pacotila,

Paco Leal,

Francisco Leal,

Francisco Filho,.

COSTA FILHO, F. C.

Ser ou não ser, eis a questão.

To be or not to be.

Tupi or not tupi.

Do outro,

se abarrotam aqueles que tiveram negado o acesso à escolha da identidade, que não têm direito de manifestar as suas preferências e que no final se vêem oprimidos por identidades aplicadas e impostas *por outros* - identidades de que eles próprios se ressentem, mas não têm permissão de abandonar nem das quais conseguem se livrar. Identidades que estereotipam, humilham, desumanizam, estigmatiza. (grifo do autor, 2005, p. 44).

Seguindo seu raciocínio, em uma hierarquia de poder há ainda um lugar mais inferior, a que chama a “identidade da subclasse”. Essas pessoas, segundo exemplos do autor, seriam as que abandonaram a escola, mães solteiras vivendo de previdência social, viciados ou ex-viciados em drogas, sem-teto, mendigos e refugiados, que além de todas as privações, têm negado o direito à presença física dentro de um território sob lei soberana, exceto em campos para refugiados que os distinguem do espaço que os outros, as pessoas “normais”, “perfeitas”, vivem e se movimentam.

O autor fala de qualquer identidade que alguém possa ambicionar ou lutar para obter e que lhe é negada, incluindo membros de outras categorias arbitrariamente excluídas da lista oficial dos que são considerados adequados e admissíveis. Nesse sentido, poderíamos incluir as dissidências sexuais e de gênero, especialmente as de gênero, uma vez que dentro da comunidade LGBTQIA+, o grupo mais violado e que sofre as maiores violações de direitos humanos são as travestis e mulheres trans²⁴ (Benevides, 2022).

Podemos pensar que na sociedade brasileira e no mundo, as pessoas transgênero - Travestis, Mulheres Transexuais, Homens Trans, Transmasculines e demais pessoas Trans, podem vivenciar o que Bauman (2005) descreve como “ausência de identidade”, tendo sua individualidade abolida ou negada: “você é excluído do espaço social em que as identidades são buscadas, escolhidas, construídas, avaliadas, confirmadas ou refutadas” (p. 46).

Essa realidade está refletida nos dados brasileiros. Segundo Bruna Benevides, presidente da Associação Nacional de Travestis e Transexuais (ANTRA), em relação ao ano de 2024:

Apesar de uma redução de 16% nos casos de assassinatos de pessoas trans em relação ao ano anterior, o cenário permanece adverso, sem políticas públicas efetivas para combater essa violência. Isso se torna evidente ao observar que, mesmo com a diminuição nos dados registrados pela pesquisa, o Brasil segue, pelo 16º ano consecutivo, como o país que mais assassina pessoas trans no mundo. A vítima mais jovem tinha apenas 15 anos, e o perfil das vítimas permanece alarmante: majoritariamente jovens trans negras, empobrecidas, nordestinas e assassinadas em espaços públicos, com requintes de crueldade (p. 9, 2025).

²⁴ Para mais dados, acessar o Dossiê dos assassinatos e da violência contra pessoas trans brasileiras. Disponível em: www.antrabrasil.org/assassinatos. Acesso em 20/02/2025.

Globalmente, vemos o novo presidente eleito dos Estados Unidos, Donald Trump, iniciar novas perseguições a essa população, bem como aos imigrantes. Bauman aponta que a “subclasse” é um grupo heterogêneo de pessoas que - como diria Giorgio Agamben, - tiveram o seu “bios” (ou seja, a vida de um sujeito socialmente reconhecido) reduzido ao “zoe” (a vida puramente animal, com todas as ramificações reconhecidamente humanas podadas ou anuladas).

Segundo Bauman (2005), há ainda uma expansão da exclusão, “uma lenta mas implacável globalização da produção de lixo humano, ou, para ser mais preciso, “pessoas rejeitadas” - pessoas não mais necessárias ao perfeito funcionamento do ciclo econômico e portanto de acomodação impossível numa estrutura social compatível com a economia capitalista:

No presente estágio planetário, o “problema do capitalismo”, a disfunção mais gritante e potencialmente explosiva da economia capitalista, está mudando da exploração para a exclusão. É essa exclusão, mais do que a exploração apontada por Marx um século e meio atrás, que hoje está na base dos casos mais evidentes de polarização social, de aprofundamento da desigualdade e de aumento do volume de pobreza, miséria e humilhação (p. 47).

É uma situação angustiante. Trouxe esses autores como um referencial teórico que poderia ilustrar um caminho para entender, finalmente, de onde vem a construção do pensamento de Muñoz, que dá luz às vivências de pessoas *queer* racializadas, uma minoria bastante estigmatizada, que encontra na desidentificação maneiras de resistir a essa opressão.

2.3 Desidentificadas/os/es: José Estéban Muñoz

Muñoz (1999) apresenta várias definições sobre o que entende sobre desidentificação: é um modo performativo (uma modalidade de performance) de reconhecimento tático que variados sujeitos minoritários empregam em um esforço de resistir ao discurso repressivo e normalizante da ideologia dominante; a desidentificação resiste ao chamado interpelativo da ideologia que fixa o sujeito dentro do aparato de poder do estado; é uma reformulação do eu dentro do social; é um terceiro termo que resiste ao binarismo identificação e contraidentificação.

A obra de Erving Goffman, *Estigma - Notas sobre a manipulação da identidade deteriorada* (1963) - considerada um clássico na sociologia e psicologia social - é citada por Muñoz. O termo *spoiled identities* (identidades estragadas) é usado por Goffman para descrever como as pessoas com estigma social são rotuladas e percebidas pela sociedade como diferentes, inferiores ou desviantes, semelhantemente ao que Bauman descreveu como

“identidade da subclasse”. Essas identidades “estragadas” podem ser o resultado de uma variedade de características, como raça, etnia, deficiência, orientação sexual, doença mental, entre outros.

Goffman (1963) argumenta que essas identidades estigmatizadas são socialmente construídas e são o resultado de processos de rotulagem e estereotipagem. Ele também explora como as pessoas com identidades “estragadas” tentam gerenciar sua identidade social, tanto através de estratégias de ocultação (como tentar esconder ou minimizar sua diferença) quanto de estratégias de enfrentamento (como reivindicar sua identidade e resistir à discriminação).

Fazendo referência às identidades consideradas *deterioradas*, em uma das conceituações Muñoz (1999) diz:

A desidentificação é um modo de performance em que uma identidade tóxica é refeita e infiltrada por sujeitos que foram chamados por tais categorias identificatórias mas não foram capazes de se apropriar desse rótulo. Assim, a desidentificação é sobre gerenciar uma identidade que foi “estragada” na esfera pública majoritária. Esse gerenciamento é uma negociação crítica na qual um sujeito que foi xingado, injuriado, rotulado, reterritorializa esse ato discursivo e as marcas que tal discurso produz no eu (p. 185).

É como quando alguém chama um homem gay de bixa, de viado, e a pessoa age de forma ainda mais bixa, mais viada: sou bixa *mesmo!* Sou viado mesmo, com muito orgulho! Citando Butler, Muñoz comenta que a autora reflete sobre esse efeito quando diz que ao mesmo tempo em que um discurso ofensivo pode paralisar o sujeito a quem é dirigido, paradoxalmente também pode inaugurar no discurso um sujeito que passa a usar a linguagem para reagir à ofensa.

Em nota sobre o falecimento de Muñoz (1967-2013), escrita para o blog *Los Angeles Review of Books*²⁵, a autora Emily Colucci comenta que enquanto a teoria queer pode ser um campo de estudo bastante insular e restritivo, facilmente alienando leitores não inicializados, a força dos escritos de Muñoz está em sua habilidade de transcender as sagradas paredes das universidades e falar com as experiências, performances e esperanças de pessoas *queer*.

Em *Disidentifications*, o autor - diferente de muitos teóricos/as do tema - irá trazer à discussão as questões de raça e etnia atreladas às questões de gênero e sexualidade, com enfoque nas pessoas *queer* racializadas (*queer people of color*) e outros sujeitos minoritários, a partir da análise da obra de artistas transgressores que desafiaram e subverteram a

²⁵ Disponível em: <https://lareviewofbooks.org/article/vacating-now-remembering-jose-esteban-munoz/>. Acesso em 29/08/2025.

heteronormatividade utilizando-se dessa arma ou ferramenta ou estratégia de sobrevivência que é o que chama de desidentificação.

Muñoz manteve relações de amizade e colaboração com tais artistas ao longo de sua vida, frequentemente desvalorizadas/os/es por suas obras muitas vezes chocantes, como Carmelita Tropicana, a drag terrorista Vaginal Creme Davis, Jibz Cameron com sua alter-ego histórica Dynasty Handbag, Nao Bustamante, Felix Gonzalez-Torres, Pedro Zamor e Marga Gomez.

Para que possamos observar de que maneira o autor delineia a sua teoria a partir do trabalho das artistas e suas obras, trarei na próxima subseção Carmelita Tropicana (Alina Troyana), no espetáculo *Chicas 2000*, e Vaginal Creme Davis. Ambas tratam de questões de raça, etnia e sexualidade. Na subseção seguinte, com o conceito mais compreendido, trarei outras/os/es artistas contemporâneos em diálogo mais direto com a arte drag e o transformismo.

2.3.1 Carmelita Tropicana e Vaginal Creme Davis

A peça *Chicas 2000* tem uma estética brega e exagerada, com um enredo sobre a história da protagonista *chusma* Carmelita, abduzida por um cientista maluco, que faz dois clones da mesma, duas mini-Carmelitas (figura 8). Após fugir do cientista, ela é presa por uma polícia que vigia, captura e pune as pessoas *chusmas*. Na cadeia, vive um romance com a misteriosa Rodesia, personagem que brinca com a questão do hibridismo e da diáspora, uma vez que vive com um coração implantado, mas de um urso. Carmelita e as irmãs-clones se reencontram e se reconhecem no final, quando são colocadas em um combate forjado pelo vilão, o seu *pai* malvado. A peça, que nas palavras de Muñoz (1999), é um espetáculo do excesso e da extravagância latina, termina com uma grande (re)união familiar, de forma cômica.

Semelhante ao que no Brasil poderíamos traduzir como *gentalha*, se relacionarmos diretamente à classe, ou outras palavras que se referem ao gênero, como *gay*, *bixa*, *sapatão*, *traveco*, a palavra *chusma* possui um tom pejorativo, sendo usada na cultura cubana e nos países com comunidades cubanas como um xingamento que estigmatiza classes sociais.



Figura 8 - Imagem de divulgação do espetáculo Chicas 2000.
Fonte: Reprodução/Internet

Como nos explica Muñoz (1999), *chusma*, na cultura cubana, pode ser usada pela classe média para se distanciar da classe trabalhadora; como um insulto racial pouco velado que sugere que uma pessoa é muito preta; e por vezes também conotando uma não-conformidade de gênero. Nos EUA, a palavra também conota os/as imigrantes e uma falta de *americanidade*, bem como um nacionalismo excessivo, como se a pessoa fosse muito exagerada sobre sua *cubanidade*.

Quando é usada para se referir à sexualidade de alguém como *chusma*, quer dizer que é uma sexualidade considerada excessiva, chocante. O autor comenta ainda que há algo de monstruoso sobre a *chusma*. Assim, *chusma* se trata dos comportamentos que recusam os padrões de comportamento burgueses, que subvertem as convenções.

Embora o autor foque na cultura cubana, podemos observar que a palavra também tem conotações semelhantes em outros países. Na série televisiva mexicana Chaves (*El Chavo del Ocho*, de Roberto Bolaños), por exemplo, no idioma original o personagem Quico, seguindo

os ensinamentos de sua mãe, Dona Florinda, usa essa mesma palavra para xingar seus colegas da vila. A mãe sempre diz: “venha, meu filho, não se junte com essa *gentalha!*”, ao que ele sempre repete, seguido do gesto de *dar uma banana* e mostrar a língua: *gentalha, gentalha, gentalha!* (em espanhol, ele diz: *chusma, chusma, chusma!*)

Esse poder disciplinar presente na peça, representado por uma polícia, mais especificamente uma agência do FBI chamada Agência de Remodelamento de DNA e Unidade de Modificação de Comportamento (*DNA RA BMU = DNA Remodeling Agency and Behavior Modification Unit*), descreve a *chusma* como uma doença, cujo gene deve ser extirpado, pois caracteriza pessoas sem-vergonha, escandalosas, nojentas, de comportamento brega, cafona, cujas atitudes são baixas e de mau gosto.

A construção narrativa da peça ao mesmo tempo em que revela a presença dessa identidade no mundo, pela própria estética da peça, cuja encenação, personagens e atuações são inspirados e feitos de maneira *chusma*, também mostra uma perseguição violenta à *chusmería*. A desidentificação ocorre justamente nesse espaço liminar, no choque entre a identificação e a contraidentificação. Constrói-se um discurso através de dobras. Ao invés de ocultá-la ou escondê-la, a peça mostra a *chusmería* em seu máximo, ironizando e criticando, pelo exagero, parte da sociedade que busca perpetuar apenas modos de existência hegemônicos.

Analisando a peça, o autor comenta ainda sobre o *Chusmatic Casino*, um lugar ilegal onde os sujeitos minoritários trabalham para uma elite, pois é o único modo de sobrevivência no futuro distópico da peça, na ordem hegemônica em que as *chusmas* vivem e se opõe. O único trabalho que podem fazer é o de performances ao vivo, o que o leva ao conceito de *fardo do ao-vivo*, que inflige nas experiências *queer*, pós-coloniais e de outros sujeitos minoritários: se há um lugar aceitável para as pessoas *queer* no imaginário nacional homofóbico é o de ser engraçado para uma plateia heterossexual.

O sujeito feminino que é tanto racionalizado quanto *queer* sofre três vezes mais esse fardo. Como exemplo, o autor usa a performance *Couple in a Cage*, de Gómez-Peña e Cuco Fusco, em que os dois ficam dentro de uma gaiola dourada, performando ameríndios da terra fictícia de Guatinau, que miraculosamente escapou da dominação imperial por cinco séculos. Diante de uma plateia, eles comem, dormem e se maravilham com as tecnologias, dançam, contam histórias e expõem suas genitálias através do pagamento de uma taxa. A performance é uma “etnografia reversa” que torna o público objeto de um escrutínio crítico, expondo as formas que o outro é construído como um outro que performa ao vivo e cujo lugar é o de entreter a ordem dominante.

Tanto a gaiola quanto o cassino levam a atenção para o público, interrogando o lugar de privilégio de raça, classe e gênero dos espectadores. A plateia é colocada no jogo, perguntando-se implicitamente se pode ser ou não uma elite *chusma* ou não-*chusma* que consome *chusmería* como espetáculo ou entretenimento.

O “fardo da presença viva” coloca o sujeito minoritário em uma temporalidade extremamente circunscrita. Estar apenas no ao-vivo significa negar uma história e um futuro. Se o sujeito minoritário pode existir apenas *no momento*, ele ou ela não tem o privilégio ou o prazer de ser um sujeito histórico. Se esse sujeito só pode pensar no presente, nunca pode se dar ao luxo de pensar no futuro. É como no dito popular brasileiro: *vender o almoço para pagar a janta*.

Em seguida, o autor comenta sobre a relação entre o ao-vivo e o midiaticado (fotografia, vídeo, cinema), e diz que uma não se opõe à outra, mas tem uma relação de dependência mútua.

A metodologia que estou performando pode ser entendida como uma *chusmería* crítica - uma recusa tática de manter as coisas puras e binarizadas, uma não-combinação proposital de estampas florais com listras, e um desafiar alto a uma ordem fixa. Essa *chusmería* crítica me permite resistir à noção estabilizada de performance que pode ser definida em sua relação com a presença (Muñoz, 1999, p. 191).

A peça termina com uma homenagem à cantora cubana La Lupe, que trazia um excesso na sua performance. Ao cantar, estremecia, convulsionava e se arrastava pelo chão. Se alguém considera os efeitos de choque estratégicos e a violência teatralizada que caracterizam a arte da performance, La Lupe emerge como uma grande precursora desse movimento. Ela foi uma diva *chusma* e o excesso monstruoso de sua feminilidade provou ser um lugar rico e de acomodação para o psíquico de muitos jovens queer.

Segundo o autor, a vida *chusma* é pura performance. É sobre um excesso estudado. A *chusmería* responde aos aspectos reacionários da cultura latina que sugere que o latino não deveria ser muito preto, muito pobre, muito sexual, muito escandaloso, muito emocional ou muito teatral.

Chusmería é “puro teatro”. A personagem Carmelita recorre à Santa La Lupe para estabelecer um eu latino que não é diminuído por códigos de conduta restritivos. Através de seu modelo e de seu exemplo brilhante, uma identidade que foi estragada é re-habitada e recomposta como um local de possibilidade e transformação. Essa performance pura resgata algo que foi menosprezado e tornado abjeto. Esta performance pura, essa *chusmería* divina, como realizada em *Chicas 2000*, ajuda a construir um mundo *queer*.

Apenas para dar outro exemplo dentro do campo das Artes Cênicas, trago um outro exemplo citado por Muñoz (1999), o personagem Calibã, da peça *A Tempestade*, de William Shakespeare. Ao ser xingado de monstro, Calibã se apropria da palavra estigmatizada para usá-la contra seu mestre Próspero, que é quem lhe xinga (e quem lhe ensinou a falar). Ao invés de se contrair com Próspero (se recusando a falar sua língua), ou se identificar com ele (falando igual a Próspero), ele escolhe se desidentificar, ao recompor a expressão de Próspero, tornando-a dele próprio.

Outra artista que Muñoz (1999) analisa vida e obra para delinear o conceito de desidentificação é Vaginal Davis ou Dr. Davis, que atuou fortemente na cena punk-rock em Los Angeles na déc. 80. A artista criou a revista *Fertile La Toya Jackson* que depois evoluiu para um revista em vídeo. Realizou performances farsescas com suas bandas, como a *Afro Sisters* e também traduziu suas loucuras performáticas em formato de vídeo, em obras como: *Dot* (1994), *VooDoo Williamson - The Doña of Dance* (1995) e *Designy Living* (1995).

Na maioria de suas revistas e com as *Afro Sisters* tratou de questões de negritude e com a banda *Cholita!* refletiu sobre sua herança *chicana*. O autor foca no trabalho *The White to be Angry*, de outra banda da artista, chamada *Pedro, Muriel and Esther (PME)*, em formato de CD e performance ao-vivo

O nome Davis vem de Angela Davis. Como militante negra, Vaginal não encontrava identificação com os *Black Panthers*, que tinham também discursos misóginos e homofóbicos. Segundo o autor, o discurso vintage dos *Black Power* continha muitos elementos homofóbicos e masculinistas que eram tóxicos para os sujeitos *queer* e feministas. Davis usou a paródia e o pastiche para refazer o *Black Power*, abrindo-o por uma via da desidentificação para um *self* que era preto e queer.

Com o grupo *Cholita!* ela performa uma desidentificação similar com a cultura popular latina. Como Graciela Grejalva ela não é uma cantora hipersexualizada, ao invés, é uma adolescente latina cantando pop-chiclete.

O autor traz uma distinção entre duas modalidades de drag. A primeira, a drag comercial, que apresenta um sujeito *queer* sanitizado e dessexualizado, para o consumo da massa. Tal drag representa uma certa linha de pluralismo integracionista liberal. São patrocinadas por corporações e incorporadas na cultura dominante, como nos filmes *To Wong Foo, Thanks for everything! Julie Newmar* (1995), *A Gaiola das Loucas*, programas de TV (*RuPaul's Drag Race*) e outros; a outra modalidade caracteriza uma drag mais queer: performada por artistas drag identificados como queers em espaços de consumo queer.

Sem querer fazer uma classificação que rotula como arte drag boa ou ruim, o autor busca enfatizar como Davis faz uma arte política, que tem um poder de agitar os desejos e permite ao sujeito romper as restrições do corpo social, enquanto a drag corporativa higienizada ou mesmo a drag tradicional gay não conseguem alcançar esse efeito.

Citando uma classificação feita por Fleischer, que distingue as drags em glamourosas ou *clown* (palhaças), o autor dá exemplos de drags de Nova York que teriam essa estética glamourosa na época, de *realness* (passabilidade), como Candis Cayne ou Girlina, de outras *drags*-palhaças, como Varla Jean Merman ou Miss Understood e outras que estariam no meio, como The Lady Bunny.

Vaginal Davis não faz a linha glamour *queen*, e num primeiro olhar, poderia ser considerada palhaça, mas Muñoz (1999) diz que sua performance tem mais nuances do que esse sistema de avaliação, pois embora hilária, sua performance traz essa estratégia desidentificatória, e sempre com um viés de crítica cultural. Em uma fala, Vaginal Davis diz:

Eu estava parodiando muitas coisas diferentes. Mas não era um tipo de coisa intelectual - era inato. Muitos acadêmicos e intelectuais descartaram isso porque não era inteligente o suficiente - era muito caseiro, um pouco do interior. E os gays *drags queens* me odiavam. Eles não entendiam. Eu não estava tentando mudar o meu eu para parecer como uma mulher real. Eu não usava cílios postiços ou peitos falsos. Não era sobre a ilusão da *drag* tradicional- a maquiagem perfeita e impecável. Eu só colocava um batonzinho, um pouco de sombra, uma peruca e saía (Muñoz, 1999, p. 100).

Muñoz (1999) atribui a ela um estilo de guerrilha, que provoca tanto a cultura hétero quanto a cultura gay reacionária. Envoltas em uma comunidade branca e heterossexual no movimento punk de L.A., Davis critica a branquitude da comunidade com seu trabalho.

Ela dissemina sua crítica cultural através de múltiplos canais de publicidade: vídeos independentes, revistas, canais de transmissão de acesso público, arte da performance, antologias de ficções curtas, nos “bares drag”, semanalmente na boate de punk-rock Sucker, na qual era empresária e hostess, e em três bandas diferentes (PME, Cholita e Black Fag). Na banda PME, sua modalidade de drag não é nem glamurosa nem estritamente cômica, é uma paródia terrorística da masculinidade e da supremacia branca.

2.4 Lolita Banana e Soa de Muse: Drag e Interseccionalidade na contemporaneidade

Como vimos anteriormente, estamos cercadas/os/es por binarismos o tempo todo, e a arte drag também se construiu inicialmente sobre os binarismos do feminino e do masculino, nas figuras da drag queen e do drag king, respectivamente. No entanto, a arte drag brinca com

tal binarismo, uma vez que desestabiliza os papéis de gênero ainda bastante fixos e presentes de maneira normativa em nossa sociedade.

Como apontado, novas figuras montadas vêm surgindo, como drag queers, monstros e outras figuras cuja estética pode remeter ao corpo drag, mas não necessariamente se autodenominam drags. Tais artistas buscam mesclar, hibridizar, borrar os códigos que supostamente seriam femininos e masculinos, trazendo as questões de gênero em seus trabalhos, mas também outros aspectos importantes do que constituem suas identidades fluidas, que não são fixas e estão em constante transformação, buscando responder, paradoxalmente, o que torna uma pessoa única.

Para dar uma amostra de artistas que articulam a questão interseccional na contemporaneidade, citamos a drag queen Lolita Banana, uma das participantes do *reality show RuPaul's Drag Race*²⁶, em sua edição francesa, o *Drag Race France* (2022), apresentado por Nicky Doll (Karl Sanchez). Lolita, performada por Esteban Inzúa, homem cisgênero e gay, foi a primeira mexicana nascida no México a competir em uma das franquias de RuPaul, e se tornou uma das apresentadoras da franquia mexicana do programa. Na concepção estética do artista, que também é dançarino profissional, fazem-se presentes as referências culturais que dão reconhecimento ao artista latino-americano, seja na dança, nos figurinos, na maquiagem e em seu próprio nome de batismo drag.

Além de mexicano, o performer é imigrante na França e uma pessoa que vive com HIV, e é nesse cruzamento de questões identitárias que interessa mirar. Tais agenciamentos e interseccionalidades foram trazidos em seus shows e performances durante o programa, a partir de composições visuais (comumente chamadas de *looks*) e intervenções artísticas que fazem referência à sua cultura.

Incorporar suas heranças culturais na cena é louvável, principalmente dentro de um contexto em que a maioria das/os/es participantes é nativa da França. Contudo, essas escolhas têm uma perspectiva diferente quando são feitas por pessoas racializadas:

[...] em meio ao jogo de papéis de gênero no *RuPaul's Drag Race*, há uma aderência à 'autenticidade' racial, na qual 'para as personagens negras e pardas no show, a veracidade racial significa se manter 'verdadeiro' à identidade étnica/racial fora dos palcos, um requerimento que não é imposto para brancos/as e asiáticos/as [...] Isso deixa tais performances presas em um estado de tensão irresolúvel ou em

²⁶ Programa de TV norte-americano de competição entre *drags*, cuja primeira temporada foi em 2009, seguida de outras diversas temporadas nos EUA, produzidas e apresentadas pela *drag queen RuPaul* (RuPaul Andre Charles). Atualmente, possui franquias na Espanha, França, Canadá, Suécia, Reino Unido, Austrália, Holanda, Alemanha, Itália, Bélgica, Filipinas, Tailândia, México e no Brasil.

apropriações fatalmente não-subversivas, preservando o *status quo* (Ward, 2022, p. 142, tradução nossa)²⁷.

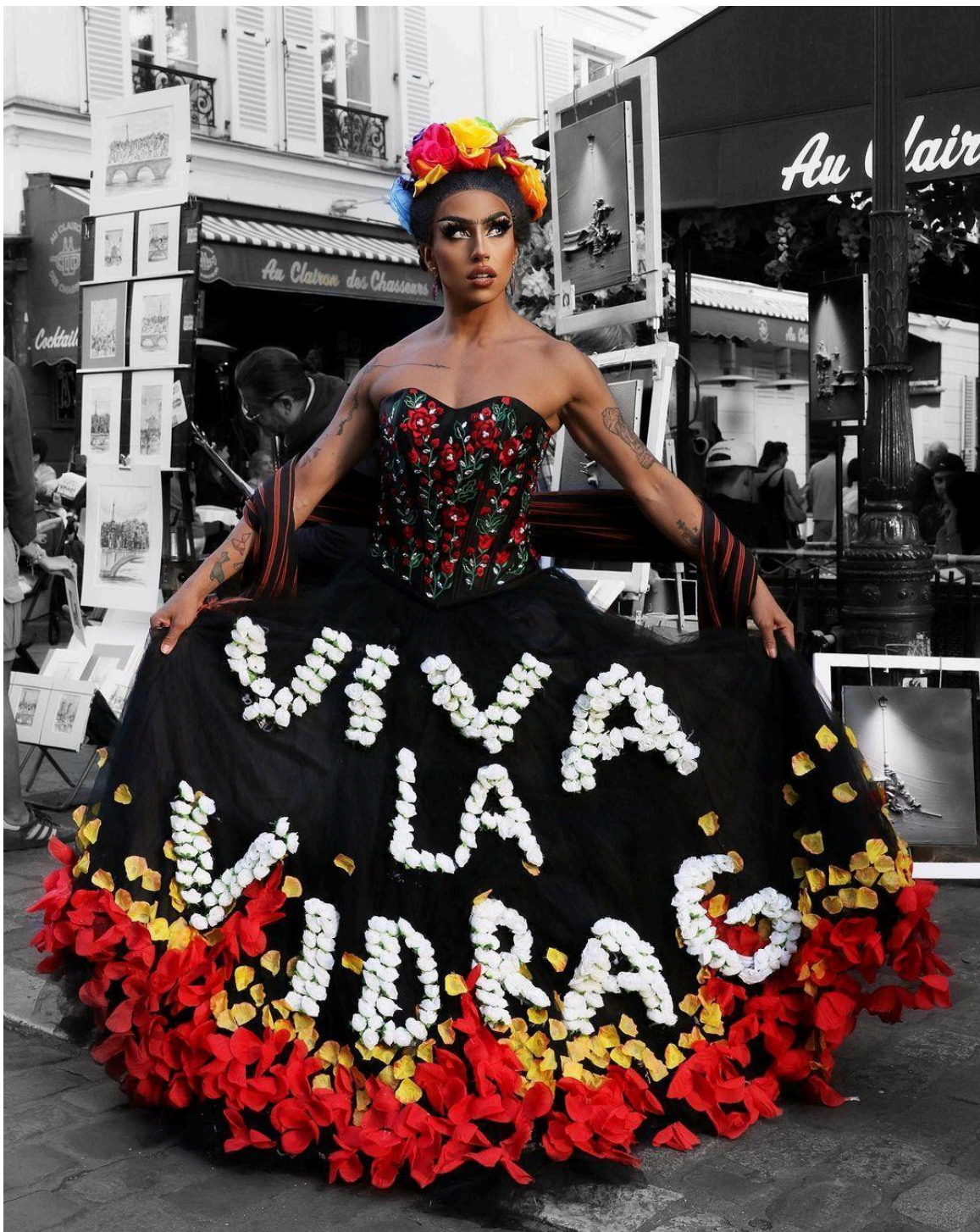


Figura 9 - Fotografia de Lolita Banana com look inspirado na pintora Frida Kahlo e elementos da cultura mexicana. Fonte: Lahoucine (Paris, 2022)

²⁷ Do original em inglês: *Amid gender play on RPDG there is an adherence to racial 'authenticity' where 'for the Black and Brown characters on the show, racial realness means staying 'true' to one's off-stage ethnic/racial identity, a requirement not enforced for the white and Asian [...] This leaves these performances caught in a state of unresolvable tension or in fatally un-subversive appropriations, preserving the status quo.*

É o que pode ter ocorrido com Lolita, que em alguns momentos, contraditoriamente à sua intenção, talvez tenha adentrado em um lugar de exotização da cultura. O artista foi criticado pelo painel de júri e muitas vezes zombado pelas colegas pelo excesso de *mexicanismos*. Uma das devolutivas de um dos integrantes do júri se referia à necessidade de Lolita ir mais fundo em sua proposta e refletir, por exemplo, sobre o que significaria ser imigrante na França há mais de dez anos, como o México e a França se cruzam em suas culturas e como isso poderia ser traduzido em performance.

Por isso, nesse ponto de vista, torna-se importante que as/os/es artistas reflitam sobre suas questões identitárias e as interseccionalidades que lhes atravessam. No caso de Lolita, ela é colocada em um lugar estereotipado, e até mesmo cruel, o do *performer latino*, do *mexicano* e da drag que reproduz uma lógica colonial. Essa devolutiva que recebeu pode ser problemática pois, em outras palavras, soa como: “Está ótimo! Adoramos que você traga a sua cultura, mas queremos que nos mostre [neste caso, ao país colonizador] como você dialoga com a *nossa* cultura, como é sua experiência como imigrante”.

Para as juradas/os/es, Lolita precisava mostrar mais na competição. Ampliando o debate, imaginemos por exemplo que o júri, diante da persistência de uma tradição drag na performance, tenha julgado suas criações lugares-comuns, considerando-as meras ilustrações cuja camada exterior, ornada com tanta riqueza visual inspirada na própria cultura, torna-se insuficiente como exemplar de um território de diversidade e alteridade no contexto da subjetividade.

Podemos supor ainda que o júri poderia ter desejado que o performer refletisse criticamente sobre o que aquele corpo ganha e perde com o entrecruzamento de culturas, e ainda, o que ele traz e deixa da cultura original e o que foi inculturado. Nesse caminho, poderíamos perceber outras camadas que a materialidade do corpo de Lolita poderia ter evocado e subvertido, inserida em um contexto histórico mais crítico sob a perspectiva da performance queer.

A performance cuir latina tem ganhado mais visibilidade na última década, tanto que alguns estudiosos de disciplinas variadas vêm apontando nelas a inerência de uma qualidade disruptiva (revolucionária, interventiva), que não se aplica a apenas um projeto particular, mas a uma miríade de questões sociopolíticas (Walters, 2022). Assim,

Más allá de los temas de género y sexualidad, las artes y el activismo queer latinoamericanos buscan extender una serie de agendas de cambio social; esto ocurre en países o regiones con transiciones y contextos políticos de violencia estructural y excepcional; migraciones regionales, internacionales y cíclicas; debates democráticos; desestabilidad económica; y pensamientos y espacios que desde la

colonización ejercen una crítica a la colonialidad (Vidal-Ortiz; Viteri; Serrano Amaya, 2014, p. 187).

Nesse sentido, Lolita poderia ter incorporado em suas performances esse “corpo-território colonizado, mestiço e agente” (Walters, 2022, p. 41). Assim, a partir dessa perspectiva, como poderíamos pensar do lugar de um corpo colonizado? Cabe entender que, em sua trajetória histórica, a drag é imagem e é corpo que ocupa espaços sociais de entretenimento na arte. É a subversão e a extravagância da imagem que o torna quem é.

