



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE PSICOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA

LIGIA RIBEIRO FERREIRA

ENTRE A PESSOA E A PERSONA: A ONTOGÊNESE DA *DRAG QUEEN*

Recife

2022

LIGIA RIBEIRO FERREIRA

ENTRE A PESSOA E A PERSONA: A ONTOGÊNESE DA *DRAG QUEEN*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Psicologia da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de Mestra em Psicologia. Área de concentração: Psicologia.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Renata Lira dos Santos Aléssio

Recife

2022

Catálogo na fonte
Bibliotecária Valdicéa Alves Silva, CRB4-1260

F383e Ferreira, Lígia Ribeiro.
Entre a pessoa e apersona: a ontogênese da drag queen / Lígia Ribeiro
Ferreira. – 2022.
137 f.: il.; 30 cm.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Renata Lira dos Santos Aléssio.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco, CFCH.
Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Recife, 2022.
Inclui referências e apêndices.

1. Psicologia. 2. Relação entre pessoa e persona. 3. Ontogênese. 4.
Antes, durante e após a montagem. I. Aléssio, Renata Lira dos Santos
(Orientadora). II. Título.

150 CDD (22. ed.)

UFPE (BCFCH2022-061)

LIGIA RIBEIRO FERREIRA

ENTRE A PESSOA E A PERSONA: A ONTOGÊNESE DA DRAG QUEEN

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra em Psicologia. Área de concentração: Psicologia.

Aprovadaem: 24/02/2022

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Renata Lira dos Santos Aléssio
(Orientadora)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof.^a Dr.^a Ana Paula Soares da Silva
(Examinadora Externa)
Universidade de São Paulo

Prof.^a Dr.^a Maria Isabel Patrício de Carvalho Pedrosa
(Examinadora interna)
Universidade Federal de Pernambuco

AGRADECIMENTOS

Bem como aprendi nas leituras em Psicologia do Desenvolvimento, a experiência nos ensina da presença do acaso em nossas trajetórias. Assim foi esse Mestrado, evento com o qual sonhei por muitos anos, que foi atravessado pelo isolamento físico imposto pela pandemia de COVID-19. Vi-me, então, diante de uma ruptura, que promoveu a necessidade de novas significações sobre os processos de ensino-aprendizagem, sobre a pós-graduação, e, principalmente, sobre presença. Gostaria, então, de tecer alguns agradecimentos a estas múltiplas presenças, que tornaram este trabalho possível.

Agradeço à Facepe, que me contemplou com uma bolsa de pós-graduação durante todo o período da minha dissertação.

A todos os cientistas, autores e atores que contribuíram com as reflexões presentes neste estudo.

Agradeço à minha família pelo contínuo investimento na minha educação, que me apresentou a outras narrativas e outros mundos possíveis, transformando-me profundamente.

Agradeço a todos do Laboratório de Interação Social Humana (LabInt), casa que me acolheu na minha caminhada como pesquisadora, e com afetividade me ensinou que tal qual a vida, a ciência é um empreendimento coletivo.

Agradeço aos docentes e colegas de pós-graduação, que apesar dos poucos encontros presenciais, compartilharam comigo o espaço nas aulas e além delas, contribuindo com debates, digressões e divertimentos, que também constroem este trabalho.

Agradeço a todos os meus amores (vocês sabem quem são!), pelos cafés, pelas conversas, pelas palavras, pela troca, pelos abraços. Mesmo sem entender os conceitos e termos técnicos, vocês estiveram disponíveis a ouvir as minhas elucubrações em relação à pesquisa, me ajudando a desfazer os nós, e seguem me ensinando sobre um tanto que jamais pensei em aprender. Um abraço virtual especial às minhas mestrandas parceiras Stephanie Azevedo e Nathalia Cavalcanti, que compartilharam essa trajetória de forma tão próxima, dividindo anseios e expectativas.

À minha terapeuta, que a essa altura já deve estar craque em RedeSig, pela escuta e acolhida semanal.

À minha banca, que com tanta afetuosidade se dispôs a ler este escrito e fazer apontamentos que me permitem evoluir enquanto cientista.

À minha orientadora Renata Aléssio, que ao me ver questionar o sentido desse trabalho em um contexto tão turbulento, me lembrou que ele nos permite sonhar. Por me

estimular nos meus vãos e articulações, e me acolher nos meus medos e limitações. Pela empolgação de construir isso junto comigo, pelas risadas, pela parceria, por vislumbrar futuros....Doutorado vem aí! Espero que a gente caminhe juntas dentro e fora da academia por muitos anos ainda por vir.

E por fim, mas não menos importante, a Anico, Raphael, e Bruno, que concretizam a existência de Nikki, Nina e Amazone, e com tanta generosidade compartilharam suas histórias comigo, trazendo uma potência inenarrável a este trabalho.

RESUMO

Propulsionado pelas reflexões teórico-metodológicas advindas da perspectiva da Rede de Significações (RedSig) e campo teórico do Gênero, o presente trabalho teve como objetivo perscrutar a ontogênese da *drag queen*. O método desenvolvido pautou-se em entrevistas individuais e semiestruturadas, que ocorreram em 3 momentos: antes, durante e após a montagem. O primeiro encontro se deu com cada participante desmontado, e focou na origem e história da *drag queen*. O segundo encontro ocorreu durante e após a montagem, buscando um aprofundamento na construção corporal da persona. As entrevistas foram gravadas, transcritas e analisadas sob o prisma microgenético. Três frentes orientaram a construção da análise: os indícios da construção da *drag queen*, a influência das temporalidades e os aspectos macrossociais. Os resultados indicam o caráter singular de cada *drag queen*, atravessada por suas temporalidades e sua relação com o meio. Em seus processos desenvolvimentais, são negociadas relações, práticas, linguagens e espaços específicos, tornando única a sua trajetória. Há, também, pontos transversais, associados principalmente a elementos da matriz sócio-histórica, que se referem à ruptura do sistema sexo-gênero, e criação de novas formas de ser e fazer *drag*. Foi possível observar, ainda, a dimensão altamente interativa da *drag*, desde as primeiras montagens, no processo de escolha do nome, e durante o seu percurso ontogenético. Tal qual o desenvolvimento da pessoa, a trajetória da persona *drag queen* é multilinear, marcada pela previsibilidade e pelo acaso, e pela continuidade e descontinuidade. A maquiagem metaforiza e concretiza esses movimentos não lineares, assumindo um lugar de destaque enquanto processo de montagem da persona. Ademais, observamos processos de aproximação e distanciamento na interação entre pessoa e persona. A partir da análise, compreende-se a *drag queen* como a construção de um novo lugar no mundo, e caracteriza-se a relação entre pessoa e persona como uma dupla via de transformação. Por fim, aponta-se a *drag* como um processo *acontecendo*, em constante devir.