Nessa mesma edição do *Drag Race France*, outra competidora, a drag queen Soa de Muse, também se montou trazendo a sua ascendência estrangeira em torno dos traços de sua ancestralidade. Natural da Martinica, ilha colonizada pela França, Soa, que é não-binária, também incorporou elementos da sua cultura às suas criações. Elu²⁸ disse que “[...] na verdade, não sou nem menino nem menina, e não sou gênero neutro. A única referência que tenho sou eu mesma. Sou eu, na verdade!²⁹”.

Talvez por já transgredir em sua existência as normas do binarismo masculino e feminino, habitando esse *entrelugar*, a pessoa artista constrói uma estética também transgressora, trazendo uma mescla de elementos identitários em sua performance e identidade drag. É importante ressaltar que não queremos comparar Lolita Banana à Soa de Muse, apenas apontar que a *forma* como cada artista conta sua história é diferente, e na competição, *como* a drag conta a(s) história(s) através da montagem e performance, é algo que o júri levará em consideração: o quanto é instigante, *avant-garde*, quanto consegue entreter, despertar a curiosidade, o interesse, dentre outros critérios subjetivos.

No primeiro episódio, Soa de Muse já mostrou seu perfil *genderfuck*, de estética andrógina e multicultural, que aparecerão no decorrer do programa. No seu *look* de entrada, elu usou um terno masculino listrado de tamanho extragrande, com o tronco desnudo por baixo, já trazendo de início um tensionamento dos binarismos. Em outra tarefa, as/os/es participantes tinham que criar um *look* de passarela, ou seja, *fashion* e editorial, inspirado no estilista francês Jean-Paul Gaultier, criador do famoso sutiã cônico usado por Madonna nos anos 1990. Nesse desafio, elu desfilou com um vestido todo feito de cabelos e pêlos (Figura 10), recriando o sutiã cônico com tranças de cabelo entrelaçadas.

²⁸ Pronome neutro da Língua Portuguesa usada para pessoas não-binárias.

²⁹ Do original em francês: *En fait, je ne suis ni garçon ni fille, et je ne suis pas non genre. Le seul repère que j'ai, it's myself. C'est moi, en fait!* (tradução livre de fala retirada do programa). Disponível na plataforma www.wowpresentplus.com.



Figura 10 - Fotografia de Soa de Muse para o *Drag Race France*.
Fonte: Nathalie Guyon (Paris, 2022)

As tranças são um elemento identitário simbólico das culturas africanas e afro-diaspóricas, e quando Soa as coloca em diálogo com um símbolo bastante ocidental (a moda francesa e o sutiã de Madonna), observamos um interessante cruzamento interseccional, nesse caso de sua raça e etnia negra com as criações provenientes de uma outra cultura.

2.4.1 O conceito de pós-drag: 2Fik e Uýra Sodoma

A montagem drag, de todo modo, é um processo criativo que constrói sobre si um outro corpo, proporcionando fluidez à identidade do sujeito/a na construção de um espaço de

liminaridade entre a realidade e a representação. As inversões de papéis, tanto de gênero como de classe, subvertiam as regras sociais nas comemorações grotescas das festas de origem litúrgica da Idade Média (Bakhtin, 2010).

A atitude sob o vestir-se de outro gênero, ou de animal, ou de louco, vista por meio de práticas lúdicas, de paródia e de riso, fazem-nas parecer profanações às sagrações cristãs. Tais atitudes e rituais de caráter farsesco demonstram que subverter a ordem implica em propor desordens nas normas e comportamentos sociais, a fim de provocar a percepção sobre outros modos de existência. Rituais que expõem as contradições das regras sociais antes mesmo de serem iluminadas pela teoria queer.

E, como nos aponta Baker (2014, p. 40),

[...] embora hoje suas energias pareçam ser canalizadas no teatro, cinema e clubes noturnos, o espírito indomável da *drag queen* ainda paira, inesperadamente, sobre festividades populares, as feiras e dias de celebração realizados em vilas e pequenas cidades por todo o país, quando homens se vestem como mulheres grotescas com sutiãs super estofados e cintas-ligas para jogar partidas de futebol de caridade ou competir em corridas. Esses são os vestígios de um antigo travestismo comunal, primitivo e pagão, que a igreja não pôde erradicar e então, como em muitas práticas pré-cristãs, os incorporou em suas próprias práticas, com o último dia do Natal (Décima Segunda Noite) se tornando associado à desobediência e reversão da ordem (tradução nossa)³⁰.

O travestimento³¹ é um ato performativo que se constitui na fricção dos gêneros opostos. A sua relação com a identidade de gênero e sexualidade, ou seja, se a/o/e performer é cisgênero, transgênero, travesti, gay, hétero ou bissexual, dentre outras, forçosamente traz questões que materializam o desejo de liberdade de expressão do indivíduo. Isso passa, obviamente, pelo debate da sexualidade, da sensualidade, da violência de gênero e pela discussão da heterossexualidade compulsória feita por Butler (2017), visto que elide com a concepção de sexo biológico e gênero binário.

Contudo,

[...] a ‘ludicidade’ em drag, enquanto é frequentemente vista como desafiadora de noções hegemônicas de gênero, também tem o potencial de reificar noções hegemônicas de raça e cultura [...] Como a artista Nine Yamamoto-Masson nos recorda: pessoas negras, indígenas e de cor com frequência enfrentam ridicularização, discriminação, retaliação social, violência por características que

³⁰ Do original em inglês: *Although her energies seem today to be channeled into the theater, the film and the nightclub, the drag queen's unruly spirit still hovers unexpectedly over the popular festivities, the fairs and celebration days held in villages and small towns all over the country when men dress themselves as grotesque women with over stuffed bras and suspended belts to play charity football matches or compete in High Street races. These are the remnants of an ancient communal transvestism, primitive and pagan, which the church could not eradicate and so, as with many pre-Christian observances, incorporated them into its own functions with the last day of Christmas (Twelfth Night) becoming associated with misrule and reversal of order.*

³¹ O uso dos termos *travestir-se*, *travestimento*, *travestido*, como tradução para o ato de se vestir de outro gênero (que seria *drag* ou mesmo *crossdress*), é bastante problemático em nosso ponto de vista, pela proximidade com a palavra *travesti*, no Português e Espanhol, que nesse caso é usada para se referir a um modo de existência, uma identidade de gênero (e não apenas ao ato de se vestir com outras roupas).

são celebradas quando usadas por pessoas não-negras, não-indígenas, e/ou brancas (Ward, 2022, p. 142, tradução nossa)³².

Essa problemática é apontada por Schicharin (2017), que articula o conceito de pós-drag, apresentando e analisando artistas que trazem em suas produções aspectos que considera relevantes para essa epistemologia, que diz respeito à extrapolação da imitação ou paródia de gênero, como é frequentemente a descrição acerca do trabalho de drag queens e kings.

Um deles é 2Fik, homem cisgênero, gay, de origem árabe-muçulmana (francês nascido em uma família muçulmana), atualmente radicado na cidade de Quebec, no Canadá. Com suas criações em fotografia e performance, o artista questiona os estereótipos associados à figura masculina – compondo diferentes personagens com barba, bigode, gestos, roupas –, por meio de figuras ou avatares que causam um deslocamento na percepção e, portanto, um estranhamento, pois estão em um lugar liminar, entrecruzando os códigos de gênero, aproximando-se assim mais ao queer, que envolve o não-binarismo em uma posição mais profunda (Figura 11).

Como parte da complexa jornada do sujeito/a em busca de afirmação das posições identitárias, em eterna construção, e conseqüentemente de seu lugar ético e estético como artista, acreditamos que a reflexão acerca dessa criação pós-*drag*, que além das questões de gênero traz à performance questões identitárias e dialoga diretamente com as noções presentes na arte da performance, seja algo importante a ser considerada por artistas da cena drag (e de outras linguagens artísticas), tendo em vista as mudanças de paradigmas que vivenciamos na contemporaneidade.

É o que 2fik realiza ao questionar seu lugar de homem, com códigos da masculinidade muito presentes em seu corpo, como uma barba cheia e cumprida, mas que usa um salto alto sem necessariamente se autodenominar drag:

[...] a obra de 2Fik propõe uma reflexão sobre o gênero e a etnicidade como identidade complexa, pois, de acordo com o artista, o hábito não faz o gênero, ou melhor, o hábito não pertence a um gênero. Os vestidos, os saltos, o *hijab* não necessariamente feminizam um homem que os utilize. Essa categoria de trajes, atribuídas ao sexo feminino, permite que o artista redefina o conceito de masculinidade (Schicharin, 2017, p. 240).

³²Do original em inglês: *The ‘playfulness’ of drag, while often perceived to challenge hegemonic notions of gender, thus also has the potential to reify hegemonic notions of race and culture [...] As artist Nine Yamamoto-Masson reminds us: Black, Indigenous and People of Colour often face ridicule, discrimination, social back-lash, violence for features that are celebrated when worn by [non-Black, non-Indigenous, and/or white] people.*



Figura 11 - Fotografia de 2fik em ensaio. Fonte: Jeremy Patlen (Nova York, 2013)

Quando o artista afirma que “o hábito não faz o gênero” faz um jogo com o provérbio *o hábito não faz o monge*: não é a roupa que determinará se um monge ou monja vive sua vida de acordo com os preceitos budistas, mas sim todas as suas ações enquanto monge/a. Analogamente, não seriam as roupas que determinariam o que é ser homem ou ser mulher. Tanto em sua vida quanto em sua obra, 2fik busca chacoalhar as concepções pré-determinadas pela sociedade, pela economia, pelo contexto no qual esse alguém está situado, em outras palavras, todas as questões que *fazem* o gênero: um homem *masculino* ou uma mulher *feminina*.

Quando tece considerações sobre o fazer drag, Butler (2017) baseia-se na linha de pensamento que o associa à imitação ou paródia de um gênero, dizendo que ao imitar o gênero, a/o drag revela, implicitamente, a estrutura imitativa do próprio gênero. Considerando o ano que *Problemas de Gênero* foi escrito (originalmente publicada em 1990), podemos pensar que Butler usou como escopo e referencial *drags* mais tradicionais, considerando a importante historicidade presente no movimento LGBTQIAPN+, mas deixando de fora alguns pontos que inclusive serão atenuados pela autora anos depois, como nos aponta Schicharin (2017).

O pesquisador problematiza esse princípio fundamental de Butler, segundo o qual “[...] a repetição paródica das representações homofóbicas, sexistas e racistas, efetuada pela

performance travestida³³, implica em um distanciamento teatral e, conseqüentemente, na expressão e na recepção de um discurso crítico” (Schicharin, 2017, p. 227). A partir de exemplos de drag kings norte-americanos da década de 1990, o autor mostra como muitas vezes o efeito que se dá é o contrário: não ocorre um discurso crítico a partir da paródia, mas o reforço ou reafirmação de estereótipos e preconceitos.

Ward (2022) também discute essa questão a partir da análise de algumas representações indígenas feitas por drag queens no *reality show RuPaul's Drag Race*, questionando quando uma performance é subversiva e educativa e quando é ignorante e provoca estragos. Ela aponta duas atitudes problemáticas quando se performa a indigeneidade, dentro e fora do contexto drag: que a cultura *drag* e as/os/es performers drag são frequentemente consideradas/os/es isentos de modos *politicamente corretos* de discurso público e podem, portanto, engajarem-se em qualquer tipo de performance ou representação; e que performances de estereótipos culturais ou raciais são aceitáveis quando realizados por membros do grupo que está sendo *atuado*.

Atualmente a cena drag contemporânea se expandiu, abarcando uma diversidade muito maior de trabalhos, que vai além da imitação/acentuação/cópia/paródia de um gênero, embora ainda haja e sempre haverá espaço para todos os segmentos de drag, como é o caso de tantas cuja presença e legado contribuem para combater o preconceito, os binarismos e levantar as discussões de gênero (e classe, raça e etnia... interseccionalidades que tampouco entraram nas primeiras análises de Butler). Contudo, infelizmente também são frequentes representações que reforçam estereótipos de gênero, classe e etnia, o que justifica a importância de pesquisas nessa área.

É bom lembrar que estamos em um contexto acadêmico, discutindo o pós-drag, mas que na sociedade (pensemos Brasil, cidades do interior, lugares conservadores, religiosos), a simples presença da figura drag, seja do estilo que for, por si só causa um impacto ou revolta, por apresentar algo totalmente fora da heterocisnormatividade, por essa característica de “anarquia divertida” (Baker, 1995).

Na contramão de categorizações que muitas vezes acabam por enquadrar demasiadamente a arte, apresentamos por último o trabalho da artista visual e arte-educadora Uýra Sodoma, trans e indígena em contexto de diáspora, natural do estado do Pará, radicada em Manaus, Amazonas. Recentemente, Uýra participou do evento *Rock in Rio 2022* com a performance *Natureza sampleada*, junto a dezenas de artistas da Amazônia.

³³ A tradução para o Português do artigo de Schicharin opta pela expressão *travestida* como tradução para *drag* (ex: *performance drag* = performance travestida).

Poderíamos aproximar alguns aspectos do trabalho de Uýra, que pela descrição da artista é *uma árvore que anda*, ao de uma montagem drag de estética cuir ou ecodrag, e tanto em sua composição estética quanto em suas performances, vemos a presença de questões identitárias que extrapolam a discussão de gênero, sem reforçar estereótipos.

Uýra, que atua como ativista dos Direitos Humanos, é como uma mensageira que falaria pelo rio se este pudesse contar suas memórias e violências. Ela agencia em seu corpo e performance questões urgentes relacionadas a padrões e violências de gênero, à LGBTfobia, ao machismo, ao sexismo e a temas ambientais, como a ausência de políticas públicas, a poluição fluvial e o desmatamento (Correa, 2022). Questionando o que é *natural* e o que tem sido *naturalizado* para nos matar, a artista diz que sua luta é por algo óbvio e escancarado na realidade: é pela nossa vida, por um lugar de todas/os/es nós, uma luta que os povos originários vêm fazendo há mais de 500 anos em defesa da Terra.

Como na arte da performance, que como sabemos começou a ganhar seus contornos a partir da década de 1960, e nas performances queer latino-americanas, vemos a artista realizando ações disruptivas e transgressoras, colocando seu próprio corpo-agente em situações de alto risco para alertar, denunciar e chamar atenção para causas sociais, políticas, econômicas e ambientais. No ensaio fotográfico *Mil Quase Mortos* (figura 12), em que se deita e performa em meio ao lixo de um igarapé extremamente poluído, a performer choca quem está assistindo ao vivo, pela combinação de sua construção visualmente impactante, o adentrar nesse espaço de risco e o próprio discurso que a performance em si evoca.

Sua relação com a montagem, em um sentido mais amplo, tem uma característica profundamente identitária e espiritual. É uma prática de autoconhecimento, afirmação, resistência, autocuidado e de transformação. A cada vez que a/o/e performer se monta e personifica sua figura no e para o mundo, não apenas aperfeiçoa suas técnicas artísticas, como se abre para um devir subjetivo, irrepetível e misterioso.

O corpo drag se constrói pela aglutinação, como na estética do grotesco, juntando referências, memórias e discursos à materialidades como tintas, perucas, tecidos, elementos



Figura 12 - Uýra em fotoperformance da Série Mil [quase] Mortos.
Foto: Matheus Belém (2018)

naturais (folhas, sementes, conchas), grampos, sapatos, colas, adereços de cabeça e o que mais a criatividade e a inventividade derem vazão.

A montagem se assemelha às identidades: não é fixa, ela vai se constituindo a partir de construções e desconstruções, através de processos de identificação, contraidentificação ou desidentificação (Muñoz, 1999). Como uma imagem grotesca, ao mesmo tempo pode encantar e incomodar, provocar fascínio e horror. No seguinte trecho, podemos observar no relato de Uýra (2018) sua relação com esse processo:

[...] em carne de Bicha e Planta. me montar é uma viagem constante de reconhecimento do corpo que vivo. Acho que a gente se engana quando diz que já

conhece tudo sobre nosso corpo. Ele é um mundo de lugares fantásticos e autênticos, mas muitos deles permanecem inexplorados porque são locais que nos foram proibidos. Não falo apenas da experimentação artística ou sexual, mas de todas as possibilidades sensoriais como o autotoque ou simplesmente a parada, na frente um espelho, para olhar e amar o nosso corpo nu. Os padrões de beleza e tabus sociais nos ensinaram a odiar o corpo real, o nosso corpo. Nos treinaram e desenvolveram produtos para apertá-lo, escondê-lo e maltratá-lo, criando em nossa intimidade incômodos que doem. A gente adoce quando não sente o nosso corpo. Me montar de Uýra tem sido Cura constante e necessária. Modifico o meu corpo para viver coisas novas, para aprender mais sobre mim e me sentir mais Viva. Me monto em casa, em praças públicas, na casa de amigas. É um ato sozinha ou na frente de pessoas, como proponho em minha performance 'Criação Assistida'. Geralmente começo pelo olho, zona de maior impacto no contato com o outro; depois sigo para os contornos e boca, dando-lhes proporções e elementos não-humanos, cujo resultado impacta, seja incomodando ou encantando (Uýra Sodoma, 2018, Instagram).

Independente da estética de performance drag, se queen, king, queer ou monstra, analisamos nesta seção como artistas da contemporaneidade têm trazido de maneira interseccional questões que precisam, de fato, serem consideradas conjuntamente. Em seu corpo, a/o/e performer drag carrega uma história complexa, cujas subjetividades não cabem em apenas uma categoria. Ao considerar esses atravessamentos múltiplos, suas produções ganham em potencial discursivo e político.



*Para atingir o coração
abro a caixa torácica
libero pandoras
memórias de mins
e de não-não-eus
pessoas lugares sensações
imagens palavras
tudo se transformando
algumas partes ficam
outras vão*

3 CONFIA NO PROCESSO: PRÁTICA COMO PESQUISA

O erro é onde a sorte está.

(Rodrigo Amarante)

Neste capítulo, apresento as experiências e práticas artísticas pessoais como drag, especialmente na forma de drag queen, materializadas no cruzamento de linguagens artísticas e reflexões críticas concernentes a essa prática e também as vivências em campo realizadas nas cidades de Belém, junto às Themônias, e em Salvador, com Ginna di Mascar.

Louro (2001) levanta algumas perguntas que auxiliaram na reflexão acerca dos processos de criação realizados com minha persona drag Esmeralda, *lócus* desta pesquisa, e nos processos de outras/os/es artistas transformistas e performers drag: de que material, traços, restos e vestígios a/o drag se faz? Como se faz? Como fabrica seu corpo? Onde busca as referências para seus gestos, seu modo de ser e estar? A quem imita? Que princípios ou normas “cita” e repete? Onde os aprendeu?

As respostas às perguntas poderiam até ser dadas *à priori*, antes de viver a experiência, mas é pela/na/através da prática artística que cada pessoa descobre e desenvolve uma maneira singular de criar seu próprio corpo transformacional. As diversas técnicas e saberes que existem e continuam surgindo não fixam uma maneira necessariamente certa de ser e/ou fazer transformismo e drag. Basta fazer uma pesquisa no Youtube, por exemplo, de “técnicas de maquiagem drag” ou “como modelar uma peruca”, ou acompanhar o trabalho de diferentes artistas, como fiz, para observar que cada uma/e vai desenvolvendo o seu *know-how*, seu *savoir-faire*, ou em bom Português, o seu jeitinho, o seu truque.

3.1 Barbarizando as identidades: identificações, contraidentificações e desidentificações de Paco-Esmeralda

Esta pesquisa surge a partir de minha experiência viva na prática da montagem de arte drag, e é incorporada na investigação no campo das artes cênicas, sofrendo interferências e contaminações que a tornam sempre fluência. Utiliza-se como metodologias o levantamento bibliográfico; o trabalho de campo - com produção e análise de dados a partir de entrevistas e participação observadora junto a coletivos e artistas da cena drag no Brasil; e a pesquisa sobre

o próprio trabalho. Para tanto, estabelecem-se diálogos com os estudos da performance, estudos de gênero e com a metodologia da Pesquisa baseada na Prática.

Nelson (2013) define a Prática como Pesquisa (*Practice as Research - PaR*) como um tipo de prática do “saber fazendo”, que envolve a prática como um método-chave na elaboração e evidenciamento da questão. Nas artes, uma prática (escrita criativa, dança, música, partitura/performance, teatro/performance, exibição visual, filme ou outra prática cultural) é submetida como parte substancial na evidência da questão de pesquisa. Já a Pesquisa baseada na Prática (*Practice-based research*) é definida como aquela que vem da prática, ou é sobre ela, mas se articula em formas tradicionais baseadas na palavra (livros ou artigos).

Nesse sentido, trazemos a teoria da *PaR* como pano de fundo, com foco na performance drag, em sua técnica, montagem, maquiagem, artefatos, figurino, peluqueria, dança, atuação, canto e, principalmente, uma atitude e composição corporal que condiga com a grandeza da imagem criada. Um corpo construído, desconstruído e reconstruído, que, muitas vezes, ao refletir sobre um determinado contexto social e cultural torna visíveis as razões de opressão, discriminação e desigualdade.

3.2 Agora eu vou *hablar*: espaços de competição

Na arte drag e no transformismo, as competições no formato de concursos, *reality shows* e batalhas são muito frequentes, como ocorre também nas linguagens do Teatro e da Dança, no formato de mostras competitivas e festivais. Os concursos foram ganhando suas características e tradições, tendo como referência inicial os concursos de beleza tradicionais, historicamente destinados apenas a mulheres cisgênero. Esse modelo serviu de base simbólica e estrutural para a organização dos primeiros concursos drag, que incorporaram elementos como jurados, premiações e desfiles.

Atualmente, os concursos ou competições drag seguem existindo com características particulares a depender da proposta, contemplando em algumas ocasiões identidades mais diversas e também outros estilos de drag, não apenas a drag queen.

Nos EUA pós-Stonewall, os concursos nacionais de beleza drag ganharam cada vez mais espaço. A artista drag, atriz, performer e ativista LGBTQIA+ Flawless Sabrina (1939-2017) foi pioneira na déc. 60 em Nova York, quando pessoas trans e drag queens eram bastante estigmatizadas na sociedade heterocisnormativa, mas também entre a comunidade gay. A artista narra no documentário *The Queen* (1967) a experiência de drag queens

participantes do concurso *Miss All-America Camp Beauty Contest*, mostrando a preparação para o evento nos dias anteriores e a noite de realização do evento.

Nos quartos de hotel onde estavam hospedadas e nos camarins, vamos acompanhando a transformação dos homens em drag queens, e suas conversas, em que falam de assuntos como homossexualidade, cirurgia de redesignação sexual (a partir de sua visão de homens gays cisgênero) ou como foi a convocação para o alistamento militar, além de vermos os perrengues que envolvem a montagem e todo o processo. Uma das participantes do concurso foi Crystal LaBeija, que no documentário protesta contra o resultado final, em que ganha uma participante branca. Ela funda a *House LaBeija*, que se torna uma referência para todo o movimento que envolve as Houses na cultura *ballroom*.

No Brasil, as nomenclaturas e os tipos de concurso são diferentes a depender da região, existindo por exemplo os concursos gays, que não podemos chamar de concursos drag para não recair em anacronismo. Heberton Santos Lobato realizou uma pesquisa de mestrado acerca dos concursos em sua cidade natal, Abaetetuba, no interior do estado do Pará³⁴. Dentro de seu contexto amazônico, o autor descreve e analisa concursos como o Baile Gala Gay; Dagatigadaga; Garota Carro do Lixo; Chimoua Gay, dentre outros.

Para Lobato, os concursos se caracterizam como um momento de entretenimento, mas também são uma ocasião para reflexão, transgressão, erotização, performance e resistência e, principalmente, posturas políticas:

são ‘assembleias’ formadas por corpos plurais que acabam demarcando a visibilidade LGBTQIA+ pelo simples fato de reunir diversas identidades em um mesmo espaço (...) as transformistas criam espetáculos efêmeros que envolvem um árduo trabalho de pesquisa e preparação em geral, podendo juntar na mesma cena várias linguagens artísticas como a dança, estilismo, música, teatro, entre outras. As candidatas têm o claro objetivo de provocar a euforia do público em geral, e convencer o corpo de jurados que são merecedoras do título de “Rainha” (Lobato, p. 19-20, 2021).

O autor destaca a importância da visibilidade que tais eventos promovem. Os concursos têm uma importância cultural, constituindo-se como um espaço de valorização e fortalecimento da cultura, de encontros e de trocas, além da relevância socioeconômica, pois movimentam a economia, gerando empregos diretos e indiretos, especialmente para pessoas LGBTQIA+, além das premiações em si, que favorecem as pessoas vencedoras.

Não poderia deixar de citar a competição transmitida por *streamings* que atualmente mobiliza milhares de pessoas no mundo - o *reality show* norte-americano *RuPaul's Drag Race*

³⁴ Para mais, consultar *Rainhas Transformistas de Abaetetuba: con(cu)rsos, performances e performatividades*, de Heberton de Santos Lobato/Tamara Tijuca Sallo.

e suas franquias internacionais, incluindo uma brasileira (2023). O *Drag Race* é uma competição que, embora a cada edição venha se atualizando, trazendo mais representatividade em seu *casting*, ainda mantém uma maneira tradicional quanto à estética, que de alguma forma é herdada dos concursos de beleza. Nas franquias, há participantes que já foram ou são *pageant queens*, ou seja, drags que participam de concursos que são voltados para um determinado padrão de beleza e de *feminilidade*.

Consequentemente, no programa, trazem essa bagagem e experiência, refletidas na polidez da montagem, na exuberância dos figurinos sempre muito bem acabados, nas perucas suntuosas, na opulência e numa atitude e personalidade de miss. Em contraponto, outras/os/es buscam fugir desses padrões estéticos, trazendo outras visualidades que aparecem em suas escolhas estéticas e nas performances.

Como reflete Bentes (2020),

o show é um sucesso? Sim. Mas existem suas problemáticas, como a competitividade intrínseca - herdada dos concursos -, certos comentários de tom misógino e transfóbico, e, o mais preocupante, a inferência de determinados padrões de *drag* a nível global. Apesar do caráter “integrativo” do programa, existe um padrão sendo seguido, o corpo acinturado, a maquiagem com acabamento delimitado e, também, a dita “feminilidade”. (...) Em resposta ao grande sucesso do programa, no mundo todo começaram a surgir muitas artistas *drags* novas que reproduziam ou reproduzem exatamente essa feminilidade padrão, culminando em uma geração cheia de *drags* supermodelos. O que era para se tornar um movimento de libertação tem se tornado uma prisão para muitas *drags* fora desses padrões rupaulianos (p. 43-44).

No Brasil, os concursos regionais e locais de drag, além dos que acontecem na internet, reúnem na sua maioria um público formado por pessoas da comunidade LGBTQIAPN+, que vibram e torcem. Quando tais espaços se criam, podem emergir relações de afeto, onde entre o suor e o glitter algumas se ajudam, mesmo com as brincadeiras de gongar, que quer dizer fazer zoação ou gozação entre si, ou no linguajar drag, “jogar um shade”. Tiram-se fotos, há nervosismo no ar, talvez inveja, atritos, lembranças de outros encontros. Contudo, existem também muitas problemáticas que envolvem essa questão, principalmente econômicas.

No Brasil e em outras partes do mundo, muitas/os/es artistas possuem outros empregos além do de artista, que acaba servindo para financiar a própria arte, uma vez que os salários de seus outros empregos podem não ser suficientes para bancar as despesas da vida e de sua arte. E neste caso, ainda estamos falando de uma arte que tem um custo elevado para muitos bolsos, pela constante produção de figurinos, perucas, sapatos, a reposição de materiais, dentre outros gastos. Por mais que possam ser feitos reaproveitamentos de

materiais, uso de reciclagem, empréstimo de figurinos, maquiagens alternativas, ou seja, muito uso da criatividade, ainda assim existe um investimento e custo.

Isso nos mostra como o motor que move as/os/es artistas da montagem muitas vezes é a paixão, o pertencimento e acolhimento que recebem, a segurança, a diversão e talvez o principal: a necessidade de ser artista e de estar imerso na cultura, produzindo-a, vivendo-a, pois se fossem motivadas/os/es apenas pelo retorno financeiro, o trabalho não se justificaria para a grande maioria, pessoas trabalhadoras que estão na batalha diária pelo seu sustento. Lembro-me de Xirley Tão e Juliano Bentes, artistas themônias, dizendo que não fazem isso por que querem, mas por uma *necessidade*.

E aqui a intenção não é romantizar ou sacralizar a arte, “faço por amor”, mas justamente apontar e criticar as diferenças de tratamento que ainda ocorrem entre a *alta cultura* e a *baixa cultura*. Essa é uma separação que já não deveria existir há milênios, mas que na prática parece ocorrer em diferentes nichos e contextos que desvalorizam a arte drag, como dentro dos editais de cultura, nas curadorias de arte e inclusive nos espaços de Teatro e das escolas de Teatro, onde pouco se inclui de transformismo e arte drag.

Nesse sentido, precisamos falar sobre a precarização do trabalho artístico e a normalização disso, ou seja, quando se torna um discurso de que essa prática é *normal*, e assim continua sendo reproduzida continuamente sem as devidas críticas. Sobre espaços que deveriam funcionar de uma maneira diferente, por se tratarem de festivais e competições artísticas, mas que reproduzem um modo de pensar e agir ancorados no modelo capitalista de mercado, em que parece que consciência de classe não existe. E conseqüentemente, sobre artistas que tem trabalhado de graça, ou pior, gastando do seu próprio bolso, literalmente pagando para trabalhar.

Ao longo da minha pesquisa, participei de algumas competições e em nenhuma delas ganhei sequer uma ajuda de custo para deslocamento, gastos com materiais básicos ou alimentação. Comentando sobre tudo isso com um colega artista, lhe disse: “não trabalho mais de graça”, ao que fui respondido, sem tom de maldade, “então você vai parar de ser artista”. Brincadeira à parte, mas “algo de errado não está certo”.

Uma ajuda de custo não se trata nem de um cachê - seria o mínimo a se conceder, ainda mais quando são as pessoas performers que de fato mobilizam o evento. O público comparece para assisti-las/os/es e sem a participação das artistas no palco simplesmente não haveria evento. No entanto, o que observo é uma pequena parcela de pessoas felizes com seus pagamentos (produtoras/es, técnicas/os/es, gestores, juradas/os/es, gastos com design, divulgação) enquanto outras, as/os/es artistas saem sem receber nada, a não ser que venham a

ganhar algum prêmio, ou o valor simbólica da *divulgação do trabalho*, da *experiência*, do *currículo*. Ora, a questão do *fomentar a arte* não deveria ser uma justificativa para a exploração de uma classe trabalhadora.

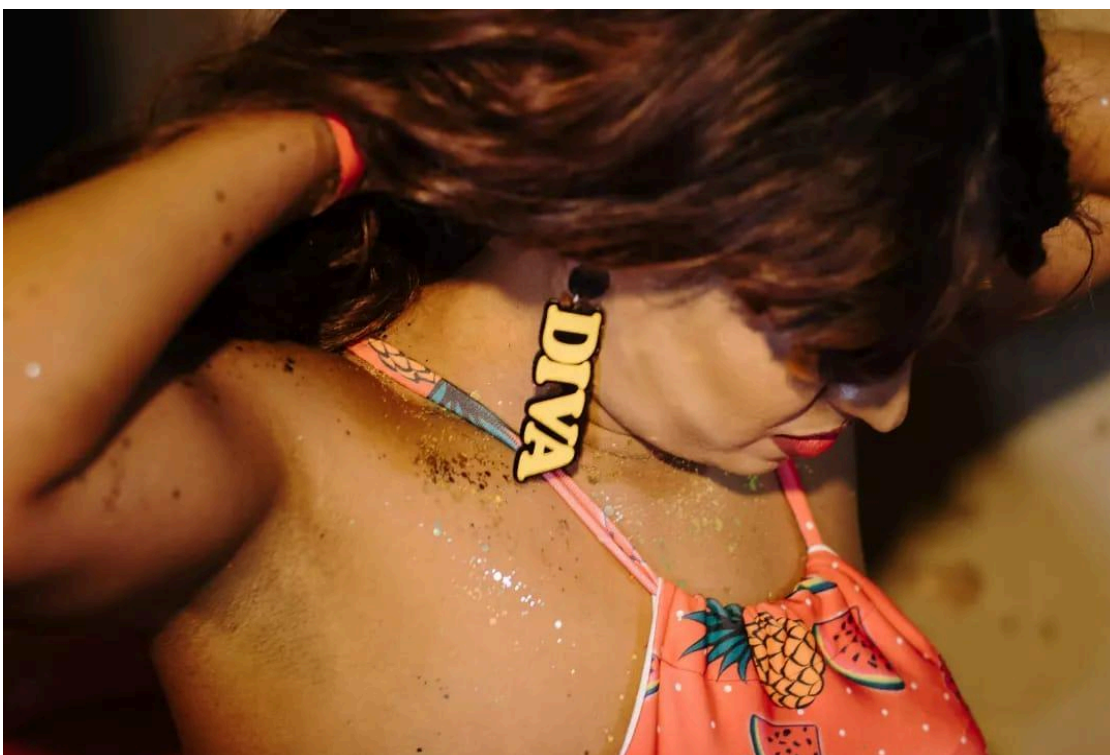
Mais triste ainda é ver que à frente desses projetos, reproduzindo essa lógica exploratória, muitas vezes estão artistas, coletivos ou grupos. É como disse Paulo Freire: “quando a educação não é libertadora, o sonho do oprimido é ser o opressor”. Portanto, é urgente dar um basta à normalização da precariedade do trabalho, e dar o devido valor ao trabalho das/dos/des artistas que se propõem a participar de um evento competitivo, que lhes demandará horas de trabalho e energia.