Palavras-chave: *Drag queen*. Ontogênese. Desenvolvimento.

ABSTRACT

Propelled by theoretical and methodological reflections of the Network of Meanings (Rede de Significações) and Gender Theories, this work aimed to scrutinize the ontogeny of the drag queen. The method was based on individual semistructured interviews that happened in 3 different moments: before, during and after getting into drag. The first meeting took place with each participant out of drag, and focused on the origin and history of the drag queen. The second meeting happened during and after getting into drag, seeking a deeper understanding of the person's body construction. The interviews were recorded, transcribed and analyzed under the microgenetic prism.

Three aspects guided the construction of the analysis: the clues of the construction of the drag queen, the influence of temporalities and the macrosocial aspects. The results indicate the singularity of each drag queen, intertwined by their temporalities and their relationship with the environment. In their developmental processes, they negotiate relationships, practices, languages and spaces, making their trajectory unique. There are also transversal components, mainly associated with elements belonging to their socio-historical matrix, that refer to the disruption of the sex-gender system, and the creation of new ways of being and doing drag. It was also observed the highly interactive dimension of the drag, since the first few times getting into drag, in the process of choosing the name, and in its ontogenetic path. As well as the development of the person, the drag queen's trajectory is multilinear, marked by predictability and unpredictability, continuity and discontinuity. The makeup metaphorizes and concretizes these non-linear movements, as a prominent place in the process of getting into drag. In addition, we observed processes of approximation and distancing in the interaction between person and persona. Based on the analysis, the drag queen is understood as the construction of a new place in the world, and the relationship between person and persona is characterized as a double path of transformation. Finally, we point out the drag as a *happening* process, in constant state of becoming.

Keywords: Drag queen. Ontogenesis. Development.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Gravura do século XVIII que aborda o travestimento.....	28
Figura 2 - Dama pantomímica.....	28
Figura 3 - Marsha P. Johnson e Sylvia Rivera na Rebelião de Stonewall.....	30
Figura 4-Desfile na cena cultural ballroom	31
Figura 5 - Club Kids	33
Figura 6 - Rupaul desmontado e montado de drag.....	34
Figura 7 - As divinas divas	36
Figura 8 - Levantes LGBTQIA+ no Brasil.....	41
Figura 9 - Márcia Pantera dançando bate-cabelo	43
Figura 10 - Gloria Groove, Aretuza Lovi e Pabllo Vittar, drag queens e cantoras	44
Figura 11 - Nikki Angel.....	65
Figura 12 - Aleluia! The Devil's Carnival	72
Figura 13 - Maquiagens de Nikki Angel	79
Figura 14 - Nikki fazendo a color correction.....	80
Figura 15 - Nikki preparando o olho para receber a maquiagem.....	80
Figura 16 - Nikki maquiando os olhos	81
Figura 17 - Nikki posando durante a aplicação de base na pele	82
Figura 18 - Nikki fazendo o contorno do rosto	82
Figura 19 - Alyssa Edwards, ex-participante de Rupaul's Drag Race	83
Figura 20 - Nikki passando batom	83
Figura 21 - Nikki se olha no espelho após desenhar as sobrancelhas	84
Figura 22 - Nikki Angel aplicando máscara para cílios	85
Figura 23 - Nikki posando para as fotos.....	85
Figura 24 - Nikki se prepara para a performance.....	86
Figura 25 - Nina Beaux Poison	87
Figura 26 - Consuelá, uma das referências de Nina Poison.....	90
Figura 27 - Katya Zamolodchikova, ex participante de Rupaul's drag race	91
Figura 28 - Maquiagens de Nina	96
Figura 29 - Nina no processo de esconder as sobrancelhas.....	97
Figura 30 - Nina desenhando as sobrancelhas	98
Figura 31 - Nina maquiando os olhos.....	98
Figura 32 - Nina aplicando base, e marcando o contorno	99

Figura 33 - Nina aplicando iluminador.....	99
Figura 34 - Nina retomando a maquiagem do olho ao fim da maquiagem	99
Figura 35 - Nina colocando os cílios postiços	100
Figura 36 - Modulações na expressividade de Nina.....	100
Figura 37 - Nina colocando o corset com ajuda de sua amiga.....	101
Figura 38 - Nina após colocar a peruca	101
Figura 39 - Nina desenhando o contorno dos seios	102
Figura 40 - Nina alterando a cor do batom	102
Figura 41 - Nina posando para a foto na festa de Halloween	102
Figura 42 - G. Amazone	103
Figura 43 - Lady Gaga no BRIT Awards, 2010.....	111
Figura 44 - Maquiagens de Amazone.....	112
Figura 45 - Amazone no processo de esconder as sobrancelhas.....	112
Figura 46 - Amazone aplicando base no rosto	113
Figura 47 - Amazone fazendo o contorno e a iluminação	114
Figura 48 - Amazone selando a pele	114
Figura 49 - Amazone utiliza a técnica de cut crease	115
Figura 50 - Amazone maquiando os olhos	115
Figura 51 - Amazone acentua o contorno.....	116
Figura 52 - Amazone aplicando iluminador.	116
Figura 53 - Amazone colando os cílios postiços.....	117
Figura 54 - Amazone pintando a barba.....	118
Figura 55 - Amazone ajustando a peruca.....	118
Figura 56 - Amazone tirando fotos.....	119