Considerando o tempo de formação e estudos, dedicação e preparo, investimento e custos de produção, deveria ser óbvio que a arte (seja teatro, dança, performance, transformismo) precisa ser melhor remunerada nos shows, eventos e concursos. Fora isso, ainda são muito frequentes situações de desrespeito e abuso, que inúmeras pessoas relatam por parte de contratantes, produtores e casas noturnas, seja pelo pagamento injusto (que muitas vezes não paga nem o transporte) ou pelo tratamento que recebem. Como fica a saúde mental de uma pessoa artista que passa por situações de desvalorização como essa? Alguém se importa? Até quando? Até sair do Brasil, ou atingir o *mainstream* ou simplesmente até desistir e parar de ser artista?

Concluindo, quando ocorrem distribuições financeiras justas do dinheiro público, por meio de ajudas de custo ou cachês, e nas competições, concursos e festivais ocorre o *fair-play*, quer dizer, o jogo justo, com regras e respeito por elas e pelas/os/es competidores, como acontece nos Jogos Olímpicos, por exemplo, as competições podem ser positivas, motivando as pessoas a atingirem níveis de qualidade maiores, impulsionando sua criatividade e desejo de crescimento pessoal e profissional. Podem ser ambientes em que, mesmo disputando por um prêmio, haja respeito, admiração e trocas saudáveis..

Entretanto, nem sempre é o caso. Os ambientes de concurso podem ser bastante hostis e tóxicos, com uma competição que sobe à cabeça levando as pessoas a agirem de maneira irresponsável, movidas pela ambição e ganância de ganhar. É uma linha tênue, mas por mais que se goste ou desgoste das competições, elas fazem parte do universo artístico e mobilizam a cena. No entanto, precisamos, sim, pensar criticamente e promover tais eventos de uma maneira diferente, mais humana e menos opressora. Não é porque estamos imersos em em uma sociedade capitalista, em que o capital tem esse poder, e as minorias encontram nesses

eventos oportunidades de ganhar o seu *aqué* (dinheiro, ganha-pão no *pajubá*³⁵), que vamos permitir um modo de operação sem consciência de classe.



³⁵ Linguagem/Dialeto utilizado em comunidades LGBT geralmente advindas do subúrbio.



Figura 13 - Fotografias de Esmeralda no concurso II Hollywood Drag Show.
Fonte: Acervo pessoal (Brasília, 2023)

3.3 Abrindo caminhos: espaços de formação

No período de quatro anos em que estive imerso na pesquisa (2021-2025), tive a oportunidade de participar de ações formativas com profissionais de áreas artísticas que dialogam direta e indiretamente com o transformismo e a arte drag e de realizar a minha própria, em um curso de extensão de trinta horas intitulado Performance Drag e Identidade, ministrado na Universidade de Brasília no período de 05/06 a 12/07 de 2025.

Em contraposição aos espaços de competição, quero refletir sobre a importância dos espaços de formação, lugares em que não predomina a necessidade de acertar e o desejo de ganhar, mas sim do aprendizado, da autodescoberta e da experimentação sem tanto autojulgamento.

Além do curso de extensão que ministrei, participei do curso Impacto das Montadas, ministrado por Vinicius Santana (drag Mackaylla Maria), de Brasília/São Paulo; o workshop

CURSO DE EXTENSÃO NA UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
30H COM CERTIFICADO

**PERFORMANCE
 DRAG
 E IDENTIDADE**

Onde? Dpto. de Artes Cênicas – Sala Bss 51
Quando? Quintas e sextas de 8h às 10h
 (05/06; 06/06; 12/06; 13/06; 26/06;
 27/06; 03/07; 04/07; 10/07; 11/07)
 Sábados de 13h às 18h: 05/07 e 12/07
Com quem? Paco Leal – Doutorando em
 Artes Cênicas
pacolealc@gmail.com

**VAI SER BABADO,
 MONA!**

+ Infos e
 Inscrições
 Ou no primeiro encontro




Figura 14 - Imagem do cartaz de divulgação do curso de extensão.

LabDrag, ministrado por Arthur Gomes (drag Suzaninha), de Florianópolis/SC, que também contou com aulas de Rubia Romani (drag Rubão), Juliano Bentes (Belém), dentre outras/os/es; o curso profissionalizante de maquiagem artística com Rafizza Fallafel, de Brasília; o curso de corte e costura com o estilista Diego Rocha, de Brasília; o workshop de perucaria com Malonna, de São Paulo; em duas edições do evento Performática Drag (Distrito Drag/DF), participei de mentorias com artistas como Alexia Twister (SP), Marcinha do Corinthians (SP), Victor Baliane (GO/DF), Linda Brondi (DF), Danny Cowlt (SP), dentre outras/os/es; workshop de maquiagem com Don Valentim (SP); workshop com Gustavo Letruta (drag Larissa Hollywood), de Brasília, Vinícius Santana e Ana Flávia Garcia, de Brasília; Curso Teatro e Humor, ministrado por Marcelo Nenevê.

Neste período também fiz aulas de danças urbanas, como voguing, com o grupo brasileiro Pocs Crew, com Raio de Sol e dança afro-contemporânea com o grupo brasileiro Corpus Entremundos, com Dilo Paulo e Lenna Siqueira.



Figura 15 - Fotografia de Esmeralda e Débora Dip como Nina e Carminha da novela Avenida Brasil, na Noite de Paródias, resultado do curso Teatro e Humor. Teatro dos Ventos, Brasília, 2021. Fonte: Acervo pessoal.

Na área de formação acadêmica, participei do curso Judith Butler: Gênero, Teatro e Performance, ministrado por Rodrigo Dourado (Teatro de Fronteira, de Recife). No evento da ABRACE - Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas pude conhecer o trabalho de Adriano P. Furtado (drag Xirley Tão), na mesa Merengue Latino: drag comicidade na cena carnavalesca da escola de samba Bole Bole, e das Themônias na mesa Arte Themônia: da concepção individual para a coletividade e invasão de espaços, com comunicação de Juliano Bentes. Apresentei a comunicação oral intitulada Interseccionalidades no fazer drag (Grupo de Trabalho Estudos em Performance e Diversidade) e O conceito de desidentificação e sua relação com a arte drag e o transformismo (Grupo de Trabalho Estudos Transvestigêneres).

Tais atividades formativas se baseiam mais na processualidade do que em um produto final e são importantes para conhecer os modos de pensar e fazer realizados por artistas-pesquisadoras/es de diferentes localidades brasileiras, o que contribui imensamente

no amadurecimento de um senso crítico, ético e estético no campo das artes e em um sentido humanista.

A falta de um exercício de reflexão crítica e de informações e conhecimento sobre a história dos movimentos feminista, negro, LGBTQIAPN+ e sobre os estudos de gênero, dentre outras pautas importantes, pode incorrer na criação de performances que reproduzam discursos de misoginia, racismo e até LGBTfobia, mesmo quando realizadas por pessoas LGBTQI+.

No artigo *Do Drag ao Pós-Drag: a performance travesti frente à etnicidade e à classe*, do autor Luc Schicharin, é possível verificar “o risco potencial - mas realmente problemático - da estigmatização de homens vindos de minorias étnicas e de populações pobres em diversas ações drag kings” (2017, n.p.). Um exemplo que ganhou visibilidade no Brasil foi o caso de uma artista participante do reality-show brasileiro *Caravana das Drags* (2023), a drag Chandelly Kidman.

Neste caso, o artista, natural do Piauí, poderia ter cometido apropriação cultural ao representar a figura de um homem caipira de forma estereotipada e em outro episódio ter cometido a prática racista do *blackface*³⁶, ao se pintar de preto para representar um homem. Tais episódios geraram muito incômodo no público, mas a edição do programa, uma produção da Amazon Prime Video com apresentação de Xuxa e Ikaro Kadoshi, não deixou transparecer os detalhes do ocorrido nos episódios que vieram a público. Em pronunciamento oficial, publicado nas redes sociais, foi divulgada uma nota apresentando sem muitos detalhes o motivo da desclassificação do participante, alegando que não teria cumprido as regras.

De acordo com o jornal *Estadão*, a nota da produção comunica que:

Caravana das Drags é um programa que promove inclusão, diversidade, afeto e, acima de tudo, respeito por meio da arte drag brasileira. O Prime Video não tolera ações, declarações ou opiniões racistas, transfóbicas, homofóbicas e discriminatórias e desencoraja quaisquer ações ou opiniões que possam ser entendidas dessa maneira. Esses princípios estão no cerne das regras da Caravana das Drags, por isso, decidimos desclassificar uma das participantes que não cumpriu as regras. Também tomamos a decisão de não mostrar cenas que não correspondam aos nossos valores e possam causar dor às pessoas³⁷.

Obviamente o caso teve uma repercussão pública (não muito grandiosa) e sofreu uma pressão do “tribunal da internet” por se tratar de um reality show apresentado por uma das

³⁶ *Blackface* é uma prática racista em que pessoas, geralmente brancas, escurecem o rosto com maquiagem para representar pessoas negras de forma estereotipada e ofensiva. Originou-se nos Estados Unidos no século XIX, especialmente em shows de *minstrel*, e reforça preconceitos ao ridicularizar características e culturas negras.

³⁷ Disponível em

https://www.estadao.com.br/emails/gente/prime-video-anuncia-desclassificacao-de-chandelly-kidman-do-reality-caravana-das-drags-nprec/?srsltid=AfmBOopijWns4kFkQ-ZTaO7ApN-JzKpA3rf_-GTDua2uWyqoRWiw2u8I. Acesso em 09/08/2025.

figuras públicas mais conhecidas no Brasil. No entanto, quantos outros casos não acontecem em performances drag realizadas pelo Brasil e pelo mundo que geram um nó na garganta das pessoas espectadoras e acabam passando sem que as/os/es artistas criadores percebam e tenham a oportunidade de refletir sobre suas criações e os significados que estão sendo transmitidos?

Podemos supor que isso se dá pelo fato de as performances drag terem um ritmo de criação muito mais curto, comparativamente aos processos em Teatro, que costumam ser longos e ter toda uma equipe envolvida na criação do espetáculo, seja na direção, na dramaturgia, com o próprio elenco, além de ser comum a prática de convidar pessoas para assistirem ensaios abertos. Ou seja, muitas vozes e opiniões são ouvidas antes do espetáculo estrear.

Já as/os/es artistas que estão trabalhando na cena precisam elaborar performances quase semanalmente, para apresentar nos fins de semana. Não há muito tempo hábil para um olhar tão cuidadoso, pois como já apontado, também possuem outros empregos e além da demanda da performance em si precisam dar conta dos vários aspectos estéticos envolvidos. Quando fazem parte de uma Casa (Haus/House), o trabalho é coletivo, as pessoas emprestam suas coisas umas às outras, ensinam, opinam, se ajudam. Porém, na minha observação, há uma grande parcela de artistas que trabalham sozinhas/os/es e são autodidatas, pensando seus números, “aprendendo fazendo” a sua maquiagem, modelagem de perucas, passos de dança, editando suas músicas, etc. Esse quadro nos mostra como as ações formativas são importantes, tanto para auxiliar na instrumentalização quanto no amadurecimento crítico.

Além disso, embora outras questões políticas estejam emergindo nas performances e haja mais aceitação de outras identidades, como a de mulheres cisgênero e pessoas trans, ainda prevalece uma presença majoritária de homens cisgênero gays nesses espaços, realizando representações do feminino com a categoria da drag queen.

De que maneira o feminino está sendo representado? Como fazer performances, sejam elas cômicas ou não, sem ferir nenhuma identidade? Quais cuidados éticos e estéticos uma/e artista precisa ter para não reforçar estereótipos de maneira esvaziada ou preconceituosa? Como fazer uma performance de gênero que ao mesmo tempo em que brinca com os papéis de gênero, também aborda questões relevantes para a sociedade, dialogando com o que foi e é importante na própria construção identitária da pessoa que performa? Essas são algumas reflexões que busquei provocar na realização da minha prática docente.

3.3.1 A Casa Esmeralda: Corpo Drag e prática docente

O corpo drag é por si só um acontecimento ético e estético. Como coloca Fischer-Lichte (2004), o corpo físico (seja do ator de teatro, do político, do xamã, do padre, da cantora, da bailarina, da pessoa do cotidiano, da drag - acrescento) é a base existencial de todo tipo de espetáculo – seja na vida cotidiana, nas artes ou numa performance cultural.

O corpo drag carrega tudo isso: história, memória, resistência, contra-hegemonia, brincadeira, performatividade e cultura. O corpo da/do/de performer é modificado com maquiagens, figurinos, enchimentos e mil truques de ilusão para criar um outro corpo (que ainda é o seu) que seria uma persona, um alter-ego ou como conceitua Schechner (2011), um “não-não-eu”. O autor usa o conceito para descrever o estado performativo em que a pessoa não é inteiramente “ela mesma” nem totalmente “outra”, mas ocupa um espaço intermediário — típico do atuar, do ritual e de certas práticas de performance.

O corpo drag é encruzilhada, no sentido atribuído por Leda Maria Martins (1995), que o entende como ponto de encontro e de trânsito de memórias, histórias, temporalidades e culturas - um lugar de cruzamento entre ancestralidade e presente - onde saberes se corporificam e se reconfiguram na performance.

Um corpo que evoca os corpos dissidentes, os corpos LGBTIQAPN+, porque é atravessado pelas discussões sobre gênero e sexualidade, evocando também as discussões sobre linguagem, quando na fala traz o vocabulário e as gírias da comunidade por meio do pajubá e da linguagem neutra.

É um corpo transformacional (Habib, 2021) não apenas pelas técnicas de montagem, mas porque busca responder à pergunta: o que faço com o que fizeram de mim? Depois da violência e dos preconceitos, reinventa-se transmutando a dor e sofrimento em vida e potência de existência: eis o cruzamento entre morte e vida, vida e arte.

Na sociedade em que vivemos, os “reguladores de gênero” são os fiscais da norma, que violentamente tentam impor o que é e o que não é. “Será que é homem? Será que é mulher?” – são violências que corpos dissidentes sofrem na pele diariamente. A /o/e drag nesse sentido será uma aliada/o/e nessa causa, como um corpo político que chacoalha a suposta norma, ao inverter esses papéis e escapar de uma definição única, moldada em um binarismo fruto da colonização europeia. Drag brinca com os códigos do que é ser mulher, ser homem, ser monstro, ser cuir, sendo o próprio trânsito, o lugar-entre, um lugar liminar (Turner, 2015).

Ao fazer drag, “você coloca um monte de maquiagem para descobrir quem você é” (depoimento de Ginger Moon, drag paulista, performada por uma mulher cis). Assim, vislumbro drag como uma possível técnica de si, realizada a partir de um cultivo de si que acontece de maneira integrada ao outro, em comunidades, casas (ou houses), em pares, em famílias drag. Ao dar forma (performar) a este ser, nos encontramos. Ao retirar a maquiagem, ao parar de performar – nos reencontramos, em um processo contínuo de treinamento, autoconhecimento, autotransformação, reflexão e empoderamento.

Assim, drag é um processo de criação que dialoga diretamente com as questões identitárias e existenciais: quem sou eu? Como me constituo? De onde vim? É um corpo que está sempre em processo de construção, como a identidade, à despeito do que se apregoa na pérfida mentira do discurso da “ideologia de gênero³⁸”.

Este corpo dialoga com a performance e o performativo por seu caráter processual, inacabado, de algo que está sendo feito, de algo que está sendo composto por meio de uma colagem de diferentes formas e gêneros; pela não separação entre arte e vida; pela (re)inscrição da arte no domínio político; pelo deslocamento de códigos; pela possibilidade do risco, do malogro, do erro que acompanha a tentativa; pela ludicidade das formas visuais e verbais do discurso; pela performatividade como experiência e como execução de uma ação (Mello, Aguiar et al, 2020).

Um corpo que carrega um discurso antinormativo, que é contra a ideia de uma essência (Butler, 2017) pois forjado pela cultura, é espaço de trânsito. Nós o fazemos – com maquiagem, roupas, códigos – como se faz um corpo feminino, masculino, cuir: se usa saia, batom, vestido; se usa barba, terno, sapato social, etc.

O corpo drag também se aproxima do corpo da bufonaria, pois em ambos se observa o questionamento das normas, o humor ácido que critica as construções hegemônicas, que expõe hipocrisias e que realiza um jogo de inversão. Esmeralda Bufólica é a drag bufoneca, bufônica, animalesca, fantástica, também uma “sujeita-em-construção”. Drag e bufão são corpos-máscaras, máscaras de corpo inteiro, *imundos*. Corpos que não deveriam existir, como afirma Hija de Perra, uma das autoras lidas no curso, que dizia assim ser chamada pela avó que não aceitava seu modo de existir.

Perra assume sua identidade “imunda” e a usa a seu favor, como fez o movimento LGBTQIAPN+ com o termo queer, ressignificando-o. Como o fazem as bixas pretas

³⁸ No contexto brasileiro, "ideologia de gênero" é um termo criado e usado principalmente por grupos conservadores e religiosos para deslegitimar debates sobre gênero e sexualidade.

brasileiras, as gays afeminadas, as lésbicas masculinas: apesar de, apesar do Brasil (Jota Mombaça, 2021), viver com beleza, encontrando o mapa das brechas.

Performando o eu, numa perspectiva de multiplicações, a drag persona Esmeralda se desdobrou em outras (des)identidades ficcionais. Como em Fernando Pessoa, existem heterônimas: Esmeralda, Esmeralda Kische Lorraine (figura 16) , Esmeralda Bufólica (figura 17) , Esmeralda Apelido Quero Dar: mundos inventados.

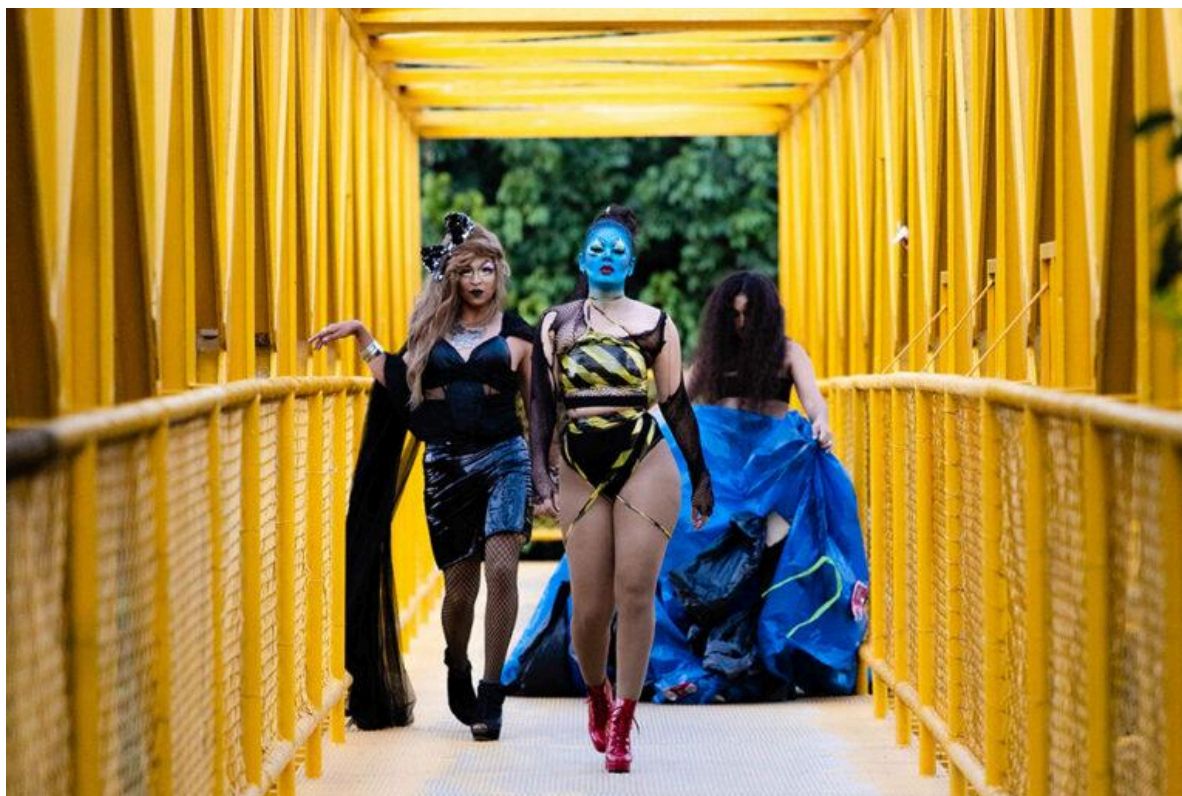


Figura 16 - Fotoperformance de Esmeralda Kische Lorraine no projeto Miragens - Visões Fabulosas da Realidade³⁹. Foto: Lainha Loiola

Essas são algumas reflexões acerca do corpo drag que busquei apresentar ao longo do curso de extensão teórico-prático Performance Drag e Identidade, que teve como objetivo propor ao público práticas performativas da arte drag e transformismo, apresentando de maneira conceitual e prática as técnicas, referências e memórias que estão envolvidas nesse fazer artístico.

A divulgação foi feita por meio de cartazes distribuídos no Departamento de Artes Cênicas e no Instituto Central de Ciências (ICC Norte e Sul) da UnB. Foram realizadas 25 inscrições online. A média foi de seis pessoas por encontro, número que se manteve até o final. Concluíram o curso de 30h e receberam certificado as seguintes pessoas: Ellen Luiza B.

³⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FmU6xd0orwc>. Acesso em 11 set. 2025.



Figura 17 - Esmeralda Bufónica no curta-metragem *A Caderuda do Parque da Cidade* (2021)⁴⁰.
Fonte: Acervo pessoal

de Freitas, Gustavo de Melo Oliveira Gomes, Isabel Kelly Dias Amorim, João Vitor Borges Soares, Luiz Augusto Araújo de Medeiros e Wyn Winton Arêdes de Almeida.

⁴⁰ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=tcYts1uY300&t=298s>. Acesso em 11 set. 2025.

Na Programação do Curso (disponível nos Apêndices) foram apresentados as diferentes categorias presentes na arte drag, como drag queen, king e queer, e seus subgêneros como drag caricata, monstra, ecodrag, fashion queen, dentre outras, bem como as semelhanças e diferenças com o transformismo. Discutiui-se artigos de autores como Beth Lopes, Francisco Carlos Costa Filho, Leandro Colling, Fernando Villar e Luc Schicharin e foram compartilhadas referências visuais e audiovisuais, brasileiras e internacionais, relacionadas à performance drag.



Figura 18 - Esmeralda em performance no Performática Drag. Fonte: Acervo pessoal

Nos encontros experimentamos maquiagens de acordo com alguma categoria de drag. O material necessário foi disponibilizado (espelhos, pincéis, sombras, clown, pós, tintas, etc). Após a execução das maquiagens, era de praxe realizar uma vivência cênica em grupo, que se tratava de uma experimentação corporal a partir de jogos e propostas performativas a fim de aprofundar o tema de maquiagem proposto.

Ao longo dos encontros, realizados nas manhãs de quinta e sexta-feira, de 08h às 10h no Dpto. de Artes Cênicas/UnB, e na tarde de dois sábados, as/os/es participantes foram aprendendo fundamentos básicos de atuação e ferramentas para desenvolver o estado de presença cênica, que auxiliaram na construção de suas performances e personas drag.



Figura 19 - Fotos de registro das aulas e das maquiagens. Fonte: Acervo pessoal

Também foram dadas instruções e técnicas básicas de perucaria e composição de figurino. Ao final, realizamos duas performances drag: uma saída performática para uma feira

LGBTQIAPN+ em Brasília, seguida de uma ida a um bar; e uma apresentação no formato de cabaré, com os números/cenas criadas no curso.

Como aquecimento para a prática corporal, utilizei uma metodologia desenvolvida no mestrado, descrita a seguir, chamada Aquecimento Jamburana:

Início o trabalho de aquecimento buscando o acionamento do “baixo”. Para tanto, proponho conciliar uma prática de relaxamento – deitados no chão, luzes apagadas, silêncio, respiração profunda e lenta – com o primeiro comando que é o de “apertar a moedinha”, ou seja, fazer uma leve contração na região do esfíncter, apertando o ânus – como se estivesse segurando uma moeda pelo ânus para que ela não caia. É importante não contrair as nádegas, nem tensionar outras partes do corpo involuntariamente ou desnecessariamente. Essa atitude é interessante, pois leva o foco da atenção para o próprio corpo e dá início ao aquecimento da região do baixo (órgãos genitais mais especificamente). Apertar a moedinha gera um calor interno sutil, é um “foguinho” que se acende e que logo tomará todo o corpo. Então, a partir dessa ação, o comando que agrego é o de expandir o movimento, pela mobilização, lenta e gradual, da região do sacro/genitais/cintura pélvica. Mantendo o foco na região anal, e podendo variar entre apertar ou pulsar o esfíncter, começa-se a mexer o corpo do centro para as extremidades, de modo que processualmente vá se desencadeando descolamentos pelo chão, rolamentos, espreguiçamentos. Aqui gosto de agregar a ação de rastejar. Rastejar para mim cria uma conexão grotesca pelo estabelecimento de uma relação ser humano/animal, ao remeter diretamente a animais rasteiros como a cobra, o lagarto, o calango. Sugiro essa ação como parte do procedimento, considerando o chão o mais baixo que se pode estar. Indico também o verbo friccionar: friccionar partes do corpo no próprio corpo, friccionar o corpo no chão (espaço) e também fazer caretas, colocando a língua para fora arregalando os olhos, soltando a máscara facial, emitindo sons. A careta também está relacionada ao grotesco, uma vez que a caricatura é um exagero das formas. Essa combinação de ações acaba criando uma aproximação com outras

imagens da estética do grotesco, como criaturas monstruosas, animalescas, seres subterrâneos, demoníacos... Em seguida, usualmente coloco para tocar a música “Jamburana”, da cantora e compositora paraense Dona Onete. O ritmo festivo desta música e a energia que ela traz contribuem para gerar calor no corpo e fazem um convite à brincadeira, à jocosidade, à gozação, ao deboche. A Jamburana traz a atmosfera de festa que Bakhtin comenta. A música diz que “tá tudo tremendo / o jambu treme, treme, treme / vai subindo, vai subindo / sobe até o céu da boca/ e a boca fica muito louca”. O jambu é uma

erva típica da região 60 norte do Brasil, que provoca uma sensação de anestesiamento na boca, e é conhecida por suas façanhas afrodisíacas. Como diz na letra da música “o jambu é um tempero gostoso que vem lá do Pará...” - a erva é usada como tempero, é curtida na cachaça. Coisas que Dionísio iria gostar. Acompanhando as indicações da música (“vai subindo, vai subindo”), saímos gradualmente do chão para o plano médio e alto. Os pés e pernas agora também fazem a ligação com o baixo. De pé, indico buscar um enraizamento, uma conexão com a terra (aspecto telúrico), ainda mobilizando quadril, órgãos genitais, por meio de ações como rebolar, requebrar, cantar junto, exagerar, “soltar a franga” para “fazer a poeira levantar”, até chegar num êxtase em que é permitido ser ridículo, bobo, louco, animal, lugares que tantas vezes perdem espaço pelo desejo de ser/parecer belo, correto, “normal”. Aqui acontece na prática um elogio ao grotesco. A metáfora de fazer a poeira levantar faz analogia com ritmos e danças brasileiras, como o carimbó que canta Dona Odete ou o coco, em que é comum se dançar sobre um chão de terra, que é árido pelo próprio clima de algumas regiões nordestinas. A movimentação da dança, o bater dos pés no chão, acaba por fazer a poeira levantar, e instigar estas imagens contribui na ativação da imaginação. Tendo realizado esse procedimento diversas vezes, percebo que privilegiar o plano baixo é mais poderoso. Embora seja interessante verticalizar, inclusive podendo agregar estudos de saltos, voltar ao plano baixo e manter as ações de rastejar, se esfregar, é importante visto que neste momento do aquecimento o corpo estará mais disponível do que no começo, e novas descobertas e experimentações poderão acontecer no plano baixo, mais potentes do que no momento inicial, em que o corpo ainda estava relaxado, adormecido (Costa Filho, p. 60, 2019).

Os acionamentos físicos, sensoriais, imaginativos e simbólicos que o aquecimento provoca no corpo dialogam diretamente com estados corporais que o corpo drag precisa acionar: de atenção e prontidão, de brincadeira e deboche, de espontaneidade, de exagero, de conexão com o aqui-agora e com o próprio corpo, em especial o baixo corporal, que na arte drag também é muito relevante pela sua relação intrínseca com o gênero e a sexualidade. No caso da drag queen, é comum ouvirmos que a drag tem ou precisa ter *cunt*, que do Inglês literalmente significa vagina, mas que figurativamente quer dizer uma presença cênica poderosa na qual se sente e transmite a força do feminino.

Independente do que se for performar, o Aquecimento Jamburana em poucos minutos ativa o corpo, deixando-o mais disponível para a experimentação, que no curso variava de acordo com a proposta da maquiagem e o objetivo de investigação. Contudo, era frequente

que houvesse um momento de desfile, como em uma passarela, remetendo à cultura da *runway*, dos *ballrooms*, presente na arte drag. Em seu depoimento, Wyn menciona o aquecimento e uma das experimentações feitas na vivência cênica:

Eu quis entrar no curso pois me interessava pela arte drag e as discussões de gênero que ela aborda e, ao entrar no curso, descobri muitas outras possibilidades da arte drag, a possibilidade de falar sobre diversos temas, como raça, violência e ecologia, no caso do EcoDrag. Me interessei muito pela história da arte transformista no Brasil, que acredito que foi tratada com muito respeito e mostrada para nós com base em muita pesquisa. Todo o curso foi baseado em pesquisas acadêmicas e experiências artísticas no meio drag, não só do DF mas também de outras regiões do Brasil, como as monstras e as demônias que foram nomes presentes no curso por meio dos relatos do professor. Ler os textos passados pelo professor e discutir eles em sala de aula foi algo que eu gostei muito no curso, saber de onde e de quem estamos tirando nossas informações potencializa nosso conhecimento. Ouvir o compartilhamento das experiências do professor, os vídeos compartilhados de drags de todo o Brasil, da convidada Dianna Beckster e de outras drags que também estavam no curso foi muito bom para conhecer mais do meio artístico na prática. Durante o curso falamos muito sobre o potencial político da arte drag, sempre com exemplos atuais e base histórica. Eu entrei no curso para explorar o drag king. Eu não tinha um drag e poder ver ele nascer é um pontapé importante na minha trajetória no drag. Não conhecia o ecodrag, nem o dragqueen, mas poder explorar diferentes vertentes da arte drag potencializa a nossa arte e nos ajuda a não entrar em caixinhas limitantes de o que se pode ou não fazer enquanto drag.

Eu acredito que o professor conseguiu ministrar os encontros de forma que nos auxiliou a alcançar o que desejávamos e levou em consideração toda a bagagem artística que carregávamos conosco, sempre utilizando exercícios que nos ajudasse a encontrar nossa drag e nosso estado de presença e nunca deixando que nos esquecêssemos de nos divertir. Dois exercícios que eu gostei muito foi a da gueixa e do samurai e o aquecimento da jamburana (depoimento por escrito, 12 ago. 2025).