SUMÁRIO

1	ABRAM-SE AS CORTINAS: SEXUALIDADES, GÊNEROS E CORPORALIDADES FRONTEIRIÇAS.....	12
1.1	O DISPOSITIVO DA SEXUALIDADE COMO MARCADOR IDENTITÁRIO E PARÂMETRO DE INTELIGIBILIDADE	12
1.2	INTRODUZINDO OS ESTUDOS QUEER.....	15
1.3	O GÊNERO COMO ATO PERFORMATIVO: DESMANTELANDO O SISTEMA SEXO-GÊNERO.....	16
1.4	CORPORALIDADES FRONTEIRIÇAS NO SUL GLOBAL	18
1.5	DA PARÓDIA À FISSURA: A <i>DRAG</i> COMO ESTANDARTE POLÍTICO NA CONSTRUÇÃO DO (IM)PENSÁVEL E (IM)POSSÍVEL.....	20
2	QUEM É ESSA AMAPÔ? DA PERSONIFICAÇÃO DO FEMININO À <i>DRAG QUEEN</i>	25
3	O DESENVOLVIMENTO EM MONTAÇÃO... A <i>DRAG QUEEN</i> NAS REDES DE SIGNIFICAÇÃO.....	48
3.1	A ONTOGÊNESE DA <i>DRAG QUEEN</i>	54
4	UM POUCO DOS BASTIDORES: CONSIDERAÇÕES METODOLÓGICAS	57
4.1	DESENHO DA PESQUISA (TIPO DE ESTUDO).....	59
4.2	LOCAL DA PESQUISA	59
4.3	RECRUTAMENTO DOS PARTICIPANTES	59
4.4	PARTICIPANTES	59
4.5	INSTRUMENTOS DE COLETA DE DADOS	60
4.6	PROCEDIMENTOS PARA COLETA DE DADOS	61
4.7	ANÁLISE E INTERPRETAÇÃO DE DADOS	62
4.8	ASPECTOS ÉTICOS	63
5	ESCUTA ESSE LACRE, MONA! RESULTADOS E DISCUSSÃO	64
5.1	ONTOGÊNESE DA <i>DRAG QUEEN</i> - NIKKI ANGEL.....	64
5.2	ONTOGÊNESE DA <i>DRAG QUEEN</i> - NINA POISON.....	87

5.3	ONTOGÊNESE DA <i>DRAG QUEEN</i> - G. AMAZONE.....	103
6	O <i>SHOW</i> DEVE CONTINUAR! - CONSIDERAÇÕES FINAIS, LIMITES E PISTAS FUTURAS...	120
	REFERÊNCIAS	123
	APÊNDICES	129

1 ABRAM-SE AS CORTINAS: SEXUALIDADES, GÊNEROS E CORPORALIDADES FRONTEIRIÇAS

Antes do escopo teórico-acadêmico, essa dissertação nasce a partir de um encontro desprezioso com figuras que brincam com as verdades de gênero e sexualidade. Inicialmente, a *drag queen* apresentou-se na minha biografia como uma figura cômica e distante, até que, na minha adultez, concretizou-se no meu corpo. Isso me levou a desenvolver uma monografia referente à temática, em que foi possível levantar sentidos e significados positivos e negativos atrelados à *drag queen*, tais como vergonha, preconceito, palhaça, degradante, amedrontadora, estranha e incompreensível e arte, paixão, prazer, expressão, realização, reconhecimento, criação, descoberta, transformação, política, luta, liberdade. Percebeu-se que, em muitos casos, significados negativos foram associados à *drag* em um momento inicial, marcado pelo estranhamento, e durante o processo de aproximação e aprofundamento, o olhar dos sujeitos sobre a prática tornou-se mais amplo, fazendo surgir novos sentidos e significados, positivos e negativos. Além disso, essa prática artística esteve relacionada a processos de transição e pontos de viragem no desenvolvimento. Daí, foram apontadas diversas pistas, que justificam a pertinência do atual projeto, a exemplo da compreensão da *drag queen* não apenas como uma possibilidade no desenvolvimento, mas também como possibilidade de desenvolvimento (FERREIRA; ALÉSSIO, 2020).

1.1 O DISPOSITIVO DA SEXUALIDADE COMO MARCADOR IDENTITÁRIO E PARÂMETRO DE INTELIGIBILIDADE

Durante esse capítulo será possível perceber a centralidade da sexualidade no nosso contexto histórico, assim como na história da *drag queen*. Alguns autores têm apontado a *drag* como uma figura que tensiona as nossas formas de compreender o sexo, gênero e sexualidade, e, portanto, é importante discorrer sobre as formas que esses elementos se relacionam. Primeiramente, localiza-se uma compreensão da sexualidade como um termo amplo, que abrange uma pluralidade de crenças, comportamentos, relações e identidades, bem como um fenômeno social e histórico (WEEKS, 2000). Como trazido por Foucault(1976/2017, p. 77): “A história da sexualidade [...] deve ser feita, antes de mais nada, do ponto de vista de uma história dos discursos”.

Em “*História da Sexualidade I: a vontade de saber*”, originalmente publicado em 1976, o autor afirma que na modernidade Ocidental, sustenta-se um discurso repressivo sobre o sexo, que situa no século XVII o início da “Idade da Repressão”. Contudo, argumenta que o

advento do capitalismo não gerou o silenciamento dessas questões, mas desde meados do século XVI, e intensificando-se no século XIX, gerou-se uma proliferação de discursos acerca do sexo. Sua abordagem compreende que mecanismos de interdição, censura e negação fazem parte de um regime de poder-saber-prazer muito mais complexo: “Não se fala menos do sexo, muito pelo contrário, fala-se dele de outra maneira; são outras pessoas que falam, a partir de outros pontos de vista para obter outros efeitos” (FOUCAULT, 2017, p. 30).

Segundo esse autor, a partir do século XVI determinados discursos sobre o sexo foram incitados. Apesar dessa “explosão discursiva” acerca do sexo, isso não se dá de modo arbitrário: foram depurados os vocabulários adequados, os lugares de permissão e proibição, bem como as situações e locutores possíveis. Além do desenvolvimento dos métodos de inquérito e da implementação dos tribunais da Inquisição, a confissão se dissemina nos campos da justiça, medicina, pedagogia, economia, relações familiares e amorosas. A partir disso, o sexo se desenvolveu para além de um objeto de prazer e das sensações, ou da lei e interdição, tornando-se também um objeto da *verdade*. O autor registra dois grandes procedimentos para produzir a “verdade do sexo”. Em diversas sociedades, a exemplo da China, Índia, Japão e nações árabe-muçumanas, entre outras, consolidou-se a *ars erotica* (arte erótica), que está associada à uma extração da verdade a partir do próprio prazer e experiência, enquanto no contexto ocidental se consolidou a *scientia sexualis* (ciência sexual), que integrou o rito da confissão ao saber científico.