Eu conhecia o exercício da gueixa e do samurai, mencionado por Wyn, por meio de um processo de criação em que fui dirigido por um diretor que havia estudado com o grupo LUME, de Campinas (SP). Refletindo sobre como poderia acionar um estado que trabalhasse as energias da drag queen e do drag king, feminina e masculina, me lembrei dele e pensei que

poderia funcionar. Ferracini (2003) assim o descreve no livro *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*:

Samurai - Descrição morfológica: Trabalha a energia do guerreiro. Possui uma posição base e três passos de deslocamento espacial. A posição básica consiste em estar com a base aberta, joelhos flexionados apontando para fora, coluna ereta apoiada na bacia. Os braços, ou estão livres, ou seguram um bastão, que posteriormente servirá para ações de ataques e defesas. A partir dessa posição básica, o samurai desloca-se pelo espaço utilizando três passos formalizados (...) Para os três passos, é importante estar atento, primeiramente, para que não haja uma variação vertical da altura. O ator deve deslocar-se como se um "teto de concreto" estivesse colado à sua cabeça, impedindo que ele suba. Outro fator importantíssimo é a questão da precisão. O samurai é um bloco, uma montanha que se desloca. Qualquer eco muscular, imprecisão ou oscilação, principalmente quando o corpo cai sobre a perna, faz com que o samurai perca a força. O Samurai trabalha, principalmente, com a questão da força, do bloco e da energia ânimus que nos descreve Barba, conseguida por meio da precisão e do estar centrado, o estar em si. (...)

Gueixa - Descrição morfológica: A gueixa trabalha a energia oposta à do samurai, a energia ânima. Ao contrário do samurai, não possui nenhuma regra formal. O ator, nesse trabalho, está livre para criar sua própria gueixa, partindo somente da imagem que a figura mítica de uma gueixa possa sugerir. Deve, principalmente, pesquisar em seu corpo a fluidez de uma energia muito suave. À medida que for encontrando ações dentro desse parâmetro, o ator pode fixá-las, formando um vocabulário de uma gueixa pessoal (p. 175-176).

Para ir além do trabalho com essas energias, que acabam reforçando a questão do binarismo, inventei um desdobramento para misturar um pouco o masculino e o feminino, borrar as fronteiras, de maneira a trazer também o cuir. Inspirado em técnica aprendida no curso *A Consciência do Actor em Cena*, realizado com o grupo português *O Bando*, em 2019, propus um exercício de dissonância: por dentro, a pessoa deveria trabalhar a interioridade (que tem a ver com as emoções) do samurai e por fora, a forma da gueixa. Em seguida, o contrário: samurai na interioridade, gueixa na forma exterior.

Na roda de conversa realizada após a vivência (que eu também costumava fazer, dando os comandos mas experimentando na medida do possível), os comentários foram muito ricos. As pessoas relataram que com o *choque* provocado pela dissonância, palavra que também é usada por Muñóz (1999) para descrever o processo de desidentificação,, acessaram memórias de suas próprias histórias de sexualidade e gênero, relacionadas a como precisaram em suas vidas fingir ou ser algo no exterior em contraposição ao que não sentiam e eram por dentro. Essa proposta pode ajudar a trazer mais ambiguidade à performance.

Uma das metodologias utilizadas para desenvolver o estado de presença foi a proposição de utilizar um material chamado *The Marina Abramovic Method - Instruction Cards to Reboot your Life*. Tratam-se de 30 cartas que têm o objetivo de ensinar o método da



Figura 20 - Imagem do cartaz de divulgação do Cabaré Drag.

performer sérvia para alcançar uma maior consciência e confrontar os desafios da vida. Por meio de exercícios que Marina Abramovic desenvolveu para si mesma na preparação de seus trabalhos de performance, o método ajuda a focar, reconectar com o presente e localizar o potencial criativo.

Nas cartas há uma fotoperformance de Abramovic em um dos versos e a instrução de uma prática performativa no outro. Nos encontros iniciais, as pessoas deveriam escolher uma carta a partir da imagem que mais lhe chamasse a atenção e executar a proposta no prazo de uma ou duas semanas. Embora tenham se empolgado, poucas pessoas conseguiram executar de fato a tarefa.

O objetivo era que, com essas experimentações, as/os/es participantes pudessem treinar o estado de presença e também gerar materiais criativos para serem usados e desdobrados na elaboração das performances individuais. Essa experimentação também deveria ser registrada em diário de bordo, somando-se às outras ideias e anotações que estavam sendo colocadas ali. Acredito que a falta de adesão à proposta se deva à dificuldade de separar um tempo para realizá-la, pois enquanto algumas podem ser feitas em 5min ou

30min, outras demandam algumas horas ou mesmo um dia inteiro, ou quiçá por terem uma característica um tanto quanto “séria” demais, o que talvez tenha gerado dificuldades por comumente se associar drag a algo cômico, *over*, exagerado.



Figura 21 - Fotos de registro da vivência cênica da Gueixa e do Samurai.
Fonte: Acervo pessoal

Como mencionado, o exercício da escrita por meio do instrumento do diário de bordo foi também uma metodologia de trabalho. Após as vivências, as pessoas paravam um tempo para registrar, de maneira livre, descrições dos exercícios, impressões, ações, pensamentos, aprendizados, ideias, criando um arquivo individual do processo criativo. Ao final do curso pedi que compartilhassem os rastros e vestígios dessa experiência no formato de um depoimento escrito a partir da pergunta "O que significou para você realizar este curso"?

Um dos resultados esperados do curso era a construção de novas personas-drag. Havia



Figura 22 - Imagem de uma das cartas do Método Abramovic. Fonte: Acervo pessoal

pessoas que nunca tinham feito drag e outras com mais experiência. Essa construção e/ou aprofundamento na sua persona foi algo que se deu ao longo do processo. Mais próximos do final do curso, tivemos um dia específico focado nisso, em uma vivência intitulada Batismo Drag. O Batismo foi inspirado na metodologia de trabalho criada pelo pesquisador e performer drag Rafael Balduzzi, que desenvolveu o Berçário de Drags, um laboratório que eu mesmo vivenciei em 2018.

Por telefone, pedi que Rafael me explicasse o passo-a-passo, que eu me lembrava em partes. Adaptando à minha maneira de conduzir e aos materiais que tinha, foi um momento importante no curso, como relata Éllen Luiza: “o batismo drag foi uma experiência nova e marcante porque estar lá largada no chão, cercada pelos meus colegas, me deu uma sensação de aconchego e tranquilidade que raramente tenho” (depoimento por escrito, 11 ago. 2025).

Na vivência busquei criar uma atmosfera sensorial/sinestésica trazendo o imagético e o simbólico da própria gestação, que vai do estar no útero até o nascimento. Com proposições somáticas, iniciou com um despertar muito gradual do corpo e da imaginação. Além da condução verbal, que pode ser feita com uso de microfone ou não, a ambientação sonora

contribuiu imensamente, feita com instrumentos e objetos que foram tocados ao vivo, combinados com músicas provenientes de som mecânico, o cheiro suave de incenso e pouca luz.

Os sons vinham de fontes sonoras diversas, manipuladas a diferentes distâncias dos corpos, inclusive chegando muito próximo dos ouvidos, o que também provocou e despertou a memória e fez com que as/os/es participantes se conectassem com seu próprio corpo, história e identidade. A partir de objetos e instrumentos que tinha em casa, produzi sons como o barulho de água (escorrendo água de uma jarra para outra), sons de conchas (manipulando-as na mão), sons provenientes de instrumentos como o pau de chuva, o sino pin, o sapo de madeira, dentre outras fontes, enquanto fazia a condução verbal. Assim, foi-se gestando um ser, sem forma ou gênero definidos. Um ser desidentificado. Uma coisa, um(a) drag, um monstro, um duplo.

Pelo espaço, estavam distribuídos objetos para serem utilizados logo depois do “nascimento”. Acoplagens para criar um corpo transformacional. Como na criação de bufões, os balões e espumas podiam ser colocados junto ao corpo para exagerar bumbuns, peitos, músculos ou outras protuberâncias e excrescências, como corcundas, verrugas, etc. Havia meias-calças disponíveis para auxiliar nesse processo e sapatos e saltos altos com o objetivo de provocar outras maneiras de caminhar e se comportar, combinada à exploração de uma gestualidade nova, com enfoque em como se moviam as mãos e os olhos.

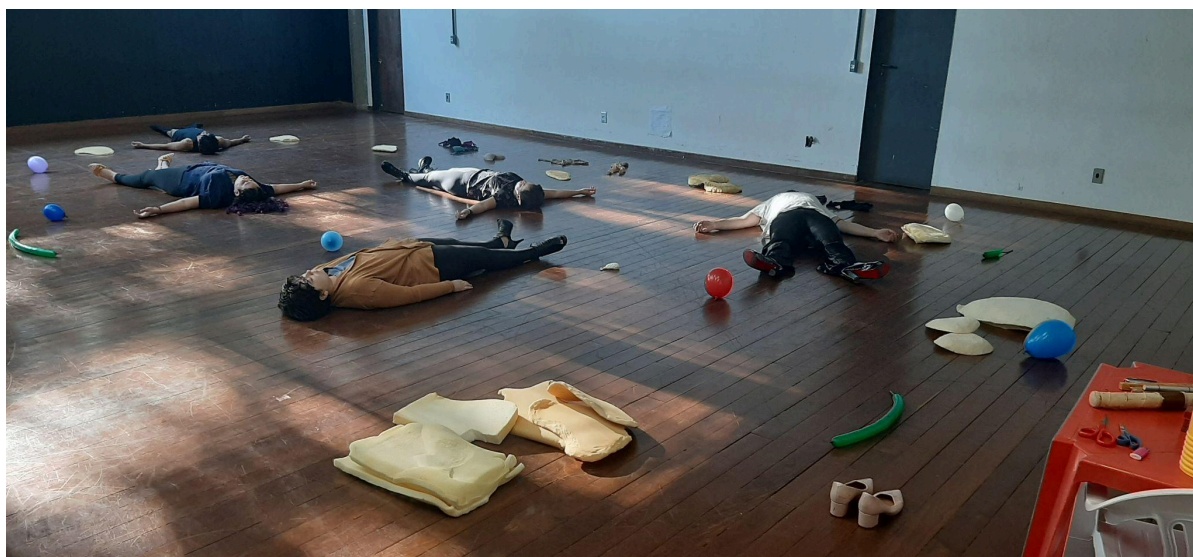


Figura 23 - Foto de registro do Batismo Drag. Fonte: Acervo pessoal

As materialidades são fundamentais na composição do corpo drag, por isso era importante dispor desses objetos para que as pessoas pudessem experimentá-los e estabelecer

alguma relação com eles. Depois de fazer as acoplagens e explorar a interioridade dessa figura, a condução seguiu para promover interações entre os seres, que até então não haviam se comunicado. Inicialmente sugeri que experimentassem apenas sons e algumas palavras. Até que finalmente comecei a conversar com as figuras, realizando uma espécie de entrevista com cada um/uma, perguntando inclusive qual era seu nome. E assim, de repente, a pessoa precisava dizer o nome que lhe viesse à cabeça. As demais pessoas deveriam manter sua energia concentrada, sem dispersar, até que chegasse sua vez.

Foi nesse dia que quem ainda não tinha nome drag passou a tê-lo: João Vitor era Amargarida, Élen era Éden Samantha Rachel e Wyn era Barrigudinho da Silva, que depois agregou Ney ao nome. As outras pessoas que já tinham nome se deram apelidos e exploraram novas facetas e possibilidades criativas dentro das suas identidades drag, como o Etecê de Etcetera Vibes (Isabel) e Brenda Máxima de Brenda Max (Gustavo), o que lhes deu mais consciência sobre suas performances.

Comentando sobre o processo de criação de sua persona, vemos que no caso de Ellén a questão do nome havia começado antes, no campo das ideias, tomando forma no dia do Batismo, quando utilizou dois enchimentos grandes por cima dos seus próprios seios. É interessante observar as referências e lugares que a memória a levou:

Lembro que eu estava sentada no chão, montando bonequinhos de papel, e comentando com minha mãe sobre a apresentação e as maquiagens que mais gostava de fazer (as que remetiam a palhaços). Ela soltou na sala um "Éden", sugerindo que eu poderia me inspirar no Jardim do Éden. Gostei da ideia do nome, mas achei básico e quis incrementar.

Daí, lembrei de um dorama chamado "Pretendente Surpresa", em que a personagem principal, em uma cena cômica, diz assim "A da esquerda é a Samantha, e a da direita é a Rachel. Gastei uns 10 milhões de won para ter essas belezuras!" Achei tão legal que resolvi implementar no meu personagem. Queria algo divertido e que quebrasse padrões, assim surgiu "Éden Samantha Rachel". Amei interpretar esse ser sem sexualidade ou gênero definido, foi incrível, ainda mais em um ambiente tão acolhedor, com colegas que também tinham drags que eram maravilhosos(a) e divertidos(a) (depoimento por escrito, 11 ago. 2025).

Nos encontros que se seguiram após o Batismo, com uma figura drag delineada, começamos a trabalhar mais especificamente nas performances individuais e em dupla,

buscando aprofundar a identidade dessa persona, nesse caso chamada de “personagem drag” por Éllen:

Eu nunca me imaginei performando um personagem drag, mas quis tentar algo novo. Na minha cabeça, seria a mesma coisa que uma peça teatral, com cada um exercendo seu papel só que, no drag, o personagem vive para sempre e faz parte de você. Quando o professor disse que iríamos performar e que precisávamos ter um personagem em mente, eu quase enlouqueci porque não sabia o que fazer. Não conseguia me decidir e nem como eu iria criar um ser!

Então, segui o conselho de uma pessoa amiga que foi o seguinte: "Faça os prós e contras da sua personalidade". Fiz isso, mas mesmo assim não me decidia, porque também precisava escolher uma música que combinasse com o ou a drag, estava bem difícil (depoimento por escrito, 11 ago. 2025, grifo nosso).

É interessante observar quando ela diz que “o personagem vive em você”, o que nos confirma as relações entre drag, performance e identidade e como gostaria de criar algo que “quebrasse padrões”, “sem sexualidade ou gênero definido”, um desejo que vai ao encontro do conceito de desidentidade proposto por Muñoz.

Com Éllen, a partir do nome fomos elaborando a dramaturgia do seu número tendo como base o Jardim do Éden e o imaginário simbólico relacionado a essa referência ligada ao cristianismo: o paraíso, a expulsão do paraíso, Eva, anjos caídos, a maçã do Bem e do Mal, etc, combinados com a música *Dernière Danse*, da cantora francesa INDILA, escolhida por ela. No subtexto da sua performance, Éden seria uma espécie de anjo (por isso usou asas no seu figurino) que buscava se livrar da culpa por ter sido expulsa do Paraíso, dançando e se libertando, assumindo seu prazer e desejo. Segundo descrição de Éllen: “apresento a vocês o ser que foi expulso do céu por ser ‘exagerado’ demais e agora dança, com lágrimas de glitter e risadas quebradas, a sua última valsa, entre o sagrado e o ridículo”.

Cada pessoa apontou em seus depoimentos temas ou aspectos do curso que lhe foi mais marcantes. A análise desses dados valida a hipótese da pesquisa, reforçando a ideia de que a arte drag e o transformismo se mostram como veículo para a descoberta de si mesma/o/e e da reflexão crítica. Essa potencialidade pode ser observada no depoimento de João Vítor, que também aponta de maneira poética os cruzamentos da drag com sua própria identidade:

A experiência de me montar de drag foi incrível, eu sempre vi e acompanhei programas sobre a arte transformista, o que me influenciou bastante a querer me montar. Quando eu me montei pela primeira vez eu estava parecendo um Smurf, mas eu gostei da experiência, a sensação de colocar maquiagem era ótima. Ao longo do curso eu fui criando essa "personagem" que, na verdade, era mais que um personagem, eu acredito que a Amargarida faz parte de mim, ela só estava escondida no meu pulmão. E na verdade a Amargarida foi uma forma de libertar um lado oculto e pouco explorado por mim, talvez por medo ou por autoproteção, que me possibilitou fazer coisas que eu nunca imaginei. Eu acho que a Amargarida é um dos maiores símbolos de coragem relacionados a mim e eu espero deixar ela sair mais vezes para sentir o maravilhoso aroma do cigarro.

Por fim, não foi somente uma experiência de autoconhecimento mas foi também uma forma de expressar arte e conhecer os diferentes tipos que envolvem a arte drag. Foi um prazer enorme ter contato com os diferentes tipos de drag, eu fiquei maravilhado com cada uma delas, absorvi muita coisa dos meus companheiros de house e me senti acolhido de uma forma segura. É isso, um abraço de cigarro da Amargarida, a gente se vê no próximo encontro da house, e do João um muito obrigado. (depoimento por escrito, 09 ago. 2025).



Figura 24 - Foto de registro de participantes escrevendo em seus diários de bordo .
Fonte: Acervo pessoal

Para o Cabaré, propus às pessoas que, se possível, fizessem duas performances: uma com a/o drag caricata e outra livre. Conforme planejado no programa do curso, trabalhamos o caricato a partir da maquiagem e de uma música escolhida e treinada previamente para fazer dublagem, apresentando também um elemento surpresa. Sobre essa vivência, assim registrei em meu diário de bordo:

Aula 5

Drag caricata. Consegui associar bastante com o grotesco e suas características: a caricatura em si, o exagero, a boca grande, os olhos esbugalhados. A sequência didática foi: discussão do texto, maquiar a boca, quick drag, aquecimento, desfile das personas, breve entrevista e os lipsyncs com os elementos surpresa. Cada pessoa entregou, os experimentos foram muito engraçados. Foi divertido. Vimos todes em sequência (Gustavo, Isabel, João, Ellen e eu) e depois conversamos sobre. Dei feedbacks que creio foram muito pertinentes. A questão do contraste é tudo: entre maquiagem e vestuário; ou entre discurso (por exemplo na letra da música) e as ações - como foi a sugestão dada ao João, para o absurdo que estava na sua maquiagem, ou a Ellen, com cara de palhaça e movimentos e música sensual. O que provoca o riso está aí. Os elementos surpresa foram muito interessantes e o vídeo que enviei no grupo do whatsapp, de Silky Ganache, foi comentado. Todes se divertiram muito. Elementos materiais (make, peruca) não diria essenciais, mas tornam a vivência bem mais interessante: motivam a performance ao provocar uma alteração corporal (imagética à princípio mas depois corporificar).

No Cabaré, João Vitor fez duas apresentações. A versão caricata foi com Amargarida, que havia nascido no Batismo. Foi pedido que cada pessoa escrevesse uma pequena descrição da sua figura, para ser lida por Esmeralda no dia do Cabaré, apresentando-a ao público. Nas palavras de João, Amargarida é “a flor mais fedida do sertão, ela que cheira a tabaco e a outras coisinhas também, a idosa mais lombrada que a maconha que você cheira na sua casa”.

Mostrando que drag pode assumir muitos desdobramentos, sua persona era a figura cômica de uma senhora fumante, de voz muito rouca e andar cambaleante. De língua afiada, respondia a tudo fazendo alguma piada consigo mesma. Na vivência do caricato e depois na performance do Cabaré, João trabalhou com a música Erva Venenosa, de Rita Lee, tendo como objeto cênico um cigarro de papel enorme. Para a outra performance, ele queria dançar e fazer uma performance drag mais tradicional. Para tanto, escolheu uma música de Britney Spears, ícone LGBTIQAPN+ e inventou a faceta Margarida, que dentro da sua concepção seria Amargarida antes da decadência: “preparem-se para receber ela, que ainda não toma cálculo, mas já cheira a cigarro”. Ambas criações demonstram a singularidade que cada pessoa traz à sua performance.



Figura 25 - Fotografia de João Vitor como Margarida no Cabaré Drag.
Fonte: acervo pessoal

Durante a sua performance dançando Britney, a peruca de Margarida caiu ao fazer movimentos de dança. Não havíamos ensaiado com essa peruca, que foi emprestada por mim no dia do Cabaré. Sendo cacheada e mais pesada, talvez não fosse a mais indicada para dançar com muita energia ou “bater cabelo”, dança em que geralmente se usa perucas lisas e compridas para fazer os movimentos de chicote.

No dia da montagem, apesar de a termos prendido bem na cabeça de João, com esparadrapos e grampos, e de eu ter aconselhado minha filha a não fazer movimentos muito grandes, pois havia esse risco, a empolgação foi maior e no meio da música, o performer teve

essa surpresa, a qual resolveu muito bem, continuando o que estava fazendo e não se deixando abalar.

João Vitor continuou, *o show precisa continuar*. Coisas assim acontecem frequentemente em números drag. Depois, na sua segunda performance, quando retornou como a senhora fumante Amargarida, manteve a peruca caída e já desgrenhada, o que foi excelente para sua construção narrativa. Ao aproveitar e transformar o “erro” em potência, a peruca caída fez com que Amargarida ficasse ainda mais decadente e engraçada.

No primeiro dia do curso e no último, no dia do Cabaré, tivemos a participação especial de uma drag de bate-cabelo - como usualmente se costuma chamar as/os/es performers que se especializam nessa vertente - a performer Angelina, com sua drag Dyanna Beckster, uma jovem a quem dei aula como professor de Artes no Distrito Federal. Contudo, nessa edição do curso não tivemos a oportunidade de aprender de fato como fazer um bate-cabelo, apenas admirar quem sabe e se joga nessa importante e muito brasileira forma de performance.



Figura 26 - Participantes do curso de extensão e do Cabaré Drag. Da esquerda para a direita: Etcetera Vibes, Amargarida, Éden Samantha Rachel, Esmeralda, Ney Barrigudinho da Silva, Dyanna Beckster e Bichota.

Fonte: acervo pessoal

Isabel, Luiz Augusto, Wyn e eu, com Esmeralda, também apresentamos performances cômicas, indo para o lado caricato. Luiz, que é uma pessoa tímida, performa a drag Bichota, que tem uma personalidade escandalosa, debochada, sensual e provocativa, como o próprio nome evoca, uma composição com as palavras “bicha” e “xota”. Por meio de uma paródia, uma das formas que o grotesco assume, transformou a canção Pássaro de Fogo, de Paula Fernandes, em uma versão “depravada”, segundo a própria Bichota, em que canta sobre uma



Figura 27 - Fotos de registro das aulas e de maquiagens artísticas.
Fonte: acervo pessoal

aventura sexual. Luiz, assim, traz a brincadeira com a sexualidade, que na arte drag tem um lugar privilegiado de “autorização”, assim como um bufão, que também está em um local de amoralidade, fazendo chacota de tudo e de todos (Elias, 2018).



Figura 28 - Fotografias de Esmeralda Bufólica e Bichota no Cabaré Drag.
Fonte: acervo pessoal

A performance de Isabel foi construída a partir da música *Ex Mai Love*, de Gaby Amarantos, personificada em uma figura *over* (exagerada, excessiva), de peruca loira e boca grande. Essa faceta emergiu na vivência cênica baseada no caricato, e na ocasião a chamei de Larica, uma persona diferente do que Isabel costumava fazer como Etcetera Vibes. A performer trouxe alguns elementos surpresa e transitou por humores/emoções/energias, como raiva, tristeza e prazer, o que favorece a performance drag pois mantém a plateia interessada no número: é preciso buscar os ganchos que capturem continuamente a atenção da plateia, “não deixando a peteca cair”, como se diz. Segundo descrição elaborada por Isabel, “ela veio de outra dimensão para nos trazer uma canção de amor, então prepara o coração”. No final, ainda foi feito um comentário sobre amor próprio.



Figura 29 - Fotografia de Etcetera Vibes em performance caricata.
Fonte: acervo pessoal

O que chamei aqui de “fazer um comentário” é uma característica da arte drag, que tem uma conexão forte com a cultura pop. Os fatos que estão acontecendo no momento presente, o que está gerando “bafafá”, aquilo que está “no radar” vira assunto de performance. Por exemplo, um político/a ou celebridade que falaram ou fizeram algo inusitado; uma personagem de novela que está fazendo sucesso; uma banda ou artista musical que lançou uma música nova; uma pessoa comum que virou meme na internet, etc. No final das contas, tudo pode vir a ser “comentado” pela/o artista drag, não no sentido literal, mas no de trazer o assunto à tona de alguma maneira, usualmente com deboche e crítica, como acontece nos processos de inversão e rebaixamento bakhtinianos (Backhtin, 2010).

Com Esmeralda, trouxe para o Cabaré a faceta Bufólica, com maquiagem e performance para o lado caricato. Apresentei a canção Bilhetinho Azul, do Barão Vermelho, com o elemento surpresa de uma boneca cênica de vudu, representando a pessoa que a abandonou e se mudou para Bahia, conforme diz a letra. Na segunda performance, iniciei com o drama de Explode Coração, de Maria Bethânia, cuja letra também fala de abandono e libertação, seguida de uma quebra cômica, com a canção Chorando se foi, cantada por Ivete Sangalo, em que ironizo o abandono e danço lambada com diferentes pessoas da plateia.



Figura 30 - Fotos de registro de Esmeralda em performance no Cabaré Drag.
Fonte: acervo pessoal

Wyn brincou com a canção *Homem com H*, de Ney Matogrosso, inclusive incorporando “Ney” ao seu nome drag, em homenagem ao cantor. Em diálogo com o que diz a letra da música, a partir da sua gestualidade animalesca e debochada, o performer fazia um comentário acerca do ser “masculino”, o que ganhou ainda mais camadas de sentido ao ser performado por uma pessoa trans:

Quando eu estava pra nascer
De vez em quando eu ouvia
Eu ouvia a mãe dizer
Ai, meu deus, como eu queria
Que essa cabra fosse homem
Cabra macho pra danar
Ah mamãe, aqui estou eu
Mamãe, aqui estou eu
Sou homem com H
E como sou

A escolha do seu *reveal* foi diferente: primeiro, por debaixo de um casaco, revelou uma blusa com os dizeres “homem com H”. Depois, pegou as letras que estavam em cima de uma mesa e fez sua própria versão, colando-nas na blusa: Bicho com B. Segundo descrição da sua performance “Ney Barrigudinho da Silva, ele, o bode, lobo cobra mais homem do Brasil”.



Figura 31- Fotografia de Ney Barrigudinho da Silva em performance. Fonte: acervo pessoal

Nas performances desenvolvidas por Isabel e Wyn suas questões identitárias moldaram e constituíram o discurso e a estética de suas criações. A criação da performance em dupla teve como pontapé inicial uma vivência cênica cuja proposta era fazer uma dublagem explorando a relação em dupla e explorar corporalidades a partir de figurinos e perucas. Nesse dia compartilhei uma técnica básica para modelar peruca sintética e disponibilizei roupas e perucas para serem usadas. Na ocasião, Isabel escolheu a música América do Sul, cantada por Ney Matogrosso.



Figura 32 - Fotos de registro de Wyn e Isabel modelando uma peruca (esq.), figurinos disponibilizados para experimentação (dir.) e registro de vivência cênica (abaixo).

Fonte: acervo pessoal



A partir dessa experimentação, fomos criando uma dramaturgia para o número em dupla. Isabel se inspirou na figura folclórica Caipora e Wyn, desde o início do curso, estava desenvolvendo seu drag king. Em ambas as criações havia uma corporalidade animalesca, dialogando com as características das performances do cantor Ney Matogrosso e a letra e sonoridade da música.

A partir de uma sugestão minha, Isabel e Wyn utilizaram um texto de Hija de Perra que havia sido sugerido para leitura, no qual a autora critica a importação latina do queer americanizado e escancara suas experiências enquanto corpo dissidente. Adaptando o texto para se aproximar das suas próprias identidades sexuais e de gênero, Isabel e Wyn criaram uma poderosa performance desidentificatória (Muñoz, 1999).

Os trechos transcritos a seguir foram combinados à dublagem e performance da música:

NEY BARRIGUDINHO: Quando vislumbrei a trágica comédia de fazer distinção radical na diferença e não simpatizar com o binarismo de gênero, pensei que era somente um humano deformado, inadequado, que não merecia entrar no reino dos céus, somente por questionar o politicamente correto e estabelecido como natural dentro dos meus limites geopolíticos.

Deus salve a América do Sul

Desperta, ó claro e amado sol

Deixa correr

Qualquer rio que alegre esse sertão

Essa terra morena, esse calor

Esse campo, essa força tropical



Figura 33 - Fotografias da performance em dupla de Etcetera Vibes e Ney Barrigudinho da Silva no Cabaré Drag. Fonte: acervo pessoal

Desperta América do Sul

Deus salve essa América Central

Deixa viver esses campos molhados de suor

Esse orgulho latino em cada olhar

Esse canto e essa aurora tropical

ETCETERA VIBES (Isabel): Serei eu uma lésbica ardente metropolitanizada?

NEY BARRIGUDINHO: Serei eu um bissexual afeminado em delírio e pecado de transexualidade?

ETCETERA VIBES: Serei uma tecno-mulher com desejos carnavais?

NEY BARRIGUDINHO: Serei eu um monstro sexual nessa selva de pedra?

ETCETERA VIBES: Serei uma alma julgada e esquecida por Deus por ser estranha e ambígua?

NEY BARRIGUDINHO: Ou serei um corpo em constante movimento sempre em busca de mudanças identitárias, em busca de prazer?

ETCETERA VIBES: Estou aqui, no sul do mundo, não para dizer quem tem razão, mas para desbaratar a ideia que mistifica os problemas e não posso mais que sugerir que pense grande!

Em seu depoimento acerca do curso, Isabel relata sua experiência e processos criativos:

O que falar sobre o curso Performance Drag e Identidade? Foi maravilhoso e potente demais!! Sou artista transformista há 3 anos, curiosa sobre o fazer artístico, e foi gratificante passar por tantos pontos importantes da construção da Drag nesse curso, como a maquiagem, o figurino, a presença em cena, a linguagem, a mensagem, o lipsync, a interação com o público... e tudo de forma fluida e loucamente estranha. Algo que particularmente me atraiu foi ter acesso a textos e artigos acadêmicos que discutem a Arte Drag, a Performance e a Identidade trazendo novos conceitos e paradigmas para o meu universo.

Sobre as práticas performativas a que me tocou mais foi a proposta de experimentação em dupla, inclusive uma das performances apresentadas no encontro final surgiu desse exercício. Gostei porque geralmente as apresentações Drags são autocentradas e individuais, exceto quando tem um balé ou é uma proposta mais coletiva, e nesse exercício foi possível experimentar o diálogo com o outro em cena, o diálogo com o público, a relação com a música e com a própria persona Drag criada para proposta. Foi desafiador, mas foi mara!!

A atividade externa também foi especialmente interessante pois trouxe a vivência prática de estar montada em grupo e em um lugar que não foi reservado para arte, quando as pessoas vão ao teatro elas estão preparadas para ver arte, mas quando é a arte que vai até as pessoas na rua as expectativas se quebram e requebram para criar um novo olhar de estranhamento e identidade. Foi bem divertido ir ao bar montada com as amigas peitudas.

Enfim, foram muitos momentos especiais, mas de forma geral adorei experimentar a estranheza da minha Drag nesse curso e perceber que a minha vivência pessoal enquanto mulher lésbica, nascida em uma cidade inventada, crescida em meio à cultura popular e apaixonada pelo esoterismo e holismo fala muito sobre a minha persona Drag, minhas escolhas estéticas e o ponto de vista artístico lançado sobre o mundo e tudo mais.

Só tenho a agradecer de todo o coração e com muito glitter à Drag Esmeralda por ter compartilhado um pouco de sua trajetória não só como artista e arte-educadora, mas especialmente como pesquisadora e entusiasta dessa arte ainda marginalizada, mas que centraliza a potência dos nossos corpos, amores, desejos e possibilidades. Até o próximo salto quântico, Etcetera Vibes (depoimento por escrito, 11 ago. 2025).

Ao final do Cabaré, revelei uma outra surpresa às pessoas: que a partir daquela noite, 12 de Julho de 2025, estava criada a Casa Esmeralda, um lugar em que poderíamos dar continuidade ao que construímos juntas/os/es durante o curso. Uma das perguntas que fiz em entrevista com Juliano Bentes, da Haus of Carão, foi sobre o processo de construção e manutenção de uma casa. Em sua resposta, há um norte para o futuro da Casa Esmeralda:

Casa precisa desse afeto. Sem esse afeto, sem esse espaço seguro, não tem Casa, não sustenta uma Casa (...) Produzindo. A única forma de manter as coisas ativas no mundo é não deixando elas morrerem né, é produzindo, é fazendo, assim como a montagem... Sei lá, não é se montar uma vez há cinco anos atrás e dizer que é drag, sabe? Isso não existe. Só se mantém fazendo e produzindo e continuando. A Casa é a mesma coisa, não adianta... ah! fez a casa e não alimenta ela. E não digo só alimentando, tipo, produzindo conteúdo artístico, sabe? Mas produzindo essas vivências, estar junto... sabe? Às vezes sair pra tomar um sorvete, todo mundo junto, é mais eficaz do que tu montar um espetáculo todo mundo junto, sabe? Eu acho que é alinhar e... manter. Acho que manter não é difi-... manter é difícil porque demanda esforço emocional (Juliano Bentes, 2023, Apêndice B).



Figura 34 - Fotografia das/dos/es integrantes da Casa Esmeralda.
Fonte: acervo pessoal

3.4 Uma imersão Themônia: processo criativo e performance no NoiteSuja Drag

Brunch

Passei nove dias em Belém, em pesquisa de campo. Foi uma semana intensa em que conheci artistas e suas histórias, na rua, nos bares, em eventos formais e informais. Mas melhor começar pelo começo: minha performance drag participando do evento em comemoração aos 10 anos do NoiteSuja.