No campo científico, define-se uma norma do desenvolvimento sexual, assim como caracterizam-se os desvios possíveis. As ditas sexualidades desviantes, portanto, não são excluídas dessa mecânica de poder, mas sim especificadas, distribuídas e incorporadas. A sexualidade regular se consolida pelo contraste com as ditas sexualidades periféricas. Nos séculos XIX e XX, há uma promoção da implantação múltipla das “perversões”, consolidando heterogeneidades sexuais. Gera-se uma especificação dos indivíduos, dotando-os de uma “natureza singular”. Criam-se categorias de sujeitos, nas quais há uma centralidade da sexualidade. Como aponta Butler (2004), a norma tem um caráter ambíguo: não apenas de regulação, mas generativo, criando outras sexualidades possíveis.

Foucault (2017) coloca que por muito tempo, viveu-se num regime de poder como um mecanismo de subtração (o poder do soberano de tirar a vida). A partir da época Clássica, no Ocidente, esse mecanismo de poder foi largamente transformado, e o confisco passou a ser um dos elementos que compõem um regime muito mais orientado a produzir forças e ordená-las do que destruí-las. É sobre a vida que o poder se estabelece, sendo a morte o limite. O sexo se destaca enquanto campo de disputa política porque atravessa ambos os eixos nos

quais se desenvolveu a tecnologia política da vida: as disciplinas do corpo e a regulação das populações. Ele aponta que por muito tempo o “sangue” (ex: linhagem) foi um elemento importante nos mecanismos de poder, “quanto a nós, estamos em uma sociedade do ‘sexo’, ou melhor, de ‘sexualidade’: os mecanismos do poder se dirigem ao corpo, à vida” (FOUCAULT, 2017, p.159-160).

É importante apontar que se dá uma compreensão de poder não como uma unidade global de dominação exercida por um grupo sobre outro, mas como um jogo de forças intrinsecamente relacionadas ao contexto, que em constante disputa são reforçadas, invertidas, transformadas... Não haveria, assim, um foco único de soberania, mas uma correlação de forças móveis. “O poder não é uma instituição nem uma estrutura, não é uma certa potência de que alguns sejam dotados: é o nome dado a uma situação estratégica complexa numa sociedade determinada.” (FOUCAULT, 2017, p.101)

Assim, o conflito é inerente, culminando numa relação em que “onde há poder, há resistência” (FOUCAULT, 2017, p.104), sendo um necessário à existência do outro. Os pontos de resistência existem em toda rede de poder, o que impossibilita –assim como um Poder único– uma Recusa única, mas sim recusas e resistências pluralizadas, interlocutoras necessárias às relações de poder, que variam no tempo e espaço. Essas rupturas ocorrem em diversos níveis, podendo estar relacionadas ao levante de certos grupos ou indivíduos, certos momentos da vida, ou comportamentos.

O autor exemplifica: no século XIX, foi elaborada uma série de discursos na literatura, na psiquiatria e na jurisprudência acerca da homossexualidade, inversão, pederastia, etc, que permitiu um maior controle social da “perversidade”, porém, isso também possibilitou a configuração de um discurso “de reação”, no qual a homossexualidade falava por si mesma, reivindicando sua legitimidade e “naturalidade”, muitas vezes usando termos pelos quais era desqualificada pela lente médica. Portanto, é uma lógica de poder que através de uma articulação de forças móveis, produz efeitos globais – mas não estáveis – de dominação: “Não existe uma estratégia única, global, válida para toda a sociedade e uniformemente referente a todas as manifestações do sexo” (FOUCAULT, 2017, p.112). Advogamos, nesse sentido, que os estudos de gênero e sexualidade também se compõem nesse campo de disputas, atravessados por múltiplas contingências.

A teoria do sexo exerceu importantes funções no dispositivo da sexualidade: através de uma unidade artificial, o conceito de “sexo” agrupou elementos anatômicos, funções biológicas, condutas e prazeres, e se colocou como origem, como princípio causal. Além disso, atrelou os saberes da sexualidade às ciências biológicas, garantindo certa cientificidade

e legitimidade. Ademais, tornou-se ainda um meio de *inteligibilidade*: é nele e por meio dele que as pessoas se reconhecem, reconhecem o seu corpo e sua identidade (FOUCAULT, 2017).

1.2 INTRODUZINDO OS ESTUDOS *QUEER*

Em análises mais recentes, autoras como Spargo (2017) e Louro (2018) apontam que as proposições de Foucault foram cruciais para a construção de um pensamento *queer*. Como trazido por Louro (2018), o termo *queer* é utilizado para se referir ao excêntrico, ao que não se conforma à fixidez e normalidade. Historicamente, foi usado de forma pejorativa e ampla para designar pessoas não heterossexuais, contudo, foi re-apropriado e ressignificado pelos movimentos sociais e teóricos que reafirmaram um modo transgressivo de estar no mundo, admitindo o não-lugar, o trânsito, o “estar-entre”.

Entre outros conceitos, o *queer* problematiza noções clássicas de sujeito e identidade. Diversos autores, ao longo do século XX, contribuíram com o tensionamento do sujeito racional, coerente e unificado, tais como Marx, Freud, Saussure, entre outros (HALL, 2019). Além desses, o autor disserta brevemente sobre alguns campos da teoria social que reverberam no descentramento do sujeito cartesiano na modernidade tardia, elencando também a obra de Foucault. Para além do conceito de poder disciplinar, trazido por Hall (2019), Louro (2018) aponta para a relevância do argumento do dispositivo da sexualidade como uma construção discursiva. A partir disso, Foucault (2017) argumenta que assim como ocorre uma proliferação dos discursos, ocorre também uma proliferação das sexualidades.

Outro ponto importante trazido por Hall (2019) foram alguns dos impactos do movimento feminista, que fomentou reflexões acerca de como nos constituímos enquanto sujeitos generificados, o que politiza processos identitários sexuais e de gênero, como o “ser” homem, mulher etc. Inaugura-se a política de identidade, em que cada movimento social se baseia em uma determinada identidade social, a exemplo de “mulheres” no caso do feminismo.