Como nos relata Bentes (2020),

em meados de 2014, Matheus Aguiar - Artista, Designer e ex produtor da Produtora Bafônica - e Maruzo Costa - Artista, Drag e Dj - decidiram iniciar uma festa chamada Noite Suja (...). As referências dos artistas variavam entre temas macabros, queer, trash e grotesco em geral. Assim, lançaram o primeiro evento, “Baile à Montação” (...) onde a ideia era ser um Halloween fora de época e teria uma batalha de dublagem. (...) Nas batalhas eram coroadas as rainhas, até o presente momento temos um total de 08 rainhas Noite Suja (...) O Noite Suja criou um tipo de festa marginal voltado à montagem que se disseminou em muitos outros eventos na cidade, como a Viada Cultural, a Pyrygotyk, a Obscena, a decaDANCE, a Karma Cool, a Maniva, a Iconic, entre outras, a grande maioria adotando essa estética urbana e voltada para a montagem que posteriormente provocou a autodenominação das artistas enquanto demônias (p. 76-77, 2020).

Em contato com Maruzo Costa (ou Tristan Soledad, seu nome de drag), consegui uma entrada como performer no evento, realizado dia 25 de Junho de 2023. O processo criativo começou antes, na preparação para essa performance. A concepção foi feita desde o figurino ou *look*, costurado por mim no curso de costura que estou fazendo, com a ajuda do estilista-professor Diego Rocha.

Para mim, enquanto artista e para minha drag Esmeralda, a produção deste *look* foi um momento marcante, por ter sido concebido desde a ideia inicial, passando pela produção de moldes, escolha do tecido e corte e costura em si, realizados em três máquinas diferentes: de costura reta, *overlock* e galoneira. Feito a 4 mãos, as peças adquiriram um outro significado quando pensadas e feitas do zero. Até então, as roupas utilizadas eram de brechós, roupas da minha mãe e/ou doações que eram customizadas e combinadas com outras peças.

Diferente de como acontece comumente nos processos no Teatro, neste caso antes de definir qual seria o roteiro/dramaturgia do número, já estava trabalhando na construção visual, juntamente ao desejo de trabalhar com uma música específica e com uma dança também específica, no caso, Pega o Guanabara (Alanzim Coreano) e o ritmo calipso (via a cantora Joelma), respectivamente.

É importante observar que a visualidade na arte drag é de extrema importância para toda a performance como um todo, enquanto no teatro muitas vezes esse aspecto se insere

apenas no final do processo, sendo poucos os casos em que a experimentação com o figurino ou mesmo sua concepção estejam presentes desde o início, o que é uma grande pena, visto que pensar e realizar essa concepção no antes e durante enriquece deveras a performance.

Inicialmente, sugeri costurar um *body*, que é uma peça cujo processo de modelagem e costura seria didático para mim, visto que era aprendiz. Seria um *body* de mangas largas, com uma abertura na frente e as costas nuas. O tecido, uma malha, foi doação de Diego, e tinha uma estampa verde com listras pretas que lembravam as cores e temas amazônicos.



Figura 35 - Foto de registro do processo de criação de figurino.
Fonte: Acervo pessoal

Em paralelo a este processo, também fiz novos *padding*s, que são os enchimentos colocados sob a roupa para criar volumes, assim como o fazem os bufões/bufonas. O *body* foi feito a partir dessas medidas - aumentadas e exageradas, e não a partir das minhas próprias. Na visualidade da minha drag queen, gosto de criar uma silhueta em que exagero os volumes dos peitos, quadril e bumbum. Para este número, gostaria que ficassem enormes. Para tanto, recorri à artista drag Melina Impéria, de Brasília-DF, que faz este tipo de serviço por

encomenda. Passei uma tarde em sua casa para iniciar a feitura, que é bastante artesanal e leva tempo.

Nessa tarde conversamos muito em seu apartamento no Guará. Melina é mother da Haus of Impéria, e vive de sua arte, trabalhando como artista drag *full time*. Sua casa reflete uma intensa rotina de trabalho, que começa na quarta-feira e vai até domingo, varando madrugadas por espaços noturnos na cidade. É uma típica casa de uma artista drag: figurinos, perucas, cílios postiços, maquiagens, troféus, dezenas de lentes de contato no armário do banheiro. Em um quarto-camarim, luzes teatrais de uma penteadeira repleta de pincéis.

Pude conhecer um pouco mais da pessoa “por trás” de Melina e sua carreira de quase 10 anos como drag na cidade, construída com muita determinação, paixão, perseverança e inúmeras dificuldades, como o fato da artista ter um alto grau de miopia e astigmatismo, e apesar disso, sempre usar lentes de contato em suas performances - ou seja, não enxergar muita coisa e ainda assim realizar um trabalho excelente e ser uma das artistas mais influentes na cidade.

Entre idas e vindas das espumas, da minha casa de volta para a dela, passando pelo ateliê de costura para fazer ajustes e medidas, as peças encomendadas (4 *paddings* para cintura e bumbum e dois *paddings* para peitos) só ficaram prontas poucos dias antes da viagem, devido à agenda cheia da artista.

Em seguida, veio a ideia de agregar ao *body* uma saia, que já fazia parte do meu acervo de figurinos. Confeccionada para uma outra performance, não havia pensado nela para este *look*, mas meu companheiro, Wilson Lima, que sempre está ali ajudando bastante, deu a ideia e combinou bem.

As cores e estética da saia, toda costurada com retalhos coloridos, dariam um “tchan” por cima do *body*, adicionando uma nova camada. Na construção de um figurino drag, precisamos pensar o exagero combinando cores e diferentes texturas, conforme fui aprendendo na prática, graças também às dicas que recebi de Raphael Balduzzi e ao curso realizado com Mackaylla Maria.

Junto da saia, levei para o ateliê de costura outra peça que havia deixado guardada, esperando o lugar e a oportunidade para usar: uma faixa que comprei em um show da cantora Joelma. A/o/e artista drag acaba coletando e guardando coisas que podem vir a se transformar em algo que poderá ser acoplado em si depois, uma prática que também fazem as teatreiras/os/es e professoras/es de arte. Ainda não havia achado como ou onde usar a faixa, mas nesta saia ficaria perfeito e ainda agregaria um toque pessoal, uma memória, um significado a este significante. E assim, fizemos um *upcycling* da saia, removendo algumas

ramagens que ela tinha, costurando a faixa e adicionando um velcro para facilitar o colocar e tirar (Figura 36).



Figura 36 - Foto de registro de Paco em prova de figurino e *padding*s.
Fonte: Acervo pessoal

Como já mencionado, é usual que em uma performance drag aconteça um momento de revelação (*reveal*), que se trata de uma mudança rápida de elementos visuais (como peças de roupa ou perucas), acompanhado ou não de uma mudança nas ações - a dança se intensifica, a música muda, algo acontece - é o “fator uau”, o elemento surpresa.

Durante o processo criativo, havia o desejo de usar a música Pega o Guanabara, por se tratar de uma canção bem popular. Inspirado pelo fato de estar indo viajar de Brasília à Belém, em conversa realizada com minha orientadora pensei que poderia usar a música como



Figura 37 - Foto de registro do detalhe da costura da saia no processo de criação do figurino.
Fonte: Acervo pessoal

uma entrada de cena. Com o objetivo de cobrir o que estava por baixo, também poderia usar uma outra peça cobrindo tudo - um truque comum nesse tipo de performance, e em determinado momento fazer o *reveal* e entrar com a dança calypso.

Para construção dessa peça fizemos *upcycling* de um tecido rosa que servia de capa de sofá na casa de minha mãe. Cortamos e costuramos esse enorme tecido rosa em um grande robe, com mangas compridas parecendo um kimono, que ficou chiquérrimo e com ótimo caimento. Além de cumprir o objetivo de cobrir a roupa de baixo, criamos a imagem estética de uma perua que estava chegando de viagem, complementada com um chapéu de praia, uma mala grande e um óculos de sol customizado com pedrarias. O robe só ficou pronto um dia antes da viagem para Belém, pois sua feitura ainda foi atravessada por um falecimento na minha família, que nos obrigou a terminá-lo às pressas (figura 38).

Para o roteiro, então, sabia que precisaria de um gancho que ligasse esse momento inicial, da entrada, com o momento do *reveal* e da dança. Tive a ideia de criar uma narrativa em que Esmeralda estava chegando de viagem em Belém, atrasada, perguntando às pessoas se



Figura 38 - Fotos de registro do processo de criação de figurino no ateliê de Diego Rocha. Taguatinga, 2023. Fonte. Acervo pessoal

estava no lugar certo. Seu telefone toca e do outro lado da linha ouvimos Skyssimme (persona drag do artista Juliano Bentes, que me hospedou em sua casa). Na conversa, trazia alguns elementos de humor, até ser avisada que eu já estava no palco, para finalmente começar a dançar.

Por se tratar de um número o tempo estimado era de aproximadamente 4min. Essa especificidade do tempo das performances drag faz com que os números tenham que ser enxutos, ou seja, realizados em um tempo curto, no qual precisa caber a narrativa, o drama, o entretenimento, o humor, a crítica social, o *reveal*, a dublagem - independente do estilo e elementos presentes na performance, não há o tempo de uma dramaturgia teatral, que é mais longo e processual. Aqui é “pá-pum”.

Escrevi as falas do telefonema e enviei para Juliano gravar, visto que seria muito interessante trazer essa localidade de Belém por meio da sua voz e do seu sotaque. Fazia sentido que aquela chamada fosse com ele. Gravei minhas falas utilizando um aplicativo simples de celular (InShot), depois mixei com as dele, coloquei um fundo musical

instrumental, efeitos sonoros e pronto. Agora era memorizar as falas para poder dublá-las, pois o áudio seria em *off* e ensaiar a coreografia.

Durante uma semana, seguindo um vídeo tutorial do Youtube, em que a cantora Joelma, um bailarino homem e uma mulher dançam a coreografia da música Cavalo Manco, me deparei com o desafio de uma dança que aparentemente parecia fácil, mas não era e exigiu muito condicionamento físico. Ensaiei sem salto alto e com o salto, um pouco preocupado com a questão da peruca, do bate-cabelo que Joelma é conhecida por fazer e que não poderia ficar de fora. Para tanto, entrei em contato com Juliano para saber se alguém poderia me ajudar a prender bem a peruca, e no dia que me montei lá, tive a ajuda preciosa de uma de suas filhas, Poliana, e do seu namorado Gilson.

Viajar para realizar uma performance drag sem nenhuma ajuda de alguém na produção não foi fácil. São muitos elementos e precisei despachar uma mala bem grande, que coubesse Esmeralda e Paco. Além do *look* da apresentação, também levei outras roupas, mais um par de saltos e uma outra peruca, pois em uma festa é comum que a/o/e drag troque de *look*. Isso também é importante para não “queimar” o look da performance, quer dizer, as pessoas não verem antes da hora a roupa que será usada e estragar a surpresa. Não é como no teatro, que o elenco fica esperando no camarim ou nas coxias. A/o/e artista drag pode aparecer antes, beber, conversar com as pessoas, já estabelecendo uma relação até o momento da performance em si. O álcool, para muitas/os/es, funciona como um dispositivo que lhes ajuda na espontaneidade.

O espaço tampouco era convencional. Realizado no centro de Belém, em um local chamado Na Figueredo, havia um pequeno palco e um espaço aberto, mais central, no mesmo nível das mesas e cadeiras. Ao perguntar onde seria a performance, a resposta foi algo assim: “bixa, aonde você quiser, temos este espaço aqui, usa da forma que você achar melhor”. Nessas performances realizadas em bares não há o distanciamento de um palco italiano tradicional. É tudo muito próximo, a plateia está ali bem perto. Quarta parede? Jamais.

Saí de Brasília no sábado de manhã, com uma mala pesadíssima, e chegando em Belém por volta de meio-dia, Juliano me recebeu no aeroporto. Já senti o calor forte da cidade! Almoçamos, deixamos minhas coisas em sua casa e logo ele me deixou na casa onde me montaria, junto com Poliana, que seria DJ na festa. Durante a tarde o calor aumentou, e enfrentei os desafios dessa montagem em um ambiente diferente, que levou mais tempo do que o planejado, visto que a cada camada de maquiagem, precisava selar com talco para não derreter.

Ao colocar as três meias-calças que usei para prender os enchimentos, quase passei



Figura 39 - Foto de registro dos bastidores durante o processo para prender a peruca.
Belém, 2023. Fonte: Acervo pessoal

mal de calor. Senti a nuca queimando e pensei que quando colocasse a peruca iria morrer. Mas sobrevivi e felizmente no Na Figueredo havia ar condicionado. Percalços no caminho sempre existem: algo que não saiu tão bem como previsto, aquela correria, a unha postiça que limita os movimentos ou sai antes da hora, o corpo montado que te obriga a se adaptar a ele. Cílios, peruca, calor, suor, corpo espremido, apertado, nervosismo... Tudo isso forçosamente coloca a/o/e performer em outro estado.

O bom é que não foram apenas 4min. Do momento em que cheguei montada à festa, tudo já era performance. Estar em um corpo montado e em estado alterado é por si só um espetáculo, uma alegoria ambulante de carnaval. Drag é um monumento, que todas as pessoas olham e se interessam. Chama a atenção. Então, para além do número, performei a noite toda como Esmeralda, jogando bingo, dançando, dividindo camarim com artistas de Belém, conversando com as pessoas.

Foi assim até o fim da festa. Fui me desmontando aos poucos para irmos para outro lugar, quem sabe comer alguma coisa. Já em outro bar, também uma performance: Paco com

vestígios de Esmeralda. Vestido de *boy*, com maquiagem de drag. Usando shorts e por baixo, uma meia de compressão. Finalmente cheguei em casa, tirei a maquiagem, tomei um banho. Desmontado? Na verdade, acordar no outro dia e começar uma nova ficção, pois tudo é uma invenção, tudo pode ser uma performance pelas lentes da performance: nascemos peladas/os/es e o resto é drag.

Abaixo, seguem fotos da performance realizadas por Allyster Fagundes⁴¹.



⁴¹ Disponível em: <https://youtu.be/Bgx283IvkgE>. Acesso em 25/02/2024.





Figura 40 - Fotografias de Esmeralda no NoiteSuja Drag Brunch.
Fotos de Allyster Fagundes (Belém, 2023)

3.4 Virando a noite no isopor com Ginna di Mascar: processo criativo e performance no Âncora do Marujo

O Bar Âncora do Marujo, localizado no Centro de Salvador-BA, na Rua Carlos Gomes, é um local de encontro, festa e resistência LGBTQIAPN+ que está em atividade há 22 anos, oferecendo à população shows de arte transformista e fomentando a cultura e identidade local.

O espaço possui quatro ambientes: a rua em si, onde as pessoas se aglomeram antes e depois dos shows; o hall de entrada e área de fumantes, onde são cobrados os ingressos e há alguns sofás; subindo mais alguns degraus, há uma primeira entrada, decorada com várias fotografias de artistas transformistas que fizeram parte da história do Âncora; e depois, o espaço do bar, mesas e cadeiras, com um pequeno palco ao fundo.

O dono, o simpático Fernando, sempre está por ali na entrada e me deu cortesias de entrada nas noites em que estive lá, bem como para o Wilson, que estava sendo “anjo” (no jargão teatral, a pessoa que cuida da segurança em espetáculos e performances urbanas). O espaço é estreito e quente, contando apenas com alguns ventiladores, o que não impede que a



Figura 41 - Fotos de registro na entrada do Âncora do Marujo: Esmeralda, Ginna e Orleth.
Fonte: Acervo pessoal (Salvador, 2024)

casa fique lotada e muito animada. As pessoas se aglomeram para assistir aos shows, sentadas ou de pé. Embora venham mulheres e homens cisgênero e heterossexuais, uma vez que a casa recebe centenas de turistas, em minha percepção o público é predominante de homens cis gays.

Conheci este espaço em 2015, quando fui como público pela primeira vez e tive a oportunidade de assistir a um show de Ginna. De lá pra cá, retornei à Salvador algumas vezes e sempre que possível ia ao Âncora, pois sou admirador da arte drag há muito mais tempo do que venho experimentando-a no meu corpo.

Em Janeiro de 2024, como parte do trabalho de campo desta pesquisa e com subsídio do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília, passei alguns dias na cidade, com o objetivo de me apresentar no Âncora, vivenciar suas noites e conviver mais de perto com Ginna di Mascar. Além da noite em que performamos juntos, frequentei outras duas como público e em outra ocasião, saí com o Aldo, que é quem performa Ginna, para outro bar que ele gosta de frequentar, perto de sua casa.

Foram noites e madrugadas muito intensas. A casa abre às 23h e por volta de meia-noite o público começa a chegar. De repente, como uma onda que chega de surpresa, o local fica apinhado de gente, que vai saindo de outros eventos, como o Cortejo Afro, e em seguida se dirige ao Âncora. Nesta temporada de verão e pré-carnaval, cada noite estava sendo temática, comandada por duas artistas transformistas. Além de Ginna, assisti aos maravilhosos shows de Bia Mathieu, Sissy Zeta Jones e Suzzy D Costa.



Figura 42 - Foto de registro do primeiro encontro com Ginna.
Fonte: Acervo pessoal (Salvador, 2015)

Ginna é uma artista profissional, atuante na cena transformista há 20 anos. Ela tem sua própria noite, o famoso Caldo da Vaginna e comanda o palco com a maestria que só a experiência traz. No período em que estive lá, estava acontecendo o Ensaio Carnavaginnessco, em que toda segunda-feira ela trazia uma convidada especial. Em minha participação, no dia 08 de janeiro, tive a verdadeira honra de performar ao seu lado e de outra transformista convidada, chamada Orleth Ornelas.

Um lugar onde tantas/os artistas já se apresentaram, um local histórico. Nessa noite, após nos apresentarmos, quando o Âncora estava fechando, Ginna sentou comigo e outras pessoas em uma distribuidora na frente do bar, a apenas alguns metros da entrada, o chamado “isopor”, e ali ficamos bebendo e ouvindo música até o amanhecer, ainda montadas.

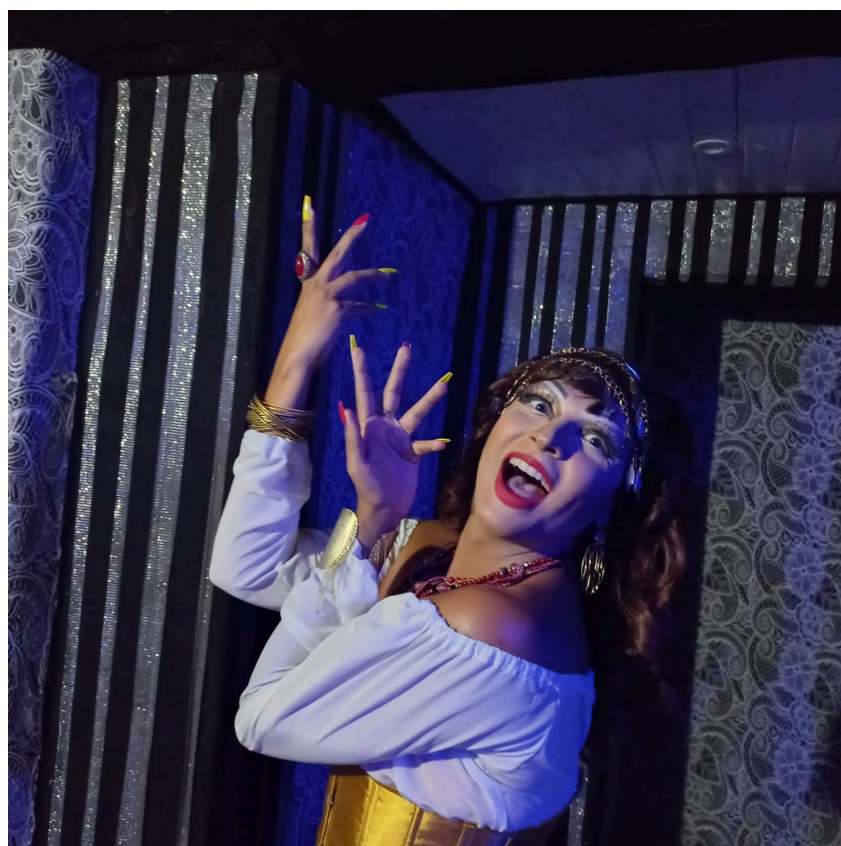


Figura 43 - Fotografias de Esmeralda no palco do Âncora do Marujo.
Fonte: Acervo pessoal (Salvador, 2024)

Embora não a tenha entrevistado formalmente nessa noite, foi o momento que coletei dados sobre como enxerga a arte transformista e sobre quem é a pessoa por trás da personagem. Ela também me deu *feedbacks* sobre o meu show: como espaço estava lotado, me deu a crítica construtiva de que poderia ter ido mais direto ao ponto, no caso os *lip-syncs* que havia preparado, porque ficar falando muito ao microfone (como fiz), em uma noite de segunda-feira, quando o público já chega em euforia vindo de outros eventos, não funcionava, uma vez que o público quer ver e ouvir as performances musicais e de comédia. Ela também comentou que minha peruca podia estar mais armada para cima.

Ginna fala de Aldo como uma pessoa nada sociável, mal-humorada e muito diferente de sua persona, que tem humor ácido e faz piada o tempo todo. Ela disse pra não me decepcionar quando o conhecesse. Respondi que não iria criar expectativas, que enxergo o humano nele, e estava tudo bem. Ginna já é uma estrela, todos param pra falar com ela a todo momento. Diferente do que observo em drags de Brasília, que muitas vezes parecem “querer ser”, ela já é, já construiu seu legado e tem uma base sólida.

As outras performers que vi no Marujo também tem algo muito diferente da cena brasileira. Elas fazem um show mais tradicional, com muita música brasileira, aproximando-se mais ao transformismo que víamos antigamente, que se apoiava mais *lip-sync* do que em estripulias e acrobacias que as drag queens de hoje fazem.

O *lip-sync*, quando bem executado, com presença e verdade cênicas, não precisa de muito mais elementos. O *lip-sync*, afinal de contas, é a essência dessa arte. É impressionante e hipnotizador quando a performer o faz com maestria. Ginna executa todos seus *lip-syncs* muito bem e além dos movimentos dos lábios, das expressões e gestualidade, de conhecer as músicas detalhadamente, ela coloca tons de humor e comédia grotesca em sua performance, fazendo muitas referências ao “baixo corporal” (Bakhtin, 2018), brincando com as genitálias e sexualidades. Enfim, as “baixarias” que fazem as pessoas rirem e brincarem com o que é considerado sério pela sociedade.

Senti-me aliviado, feliz e satisfeito de ter performado e de ter criado causas e condições para viver esse momento como um pesquisador que está dentro, vivendo o “rolê” junto com elas, os perrengues, o calor, todo o processo no início, meio e fim. Ginna é uma mãe que não me deixou só no palco, e me deixou também. Se eu morasse em Salvador e performasse muitas vezes por lá, penso que também poderia me tornar uma profissional, uma vez que podemos nos perguntar: qual a escola que forma uma drag? Na grande maioria das vezes, embora haja cursos e workshops que podem auxiliar em uma instrumentalização, a drag se constrói no dia-a-dia (ou melhor, no “noite-a-noite”), nas vivências e experiências.

Apesar das dificuldades, como o calor e a falta de suporte técnico, sustentei bem minhas performances e o público se divertiu. Para meus processos criativos foi muito enriquecedor experimentar fazer a Esmeralda ainda mais latina, como uma cigana nômade que só falava em “portunhol”. Sinto que encontrei nessa performatividade algo novo e potente. “De onde ela é?” - as pessoas todas estavam se fazendo essa pergunta, acreditando que Esmeralda não era brasileira de fato.



Figura 44 - Fotos de registro no Âncora do Marujo.
Fonte: Acervo pessoal (Salvador, 2024)





Figura 45 - Fotos de registro no Âncora do Marujo.
 Fonte: Acervo pessoal (Salvador, 2024)

No meu plano de performance, além dos lip-syncs que preparei (diferentes versões da música Voando Pro Pará (Eu Vou Tomar Um Tacacá), de Joelma - a original, uma em Inglês e uma em Japonês, versões cômicas que retirei do TikTok, havia me preparado para uma brincadeira com a plateia, na qual faria algumas previsões sobre o futuro, lendo a sorte do público para o ano de 2024. Porém, nesse formato da segunda-feira, como comentado, não daria certo.

Como performer, também me diverti muito, vivendo o momento. Esmeralda foi muito olhada e admirada pela beleza. Arranquei gargalhadas e me senti pleno e entusiasmado, orgulhoso e honrado do meu trabalho. Com pouco, fazemos tanto! Em um lugar simples - o Âncora não é um palco glorioso de teatro - se promove a cultura, o encontro, o *tête-a-tête*. Estamos sendo e fazendo arte e política. Na ocasião, inclusive, cheguei a mencionar o 8 de janeiro de 2023, quando a tentativa de golpe ocorreu com a invasão do Congresso Nacional em Brasília. Mas o fiz com humor bufonesco, fazendo piada, dizendo por exemplo que como uma cigana empreendedora, eu estava lendo a sorte naquele momento, enquanto trabalhava na rodoviária de Brasília.

Em sua performance, Ginna usa tudo que as pessoas falam, trazendo de volta, de alguma forma, situações e comentários que ouviu, como esse comentário sobre ser empreendedora, que depois foi usado para me “gongar” (fazer chacota no jargão drag), ou algumas besteiras que falamos lá fora, antes das pessoas chegarem, como o que Wilson disse

sobre ser como uma Marlene Matos para Esmeralda, e que depois foi também usado por ela para gongar. Tudo foi aproveitado depois, de forma invertida, gerando comicidade.

Sobre o tema identidade, me parece que realmente Ginna e Aldo são inversos, de tão diferentes. Estava curioso para o conhecer, visto que foi tão enfático em como essa diferença era forte. Na minha percepção, ele faz o seu trabalho e ponto, me lembrando da Ntando Cele, atriz sul-africana com quem trabalhei em vários festivais do Brasil, que não tinha nenhum deslumbramento ou sacralização do seu fazer artístico, da sua profissão. Aldo faz pra ganhar o seu *aqué* e é isso. Fez o que tinha que fazer com Ginna, e tchau. Seria uma relação de amor e ódio?

Mas quando o conheci tive uma agradável surpresa. Ele não era nada rabugento como se auto-descreveu. Na noite que saímos juntos, desmontados, para beber no Bar Sem Nome, conversamos sobre diversos assuntos junto de um amigo cabeleireiro. Abordamos pautas raciais, o Carnaval em Salvador, questões da cidade, comida baiana, receitas e compartilhamos muitas histórias, com desejos de reencontros futuros.

4 TANTA VOLTA PRA NENHUMA RESPOSTA

*Nenhuma resposta
Mas um punhado de folhas sagradas
Pra me curar, pra me afastar de todo mal.
(Luedji Luna)*

Esta pesquisa revela como uma metodologia de trabalho pode surgir da experimentação e da vivência de uma prática artística, valorando-se o processo criativo e o aprender fazendo, tanto de maneira individual quanto coletivamente. Averiguamos como a arte drag e o transformismo podem servir como um veículo para a autodescoberta, para a reflexão crítica e para os processos individuais de (des)identificação, em que as questões do sujeito - suas subjetividades e urgências - estão implicadas.

Essa análise se deu por meio dos diversos processos vivenciados com a persona drag performada pelo autor-artista-pesquisador, Esmeralda, que se constituiu como *locus* de pesquisa. Também por meio da pesquisa de campo, da análise do trabalho de artistas contemporâneas/os implicadas/os/es na performance queer/cuir e da revisão de literatura com foco na discussão conceitual que envolve a performance, o corpo drag, a identidade e a (des)identificação.

Conceituamos o corpo drag, um corpo transformacional (Habib, 2021), que emerge como dispositivo de resistência à normatividade cisheteropatriarcal. A persona Esmeralda é um corpo transformacional em constante trânsito entre memórias, afetos e territórios. A prática artística é um espaço de autorreflexão e enunciação política. A arte drag e o transformismo contribuem para o fortalecimento das identificações de corpos dissidentes.

Consideramos que a arte drag e o transformismo, especialmente quando praticados a partir de uma perspectiva cuir e interseccional, operam como ferramentas de (re)invenção de si e crítica social. A noção de desidentificação diz respeito à emergência de sujeitos que não se encaixam nos moldes identitários fixos e que, por isso mesmo, abrem frestas para novas formas de existir, criar e resistir. Como define Muñoz (1999),

Desidentificação é um termo utilizado para descrever as estratégias de sobrevivência que o sujeito minoritário pratica a fim de negociar com uma esfera pública majoritária e fóbica, que continuamente apaga ou pune a existência de sujeitos que não se conformam ao fantasma da cidadania normativa (p. 4, tradução nossa⁴²).

⁴² *Disidentification is meant to be descriptive of the survival strategies the minority subject practices in order to negotiate a phobic majoritarian public sphere that continuously elides or punishes the existence of subjects who do not conform to the phantasm of normative citizenship.*

Para além de nominar a expressão do transformismo e da arte drag como persona, personagem, duplo, alterego, figura ou outros nomes que pode receber - algo que dependerá da concepção que cada artista estabelece para si - refletimos sobre a influência que o fazer drag exerce na (re)descoberta de si.

Além disso, também ocorre a influência da identidade no fazer drag, de maneira que não há uma separação entre o eu e a performance criada, sendo uma relação de ampliação de si, de dilatação ou de multiplicação (Cardoso, 2023) do eu. E se tomamos como pressuposto que somos sujeitos em construção, com identidades fragmentadas (Hall, 2019), assim também será a identidade drag, sempre em transformação.

Ao fazermos uma montagem, acoplando diferentes materialidades ao nosso corpo, precisamos nos adaptar àquela alteração corporal, que provoca uma mudança de estado na/no performer. Mas quando fazemos drag, tão logo nos adaptamos àquele corpo, outros desejos surgem, outras identificações, o que não permite que o processo seja fixo e estável. Da mesma maneira acontece com nossas subjetividades, que nos movem em direção à mudança.

As/os/es artistas analisados nesta pesquisa têm produções artísticas que vão em encontro a essa ideia, refletindo em sua arte sobre a negação de suas identidades (Bauman, 2005) e os processos de desidentificação que vivenciam ou vivenciaram em suas vidas, criando performances desidentificatórias, conceito apresentado por Muñoz (1999). Para delinear-lo, o autor analisa o trabalho de artistas como Carmelita Tropicana na obra *Chicas 2000*. Com humor, ela transforma a maneira pejorativa com a qual aspectos da cultura cubana relacionados à classe são tratados em Cuba e nos EUA, principalmente dentro da concepção da *chusmeria*.

Muñoz também apresenta Vaginal Creme Davis, que ao criar outras variações identitárias, como o militar Clarence em *The White to Be Angry*, tensiona questões relacionadas à branquitude, à miscigenação e à masculinidade tóxica.

Em uma perspectiva contemporânea, apresenta-se um quadro reflexivo que envolve o programa de TV *Drag Race France*, em formato de *reality show*. A partir da análise de aspectos éticos e estéticos presentes nas performances das participantes Lolita Banana e Soa de Muse, reflete-se como o pensamento interseccional tem se materializado na prática drag.

Vemos as questões identitárias das/dos/des artistas sendo desnudadas no palco. Ali, expressam com arte suas subjetividades, trazendo de forma direta, comentando ou fomentando a discussão de pautas importantes na sociedade, como por exemplo os processos de colonização, a imigração, a miscigenação, a transgeneridade e a sorofobia.

O trabalho artístico de 2Fik é visto sob a luz do conceito de pós-drag, de Schicharin (2017), que serve para refletir sobre performances queer/cuir que vão além das questões de gênero. 2fik, assim como Vaginal Creme Davis, também se multiplica em diferentes variações identitárias, criando personas que evocam o queer na sua concepção e visualidade. O conceito é utilizado também para refletir sobre a obra da brasileira Uýra Sodoma, que corporifica e performa questões urgentes e alarmantes ligadas ao meio-ambiente e à ecologia, denunciando por exemplo a poluição dos rios e igarapés da Amazônia.

Schicharin (2017) também aponta algumas problemáticas que acontecem em performances drag, como a reprodução não-crítica de estereótipos, sejam étnicos, de gênero, de sexualidade, dentre outras questões, mostrando que nem sempre a paródia que é feita em performances de gênero (Colling, 2021) exercerá uma função crítica.

Esses exemplos demonstram como o transformismo e a arte drag vêm expandindo seus horizontes para além das categorias mais conhecidas, como drag queen e drag king, abrindo espaço para a/o drag queer e seus subgêneros: tranimal, monstra, ecodrag. Os estilos também se embaralham e se reinventam - da drag cômica (caricata) à fashion queen, da personificação ou imitação ao bate-cabelo - revelando que é um campo em constante transformação.