Em consonância com as ideias de Foucault, os estudos *queer* admitem o caráter discursivo da sexualidade, e passam a questionar binarismos em múltiplos contextos. Como traz Louro (2018), os teóricos *queer* criticam as categorias centrais binárias que nos organizam socialmente, a exemplo da oposição homossexual/heterossexual. Como traz a autora, essas noções são co-dependentes se desenvolvem e solidificam em meio às estruturas linguísticas e discursivas, bem como os contextos institucionais. A teoria busca, nesse sentido, investigar essas configurações, tratando-se de uma “política e conhecimento cultural”

(LOURO, 2018, p. 55). Promove, assim, um tensionamento das políticas identitárias, sugerindo uma política pós-identitária, deslocando o foco e a estratégia de análise das identidades para a cultura. Ao tensionar a ótica binária, a teoria *queer* provoca deslocamentos e atravessa limites, formulando novas perguntas e possibilidades. Desse modo, engloba a ambiguidade, a fluidez e a multiplicidade das identidades sexuais e de gênero. Como traz Spargo (2017, p.13), “a Teoria *Queer* não é um arcabouço conceitual ou metodológico único ou sistemático, e sim um acervo de engajamentos intelectuais com as relações entre sexo, gênero e desejo sexual”.

Outro elemento presente nas ideias de Foucault que se conectam ao pensamento *queer* é a noção de resistência como inerente às relações de poder, e não externa a essas redes. São exemplos a paródia e o *camp*, que se constituem como formas de crítica que se fazem “a partir de dentro ou por dentro” (LOURO, 2018, p. 87), uma vez que, através do exagero e da artificialidade, desconstruem as figuras tidas como naturais. Um exemplo parodístico trata-se da *drag queen*, que será explorada mais adiante.

1.3 O GÊNERO COMO ATO PERFORMATIVO: DESMANTELANDO O SISTEMA SEXO-GÊNERO

Uma das autoras mais proeminentes da Teoria *queer* é Judith Butler, que, em *Problemas de gênero* (2018b), originalmente publicado em 1990, questiona a necessidade de uma identidade solidificada e unívoca, tal qual a evocada pela noção de “mulheres” no feminismo, que oculta em sua suposta universalidade um caráter inevitavelmente excludente. Tendo em vista que se supõe uma integridade ontológica do sujeito, como coerente e contínuo, são forjadas bases estáveis que possam sustentar essa lógica de identidade. Assim, constroem-se as visões cristalizadas acerca do sexo-gênero, ocultando-se seu caráter performativo.

Resgatando a noção de genealogia trabalhada por Foucault (2017), a autora faz uso dessa ferramenta como meio investigativo e explanatório da construção das categorias de sexo-gênero-desejo, buscando desconstruir sua aparência substantiva e caracterizando-os não como origens ou causas, mas sim como *efeitos* de configurações políticas, instituições, práticas e discursos de origem múltipla e difusa. Entre essas instituições, ela localiza o falocentrismo e a heterossexualidade compulsória, regimes de poder/discurso que servem a determinados interesses políticos, entre os quais a fixidez das categorias de sexo, gênero, desejo e prática sexual, que se organizam de forma binária e hierárquica. Situados na matriz heterossexual, a grade de inteligibilidade cultural pela qual compreendemos os corpos, gera-se

uma linearidade entre esses campos: presume-se que para serem coerentes (masculino expressa macho, feminino expressa fêmea), deve existir, nesses corpos, um sexo estável, expresso por um gênero estável, com o desejo orientado para o “outro”, como sustentado pela heterossexualidade compulsória. Aponta-se, ainda, que a heteronormatividade só pode ser pensada porque se pressupõe uma cisheteronormatividade, ou seja, os sistemas de poder que se baseiam na heterossexualidade assumem que esses corpos são cisgêneros (ROSA, 2020).

Butler (2018b) então questiona a noção de que o sexo está para a natureza assim como o gênero está para a cultura, e aponta que o sexo também tem uma história, e a construção binária do gênero contribui com a consolidação desse caráter pré-discursivo do sexo, como algo anterior à cultura, “uma superfície politicamente neutra sobre a qual age a cultura” (BUTLER, 2018b, p.27). Isso quer dizer que a natureza do sexo é também forjada pelos meios discursivos, como forma de assegurar que há nestes uma coerência interna, que naturalmente se expressaria de forma binária. Assim sendo, tanto o gênero quanto o sexo são fábulas, ficções que se consolidam como fatos naturais.

É válido salientar que essa perspectiva não se trata de negar a materialidade do corpo, mas sim compreende que este só se constitui como corpo através da linguagem, que também está imersa num contexto político-cultural, e portanto não é apenas representativa, mas também generativa. Assim, as categorias de sexo e gênero são essenciais na leitura desses corpos, tendo um papel crucial na definição do sujeito (BUTLER, 2018b).

Os gêneros fazem parte do que *humaniza* a pessoa no contexto contemporâneo, incitando punições aos que não agem de acordo com o seu gênero designado. Aos que se recusam acreditar ou agir nesse esquema, restam penalidades, e socialmente são designados às margens. O corpo, assim, vai sendo regulado, em seus atos, gestos, acessórios, sendo negociado em cada contexto. Configura-se, portanto, como um produto de contínuas interações entre sociedade, linguagem e cultura, o que lhe confere um caráter contingencial, situado histórico e culturalmente, que está em contínua transformação (BUTLER, 2004).

Entendendo o sexo-gênero como um sistema que regula as práticas sociais e constroios sujeitos, Butler (2018b) entende o gênero como algo que se constroi de forma contextualizada, meio às interseções políticas e culturais, sendo impossível acessá-lo como uma substância coesa e interna ao indivíduo, que seria expressa em suas ações e desejos.

O gênero é a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, uma classe natural de ser. (BUTLER, 2018b, p.69).

Como aponta Louro (2018), os sujeitos têm um papel ativo na produção do gênero e da sexualidade em seus corpos, mas isso não se dá de forma arbitrária: tendo como parâmetro a matriz heterossexual, é através dela que se fazem os corpos que se conformam às regras, como também os que as subvertem (LOURO, 2018). Desse modo, ainda que essa estilização se repita em corpos individuais, há uma dimensão temporal e coletiva. Nessa leitura, o gênero é *performativo*: se trata de uma performance repetida que regula os corpos, e que por meio da linguagem garante o caráter de fixidez e legitimidade.

‘Tornar-se’ um gênero é um laborioso processo de tornar-se naturalizado, processo que requer uma diferenciação de prazeres e de partes corporais, com base em significados com características de gênero. (BUTLER, 2018b, p. 127).

Neste ponto, percebe-se que o gênero não é tão claro ou unívoco quanto se faz acreditar.

1.4 CORPORALIDADES FRONTEIRIÇAS NO SUL GLOBAL

Um aspecto importante a ser considerado é a transfiguração da teoria *queer* no contexto brasileiro, sendo impossível simplesmente transpor suas proposições (LOURO, 2018). Pensando os efeitos políticos e epistemológicos do trânsito da teoria *queer* para o Sul Global, incluindo o contexto brasileiro, alguns autores têm apontado que teoria *queer* norte-americana e europeia apresenta, muitas vezes, uma visão centrada apenas na dissidência sexual e de gênero, sem considerar as questões raciais e de classe, que, devido à história colonial, nos marcam e subjetivam de modos diferentes (REA, 2020).

Nesse sentido, a autora enfatiza a importância de apontar as múltiplas formas de opressão, a partir da compreensão de que a marginalização das pessoas sexualmente dissidentes não se dá de forma homogênea: a experiência de uma pessoa *queer* branca, euro-americana de classe média não é a mesma de uma pessoa no contexto brasileiro, racializada, e marcada por outras relações de dominação.

A crítica *queerracializada* surge então como um posicionamento epistemológico-político que aponta para a diversidade de experiências, tensionando a ideia da dissidência homogênea e universal (REA, 2020). Ao falar de corpos generificados, falamos também de corpos racializados, que em seus atravessamentos compõem vivências diversas:

Aqueles que cruzam as fronteiras de gênero e de sexualidade talvez não “escolham” livremente essa travessia, podem se ver movidos para tal por muitas razões, podem atribuir a esse deslocamento distintos significados. Podem, tal como quaisquer outros viajantes, ver sua travessia restringida, repudiada ou ampliada por suas marcas de classe, de raça ou por outras circunstâncias de sua existência (LOURO, 2018, p. 18).

Para Lugones (2014), a dicotomia central da modernidade colonial é a hierarquia *humano x não humano*, que se tornou uma ferramenta de condenação aos colonizados, introduzindo, além do conceito moderno de gênero, o conceito moderno de raça. Almeida (2018), aponta a raça como um conceito relacional e histórico-político, que remonta a meados do século XVI. No século XVIII, o projeto iluminista, que teve o “homem” como seu principal objeto, desenvolveu ferramentas de comparação e classificação dos grupos humanos, baseado em características físicas e culturais, que balizaram a compreensão do europeu como homem universal, sendo os outros grupos tidos como inferiores. Desse modo, se instaurou o colonialismo e posteriormente, o neocolonialismo, sendo a raça um conceito central, uma vez que se pautava no discurso da inferioridade racial dos povos colonizados. Assim, serviu à destruição de povos nas Américas, África, Ásia e Oceania, perpassando por processos de desumanização.

Percebe-se que o termo não é estático, sendo marcado por nuances e conflitos ligados às particularidades de cada meio social. No Brasil, por fatores históricos, raça e classe estão intimamente ligados. No nosso modo de classificação racial, além da aparência física e ascendência africana, é associado ao pertencimento de classe, em termos de capacidade de consumo e circulação social (ALMEIDA, 2018).

Atualmente, dispomos de estudos que desconsideram biologicamente a existência de múltiplas raças humanas, mas esse termo ainda tem forte influência no meio social, inclusive sendo utilizado para normalizar desigualdades e promover atos de segregação, genocídio e outros tipos de violência de grupos minoritários. Desse modo, optou-se por usá-lo, compreendendo que o racismo, enquanto processo histórico-político, é também um “processo de constituição de subjetividades” (ALMEIDA, 2018, p.49), fazendo parte dos processos de significação das pessoas nesse determinado contexto. Como trazido por Almeida (2018, p.53), “uma pessoa não nasce branca ou negra, mas *torna-se* a partir do momento em que seu corpo e sua mente são conectados a toda uma rede de sentidos compartilhados coletivamente”. A raça e o racismo, portanto, configuram-se como efeitos históricos: “Pessoas racializadas são formadas por condições estruturais e institucionais. Nesse sentido, podemos dizer que é o racismo que cria a raça e os sujeitos racializados” (ALMEIDA, 2018, p.50), tal qual o gênero e o binarismo de gênero criam sujeitos generificados (BUTLER, 2018b).

Essa compreensão de gênero enquanto ato solapa o modelo substancial da identidade, demandando um modelo que remete a uma temporalidade social constituída (BUTLER, 2018a). Assim, no ato de repetição estilizada, se constituem “possibilidades de transformar o

gênero na relação arbitrária entre esses atos, nas várias formas possíveis de repetição e na ruptura ou repetição subversiva desse estilo” BUTLER, 2018a, p. 78).

1.5 DA PARÓDIA À FISSURA: A DRAG COMO ESTANDARTE POLÍTICO NA CONSTRUÇÃO DO (IM)PENSÁVEL E (IM)POSSÍVEL

Em *UndoingGender*, Butler (2004) aprofunda suas reflexões acerca de como figuras “desviantes”, como a *drag*, *butch*, *femme*¹, transgêneros e transexuais entram no campo político, e argumenta que essas manifestações dissidentes nos fazem questionar o que é real ou o que deve ser entendido como tal, o que revela que há normas que governam o sistema de gênero. Ao debruçar-se sobre o conceito de norma, a autora coloca o seu duplo significado: ao mesmo tempo em que se refere aos objetivos comuns que orientam nossas ações, também diz respeito aos processos de normalização, pautados em ideias que dominam a vida incorporada. É, portanto, o que nos agrega, criando uma unidade, mas isso é feito a partir de uma lógica de exclusão, que no caso do gênero, propõe critérios coercitivos que definem “homens” e “mulheres” normais – dentro da moldura heterossexual. Se circunscreve, neste parâmetro, um campo de humanidades inteligíveis, e quando essas normas são desafiadas, a própria legitimidade da existência é posta em questão: se uma performance de gênero é considerada verdadeira e outra falsa, pode-se perceber que, subjacente a esse julgamento, está a ideia de que o gênero é algo, pressupondo uma existência essencializada (BUTLER, 2004).