Essas possibilidades criativas se materializaram na pesquisa de campo. Em Belém, Salvador e Brasília, observei como o transformismo e a arte drag mobilizam territórios e culturas: geram empregos, levantam pautas sociais, constroem redes de afeto e reforçam o senso de comunidade. A diversidade estética é reflexo direto da pluralidade de modos de existir no mundo.

A prática docente, realizada em formato de curso de extensão, revelou-se outro espaço de experimentação e invenção. Ao praticar drag em meu próprio corpo, elaborei uma pedagogia teatral que, à semelhança da performance e da bufonaria, atua não apenas na formação de atores, performers e drags, mas sobretudo na transformação da/o/e artista. Uma pedagogia do corpo que, ao mergulhar nas (des)identificações e materializá-las em uma persona drag, abre caminho para a descoberta de si mesma/o/e.

A pesquisa também evidenciou que o fazer drag no Brasil é descolonizado, não se limitando a reproduzir modelos importados. Usamos nossas próprias referências e histórias. Se antes a influência das divas internacionais caracterizava muitas performances, hoje apresentamos uma brasilidade pulsante, perceptível no trabalho das *themônias*, de artistas como Ginna, Esmeralda, Gal Maria, das/os/es participantes do curso de extensão e de tantas pessoas que, direta ou indiretamente, compuseram o tecido desta pesquisa.

Assim, ao final, reafirmo que não buscamos respostas fixas. Como na canção *Banho de Folhas*, demos muitas voltas e, ao invés de respostas, preferimos espiralar o movimento iniciado há tantos anos, reverenciando a ancestralidade dessa prática artística e dando continuidade a essas histórias. A performance drag é um acontecimento vivo e sua potência está no movimento incessante da reinvenção. Esperamos que após o contato com esta pesquisa, você, leitora/e, se sinta convidada/o/e a colocar uma lente de aumento na sua existência, e experimentá-la em toda sua grandiosidade drag.

APÊNDICES

APÊNDICE A – Transcrição da entrevista com Gal Maria

Gal Maria é cantora e influencer digital. Artista e otimista, foi eleita a Primeira Diva Trans do Carnaval de Brasília, na 54ª edição do Concurso do Reinado da Corte de MOMO do DF e Musa ARUC 2024. Geminiana, nascida em Taguatinga-DF, foi artista transformista na déc. 90, como *cover (impersonator)* da cantora Gal Costa, fazendo assim parte da história e memória do transformismo brasileiro. Estreou em 2023 o espetáculo musical “O Samba TRANSforma” e foi destaque na capa do Calendrag 2024, projeto promovido pelo Distrito Drag, que também promove o Bloco das Montadas, em que Gal sempre é figura presente.

Conheci Gal no Guará-DF, no Vale Lounge Bar, gastrobar que funcionou ativamente por um ano (2023), promovendo a cultura e arte drag. Na ocasião, Gal participou como convidada do lançamento da revista DRAGAZINE, projeto de André Gagliardo, que conta com dois volumes lançados e retrata a cena transformista da cidade. Encantado com sua presença de palco, fiz o convite para entrevistá-la e algumas semanas depois fui recebido em seu apartamento, onde conversamos por cerca de 45min, no dia 23 de Agosto de 2023. A entrevista foi gravada e abaixo segue a transcrição:

GAL: Como é que você gosta de ser chamado?

PACO: Então, tava Francisco ali né, mas meu apelido é Paco. P-A-C-O, Paco.

GAL: Paco do Gianechinni, da novela?

PACO: Tipo isso... Da cor do Pecado.

GAL: Foi dele?

PACO: Não foi dele não, foi que eu morei no México um ano, que eu fui lá fazer um intercâmbio e aí lá me deram esse apelido né... tem até a Frida aqui.

GAL: Eu que fiz essa Frida.

PACO: Foi? Ela é de que?

GAL: Argila. Ela... Aquele rapaz ali, de chapeuzinho...

PACO: Ah! Que chique.

GAL: Aí tem um Buda ali no cantinho, o que eu mais gosto é esse budinha.

PACO: Ah, eu amo Buda.

GAL: Na verdade é um Buda diferente, é um mongezinho né.

PACO: Gente! Que talento.

GAL: É, eu faço essas coisinhas.

PACO: Argila é difícil. Parabéns.

GAL: Isso aqui é um vidro de desodorante que eu uso como base, que eu não tenho que preencher inteiro, eu vou aqui e ela já seca rápido. E é aquela argila mais molinha mesmo né.

PACO: Uma vez eu fiz um curso de fazer máscara, aí a gente fazia a máscara na argila. Aí é super bom de trabalhar né.

GAL: E é molinho né, é terapêutica.

PACO: Muito.

GAL: E aí você tá gravando ou não? Ah e a gente tá aqui falando besteira...

PACO: Não, mas faz parte. Aí é paco porque eu morei lá e me deram esse apelido, porque todo Francisco é Paco.

GAL: Ah é?

PACO: É, aonde fala Espanhol.

GAL: Eu achei que era porque tivesse semelhança com o Gianecchini na época.

PACO: Não, é tipo no México, na Argentina...

GAL: A novela se passava lá também?

PACO: Não, esse nome pegaram aí aleatório.

GAL: Entendi.

PACO: Talvez era patrick.

GAL: Eu não lembro que que era, mas lembro que era Paco.

PACO: Mas na língua espanhola é isso, lá não tem Chico.

GAL: Que louco.

PACO: Porque o Chico significa “chico”, que é menino assim... tipo, “chico”, “chica”.

GAL: “Chica” em alguns lugares significa puta, né?

PACO: Ah, é? eu não sabia dessa.

GAL: Chicos, chicas são putas.

PACO: E paco, não sei aonde, eu acho que é maconha.

(risadas)

Em algum lugar aí, eu não sei aonde, mas enfim, lá antes de eu ir já estavam me chamando de Paco. eu nem sabia o que era Paco.

GAL: Mas é bonito Paco.

PACO: E daí eu peguei esse nome artístico né, porque na época (som indistinto) aí eu me nomeei. Voltei e falei “ah, vou manter o Paco, e juntar com Leal”, que não tem no meu nome, meu nome é Francisco Carlos Costa Filho, é exatamente igual do meu pai, aí o Leal toda a minha família têm... meus irmãos, minha irmã...

GAL: Ée o Paco Filho não ia ficar bom, nem o Paco Costa.

PACO: Não.

GAL: Não ia soar bom, Paco Costa.

PACO: Poderia ser Francisco Filho, mas enfim eu achei o Paco Leal mais....

GAL: É, e você tem cara de Paco.

PACO: É mais jovial. Aí teve uma época que eu impliquei com esse nome, aí eu voltei a ser Francisco, aí eu falava pro povo “não é para me chamar mais de Paco”.

GAL: Ah! As brigas de identidade, né?

PACO: Exatamente. Aí o povo “ah eu já acostumei a te chamar de Paco, como é que você vai pedir para te chamar de Francisco agora?” ai eu falei “se vira, é para chamar de Francisco”, porque aí eu queria um nome sério, sabe, eu queria ser respeitado e que me achassem...

GAL: Eu mudei de nome muitas vezes.

PACO: Pois é, tem a ver com o nosso papo.

GAL: Apelidos e não sei o que... já fui Zabelê, Dural, Di... de tudo um pouco, mas agora é definitivo, Gal, sempre foi, sempre tinha Gal envolvida ali.

PACO: Sim, é lindo, Gal Maria.

GAL: É... e agora eu consegui né fazer a retificação definitiva.

PACO: Ah, que tudo.

GAL: Então tudo já... a identidade, a certidão eu ainda vou pegar.

PACO: O RG já tem?

GAL: O RG já tem e a certidão, vão me ligar, me disseram que até dez dias, então a qualquer momento, já tem uns cinco...

PACO: Ah, que vitória!

GAL: Eles me ligam e eu vou lá buscar a certidão. Inclusive você tem a opção de mudar na certidão o sexo também. Tem trans que não mudam.

PACO: Ah, sim.

GAL: Tem trans que põe lá, por exemplo, eu tenho uma amiga que se chama B., o nome era [omitido], e aí ela passou a se chamar B. (...). Então o (...) ficou o sobrenome, né, B. prevalece. Mas no sexo ela não mudou, tá lá sexo masculino, eu falei, “mas mulher...”, ela falou “pois é, fiz isso no passado, me arrependi, agora tem que fazer todo o procedimento de novo pra mudar, então vou deixar assim”. Aí é só certidão.

PACO: Ah, sim. No RG...

GAL: Na identidade, no RG não vem mais sexo.

PACO: Ah, pois é.

GAL: Até pra facilitar isso. Teve um período que cogitaram colocar T, sexo T, mas... é... enfim...

PACO: É tudo muito binário ainda, né. Assim-

GAL: E tá tudo se descobrindo-

PACO: O M, o F, em pouquíssimos lugares você tem as variações, não-binário, etc.

GAL: Eu acho que essa tentativa de não incluir o sexo na identidade é exatamente pra respeitar os gêneros.

PACO: É.

GAL: Porque não é só homem, mulher, masculino e feminino. Existem várias possibilidades de ser gente.

PACO: Exato. E agora tá saindo uma retificação com o não-binário.

GAL: É?

PACO: Entra na justiça, são poucos casos né, que é uma coisa ainda bem-

GAL: Qual é o seu pensamento em relação a isso?

PACO: Em que sentido?

GAL: Ao não-binária, você conhece alguém?

PACO: Conheço. Ué, pra mim, é a pessoa que realmente... porque o não-binário e fluido né, é bem parecido, assim, é a pessoa que ela não quer se fechar em um gênero né, nem no masculino nem no feminino, por isso que é não- binário, ela não...

GAL: Mas-

PACO: Ela não quer nem ser só homem nem ser só mulher, ela quer ser as duas coisas ou outra coisa, então tem dias que ela, não sei, tá mais para o gênero feminino e vai se montar,

digamos assim, com os códigos do feminino, outro dia tá mais masculino, aí eu acho que é essa fluidez, que faz a pessoa optar por ser não-binário.

GAL: É bem delicada essa-

PACO: E você, o que você acha ?

GAL: Eu fico confusa, eu não entendo muito e não sei se isso seria... Vixe vai parecer uma pessoa bem retrógrada agora o que vou dizer, mas eu não sei se isso seria, de repente, se não corre o risco de ser modismo.

PACO: Aham...

GAL: Ah, a juventude descolada, eu sou não-binária.

PACO: Eu acho que tá um pouco esse movimento...

GAL: Porque ficou muito assim, como o trans... eu tava vendo uma matéria da... uma entrevista da Nany People, que ela tem uma história parecida com a minha. Muitas começam ... quer dizer, muitas não, algumas pessoas têm esse percurso, esse caminho, que começam uma brincadeira artística, talvez, ou uma fuga artística, com o apoio artístico, se expressar artisticamente no gênero que não lhe foi atribuído quando nasceu.

PACO: Sim, como é drag, né?

GAL: No caso transformista e drag. Então começa por aí, você vai se identificando com aquilo, até você se assumir, o que você quiser ser. Você se encontra.

PACO: Sim, acontece muito.

GAL: Agora eu tava vendo a história da Nany People, por exemplo, que ela não consegue entender, nem eu. Não sou eu que tenho que entender, é você que tem que se entender, assim como várias pessoas não me entendem, né. “Ah ela é mulher? Não”. Mas eu ainda tenho uma dificuldade de achar normal... não é norm-, ah eu não sei nem como é que eu me expresso, porque tudo pode... tudo é meio arriscado de se falar, mas é porque hoje você pode simplesmente acordar e falar sou mulher...

PACO: Mas os não-binários-...

GAL: É por isso que existe o nome-

PACO: ...eu acho que não querem entrar nas categorias, justamente...

GAL: Não, então, sim, agora eu fugi do não-binário, tô indo para o modismo...

PACO: Ah, sim, de trans...

GAL: Do que é ser trans e do que não é ser trans, tipo isso. Então, é por isso que existe o nome transicionar, você precisa de um processo psicológico, emocional, hormonal, estético e principalmente emocional para você se identificar uma pessoa diferente do que você foi considerada pela sociedade durante todo o tempo. Você não pode agora aqui, você, Paco, passar o batom e falar “ah Gal, eu sou mulher igual a você, me chama de ela, porque eu sou a Paca.

PACO: (risos) A Paca. Sim, eu concordo.

GAL: Aí você querer entrar no banheiro feminino porque você fala “mas eu me identifico como uma mulher”, e aí brigam por isso, “ah mas eu tenho direito, porque é lei, que se eu me identifico como uma mulher, não é você que tem que dizer se eu sou ou não sou, eu sou mulher e pronto, meu nome é Arlete e eu vou entrar no banheiro feminino”. E tem tido essas briguinhas bobas que acaba desvalidando a causa transexual mesmo.

PACO: Sim, é verdade.

GAL: E como também... Então a Nany tava falando isso, ela falou assim, eu fico puta quando eu vejo um viadinho de bigode, calça jeans, camiseta, não que a roupa define a pessoa, mas é um rapaz, aí passa um batom, põe uma bolsa e fala “eu vou entrar no banheiro porque eu me identifico como uma mulher”. Porra, nós lutamos e apanhamos tanto e muitas morreram para ter o direito de ser reconhecida como mulher, pra agora de repente uma pessoa qualquer que quiser falar “eu sou mulher”, agora “ah não sou mais mulher, eu sou homem”, entendeu? É por isso que é muito delicado.

PACO: Eu acho que essa questão do não-binário seria uma solução né, porque aí não teria essas brigas, porque uma pessoa como essa que você descreveu, ao meu ver, seria não-binária, porque justamente ela tem ali códigos do masculino, uma barba como você falou, um bigodinho e tal, mas de repente tá de vestido, tá de batom, que são do feminino, então tá os dois, tá misturado, então eu acho que seria legal que isso se naturalizasse mais, porque aí tem muitas pessoas que elas ficam nessa.. nessa dúvida também, né-

GAL: Sim.

PACO: Que é a pessoa não-binária, e eu tô falando não é nem meu lugar de fala, digamos assim, porque eu não sou uma pessoa não-binária, mas tenho amigos, tenho amigas que transicionaram também, da minha época da graduação, que hoje são trans, ou homens trans...

GAL: É muito delicado. Eu conheço muita gente de arte, de coisas, de músicos e papapa, e essa é a primeira vez que a gente tá falando sobre isso, porque eu não coloco a questão trans à frente do que eu sou. Ser trans é uma característica minha, eu não sou uma pessoa porque eu sou trans, eu sou trans porque sou uma pessoa, então gente tem todas as possibilidades de ser o que quiser ser, então não levanto bandeira, as pessoas me olham na rua e eu acho que existe muito vitimismo, e violência, também, então as pessoas me olham na rua, eu não me sinto atacada, invadida, desrespeitada, não. Eu percebo que estão me olhando porque estão curiosas, porque estão atraídos, meu cabelo é diferente, a postura é diferente, ou porque é bonito ou porque é feio, mas estão olhando, e o olhar dele, eu não preciso da aprovação dele pra me validar. Então eu não me coloco “aí tá me olhando porque eu sou trans”, não, tá me olhando porque eu sou bonita, tá me olhando porque eu tô com a boca vermelha de dia, ou tá me olhando porque o meu cabelo tá chamando atenção, ou porque eu tô de salto alto, então eu não... sabe? E esse vitimismo “ah tá me olhando porque eu sou preta”. Tudo é racismo, entendeu? Ficou difícil, né, ficou chato isso. Eu entrei no mercado, eu sou uma mulher trans, e eu não entro no mercado com medo de falar com ninguém com medo da rejeição de ninguém, porque se você me rejeitar porque eu sou trans o problema é seu, mas eu vou te acessar.

PACO: Eu não te conheço muito bem mas do que eu vejo, é que você tem uma atitude que é muito legal, por isso que eu quis te entrevistar e quando eu te vi no palco, porque eu acho que você traz esse sol mesmo, igual a pessoa falou...

GAL: E é bom falar...-

PACO: E é de uma forma positiva assim, que não tem medo, e não fica colocando isso na frente o tempo inteiro, mas... tem muitos processos né, muitas dores e aí quando a pessoa tá ainda, vamos dizer, se vitimizando, eu acho que são os processos dela também, nesse sentido acho que você já chegou em um lugar muito bom assim, né, de ter essa autoconfiança, esse poder, de... sabe? Mas tem muitas pessoas que elas ainda não estão nesse lugar de maturidade.

GAL: É por isso que é bom a gente falar, até pra ver se isso entra um pouco na cabeça dessas pessoas. que se... coitadismo demais, sabe? Que “ah, tá me olhando...”. Então eu entrei no mercado, tinha uma mulher preta, maravilhosa, com aquela bunda de baiana, né, que ela era grande, peitão, bundona e ela tava com um turbante muito bem elaborado na cabeça, com argola e tal. uma típica pretona, linda. Só que eu entro no mercado, como eu entro no banco, como entro em qualquer bar, em qualquer lugar e eu não entro como uma mulher trans, eu entro como uma pessoa, e as pessoas me veem assim, entendeu? Porque se eu entro como uma pessoa trans eu já coloco uma bandeira ali, um limite, quem não gosta de trans não vai gostar de mim, sabe? E não existe isso, eu sou um ser humano, então você me olha como um ser humano. Eu consigo apagar a questão trans pra me aproximar de você, não que não seja... entendeu?

PACO: Sim, sim.

GAL: Então qualquer lugar que eu chego, por exemplo, eu chego no mercado e falo assim “ô meu querido, eu posso pegar esse carrinho?” e eu olho no olho do rapaz que tá ali. Tem pessoas que por ela ser trans ou deficiente ou preta, diferente da massa, ela já não fala com medo da rejeição, ela já... automat-, ela já exclui...

PACO: Tem traumas também...

GAL: ...da aproximação do outro porque tem medo de ser rejeitado, e isso que não pode continuar, né. Então eu já cheguei no mercado “oi meu querido, posso pegar esse carrinho? Pode senhora e tal”. Então eu peguei e olhei para essa preta que tava lá, uma mulher negra, empurrando carrinho, fazendo as compras com turbante, tal. E aí eu olhei, e achei bonita, aí eu me aproximei e aí eu olhei de novo, e aí eu cheguei mais perto, como se fosse pegar um produto, mas eu olhei pro turbante dela porque estava lindo, parecia uma escultura. Só que nítido que eu estava olhando com olhar de admiração. Mas ela, por ser uma mulher negra e senhora, e grande, e diferente, ela já se ofendeu.

PACO: Foi?

GAL: Aí ela largou o negócio e falou: “escuta você tá me olhando, por que? Nunca viu uma mulher preta não?” Aí eu falei “tão linda quanto a essa senhora, não. Eu estou apaixonada”. Aí ela já se assustou, aquela pessoa...

PACO: Ela se desarmou.

GAL: É. Aí eu falei “e o seu turbante tá lindo, eu tô olhando para tentar descobrir como é que a senhora amarrou esse turbante, porque eu adoro turbantes”. Aí “ah, desculpa, obrigada, você também é maravilhosa”. E “desculpa, eu tava te olhando só por isso, fiquei encantada com a senhora. aí ela “desculpa, meu amor” e aí pronto. Agora outras pessoas na minha situação... “nunca viu uma mulher preta não?”, “nunca vi não, caralho, que não sei o que”, porque mesmo que tivesse admirando, pelo fato de ter sido atacada, já devolve com ataque.

PACO: É... sim.

GAL: Então na hora que ela foi agressiva comigo, “que que tá me olhando? Nunca viu uma mulher preta não?” Eu falei “igual a senhora não, a senhora é maravilhosa”, aí ela desmontou, entendeu?

PACO: E você é budista?

GAL: Não, eu sou...

PACO: É porque eu sinto nas suas falas, assim, eu sou bem simpaticante do budismo, medito, gosto muito...

GAL: É? Não, eu tenho algumas... eu sou... que eu eu fiz...

PACO: ... mas essa visão que você descreve é muito do budismo também, sabia? Da pessoa. Tanto que é uma religião, uma filosofia, que não tem essa... essa distinção, pra eles pouco importa o gênero da pessoa, porque a grande questão é não gerar sofrimento para o mundo, e nisso inclui outros seres humanos, bichos, pedras, natureza, é tudo. É a grande máxima, assim, eu não vou provocar sofrimento. E aí não tem essa questão, não importa se você é gay, é trans, é branco, é preto. e nos seus vídeos você fala muito isso assim, né. Muito não, eu vi alguns, você falando justamente, se é branco, se é preto, se é gordo, se é alto, se é magro, colocando essas características que... são a identidade...

GAL: Aham...

PACO: E você colocando de uma forma que, assim, que me parece até essa visão budista, que não importa a cor, não importa o gênero...

GAL: E que de fato, não importa, né...

PACO: É muito lindo isso...

GAL: Eu fico chocada quando alguém fala que... quando eu vejo algum relato racista, eu falo, “meu Deus, mas o que é que faz um ser humano ter esse pensamento de racismo”? O que muda na vida dele se a pessoa tem a cor diferente? “Ah eu não quero que venha entregar...”. Eu já vi coisas assim, de ifood, né, a pessoa fazer pedido e falar assim, “só não me manda entregador preto”. O que que vai mudar? Vai sujar o seu alimento? É uma coisa bizarra e louca. Eu não consigo fazer, realmente, distinção de cor, de gênero, de nada.

PACO: Sim... mas ao mesmo tempo se defende também... a sua identidade, né?

GAL: Claro, claro, até porque é um direito de respeito, que eu peço.

PACO: Sim, é respeito.

GAL: Eu tenho direito de ser respeitada.

PACO: E estão gerando sofrimento em você. Digo assim...

GAL: Eu não sei se gera sofrimento, mas o que me irrita é você querer me gerar um sofrimento, é isso.

PACO: É, quando é proposital.

GAL: É, então quando a pessoa faz intencionalmente para me provocar um desconforto, já está provocando desconforto porque eu percebo que você está sendo má, tá querendo...

PACO: Tá querendo atacar...

GAL: Não me ataca, mas tá querendo, e o fato de você querer me atacar faz com que eu me defenda, pra que você não ataque uma pessoa mais vulnerável. Porque não me importa a sua opinião, mas eu vou cobrar pelo respeito, pelo tratamento, pra que você não faça isso com quem se importa com a opinião, porque uma pessoa menos... é... uma pessoa menos tranquila, digo... resolvida, ela vai entrar em depressão, ela vai desenvolver uma disforia de gênero. “Ah, a minha barba, ou o meu gogó, o meu músculo... Ah, eu não sou mulher, eu não sou feminina”, ela vai acabar entrando num processo de depressão, de autodestruição e vai acabar morrendo. Eu não, eu não tenho problema nenhum, eu não tenho nenhuma disforia de gênero, a não ser o pelo facial, que me incomoda. Barba me incomoda muito, eu faço laser, então são dez sessões, agora eu fiz quatro, porque a única coisa que me incomoda é só isso, mas não me impede de viver também. Se meu namorado, por exemplo, vem ficar comigo e aí vem passar a mão no meu rosto, eu falo “não, não pega no meu rosto hoje que eu não consigo tirar”, aí ele foi e passou a língua de baixo pra cima, assim...

(risadas)

GAL: Eu olhei bem pra cara dele, assim puta, né, ele falou assim “o que são esses pelinhos perto dessa mulher maravilhosa?”. Tá perdoado. Então tem essas coisas assim, quando você é muito bem resolvida, você não fica sem valor.

PACO: E eu vejo isso muito nessa sua energia mesmo, não é querendo puxar o saco não, é porque me transmitiu muito isso o dia lá no Vale, na sua apresentação, e depois vendo seus vídeos⁴³, que é essa alegria de viver, que você tá falando ali no vídeo aí de repente você começa a cantar, é muito espontâneo, muito verdadeiro. Quem dera... eu não sei, né, eu conheço algumas pessoas que têm, assim, essa alegria, né, mas se todo mundo fosse assim, a gente seria bem mais... O mundo seria mais legal, né.

GAL: Então, é isso...

PACO: Bom, deixa eu deixa eu fazer as perguntinhas aqui, apesar de que tudo isso entra na minha... no meu estudo, porque eu tô falando de drag, de arte transformista, mas de uma forma também pensando o social, né, pensando o gênero, é um estudo estético, mas também tem essa questão da história, não tem como fazer uma tese de quatro anos de estudo sobre drag e não abordar gênero, não saber, não conversar com as pessoas, não conhecer. Ficaria uma pesquisa muito fraca, né, então tudo isso a gente tá conversando, a gente falou de não-binários, da vivência, de racismo, tudo isso entra porque eu estou investigando justamente como que artistas trazem essas questões na sua arte, especialmente drag. Aí a gente até pode entrar um pouquinho mais especificamente na sua história como transformista, né, é que... No início, né, arte transformista estava muito ligada ao gênero. Digo assim, a drag queen tá ali performando o gênero feminino de uma forma engraçada, de uma forma exagerada... o drag king... Você já ouviu falar de king, né?

GAL: Sim.

PACO: Personifica ali o masculino. Então, por muito tempo foi essa brincadeira com o gênero, mas agora as artistas, os artistas, não são só tratando de gênero, eles trazem suas questões de cultura, de identidade, de raça, de classe também, se é da periferia, se é do do centro, entre aspas, então é isso que eu estou investigando agora, como que na arte transformista já ultrapassa as questões de gênero, e aí por isso que eu falo tudo isso que a gente tá falando aqui tem muito a ver. Mas deixa eu te fazer essa perguntinha aqui. Você acha que a arte transformista, os anos que você personificou a...

GAL: Deixa só eu te... um minuto, me perdoe...

PACO: Tá, tudo bem.

GAL: (gravando vídeo no celular) Bom, como eu prometi, hoje eu tô recebendo aqui em casa Paco para uma conversa sobre arte transformista, drag queen, gênero, tudo isso, olha que moço bonito, que também é um artista, tá? Aí eu tinha prometido que ia falar, apresentar para vocês quem era... tá feito. agora a gente vai voltar para o nosso papo.

(risos)

GAL: Perdão.

⁴³ Refiro-me aos vídeos postados em suas redes sociais. Disponível em: <https://www.tiktok.com/@galmaria.lima>
Acesso em 25/02/2024.

PACO: Não, pode fazer mais vídeos aí, quantos você quiser. Então você acha que a experiência da montagem, de arte transformista, influencia nos processos de construção da identidade? Como foi para você? Ou seja, você foi transformista durante muitos anos.

GAL: 2 anos.

PACO: Isso influenciou, como que isso influenciou em quem você é, né, na sua identidade? Você acha que influenciou?

GAL: Influenciar não não seria bem a palavra, porque não é influenciável o gênero, mas realizou o desejo de me reconhecer. Facilitou, não que tenha influenciado quem eu era...

PACO: Sim, entendi.

GAL: ...mas me permitiu ser quem eu era. era onde, ali naquele momento, ainda que por momentos pequenos, assim de uma ou duas horas de noite, de apresentação, era o momento em que eu me reconheci como ser humano. com batom, com a roupa, com salto, com cabelo, com figurino, pra interpretar uma mulher no palco. então aquele momento não era uma personagem, era eu.

PACO: Uhum.

GAL: A personagem era quando eu saía do palco. Então não chega a ser uma influência porque influenciaria assim “ah eu acho que eu tô começando a gostar de ser isso, vou passar me vestir mais assim”. Não, eu me identifiquei a partir da arte transformista. A primeira vez que eu me vesti, eu costumo dizer, a primeira vez que eu me vesti como o que eu sou, foi quando eu me reconheci, eu falei olha quem eu sou. Então eu não me transformei nessa pessoa, eu só me reconheci nessa pessoa por conta da arte transformista, que foram dois anos. Então o que mais me incomodava e me doía...

PACO: Dois anos?

GAL: Dois anos fazendo transformismo.

PACO: Ah! Ué... achei que tinha sido muitos anos...

GAL: Que tinha sido uma vida, né? Não, foram só dois anos.

PACO: Que foi mais lá atrás?

GAL: Em 95? Então eu fiz show de 95, 96, 97 eu encerrei... Mas foi muito intenso.

PACO: E por que foi pouco tempo assim? Começou a dar algum algum conflito interno?

GAL: Não, o que acontecia é... Que o único momento que... Eu perdi a minha identidade, entendeu? Porque eu deixei de ser quem eu era, eu não sabia quem eu era, por conta dos shows. O que aconteceu é... naquela época não existia nem o termo trans, era viado, gay, traveco... Era bem pejorativo. E o que me desconfortava mais era que o único momento que eu era feliz era quando eu estava no palco. Quando eu saía do palco eu não queria ser um rapaz. Eu tinha que ser um rapaz pra poder sobreviver, porque não era como hoje... As pessoas quando... é igual outro dia... eu tenho usado muito TikTok, e eu comentei alguma coisa a moça falou assim “ah, isso nunca vai mudar”. Eu falei “para com isso, pelo amor de Deus, é claro que vai mudar, já mudou tanto”. Hoje eu tenho o meu documento feminino, eu tenho meu nome no meu registro, eu posso entrar num emprego, eu entro no ônibus, gente. A travesti ela não podia circular durante o dia, não podia, porque se você colocasse sua cara durante o dia na rua, você era xingada, as pessoas saíam na janelas e gritavam “viado! Sem vergonha! Pederasta!”.

PACO: Nossa, era muito pesado.

GAL: E os moleques pequenos eles eram incentivados a tacar pedra, correr atrás das travestis, que não eram nem as travestis, eram os travecos, era assim que era chamado, “ó lá os viado”. Então as travestis elas ficavam enclausuradas assim dentro de casa e só saíam à noite pra se prostituir, porque não tinha acesso à escolaridade, não tinha acesso a empregos decentes, porque você não podia... o fato de você ser...

PACO: Toma uma água. Não quer tomar água não?

GAL: Não, vou pegar um café daqui a pouco. O fato de você ser trans já te excluía da sociedade, da religiosidade, da família, e te empurrava pro mundo das drogas, da prostituição e da marginalização. Então a travesti que não conseguia fazer um programa numa noite, ela roubava a outra, ela roubava o rapaz que tá passando, que era questão de sobrevivência.

PACO: Sim, ela precisava sobreviver.

GAL: Então isso me fez questionar onde é que eu estou indo, eu não posso me manter em cima do palco 24 horas, que é o único momento que eu sou eu, e se eu saio do palco como eu sou, eu apanho, eu perco o emprego, eu faço o que? Então tinha uma vida dupla, eu era um rapaz no serviço, onde eu trabalhava como maquiador de um fotógrafo, e era muito respeitado, mas ninguém sabia que eu fazia Gal Costa cover. E eu fiz durante dois anos e era uma vida de fuga, eu tinha que me esconder, porque trabalhei além da New Aquarius que eu fazia durante esses dois anos todas as sextas, eu fazia show de segunda à sábado numa casa noturna, em um prostíbulo chique, que tinha na Asa Norte, chamada Queens, que era era um puteiro de mulheres finas. Então, por exemplo, a entrada era como se fosse hoje R\$200 para um homem entrar naquela casa. Pra sair com uma garota daquelas, eles desembolçavam mil, mil e quinhentos reais. Então era uma casa de coreanos, extremamente luxuosa, que eu vim descobrir era um galpão, depois que eu saí no jornal, então esses coreanos chegaram a mim e me fizeram o convite pra me apresentar lá, mas para você ter ideia do quanto nós éramos discriminados e marginalizados, o show era interessante, eles queriam que tivesse aquela pessoa fazendo aquele show, mas não queria que aquela pessoa ficasse dentro da casa, porque não podia ter travesti dentro da casa.

PACO: Nossa.

GAL: Porque o cliente não poderia se interessar por mim, entendeu? Então era a casa heteronormativa para prostitutas com homens ricos, de empresários, deputados, políticos...