Butler (2004), então, reconhece a necessidade social da norma, mas mostra que quando se trata de gênero, não englobam as possíveis pluralidades, tendo um caráter fortemente fixo e imutável. Em seu caráter dual de garantir e ameaçar sobrevivências, as normas precisam também receber respostas duais, variando entre conformidade e resistência, havendo uma necessidade de desafiá-las continuamente, tendo em vista que se configuram enquanto um campo de politização.

É nesse sentido que ela aponta a necessidade de articulação, abrindo a noção de humanidades para diálogo. Enquanto existências marcadas pela história, cultura, época, geografia, entre outros, é preciso compreender que um olhar unívoco para as existências não cabe: a possibilidade não é um luxo, é uma necessidade. É crucial que se desenvolvam nos sistemas institucionais e informais da saúde, educacional, jurídicos, sociais, entre outros, linguagens que reconheçam e englobem as pluralidades das existências, compreendendo que a

¹ Termos utilizados na cultura sáfica para se referir à lésbica que performa a “masculinidade” (*butch*) e a que performa “feminilidade” (*femme*).

linguagem não se trata de um meio de representar a realidade, mas de construir a realidade. (BUTLER, 2004).

Butler (2004) problematiza o raciocínio unilateral que entende que manifestações divergentes surgem do “original” (“homem” e “mulher”) como cópias. Ainda que o binômio homem-mulher seja legitimado como natural, isso se faz por meio de um empreendimento político, que oculta seu estabelecimento performativo. E se, ela propõe, a *butch*, a *femme*, a *drag*, entre outros, não são cópias da heterossexualidade translocadas para contextos homossexuais, mas sim evidenciam como esses “naturais”, são tão *performativamente* construídos quanto os que são entendidos como cópias. Esses “originais” se revelam como imitações de imitações, esvaziadas de um caráter ontológico (BUTLER, 2018b), o que subverte a noção de que a “cópia” é explicada pelo original, nivelando as formas plurais de manifestação de gênero (BUTLER, 2004).

A identidade de gênero pode ser reconcebida como uma história pessoal/cultural dos significados recebidos, sujeitos a um conjunto de práticas imitativas que se referem lateralmente a outras imitações e que, em conjunto, constrói a ilusão de eu de gênero primário interno marcado pelo gênero (BUTLER, 2018b, p.239).

Esse empreendimento que constrói a coerência ao mesmo tempo apaga as discontinuidades do gênero, e então, quando outras formas de expressá-lo, não baseadas na linearidade esperada (a exemplo das existências LGBTQIA+), todo o sistema é balanceado, evidenciado como um ideal regulador, uma norma ficcional que se disfarça sob um pretexto de naturalidade. E é na superfície do corpo (ativamente), e não sobre ele que se solidificam os efeitos de uma coerência expressa pelo corpo. Portanto, os atos são performativos – a essência que buscam expressar, na realidade, produções sustentadas pelo corpo e signos corpóreos, bem como diversos meios discursivos. Isso leva à conclusão de que não há um status ontológico do corpo-gênero, ele não pode ser separado dos atos que os constroem, porque só existe na medida em que esses atos se fazem (BUTLER, 2018b).

Invariavelmente, à medida que ocorrem essas repetições, abrem-se possibilidades subversivas, que desmascaram a solidez das categorias de gênero. A sexualidade que emerge na matriz das relações de poder não é uma simples “cópia”, as produções se desviam e mobilizam outras possibilidades de sujeitos, que desafiam a fronteira do culturalmente inteligível (BUTLER, 2004). Assim como o corpo é imposto como natural, ele pode vir a ser um lócus político de concretização de uma performance dissonante, alternativa, subversiva, deslocando as ideias de naturalidade.

Nessa direção, *butch*, *femme* e *drag* não são repetições acrílicas, mas deslocamentos das categorias de gênero. Como argumenta a autora, esse jogo vai além do polar imitação-

original: enquanto a *drag* brinca com a distinção entre o gênero do performista e o gênero que está sendo performado, quebra a linearidade entre as categorias de sexo-gênero.

Historicamente, a *drag queen* tem sido compreendida como um artista personificador do feminino, que o faz de modo exagerado e estereotipado (JESUS, 2012). É, então, compreendida por Butler (2018b) como uma paródia de gênero: “Ao imitar o gênero, a *drag* revela implicitamente a estrutura imitativa do próprio gênero – assim como sua contingência” (BUTLER, 2018b, página 237). O gênero, enquanto um locus imitativo, se dá pela repetição de gestos, falas, posturas, num processo explícito de construção:

A *drag* propositalmente exagera os traços convencionais do feminino, exorbita e acentua marcas corporais, comportamentos, atitudes, vestimentas culturalmente identificadas como femininas. O que faz pode ser compreendido como uma paródia de gênero: ela imita e exagera, aproxima-se, legitima e, ao mesmo tempo, subverte o sujeito que copia. [...] A *drag queen* repete e subverte o feminino, utilizando e salientando os códigos culturais que marcam esse gênero. Ao jogar e brincar com esses códigos, ao exagerá-los e exaltá-los, ela leva a perceber sua não-naturalidade. (LOURO, 2018, p.78-79).

Desse modo, a *drag queen* desloca a identidade natural e essencializada, ampliando e recontextualizando as identidades de forma fluida (BUTLER, 2018b). Como traz Louro, a materialidade desses sujeitos transgressores promove possibilidades de multiplicação de formas de gênero e sexualidade em dimensões simbólicas e concretas, o que denota um caráter fortemente político (LOURO, 2018). “A *drag* é mais de um. Mais de uma identidade, mais de um gênero, propositalmente ambígua em sua sexualidade e em seus afetos” (LOURO, 2018, p.20).