PACO: Era muito objetificado, assim, nesse sentido-

GAL: ...que vinham do Brasil inteiro pra cá. Então eu entrava de rapaz, ia pro camarim. Eu entrava com boné, pra esconder a sobancelha que já era fina, então eu entrava de boné, calça, tênis, camiseta, jaqueta, minha bolsa com as roupas da Gal, ia pro camarim, soltava o cabelo, me maquiava, subia no palco, fazia uma, duas músicas, e chamava as garotas... “E agora com vocês, Irene, Jéssica Furacão”, então cada uma ia lá, dublava a música e dançava, dublava não, que era só striptease, então elas subiam no palco, tiravam a roupa, saíam nuas, e eu chamava a próxima. Acabou aquela apresentação, eu saio da boate e vou embora. Eu não poderia ficar dentro da boate. E aquilo me fez pensar assim “caralho, eu não sou ninguém. Eu não sou um homem, que eu não quero ser, e eu não posso ser a mulher que eu posso, que eu sou, porque eu apanho, eu não sou recebida”. Se minha mãe descobrir que eu me visto assim eu vou ser excluía da família, então eu comecei a perceber que eu não era ninguém, entendeu? E as únicas vezes que eu era muito amada é quando eu era a Gal, que as pessoas queriam tirar foto, e abraçar e oferecer bebida e queria ficar comigo, rapazes queriam me

namorar, mas era aquela coisa escondida, ali na boate, um homem não saía comigo na rua, vestida de Gal, jamais. Então os namorados que eu tive durante esses dois anos eram assim, namorados escondidos, de sigilo, de banheiro de boate, vamos ali se beijar, vamos no banheiro, e eu me sentia quase que como uma rata né, eu falei “caralho, eu vivo nos esgotos, nos cantos, escondidas”. E eu saio do palco, que eu sou tão cortejada, ovacionada, para ir para um banheiro para poder beijar na boca de um homem, porque o homem não tem coragem de beijar na minha boca diante das pessoas. E aí eu comecei a perceber que ou eu faço o que elas fazem, colocar um silicone industrial, que era aquele peito de óleo né, industrial, que muitas morriam e tal e vou me prostituir, ou eu saio disso, porque foram dois anos empurrando com a barriga, que era maravilhoso subir no palco, mas eu saía do palco era vazia. E o que me fez encerrar de vez a carreira de transformista foi porque quase eu me tornei uma travesti bombada e siliconada, com aquele silicone inapropriados, e que muitas morreram e tiveram gangrenas e tiveram complicações, ou eu viro um rapaz. E o que me fez decidir virar um rapaz, me fantasiar, porque ninguém vira rapaz, ninguém vira mulher, eu não virei mulher, eu sempre fui, e eu não virei rapaz naquele período, me fantasiava. O que me fez me decidir sobre esse comportamento masculinizado foi no dia que eu saí da boate vestida de Gal e falei “hoje eu vou pra casa assim”, e fui e tive que correr de skinheads, não corri o suficiente, fui espancada e pisaram na minha cabeça e mijaram em cima de mim, e aquilo pra mim fechou todo o ciclo. Pronto, “não existe mais a Gal, a Gal não merece viver, a Gal não existe, a Gal é uma fantasia de palco, eu não nasci mulher, eu sou homem, eu tenho um pinto, eu tenho que me comportar como um homem”. Raspei a cabeça, me masculinizei e fui viver, como se fosse um rapaz. E nunca me identificava como um rapaz, mesmo tendo rapazes na minha vida e namorando como se fosse um casal gay, eu falava para eles, você está com uma mulher, porque eu não sou... não sou um rapaz, ainda que tivesse sexualmente... Pode falar essas coisas? Se não puder você corta. Ainda que sexualmente eu tivesse o papel de ativa, mas era uma mulher que tava ali naquele lugar, e sempre foi, todos os costumes femininos, de gostar de cuidar da casa, não que isso seja exclusivamente uma atividade feminina, mas é mais propício que mulheres gostem dessas atividades que o homem, né, o homem fica com a coisa do serviço braçal, de trocar o gás e a lâmpada e tal, e a mulher fica com aquela coisa delicada, de costurar, que era o que eu fazia, eu costurava, eu fazia comida, limpava a casa, lavava as roupas, cortava as unhas dos pés dos meus namorados. Então eu era uma mãe, uma cuidadora, uma namorada, menos um homem.

PACO: Então, é justamente o que eu tô pensando, né, é a hipótese da minha pesquisa, que a arte transformista é um veículo...

GAL: Isso, exatamente.

PACO: E pra cada pessoa... ela é um veículo para alguma coisa, né, no seu caso teve o seu, a sua grande importância, como tem pra muitas outras pessoas que transicionam a partir dessa experiência com o transformismo. Mas também outros atravessamentos, assim, às vezes a pessoa começa a fazer drag ou arte transformista e se sente mais empoderado na sua questão racial, se sente mais empoderado com a sua cultura... Então isso é muito legal, assim, de como essa expressão artística tem um poder, né, tem um poder de...

GAL: Tem, e até de...

PACO: ...de permitir que a gente experimente, que a gente descubra coisas, e que a gente muitas vezes se transforme...

GAL: E até de salvar vidas mesmo, porque se não tivesse sido o palco eu não sei nem se eu estaria aqui, porque o que me manteve viva durante aqueles dois anos foi acreditar que eu poderia me tornar aquilo definitivamente, que é o que eu sou hoje.

PACO: Sim.

GAL: Mas naquele período que a violência era muito mais cruel, né, muito mais. Não tinha os respaldos que tem hoje na lei, de proteção mesmo. Hoje existem leis de transfobia, de homofobia, né.

PACO: Sim, e estamos falando sobre isso, né, é igual essa mulher que comenta no seu Tik Tok, não tem como fugir disso, ou então vai morar em Marte, entendeu? (risos)

GAL:É.

PACO: Porque são questões...

GAL: E a luta vai ser... a gente vai estar sempre lutando, por conquistas, por coisas. Mas imagina você dizer que nada mudou.

PACO: É, pessoas extremamente...

GAL: (no telefone) Eu tô na entrevista ainda. Oi? Eu tô no meio da entrevista. Talvez uma meia hora... talvez uma meia hora ainda... Pois é.

PACO: Mas então, tipo, 10 minutinhos, tá quase dando o tempo.

GAL: Olha, 15 minutos eu tô dispensada, tá bom?

PACO: Porque deu 37 (minutos), porque eu te falei, se deixar a gente fica aqui ó... pipipi, popopó...

(risadas)

GAL: É desse jeito.

PACO: É isso. Ó, a minha outra pergunta é... Eu vou marcar aqui, pra não passar do tempo. Essa questão... drag, né, transformismo, como eu tinha falado, vai primeiramente trazer questões de gênero. Mas como outras, por exemplo, cultura, classe, raça, atravessam o seu fazer como performer? Agora nesse sentido, poderia ser a gente pensar na sua performance no samba, né, por exemplo, como que essa questão da cultura entra hoje, você não é mais transformista, né, mas é uma performer, é uma artista...

GAL: Eu sou cantora.

PACO: Então como que agora essa questão de gênero talvez assim nem seja mais primordial como foi naqueles dois anos e outras questões entram, entende? E aí talvez puxar essa questão do samba, né, que tem uma coisa cultural forte ou mesmo aqui de território, aonde você mora, como que você incorpora isso, assim, nas suas artes, também, que eu não sabia que você fazia, mas sabe, para além do gênero, justamente para não... Aquilo que você falou no início né, "eu sou uma pessoa, eu sou uma artista", porque tem isso né, é uma artista trans, é uma artista negra.

GAL: Exato.

PACO: Entendeu? Aí então agora justamente pra fugir dessa questão, como outras questões - aí é isso que eu quero ouvir de você - aparecem...

GAL: É claro eu não posso jamais deixar de falar, vira e mexe a gente tem que tocar no assunto de trans, de preta, de gorda, de magra, de senhora, de terceira idade, de não sei o quê. Não que eu não vá falar sobre isso, a gente acaba tendo que falar, mas isso não é prioridade.

PACO: Sim, e é cansativo, né.

GAL: É, e é muito chato, falar por exemplo...

PACO: Toda vez...

GAL: E tem uma importância, claro, ter espaços, por exemplo, de Primeira Diva Trans do Carnaval de Brasília. Por que primeira diva trans? “Ah, nunca teve nenhuma diva trans?” Não. Na história de Brasília nunca teve nenhuma diva trans no carnaval de Brasília. Tinha o quê? Rainha gay. E trans não é gay, não necessariamente, ela pode se identificar gay mas ela não é obrigatoriamente uma mulher trans, “ah é gay”, entendeu? Então pensando nisso, tiraram esse título, diva gay, rainha gay, miss gay, e virou diva trans, rainha trans, miss trans. Então quando eu ganhei esse concurso, eu nunca participei de concurso na minha vida porque eu nunca achei importante ser melhor que ninguém, então quando você ganha um concurso, sua comemoração ela é em cima da derrota de alguém, isso é chato, para mim, isso é desconfortável, tem gente que adora competir, né, “que eu vou ganhar, eu vou ganhar, eu vou ganhar” porque acha que se coloca melhor... não existe melhor, naquele momento do concurso eu agradei mais que as outras e fui... alguém tinha que ser escolhida. Por que que eu entrei nesse concurso? Foi a primeira vez que eu participei de um concurso na minha vida. Porque o nome diva trans tinha uma importância na minha história, de ter sido espancada, de ter sido rejeitada, de ter sido não sei o quê, e agora ter a oportunidade não só de ganhar mas de participar de um evento que vai escolher uma representante trans. Isso te coloca numa visibilidade e numa inclusão importante, socialmente falando né, diante de uma sociedade, nos eventos oficiais do governo que a diva trans estiver presente, ela vai ser entrevista como a Rainha do Carnaval e como a Princesa do Carnaval, e como Rei Momo, e como cidadão, então ela está integrada ali à uma corte, que é respeitada, que é cortejada, que é importante. Mas não diminuindo esse título, eu cheguei a me perguntar “por que que tem que ter esse separatismo de mulher trans e Rainha do Carnaval? Por que que não foi um concurso para escolher a rainha?” E as trans todas pudessem participar juntas e vencesse a melhor, que fosse a mulher cis ou que fosse uma mulher trans, mas que vencesse a rainha. E que tivesse o título diva, mas não necessariamente classificar como trans. Então que fosse Rainha do Carnaval, Princesa do Carnaval, Diva do Carnaval. Porque quando você coloca aquele crachá “Diva Trans do Carnaval” você está se utilizando de uma... não sei se seria fragilidade de uma classe ou não sei o quê, pra se favorecer, para falar “ah, eu incluí esse título”..

PACO: Sim.

GAL: Pra você se beneficiar de alguma maneira... “ah, eu sou descolado, eu não tenho preconceitos, não sei o quê, não sei o quê, e eu trouxe uma diva trans para participar da corte”, então você está querendo se beneficiar em cima da minha característica de ser uma mulher trans, porque se você me ver como uma mulher como outra qualquer, você não me coloca um crachá de diva trans, você coloca só diva e mulher. Eu vejo que agora tá acontecendo o Concurso do Reinado de Momo no Rio de Janeiro e tem candidatas trans, que estão ali entre as moças cis, porque são todas mulheres. Então nada mais justo que... você não vai colocar “diva negra, “diva preta”, “diva trans, “diva gay”, diva não sei o quê... Gente, é pra escolher a Rainha do Carnaval, então não importa se ela tem periquita ou se ela não tem.

PACO: É, isso lá no Nordeste ainda acontece, lá em Belém mesmo, eu fui numas competições de quadrilha, né, e lá tem a Miss Caipira Gay.

GAL: Olha!

PACO: E ainda usa o nome gay, e a maioria são trans, que vão lá e tem toda a cena que elas fazem uma coreografia e tal, mas tem a Miss Caipira, aí depois acho que a Miss Caipira da Diversidade.

GAL: Ah!

PACO: Aí elas vão e tal, mas estão nessa categoria separada, né.

GAL: Então eu acho que isso acaba sendo uma politicagem. Pra você “ah eu sou o fundador do título de Diva Trans, a ideia foi minha”, quando na verdade não tem que ter isso.

PACO: Pra ser uma coisa raiz, assim, né.

GAL: Tinha que ser uma coisa igualitária mesmo.

PACO: É.

GAL: Vai eleger a rainha do carnaval, então quem for mulher que quiser participar se inscreva e participe, vai vencer a melhor, porque todo lugar que eu vou, e eu faço questão de falar “eu sou a primeira Dica Trans do Carnaval de Brasília”, porque esse é o título, porque se eu falar “eu sou a primeira Diva do Carnaval de Brasília” esse título não foi reconhecido, porque eu não ganhei como Diva do Carnaval de Brasília, eu ganhei como Diva Trans. E existia um separatismo. As moças cis, elas entravam, faziam o desfile, com o crachazinho delas, com o número delas e uma corzinha que eu não me lembro agora. E as trans, eu e as outras que ficaram na final, entrávamos com um crachá com a bandeira gay, entendeu?

PACO: e tinha as cores trans?

GAL: Não, porque eles são ignorantes e não usaram a cor trans.

PACO: Ô meu Deus.

GAL: então usaram a cor da bandeira gay, que é o LGBTQIAPN+, não era rosa, azul e branco.

PACO: Sim.

GAL: E a gente desfilava lá, só as finalistas trans, separadas das mulheres cis, ou seja, “elas não são mulheres”, pra eles, eles pensam isso. Eles estão fingindo que estão inserindo ali por uma, mas eles estão discriminando indiretamente. Eles estão colocando ali “essas aqui não são. As mulheres são essas. Essas aqui são trans”.

PACO: É.

GAL: E durante o concurso eu sofri transfobia dentro do próprio reinado, aonde eu estou representando um reinado, uma corte e ainda assim não fui devidamente respeitada como uma mulher. Então em alguns momentos eles erraram meu gênero. “Ah, e aí meu jovem? Ah é, tem que te tratar como diva, né? Tem que te tratar como mulher, né”. E eu tinha que engolir aquilo porque eu falava, “ou eu explodo e processo e grito, ou então eu finjo que não ouvi e foi tudo bom, meu bem”.

PACO: Ou seja, é muito difícil ainda também... Bom, na verdade, não é isso que ainda é muito difícil, é mais...

GAL: Não, eu acho que eu cortei o que você tinha me perguntado...

PACO: Não, mas tem a ver. A pergunta tinha a ver, assim, como que no seu fazer artístico, as outras questões aparecem, né, questões de cultura, aí eu puxei pro samba. Mas o que a sua resposta me faz refletir, é que... E acontece não só com você mas com outras artistas também. Eu trabalhei com uma artista negra que ela também reclamava muito de, assim, “eu não quero sempre ter que falar de racismo, eu queria falar sobre outras questões”, mas assim, nesse momento, eu meio que sou obrigada a fazer isso, então o que eu percebo é que às vezes pode,

assim, eu tenho desejo de trazer outras coisas, sabe? Falar de outras coisas, mas aí essa questão do gênero vem sempre em primeiro plano...

GAL: É.

PACO: As pessoas querem que isso venha, então às vezes não é nem você, é o que as pessoas ficam empurrando, querendo que seja sobre gênero, né, porque você com certeza tem toda a capacidade de trazer outras questões.

GAL: E assim, nas minhas...

PACO: Como você faz lá no seu Instagram, no seu Tik Tok.

GAL: Sim, e eu falo sobre coisas diversas.

PACO: Pois é, entendeu? Não é só sobre gênero...

GAL: Não, não mesmo.

PACO: É isso.

GAL: É sobre relacionamento, amor, autoestima, maquiagem, beijo, cabelo, de sexo, qualquer coisa. E nas minhas... falando sobre a arte, por exemplo, eu não me apresento pra um músico, quando eu vou convidar algum músico pra participar de um show meu, de alguma coisa assim, eu não me apresento “ah, eu sou a Gal Maria, eu sou trans”. Não. “Oi, tudo bom? Eu sou Gal Maria, eu sou cantora e tô procurando um músico, assim-assado, vamos fazer um show juntos?”. É aquilo que eu te falei, a questão trans ela vem secundária, ela vem lá atrás, sabe? Não interessa, é quase como a cor dos olhos.

PACO: Pois.

GAL: O que me importa é o que eu vejo, e não a cor do meu olho, entende, assim? Eu não uso isso como uma maneira de... Nem de me promover e nem de me proteger, eu me protejo da minha forma, com meu respeito, com o meu comportamento, como eu me apresento, como eu te abordo, como eu chego a você, mas não por eu ser trans. Você não me trata bem porque ela é trans. Você trata a Gal bem porque a Gal te tratou bem. Eu acho que é por aí. Então, os meus shows, eu não canto músicas... Ainda que esse show que eu estou montando se chame “O Samba Trans-forma”, porque o samba transforma... o samba transforma dor em alegria, o samba transforma vidas, o samba... ele transforma. Mas é um show que eu falo de samba. Eu canto samba, que Noel Rosa fez, que Gal Costa gravou, que Simone, Elza Soares, Gonzaguinha... Eu não tô ali pra defender... sabe?

PACO: Não é só sobre ser trans.

GAL: Não é gênero. Não é nada, não.

PACO: É sobre transformação.

GAL: É sobre transformação, da música, do samba, de mim, da vida, do amor, é sobre isso,

PACO: Ah, que lindo. Eu quero ir assistir.

GAL: Então quando eu falo que o samba trans-forma, eu não estou falando de trans-gêneros, eu estou falando de transformação, no geral, como ser humano, como pessoa, como respeito, como relacionamento, como tudo. É isso.

PACO: Perfeito.

GAL: Fechamos?

PACO: Sim, vou parar aqui.

APÊNDICE B – Transcrição da entrevista com Juliano Bentes

Juliano Bentes Nascimento é doutorando em Artes pela UFPa. Mestre em Artes pela UFPa (2019), Especialista em Gestão Cultural - Cultura, Desenvolvimento e Mercado pelo Senac (2017), graduado em Comunicação Social hab. Relações Públicas pelo IESAM (2013), técnico em Cenografia pela ETDUFPa (2016). Realizou performances como Drag Themônia sob a identidade de “Skyyssime” de 2016 a 2021. Autor do livro “EKOAOVERÁ: Um Estudo Sobre a Territorialidade nos Processos Identitários das Drags Demônias” (2020). Pesquisador e fundador da vertente artística de vanguarda das Themônias. Multiartista por amor e falta de opção.

Juliano me hospedou em sua casa enquanto estive em Belém no ano de 2023, sendo fundamental para que eu tivesse a oportunidade de conhecer de perto o movimento cultural das Themônias e as pessoas envolvidas. Fomos a muitos eventos na cidade, tanto formais como a Convenção das Themônias e o Congresso da ABRACE, quanto informais, onde pude conhecer seu círculo de amigos, pessoas integrantes de diferentes Houses de Belém e inúmeros/as artistas drags themônias e transformistas. A seguinte entrevista é a transcrição literal de uma chamada por telefone, feita na semana em que retornei à Brasília, no dia 10 de Julho de 2023, após nove dias de pesquisa de campo e vivências junto à comunidade LGBTQIAPN+ em Belém.

PACO: Aí, acho que tá gravando. Eu tô com um gravador aqui, que foi emprestado. Gravação com Juliano Bentes. Eu estou aqui em Brasília, Juliano está lá em Belém. Fazendo uma gravação por telefone, no dia 10 de julho de 2023. Vamos lá. Juliano Bentes, que é um pesquisador maravilhoso, artista belenense, complexo, completo. Não sei nem porque eu tô fazendo isso, né, sei lá, enfim (risos). Nunca entrevistei ninguém, então qualquer coisa você tenha paciência, viu?

JULIANO: Bora lá, bora lá!

PACO: Tá, mas a primeira pergunta é: como você acha... Desculpa. Você acha que fazer ou ser drag ou a experiência da montagem em si, influencia nos processos de construção da identidade? Como foi para você? Um pouco daquilo que a gente falou lá no mercado, né. Lembra daquele papo que a gente teve?

JULIANO: Uhum! Então, acho que quando a gente tá... eu acho que quando a gente toca nesse ponto de montagem propriamente e tal, a gente já tá... a gente tá mexendo com identidade, querendo ou não. A identidade em si, propriamente, é meio que uma junção de dois fatores né, é o fator de como tu te identificas, como tu te colocas no mundo, mas também é uma soma com o fator de como as pessoas te percebem nesse mundo, né. Eu acho que mexer com montagem mexe muito com esses dois pontos, assim... Tanto a forma que tu te

percebe no mundo a partir... [falha no áudio] ... Outros objetos, sejam subjetivos ou práticos e tal, outras coisas. Tá colocando coisas não usuais no teu corpo, tá construindo um corpo possível para aquilo, né. Tu deixa de ser um corpo comum, usual, para se tornar essa possibilidade de corpo. Como é que esse corpo vai reagir? E isso muda a forma que tu vai reagir no mundo. Da mesma forma que a montagem em geral e não só a montagem, mas o processo de colocar coisas não usuais no corpo, vai alterar também a forma que as outras pessoas te percebem. Então não tem como não haver uma... uma conversa muito direta com a construção de identidade, assim, falar sobre montagem.

PACO: Pois é, justamente percebi essa fricção né, que talvez para nós que temos essa experiência de montagem pareça bem evidente, mas para as pessoas que não experimentaram, que não conhecem tanto não é tão evidente assim, essa... esse atravessamento com o eu... e aí por isso que eu vou falar sobre isso na minha tese. A drag, a arte drag e as questões de identidade, justamente para tentar elucidar sobre isso que você tá falando, porque super concordo com você e acho que isso vai também sendo algo que quando a gente começa a se montar, talvez assim, não tenha tanto essa percepção também... aí com o tempo eu acho que vai... pelo menos em mim, né, falando de mim, com o tempo eu fui percebendo coisas a meu respeito, que questionamentos, de padrões, de... e aí a minha identidade foi sendo alterada, foi sendo influenciada, conforme esse processo que eu fui vivendo, e ainda está. E aí a relação que eu faço é essa, nós somos sujeitos, sujeitas em construção, sempre em construção. E aí quando a gente faz a arte drag isso também é uma eterna construção, né. Porque fala-se numa identidade drag, mas assim, também não é para ser uma coisa fixa, do tipo “nossa, sou assim e minha drag, meu drag nunca mais vai experimentar outra coisa”. Então também tem uma fluidez, como é na nossa vida.

JULIANO: Acho que até porque quando tu, sei lá, tu coloca algo no teu corpo e aquilo altera o teu corpo, existe uma alteração corporal a partir daquilo. O teu corpo vai se alterar pra se adaptar àquela coisa. A partir do seu corpo estar adaptado àquela coisa, aquela coisa não vai mais ser suficiente pra tua alteração, saca? Então a gente vai em busca de outros posicionamentos, outras montações. E eu nem digo só montações de... de sei lá... peruca, maquiagem, mas até de subjetividades também, sabe? Quando a gente atinge um ponto que aquilo já não tá mais alterando, a gente vai em busca de mais e tal. Acho que como qualquer processo em construção mesmo, qualquer processo que seja... qual a palavra? Intrinsecamente mutável, né. Como é tipo a montagem, como é viver, em si, propriamente, enfim. A gente começa a experimentar uma coisa, não tem como ficar fixo, não tem como, sabe? porque a gente vai precisando de outros artifícios pra poder se alterar. Se o sentido da montagem é essa alteração, então não faz sentido manter ela estável.

PACO: Tudo! Isso se torna um processo muito rico, né, sempre. Eu acho que por isso que quem faz, quem é, tem essa paixão, porque a cada vez... assim, claro que tem outras situações de artistas que trabalham muito com montagem e às vezes também entra ali numa rotina, tem que fazer e tal, não tem tanto essa roman-...

JULIANO: Todo mundo tem a maquiagem segura, né. Aquela que tipo independente do que aconteça, tu já sabe que faz ali na tua cara rapidinho, porque tu tem um job pra fazer.

PACO: Sim.

JULIANO: Mas, sei lá, quando tu vai fazer mesmo um negócio, foda, que tu quer fazer pra mostrar o teu trabalho e tal, tu não vai fazer a tua maquiagem de sempre, tu não vai fazer o

mais do mesmo, sabe? Não é uma maquiagem rapidinha, tu vai procurar outros espaços de experimentação.

PACO: Sim. E se desafiando né, que isso aí vai tornando essa prática muito rica porque aí a pessoa ela vai buscar contato com outras artes. “Ah eu quero colocar isso... nunca experimentei tal coisa, mas vou testar”. Tem um... tem um risco né, muito grande. Igual tem uma amiga agora que ela quer fazer uma coisa nova. Ela vai participar de uma competição, aí eu tô tentando aqui ajudar. É na categoria de visagismo, daí ela quer fazer uma coisa meio ET e assim, coisas que ela nunca fez né... “Quero pregar uma antena na minha sobrancelha, quero fazer uma careca, quero colocar dedos como se fossem de ETs”. Ou seja, são habilidades que a pessoa não necessariamente tinha contato, mas aí ela vai correr atrás para ter, pra conhecer, pra aprender. “Eu quero aprender tal dança, quero fazer aquela coreografia”. Como eu vivi agora, recentemente, que eu aprendi a coreografia do Calypso, aprendi a prender uma peruca direito, porque eu queria bater o cabelo. Então sempre... aquela engrenagem, aquela roda fica girando assim né, e aí isso é uma coisa muito interessante de... de paixão mesmo, de prazer que gera. Esse processo de montagem gera esse prazer da descoberta. Acho que é muito isso também. E pra você, como é que foi? Nesse sentido da... da Skyysstime e Juliano. Esse cruzamento, aí hoje Skyysstime é Juliano, Juliano é Skyysstime. As identidades já... já se fundiram talvez de alguma forma. Como que foi a interferência no seu processo com arte drag para a pessoa que você está hoje?

JULIANO: Então, eu vejo a montagem muito como... como um grande processo e tal... de interferência... e tal da minha vida. Eu acho que a partir do momento que eu comecei a me montar muita coisa inferiu na minha vida, não só... não só em termos de [falha no áudio] e tal. Até porque eu comecei a me montar como um corpo cis feminino né, então isso já tinha um outro peso, um outro aspecto que era o de nunca poder apresentar pouco. Eu sempre tinha que apresentar muito mais do que as outras porque senão não era uma arte validada, sabe?

PACO: Sim.

JULIANO: Então... sempre foi uma pauta muito delicada até eu entender onde estava esse meu processo e onde estava esse processo de criação. Hoje eu não sei, tipo... Eu tenho certeza que a montagem me ajudou muito a reconhecer o meu corpo, a entender o meu corpo, entender de que forma que ele se processava e aonde que determinadas coisas estavam só sendo... enfim... estavam só sendo um artifício ali, mas não era necessariamente o que eu queria dizer. Eu lembro muito da minha montagem pré-transição, hoje em dia eu analiso muito como quase um pedido de socorro assim, das construções que eu tinha. Mas enfim...

PACO: Nossa, mas é muito lindo isso, se a gente pensar que-

JULIANO: ... a partir da transição as coisas começaram a ficar meio loucas e tal, eu não sei exatamente em que ponto... em que ponto tudo enlouqueceu, mas eu acredito que nunca teve muito essa separação identitária e tal. Eu acho que sempre fui eu.

PACO: Uhum.

JULIANO: Mesmo que em momentos diferentes. Eu acho que sou eu, como tava falando, a partir de um corpo possível dentro daquele processo criativo, sabe? Eu acho que a possibilidade que altera aquele corpo. E se altera o corpo, altera a forma que eu tô reagindo, altera a forma que eu tô vendo as coisas, porque o cílio pesa, porque tudo muda. Tem o desconforto do corpo, enfim.

PACO: Aham.

JULIANO: Eu acho que é a mesma coisa, mas sou eu a partir de um corpo alterado e tal, não é uma outra identidade, é uma possibilidade de identidade para aquele corpo que está alterado, sabe?

PACO: Sim. É uma ideia muito... muito complexa. Muito interessante, que eu quero me debruçar, porque tem pessoas que elas falam assim... elas fazem essa divisão né, muito dura, do tipo: “Não. Eu sou eu e aí quando eu me monto é um personagem, é uma persona, é um outro”. Muitas pessoas elas fazem essa divisão. E você já não. Já faz um cruzamento que é muito mais próximo, não tem tanto essa divisão. E é muito interessante ver esses processos que cada um, cada uma vai vivendo. Mas eu acho que para todes acontece esse autoconhecimento, assim... Alguma coisa mexe na subjetividade da pessoa né, independente se ela considera mais distante - personagem e tal - ou se tem um cruzamento mais próximo. Algum processo interno de subjetividade, de questionamento, acontece. Isso é fantástico né, acho que é um veículo para além da gente trabalhar coisas estéticas, fantástico, porque a gente mexe com muitas habilidades - assim coisas estéticas, e tem esse lado humano né, que a arte drag envolve, que é genial, eu acho incrível. Mas massa, obrigado por essa resposta. (risos) Tudo bem? Quer tomar uma aguinha? Tá tranquilo?

JULIANO: Tô de boas, bora lá.

PACO: Então, a próxima pergunta é a seguinte: drag vai primeiramente trazer questões de gênero, mas como outras, como classe, raça e etnia, território, cultura, fazem parte do seu fazer ou atravessam seu fazer como performer?

JULIANO: O meu?

PACO: O seu (risos). Pegou isso?

JULIANO: Ah, 100%.

PACO: Hable mais. Essa questão da interseccionalidade, né.

JULIANO: Ah não, 100%, 100%. Eu não consigo... eu não consigo me dissociar, enfim, da minha cultura né. Eu acho que uma coisa que é muito marcante, acho que talvez nem só para mim mas para a grande maioria das meninas que se montam aqui, tipo na Amazônia e tal, é que essa questão da cultura é muito forte. A nossa cultura aqui é muito densa, não tem como dissociar e fazer um negócio genérico. É muita coisa atravessada, sabe? Eu acho que é impossível dissociar, eu acho que eu não conheço ninguém que se monte aqui na Amazônia que tem um trabalho dissociado da cultura local, saca?

PACO: Sim. Isso eu acho também maravilhoso porque aqui a gente tem umas influências estrangeiras né... que acabam assim... deixando a coisa muito moldada, muito igual, tipo feito drag em série, várias drags iguais...

JULIANO: Uhum.

PACO: ... ou muito parecidas e quando você...

JULIANO: Tipo modelo fordista né?

PACO: É (risos). O modelo fordista de produção de drag (risos). Ai, isso dá uma coisa interessante de fazer uma relação. E aí quando entra essa cultura, como aí a cultura é muito forte, né. Isso quando eu estive aí, eu senti de uma forma incrível. Não que aqui nós não tenhamos cultura. É claro que em Brasília tem cultura, em Goiás, de onde eu venho, também tem cultura, mas especialmente aqui nesse território de Brasília são muitas culturas, porque vieram pessoas do Brasil inteiro e aí essas culturas ficam muito misturadas e setorizadas. Você tem que ir para um lugar atrás de cultura popular, tem que ir em outro lugar atrás de

outra coisa, e não tá no DNA assim, não tá na cidade inteira, como é em Belém. E aí as artistas daí trazem isso de uma forma que fica muito diversa né, porque a natureza é diversa, as vivências são diversas, a cultura é muito rica e muito... Tem muita coisa né. Então isso é muito bom. Agora, e essa questão assim, você vê na sua produção ou de outras themônias, trazendo questões de classe? De... sabe, classe assim? Consciência de classe... elites... pobreza... ou ainda essa questão de classe ainda não aparece tanto?

JULIANO: Não, aparece muito, com certeza! Porque, tipo, muitas das meninas que se montam aqui são periféricas e tal. Nossa, e é cada vivência assim... E é muito... É muito forte, principalmente para as meninas que vêm de mais longe e tal. As meninas que vêm de Icoaraci, que vem de Maguari... essa questão de classe... porque vai... como a gente sempre fala, a precariedade é mãe da criatividade. Então tipo, muitas vezes é se montar no ônibus, é acordar 5 da manhã pra se montar pra poder chegar tipo 8, 9 pra cá, pra poder... enfim, fazer um job e tal. Se montar em banheiro de shopping, em casa de amiga e enfim, não ter acesso, não ter material, sabe? Mas é que a gente se presta muito, se ajuda muito também. Então a gente consegue suprimir algumas coisas, mas porra, é bem foda a questão de material, de acesso, da gata não ter os acessos e principalmente as que moram longe, as que moram longe são um puta corre, assim... de se montar em ônibus e tal. Égua, isso é um caos. Não é o meu caso infeliz-, infelizmente não né, felizmente, sou privilegiado e tal, eu tenho apoio e tal, tive suporte em casa. Enfim, eu sou virado financeiramente, também não sou rico, mas consigo ter meus acessos, mas o que eu acompanho das minhas amigas e tal, que vem de outros espaços, de outras situações de classe, é bem foda, é bem delicado e tal, mas a gente sempre tenta se ajudar muito.

PACO: Sim, que é algo muito bonito, muito... Para mim foi muito inspirador assim essa ajuda né, e aí eu vou entrar na última pergunta então, que eu acho que toca nesse assunto que é justamente sobre as casas né, e aí a pergunta é a seguinte... Assim, eu pulei, não que eu tenha finalizado aquele assunto anterior, é só porque eu achei um gancho pra essa próxima pergunta. Acho que sua resposta contemplou. Posso fazer um pequeno comentário só, antes de ir então fazer esse gancho. Deixa eu te perguntar, que é um comentário na verdade né. Que aí essa questão da classe, eu sinto que ela entra assim na força da performance né, no sentido de que o corre é tão grande, que essas artistas quando vêm pra cena trazem tudo isso né, é uma potência que é assim... surreal. Então enquanto você tava falando eu tava refletindo, mas será que essas questões entram na dramaturgia da cena, de fazer uma cena que fale sobre isso, e talvez não seja tanto o caso, talvez vai ser ali uma performance de bate-cabelo, vai ser uma dublagem, não assim sabe uma cena que fale de questões de classe, tal, tal, tal. Mas aí eu acho que o que vem com elas, essa vivência, essa... Aparece no corpo né, aparece no olho, aparece assim na energia né, no dar o sangue... Que você olha e fala “caraca, que que é isso que tá acontecendo aqui?”, entendeu? Você concorda? Que vem nesse lugar ou também tem cenas assim que trazem isso de uma forma assim... sabe? Na dramaturgia da cena...

JULIANO: Eu acho que são várias questões que trazem energia e tal. Acho que na verdade... Acho que cada pessoa tem de onde tirar essa energia, sabe, eu acho que não necessariamente este ponto, mas diversos pontos e tal. Acho que cada uma sabe aonde toca o seu, pra onde poder puxar essa energia, para um palco e tal, para essa dramaturgia. Acho que é muito... é muito pessoal e tal isso.

PACO: É. Mas então, fato é que sim né, pelo menos aí no movimento de Belém, a arte drag já vem muito imbricada para além das questões de gênero né, porque acho que essa relação com o gênero tá ali, ela faz parte da história drag, mas aí esses cruzamentos que é o que eu tô interessado em pensar, como isso vem, as questões de classe, de raça e etnia, de cultura e aí eu vejo que assim... Aí nessa cena, indubitavelmente, isso tá presente de uma forma muito forte, muito latente. Porque é isso, não é em todo lugar que acontece (risos), sabe? Essa cultura presente, essa questão de classe presente. Muitas vezes a drag acaba se encerrando, não é se fechando, mas fica ali mais na questão de gênero né, e eu acho que pode... tem potencial para trabalhar muita coisa assim... Então ver o que vocês estão fazendo aí é maravilhoso, é um aprendizado e eu acho que o Brasil tem que conhecer mesmo, sabe? Pessoal daqui de Brasília tem que conhecer, porque é isso, poxa a gente tem cultura aqui, a gente tem questões para discutir, de classe né, e aí a gente vê as drags de produção fordiana... enfim...

JULIANO: É isso.

PACO: Então sobre as casas, que já deu 31 minutos, não quero passar muito do combinado, mas sobre as Casas... Como você diria que nasce uma Casa? E o que é preciso pra que ela cresça e permaneça, como por exemplo a Haus of Carão e outras hauses de Belém?

JULIANO: Olha... a maioria das haus nascem com... com relacionamentos...

PACO: Desculpa, cortou, você pode repetir? A maioria das Casas nasce de relações...

JULIANO: Nasce de relações de afinidade, mas não só de afinidade, eu acho que nasce de necessidade. Eu acho que não dá pra jogar só pra um ou só pra outro, eu acho que esses dois eixos, assim... que alinham uma formação de casa, sabe? Porque não basta só tu... tu... “ai achei legal, vou fazer”. Tem que ser algo necessário, porque senão não tem força pra sair, sabe? É o que a gente tava conversando, acho que eu cheguei a falar, não se faz arte porque a gente... assim... a gente não é artista porque a gente gosta, a gente é artista porque a gente precisa, porque é necessário que aquilo exista, sabe? Eu acho que a Casa também é muito por aí. A gente sente quando tá na hora, que precisa, que aquele movimento e aquela afinidade entre aquelas pessoas precisa ser uma Casa, sabe, precisa ser um espaço de apoio, um espaço de acolhimento, além de um grupo de amigos aleatório. Aquilo precisa ser uma construção de pertencimento. Eu acho que pra mim Casa é isso, é essa relação familiar, é tu tá... tu sentir que aquelas pessoas tão precisando de ti, de acolhimento etc, etc. No meu caso enquanto pai da Casa e tal... [falha no áudio] ... das meninas sentirem que elas precisam também desse espaço, sabe. Eu acho que não é sobre afinidade, mas é... Eu diria que é 60% afinidade e 40% necessidade. Precisa ser necessário. E enfim, estando numa casa se alinham as coisas, as pessoas se alinham, conseguem estruturar discurso, alinhar pensamento, pra que consigam trabalhar juntas, viver juntas e se apoiar e tal. Acho que o mais importante de uma Casa é que as pessoas se apoiam e que estejam juntos e tal. Não é só sobre... sei lá, tem muita casa que se monta, que é só pra... sei lá, participar de alguma coisa ou só pra dizer que tem uma Casa ou... sei lá, às vezes estão lá só pra... sabe?

PACO: Uhum... pra aparecer.

JULIANO: Acho que não é por aí o caminho. Eu acho que esse tipo de Casa se faz muito fácil, mas ao mesmo tempo se desfaz muito fácil, porque não tem um sustentáculo, sabe, não se sustenta.

PACO: Sim.

JULIANO: Casa precisa desse afeto. Sem esse afeto, sem esse espaço seguro, não tem Casa, não sustenta uma Casa.

PACO: Certo. E aí tendo nascido essa Casa a partir dessa necessidade, dessas afinidades, tendo havido esse alinhamento, esse apoio mútuo... E aí, como é que ela continua? O que é preciso fazer para que ela cresça, pra que ela permaneça. Como se mantém essa Casa de pé?

JULIANO: Produzindo. A única forma de manter as coisas ativas no mundo é não deixando elas morrerem né, é produzindo, é fazendo, assim como a montagem... Sei lá, não é se montar uma vez há cinco anos atrás e dizer que é drag, sabe? Isso não existe. Só se mantém fazendo e produzindo e continuando. A Casa é a mesma coisa, não adianta... ah! fez a casa e não alimenta ela. E não digo só alimentando, tipo, produzindo conteúdo artístico, sabe? Mas produzindo essas vivências, estar junto... sabe? Às vezes sair pra tomar um sorvete, todo mundo junto, é mais eficaz do que tu montar um espetáculo todo mundo junto, sabe? Eu acho que é alinhar e... manter. Acho que manter não é difi-... manter é difícil porque demanda esforço emocional.

PACO: Sim.

JULIANO: Muito mais do que esforço prático, do que esforço artístico e etc, etc, demanda muito esforço emocional.

PACO: Nesse sentido de ouvir, de ter assim... se tem alguém que tá com um problema, vai ouvir, vai tentar ajudar, nesse sentido né, do esforço emocional porque são pessoas né, e aí se se propõem a ser um espaço de cuidado daí é um cuidado real, não dá pra ser uma coisa fake, tipo assim...

JULIANO: Exatamente.

PACO: “Ai, vamos aqui tirar uma foto, somos uma House”. Se for uma coisa, uma house raiz, vai demandar esse esforço emocional aí que você tá falando né, porque de fato...

JULIANO: É, e não é assim se encontrar uma vez na vida outra na morte, só pra dizer “oi” e tal, e na verdade são pessoas que mal se conhecem, saca? Acho que isso aí, para mim não constitui Haus, pra mim é uma história, sabe, é um título e não faz sentido nenhum, na verdade. Mais atrapalha do que ajuda (risos).

PACO: Sim. Bom, é isso então, muito obrigado. Deixa eu parar aqui a gravação. Tem mais alguma coisa que você gostaria de acrescentar?

JULIANO: Ai, não sei. Queres perguntar mais alguma coisa? É o momento.

PACO: Não. Do que eu tinha anotado aqui, eram essas perguntas. Ah, eu acho que foi bem bacana. Acho que eu tô contemplado.

JULIANO: Então é isto. Temos.

PACO: Então tá, vou parar aqui.

APÊNDICE C – Prática docente: programa do curso de extensão Performance Drag e Identidade

Resumo do curso

Trata-se de um curso de extensão com a finalidade teórico-prática com o objetivo de propor ao público práticas performativas da arte drag e do transformismo, apresentando de maneira conceitual, exercícios, técnicas, referências, memórias que estão envolvidas nesse fazer artístico. Os encontros serão semanais com discussões de textos e ações que contribuem com os processos de construção das identidades para a organização do trabalho de investigação cênica de performances, perpassando questões interseccionais que nos atravessam, como gênero, sexualidade, raça e etnia, classe, cultura e território. Pretende-se ao final do curso o compartilhamento das experiências com a abertura de um cabaré performático.

Público-alvo

Estudantes da graduação (Bacharelado e Licenciatura) em Artes Cênicas, estudantes de Psicologia, Sociologia, Educação Física, Antropologia, Filosofia, Matemática e demais estudantes de outros cursos de graduação que se interessem; Estudantes de cursos de Pós-Graduação; Pessoas LGBTQIAPN+; Estudantes de Teatro, Dança e/ou Performance; Jovens maiores de 18 anos; Artistas drag e artistas em geral.

Objetivos

Apresentar e discutir conceitos-chave relacionados à arte drag e ao transformismo; Realizar práticas performativas fundamentadas na arte drag e no transformismo tendo como fundamento os processos de construção da identidade; Criar um espaço de criação e experimentação seguro e afetivo para pessoas LGBTQIAPN+;

Metodologia

Aulas expositivas, aulas práticas, práticas performáticas em casa, apresentação de performances.

Resultados esperados

Favorecer a construção de novas personas-drag e enriquecer performances já existentes ou pré-concebidas; Construir performances individuais e/ou em grupo a serem apresentadas na Universidade de Brasília como culminância do curso; Disseminar a arte drag e o transformismo, combatendo a LGBTfobia e o racismo.

Carga horária: 30h

Programa:

JUNHO

SEMANA 1

05/06 (quinta)

Apresentação da proposta e do programa do curso;
 Performance artística convidada;
 Vivência cênica e registro em diário de bordo;
 Prática de Performance: Atividade com os Cards Marina Abramovic (série de práticas concebidas para preparar corpo~mente para estados de presença, atenção e escuta);
 Roda de conversa;

06/06 (sexta)

Transformismo e Arte Drag: possibilidades de criação na arte drag e seus elementos característicos;
 Vivência cênica: Drag Queen e Drag King.
 Registro no diário e Roda de conversa;

SEMANA 2

12/06 (quinta)

Discussão de texto;
 COSTA FILHO, Francisco Carlos e LOPES, Elisabeth Silva. **Questões de gênero e mais além: a interseccionalidade na Arte Drag**. Revista Brasileira de Estudos da Presença, v. 14, n. 3, 2024. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2237-2660132185vs01> Acesso em 04 jun. 2025

Vivência Cênica: Drag Queer, Drag Monstra, Ecodrag - Experimentação com maquiagens;
 Registro em diário de bordo;
 Concepção de um croqui de maquiagem (proposta para casa).

13/06 (sexta)

Desdobramento 1 da Prática de Performance em formato de performance, vídeo, texto, leitura do diário, fotoperformance, etc;

*Vivência Cênica: Execução da maquiagem planejada; Experimentação corporal.
 (a depender do número de pessoas que irão apresentar)
 Atividade com Cards.

SEMANA 3

26/06(quinta)

Discussão de texto:
 COLLING, Leandro. **O que performances e seus estudos têm a ensinar para a teoria da performatividade de gênero?** Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1, n. 40, 2021. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1-19> Acesso em: 4 jun. 2025.

Vivência cênica: Drag caricata - trazer lipsync e elemento surpresa.

27/06 (sexta)

Desdobramento 2 da Prática de Performance em formato de performance, vídeo, texto, leitura do diário, fotoperformance, etc;

Vivência cênica: Perucaria; Croquis de figurino;

JULHO**SEMANA 4****03/07 (quinta)**

Vivência cênica: Maquiagem drag;

Abertura dos processos criativos - compartilhamento de escritas e ideias de performance.

04/07 (sexta)

Vivência cênica: Corpo drag: enchimentos, salto alto, objetos e outras materialidades. (Re)nascimento e batismo drag.

Texto:

de Perra, H. (2015). **Interpretações imundas de como a Teoria Queer coloniza nosso contexto sudaca, pobre de aspirações e terceiro-mundista, perturbando com novas construções de gênero aos humanos encantados com a heteronorma.** *Revista Periódicus*, 1(2), 291–298.

05/07 (sábado 1)

Dia de montagem completa; Ensaio dos números do cabaré; Possibilidade de sair à rua.

10/07 (quinta)

Discussão de texto

Schicharin (Université de Lorraine, França), L. (2022). **Do Drag ao Pós-Drag: a performance travesti frente à etnicidade e à classe.** *Revista Brasileira De Estudos Da Presença*, 7(2), 225–248. Recuperado de <https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/72936>

Compartilhamento da experiência de sábado;

Ensaio e produção.

11/07 (sexta)

Ensaio e produção.

12/07 (sábado 2)

Dia de montagem completa; Apresentação do cabaré.

APÊNDICE D – Prática docente: diário de bordo

Dia 1 - 06/06/2025

Registro imediato

A cabeça fica indo e vindo e sinto dificuldade de me manter presente. Quem importa é quem está aqui. Agora. Me olhando no olho. Engolindo saliva. Engulo também. Quem é? Usa óculos, como eu. Tento sentir a respiração. Snap! Face! Contraio e jogo a saia. Uma partitura de movimentos. Primeiro dia de expectativas. Cumpridas, sim. Deu certo. Vai dar certo. Uma folha em branco, um rosto. Drags em gestação. Queer, king, queen, mostra. A ninhada é plural. Somos plurais. Pegar telefones. Lista de chamada. Deu. Mais 1min. Impressão final: close - open.

Registro depois

luiz, wyn, gustavo

no primeiro dia teve a presença da drag Dyanna Beckster, foi maravilhoso ela ter ido. A bixa se maquiou desde as 4 da manhã para estar lá às 8h, para performar um bate-cabelo. Ela é muito carismática e fez comentários que foram muito ricos. A presença material da drag ilustra o que muitas vezes precisa-se de palavras e palavras para dizer.

Esse dia eu estava nervoso, ansioso, não dormi direito. Cheguei lá, montei o projetor, esperei. Apresentei o programa, em seguida fizemos um alongamento em grupo, cada um propondo o movimento e um gesto que remetesse a drag (tivemos os gestos “face”, “snap”, “contorcido” e “saia cigana”), que me lembrou a possibilidade de criar um DAP gestual (Marcio Menezes), que é como se fosse um bordão mas com um gesto. Fizemos os gestos em sequência partitural. aqueci o olhar, massagem facial...

Dia 2 - 05/06

Registro imediato

Muito interessantes as nuances do masculino e feminino e pensar que dentro de nós temos tudo, todas as energias. Como já dizia a música, o meu lado masculino não fere o meu lado feminino e vice-versa. A gueixa com o olhar do samurai foi muito forte para mim, o que poderia significar? Meu eu de fora que é mais feminino e precisa projetar o masculino? Para Queen e King acho que a associação com o exercício cênico funcionou. Buscar a ambiguidade quando mistura o externo com o interno, aprendizado de dissociação que tive no Teatro O Bando, parece diminuir ou suavizar a separação binária. Querendo ou não, gostando

ou não, dar aula na escola, esse exercício, me dá mais experiência como professor - ministrante nesse caso.

Registro depois

luiz, wyn, gustavo, pedro ivo

o começo foi mais teórico, trouxe slides com as semelhanças e diferenças entre transformismo e arte drag. aula mais expositiva.

experimentamos as energias da drag queen e do king a partir do exercício cênico do samurai e da gueixa (lume). acredito que deu muito certo, e acrescentei algo novo (talvez) que foi trabalhar uma ambiguidade - por fora gueixa, por dentro samurai e vice-versa. acho que como um caminho para investigar essas corporalidades foi interessante, aparecem bem os “tipos” tradicionais do feminino e masculino.

mas explicando sempre que existem masculinidades, por exemplo, e não precisamos reproduzir a masc. hegemônica.

mostrei videos do Rubão, e Wyn observou a ambiguidade na sua performance de king quando traz o elemento de burlesco no bumbum.

para mostrar a female impersonation, mostrei meu video de Carminha.

a característica do lypsin, video da drag queen Dida do RuPaul.

12/06

Registro depois

Isabel; Wyn, João, Ellen (calouros de Serviço Social)

maquiagem queen e king

discussão do artigo durante a maquiagem

finalização com experimentação corporal: aquecimento jamburana funcionou muito bem.

runway experimentando o corpo a partir da maquiagem (música Hips, Nail).

Isabel perguntou sobre o pós-drag.

não tive tempo de escrever no diário.

as materialidades da maquiagem, o cheiro das tintas, a sensação dos pinceis, de fazer do rosto a tela, deu ao curso esta semana outra dimensão que na semana passada não havia aparecido. esse ritual, que nesse caso foi coletivo, de se maquiar, de descobrir as misturas, os blends. e eu perceber quanto conhecimento possuo, acumulado, que não veio de um dia para o outro. ensinando técnicas que um dia não soube e aprendi fazendo e em muitos cursos. A minha

make teve como inspiração uma fênix. Após explicar sobre o que era “queer” e os subgêneros, pedi que pesquisassem na internet referências para a sua maquiagem. mas envolvido com a organização dos materiais, etc, não consegui fazer a minha, e só segui intuitivamente essa ideia, fazendo chamadas com vermelho, laranja.

tudo de volta, desde o processo anterior de higienizar os pinceis e preparar todo o material para levar a UnB. muitos detalhes que felizmente consegui planejar bem para que dessem certo, como os espelhos pequenos, que quase joguei fora. levei papeis para experimentarmos cílios de papel, cílios postiços. no dia anterior, parte da preparação envolveu também o descarte de materiais antigos e a compra de novos itens: 2 bases de tonalidades da cor da minha pele e mais escura, 1 corretivo mais claro; comprei esponjinhas para dar de brinde; bandeja para compartilhar os materiais com segurança (biossegurança) - aprendizados que fui obtendo e que aparecem agora. nas minhas explicações gosto de dizer de onde aprendi (“aprendi isso com rafiza, aprendi isso com malona”, “esse truque quem ensinou foi a mackayla”). aos que não sabiam por onde começar, indiquei caminhos e fui fazendo a minha também. é muito bom, só gostaria de ter mais tempo para experimentação no final. foi ótima, e ainda bem que deu tempo, mas foi corrido. numa aula de 2h em que fizemos maquiagem, fiquei surpreso que consegui fazer essa outra parte prática, de corporificar - faz toda a diferença, comparado com cursos que apenas ensinam a maquiagem. esse trabalho de corpo, em que já coloquei uma característica drag - a runway, fez todos ficarem empolgados. pena os que tinham ido na semana passada não terem comparecido (Luiz e Pedro Ivo). Mas essa volatilidade faz parte, já havia experimentado no meu mestrado e fiquei feliz por ter gente. em média 4 a 5 pessoas, para mim está ótimo. talvez mais do que isso ficasse ainda mais difícil de gerenciar a produção da aula, que é bem trabalhosa quando foquei na maquiagem. aquela bagunça na mesa me lembrou os “velhos tempos”, aquele monte de coisas, coisas e mais coisas a serem acopladas. doidices. ficamos contentes com nossos trabalhos. na experimentação, trouxe mais a queen, nessa força fênix que também seduzia.

Vivência cênica baseada na Drag Queer e subgêneros Monstra e Ecodrag

13/06

trabalhamos maquiagem, hoje 13/06 a maquiagem já a partir do desejo de cada ume: queen, king, queer, monstra... foi o quarto encontro, da segunda semana. maior corre dar aulas sobre drag. emprestei toda a minha maquiagem disponível, pincéis, espelhos, coisas para segurar o cabelo, secador, enfim...

hoje fui mais processual e expliquei o passo-a-passo dos cuidados com a pele, de limpeza prévia, com lenço umedecido, hidratação com creme. havia uma pessoa nova, chamada Átomo, primeiro contato com arte drag.

as demais pessoas presentes hoje (Wyn, que foi em todos os encontros; Isabel - ontem, 12/06 e hoje; João Vitor ontem e hoje; gustavo 3ª presença).

não tive tempo de escrever no diário.

sorteio de cartas para quem não havia recebido. Wyn e eu não apresentamos, ficou pra outra semana. essa proposta desperta a curiosidade.

apareceu a risada da pomba-gira na experimentação.

importante recomeçar, importante reconexão com minhas coisas, minha história, meus saberes.

REFERÊNCIAS

AKOTIRENE, Carla. *Interseccionalidade*. São Paulo: Pólen, 2019.

ALMEIDA, Saulo Vinicius. HABIB, Ian Guimarães (org.). *Performance, performatividade e identidades*. Jundiaí: Paco, 2021.

AMARANTE, Rodrigo. *I'm Ready*. In: *Cavalo*. YouTube, 2015. Recurso eletrônico. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0nrfs0U519M>. Acesso em: 11 set. 2025.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BAKER, Roger. *Drag: a History of Female Impersonation in the Performing Arts*. Nova York: New York University Press, 1995.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 2010.

BENTES, Juliano. *Ekoaoverá: um estudo sobre a territorialidade nos processos identitários das drags demônias*. Salvador: Devires, 2020.

BENEVIDES, Bruna G. *Dossiê: assassinatos e violências contra travestis e transexuais brasileiras em 2024*. Brasília, DF: Distrito Drag; ANTRA – Associação Nacional de Travestis e Transexuais, 2025.

BENTO, Berenice. *Transviad@s: Gênero, sexualidade e direitos humanos*. Salvador: EDUFBA, 2017.

BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

BYA, Braga; TONEZZI, José (orgs.). *O bufão e suas artes: artesanias, disfunção e soberania*. Jundiaí: Paco, 2017.

CARDOSO, Manu Castelo Branco. *Bololôs, armários, moitas e ruínas: apontamentos sobre comicidade e dissidência*. Brasília: Auá Editora, 2023.

CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

COLLING, Leandro (org.). *Artivismos das dissidências sexuais e de gênero*. Salvador: EDUFBA, 2019.

COLLING, Leandro. Fracasso, utopia queer ou resistência? Chaves de leitura para pensar as artes das dissidências sexuais e de gênero no Brasil. *Conceição / Conception*, Campinas, São Paulo, v. 10, 2021. <https://doi.org/10.20396/CONCE.V10I00.8664371>.

COHEN, Renato. *Performance Como Linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CORREA, Paulo Henrique Trindade. Uýra Sodoma, a mata que anda. In ALENCAR, Breno Rodrigo de Oliveira; CAVALCANTE, Francisca Verônica; GONÇALVES, Telma Amaral (orgs.). *Gênero, Etnografias e Performances Rituais* [recurso eletrônico]. Belém: Ed. IFPA,

2022. p. 113–132, 2022. Disponível em: <https://repositorio.ifpa.edu.br/jspui/handle/prefix/243>. Acesso em: 27 abr. 2023.

CORSON, Richard; NORCROSS, Beverly Gore; GLAVAN, James. *Stage makeup*. Boston: Pearson, 2010.

COSTA FILHO, Francisco Carlos. *A estética do grotesco como meio para potencializar a expressividade no corpo cênico*. 2019. 125f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

COSTA FILHO, Francisco Carlos. O grotesco como categoria estética: discussões conceituais. *O Mosaico*, Curitiba, v. 12, n. 2, p. 531–546, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.33871/21750769.2020.12.2.3189>

COSTA FILHO, F. C.; LOPES, E. S. Questões de gênero e mais além: a interseccionalidade na arte drag. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 14, n. 3, 2024. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/2237-2660132185vs01>.

DIVINAS DIVAS. Direção: Leandra Leal. Rio de Janeiro: Daza Filmes, 2017. 109 min. Recurso audiovisual.

DRAG RACE France. Direção de Lionel Chabert. França: Endemol France, World of Wonder, 2022.

ECO, Umberto. *História da feiura*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

ECO, Umberto. *História da beleza*. Rio de Janeiro: Record, 2012.

ELIAS, Joaquim. *No encalço dos bufões*. Belo Horizonte: Javali, 2018.

FABIÃO, Eleonora. Programa performativo: o corpo-em-experiência. *Revista Ilinx*, Campinas, n. 4, p. 1–11, 2013.

FÉRAL, Josette. *Além dos limites: teoria e práticas do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FERRACINI, Renato. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. São Paulo: Annablume, 2001.

FISCHER-LICHTE, Erika. A cultura como performance: desenvolver um conceito. *Revista Sinais de Cena*, n. 4, 2005.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética do performativo*. Lisboa: Orfeu Negro, 2019.

FLORES, Valeria. *Interrupciones* [recurso eletrônico]. Argentina: La Mondonga Dark, 2013. Disponível em: <https://www.bibliotecafragmentada.org/interrupciones/>. Acesso em: 11 set. 2025.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

GAGLIARDO, André. A história. *Revista DRAGazine*, Brasília: Distrito Drag; Pop Up Drag, 2023.

VIANA, Fausto; DA COSTA, Felisberto Sabino (orgs.). *40 anos do PPGAC ECA USP: As visualidades na performance: uma entrevista com Ferdinando Martins*. São Paulo: ECA-USP, 2021.

VIDAL-ORTIZ, Salvador; VITERI, María Amelia; SERRANO AMAYA, José Fernando. Resignificaciones, prácticas y políticas queer en América Latina: otra agenda de cambio social. *Nómadas*, n. 41, p. 185–201, 2014. Disponível em: <https://nomadas.ucentral.edu.co/index.php/inicio/8-articulos/803-trayectos-y-posibilidades-en-ciencias-sociales-nomadas-41>. Acesso em: 30 abr. 2023.

WALTERS, Brigitte. *Drag: Performance and Politics in the Americas Today*. 2022. Tese (Doutorado em Espanhol) – Departamento de Espanhol e Português, Universidade de Arizona, Arizona, 2022.

WARD, Maggie. “Cultural Appropriation! That’s what we never heard”: Performing Indigeneity on Reality Television and Beyond. In: BRYDE, Lindsay; MAYBERRY, Tommy (ed.). *RuPedagogies of Realness: Essays on teachings and learning with RuPaul’s Drag Race*. EUA: McFarland & Company, 2022. p. 142–160.

GOFFMAN, Ervin. *Estigma: Notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. Rio de Janeiro: LTC, 1988.

GOLDBERG, Roselee. *A arte da performance: do futuro ao presente*. Lisboa: Orfeu Negro, 2007.

GOMES-PENÑA, Guillermo. *Ethno-techno: writings on performance, activism, and pedagogy*. Nova York: Routledge, 2005.

GRUNVALD, Vi. Terrorismos e pontes do musicar local: Linn da Quebrada e seu ativismo de reXistência e desidentificação. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 65, n. 2, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/16789857.ra.2022.201257>.

HABIB, Ian Guimarães. *Corpos Transformacionais: a transformação corporal nas artes da cena*. São Paulo: Hucitec, 2021.

HALBERSTAM, Jack. *A Arte Queer do Fracasso*. Recife: CEPE, 2000.

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

HARTMANN, Luciana. Corpos que contam histórias: performances de “contadores de casos”. *Anais do V Congresso da ABRACE*, v. 9, n. 1, 2008.

HUGO, Victor. *O Corcunda de Notre Dame: edição comentada e ilustrada*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

JOSEPH, Channing Gerard. *The First Drag Queen Was a Former Slave*. *The Nation*, Nova York, 2020.

LAZZARUS, Lady. Toda forma de drag? A falta de representatividade AFAB em *reality shows* brasileiros. *Grafia Drag*, Porto Alegre, 24 abr. 2023. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/grafiadrag/toda-forma-de-drag/>. Acesso em: 24 abr. 2023.

LAZZARUS, Lorde. Quem tem medo de drag king? Uma conversa (difícil) sobre representatividade e oportunidade. *Grafia Drag*, Porto Alegre, 21 mai. 2024. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/grafiadrag/quem-tem-medo-de-drag-king/>. Acesso em 09 set. 2025.

LEITE, Janaina Fontes. *Autoescrituras performativas: do diário à cena*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2017.

LEHMANN, Hans-Thies. *O teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac-Naify, 2007.

LETRUX. *Flerte revival*. In: *Letrux em Noite de Climão*. YouTube, 2018. Recurso eletrônico. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0PjKnqtQuP8>. Acesso em: 11 set. 2025.

LOBATO, Heberton dos Santos. *Rainhas transformistas de Abaetetuba: concursos, performances e performatividades*. Curitiba: CRV, 2022.

LOPES, Beth. A performance da memória. *Revista Sala Preta*, v. 9, São Paulo, 2009. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v9i0p135-145>.

LUNA, Luedji. *Banho de folhas*. In: *Um corpo no mundo*. YouTube, 2017. Recurso eletrônico. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CoJ23XNHgG0>. Acesso em: 11 set. 2025.

MARTINS, Leda Maria. *A cena em sombras: o teatro de Maria Clara Machado e o pós-moderno*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1995.

MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Belo Horizonte: Cobogó, 2021.

MÍDIA NINJA. *Uýra Sodoma, uma drag queen indígena em defesa da Amazônia*. Documentário *Brigada NINJA Amazônia*. YouTube, 14 jun. 2020. Recurso eletrônico. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3AnIteg88-Y&feature=youtu.be>. Acesso em: 30 abr. 2023.

MOMBAÇA, Jota. *Não vão nos matar agora*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MUÑOZ, José Estéban. *Disidentifications: queers of color and the performance of politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.

MUÑOZ, José Estéban. *Utopía Queer: el entonces y allí de la futuridad antinormativa*. Argentina: CajaNegra, 2020.

NELSON, Robin. *Practice as Research in the arts. Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*. Reino Unido: Palgrave Macmillan, 2013.

OYEWÚMÍ, Oyèrónké. *A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

PASCHOAL, Marcio. *Rogéria: Uma mulher e mais um pouco*. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2016.

PASSOS, Maria Clara Araújo dos. *Pedagogias das Travestilidades*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2022.

PELÚCIO, Larissa. O Cu (de) Preciado: estratégias cucarachas para não higienizar o queer no Brasil. *Iberic@l*, São Paulo, n. 9, p. 123–136, 2016. Disponível em: <https://iberical.sorbonne-universite.fr/wp-content/uploads/2016/05/Pages-from-Iberic@l-no9-printemps-2016-12.pdf>. Acesso em: 11 set. 2025.

PERRA, Hija de. Interpretações imundas de como a Teoria Queer coloniza nosso contexto sudaca1, pobre de aspirações e terceiro-mundista, perturbando com novas construções de gênero aos humanos encantados com a heteronorma. *Revista Periódicus*, Salvador, v. 1, n. 2, p. 291–298, 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.9771/peri.v1i2.12896>.

RUIZ, Tulipa. *Novelos*. In: *Efêmera*. São Paulo: YB Music, 2010. YouTube, 2010. Recurso eletrônico. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VeA5YOYYqp8>. Acesso em: 11 set. 2025.

SALIH, Sara. *Judith Butler a Teoria Queer*. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2015.

SARA DE MELLO, Inês; AGUIAR, Franciele Machado de; BELCHIOR SANTOS, Jussara; PEDROSO DE OLIVEIRA, Luana; BITENCOURT, Matheus Abel Lima; FRANZONI, Tereza. O que é escrita performativa?. *Revista DAPesquisa*. Florianópolis, v. 15, n. esp., p. 1–24, 2020. Disponível em: <https://periodicos.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/17922>. Acesso em: 11 set. 2025.

SARITA; ASTRASIS, Flores. Desconstrução permanente. *Revista Themônia*, Belém, set.2020. Disponível em: <https://linktr.ee/WanAleixoDesign>. Acesso em: 26 abr. 2023.

SCHECHNER, Richard. *Performance Studies: An Introduction*. Nova York: Routledge, 2013.

SCHECHNER, Richard. Pontos de contato entre o pensamento antropológico e teatral. *Cadernos de Campo*, v. 20, n. 20, p. 213–236, 2011.

SCHICHARIN, Luc. Do Drag ao Pós-Drag: a performance travesti frente à etnicidade e à classe. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 7, n. 2, p. 225–248, 2017. Disponível em <https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/issue/view/2997>. Acesso em: 28 abr. 2023.

SOUZA, Neusa Santos. *Tornar-se negro ou As vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social*. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

THE WITCH, Mia. Nocivamente bela e rica: performances drag e a manutenção cis-masculina de estereótipos femininos. *Grafia Drag*, 08 set. 2025. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/grafiadrag/estereotipos-femininos/>. Acesso em: 8 set. 2025.

THE QUEEN. Direção: Frank Simon. EUA: MDH, Si Litvinoff Film Production e Vineyard, 1968. 78 min. Recurso audiovisual.

TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

TROI, Marcelo. Artivismos, religiosidades, themônias e ecodrags: notas sobre corpos dissidentes no Pará. *Revista Vazantes*, v. 3, n. 2, p. 76–94, 2019. Disponível em: https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/52010/1/2019_art_mtroi.pdf. Acesso em 11 set. 2025.

TURNER, Victor. Ritual dramático/drama ritual. In: TURNER, Victor. *Do ritual ao teatro – a seriedade humana de brincar*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2015. p. 127–144.

UÝRA SODOMA. *Em carne de Bicha e Planta*. Manaus, 15 abr. 2018. Recurso eletrônico. Disponível em: https://www.instagram.com/p/Bhmm0R3A7R-/?utm_source=ig_embed. Acesso em: 30 abr. 2023.

VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas: Editora da Unicamp, 1991.