O *camp*, recurso utilizado pelas *drags*, caracteriza-se pela teatralização da experiência, que glorifica o personagem, configurando uma forma alternativa de apresentar arte e vida, em que o estético, estilo e visual são “tudo”. Através de uma postura que propõe uma frivolidade em relação ao sério, balança noções de beleza, baixa e alta cultura, bom e mau gosto, enfatizando o grau de artifícios e estilização (SONTAG, 1964). Com um disfarce de aparente futilidade, valores são questionados e subvertidos (BRAGANÇA, 2018). A percepção do mundo como teatro torna possível descortinar a artificialidade e arbitrariedade de categorias sociais e padrões de comportamento (LOPES, 2002):

O Camp vê tudo entre aspas. Não é uma lâmpada, mas uma “lâmpada”, não uma mulher, mas uma “mulher”. Perceber o Camp em objetos e pessoas é entender que Ser é representar um papel. É a maior extensão, em termos de sensibilidade, da metáfora da vida como teatro. (SONTAG, 1964, p.4)

O sexo e gênero são desnaturalizados, evidenciados como um processo de montagem, de *montação*. Assim, são ocasionadas ressignificações subversivas que extrapolam a estrutura binária. Por meio da repetição e dramatização de gestos significantes mediante os quais o

gênero se estabelece, permite uma subversão da própria estrutura do gênero, escancarando a sua não naturalidade (BUTLER, 2018b).

A partir da compreensão de que poder e saber são indissociáveis na construção de um modo de organização de mundo (FOUCAULT, 2017) e que esse saber-poder dialoga, constrói e circunscreve as relações de gênero, faz-se necessário buscar as discontinuidades e pontos de fissura desses sistemas, pois são nesses pontos as grandes potências de transformação. Quando o sistema a partir do qual compreendemos o gênero é desafiado e mostra-se incoerente, não sendo capaz de constituir a inteligibilidade como proposto, isso nos revela sua limitação e artificialidade (BUTLER, 2004).

A relevância da *drag* se dá justamente nesse sentido: através de uma performatividade que extrapola, zomba, e exagera as ideias de originalidade de gênero, produz possibilidades alternativas, verdades alternativas, que evidenciam a possibilidade de transformação e articulação. É possível vislumbrar processos de reprodução, mas também de alteração da norma, o que tem efeitos sociais. A partir das expressões de desejos, fantasias e performances, mudanças concretas são observadas nos corpos e no meio social.

Esses novos modos de realidade se constituem através da corporeificação, sendo o corpo entendido como um processo, e não um produto, e, portanto, tendo a possibilidade contínua de re-criação, e re-invenção de si mesmo e conseqüentemente das normas sociais nele concretizadas.

O corpo, então, “não é uma superfície pronta à espera de significação, mas sim um conjunto de fronteiras, individuais e sociais, politicamente significados e mantidas” (BUTLER, 2018b, p. 70). Como coloca Louro (2018) a determinação de lugares sociais das pessoas está intimamente relacionada ao corpo. São exemplos o volume das ancas e seios, a cor da pele, a presença da vagina ou do pênis, que se tornam marcas de gênero, raça, etnia, entre outros. Contudo, essas marcas – mesmo as denotadas de “naturalidade”, como o sexo e raça, são também artefatos históricos, que se referem a padrões, normas e valores de uma determinada cultura. Isso lhe confere um caráter contingencial, situado histórico e culturalmente, que está em contínua transformação (BUTLER, 2018b). É um lócus político, que dialoga, afirma, rejeita, ou recria a norma social, e a *drag*, em sua prática, não apenas subverte as normas ditadas pelo sistema sexo-gênero, como também alegoriza os modos pelos quais a realidade é reproduzida e contestada.

Ao conjugar performance, gênero e possibilidades identitárias em uma reinvenção lúdica do próprio corpo e seus alter egos, a condição da *drag* é uma instância bastante rica para se pensar formas de se viver sem se submeter à

heteronormatividade. Ela nos permite pensar no dissenso como potência (BRAGANÇA, 2018, p.10).

A seguir, abordaremos acerca da história da personificação do feminino até a *drag queen* como é compreendida na atualidade.

2 QUEM É ESSA AMAPÔ²? DA PERSONIFICAÇÃO DO FEMININO À DRAG QUEEN

Dizem que nós, *drags*, somos o estandarte da militância das dissidências sexuais e de gênero. Não posso afirmar isso de fato, mas sinto que quando encarnamos nossos heterônimos, também invocamos com muita coragem a vontade de transpassar tudo o que nos é proibido. Traduzindo em cores e formas outras. Encontramos maneiras de ecoar, com algum brilho a mais, tudo o que antes estava preso na garganta, junto do choro, no armário da normalidade. Armário esse que toda vez que me maquio, sinto-me mais distante. E para nunca mais voltar. E mais próximo de qualquer coisa que eu poderia chamar liberdade. Me disponho aqui, com minhas pintas e minhas tintas, em memória de todas as monstras que transgrediram em seus tempos, muitas vezes pagando um alto custo, com suas próprias vidas. Às que foram estandartes, e também escudos de golpes de policiais e homofóbicos. Às que deitaram no chão para abrir caminho para a nossa multidão. Sigo celebrando a quem ainda segue a pulsão da revolta, e propõe novas ficções e potências para muito além do que nos foi destinado. *Don't be a queen, just be a drag!*"

Alma Negrot - *Queer e a Moda* (manifesto)³.

Com aproximações e afastamentos do que hoje se entende por *drag queen*, esta figura altamente associada à cultura *pop* e à comunidade LGBTQIA+⁴, Roger Baker (1994) sistematizou em seu livro *Drag: a History of Female Impersonation in the Performing Arts*, variações históricas da personificação do feminino do início da humanidade até o século XX. Com o intuito de evitar anacronismos do uso do termo *drag queen*, o autor propõe o termo “*drag secular*”. Essa história acompanha a evolução do Teatro, remetendo aos festivais folclóricos e ritualísticos, e então à civilização Grega, da qual se tem registros documentais (BRAGANÇA, 2018).

Pensando a *drag queen* de forma ampla, como este território dramático das práticas de personificação do feminino, Amanajás (2015) discorre sobre a construção do *personagem*, e explica que esta noção surgiu no Teatro Grego, por volta de 534 a.C., quando o dramaturgo Téspis afastou-se do coro e assumiu um papel de solista, assim dando origem à ideia de ator e personagem. Nesse contexto, as mulheres não eram compreendidas como cidadãs, e, portanto, não participavam das atuações, sendo os papéis masculinos e femininos designados aos homens. Assim, as grandes figuras do Teatro Grego como Medéia, Antígona e Electra foram vividas por homens. Além do uso de máscaras, que se tornou um símbolo desse Teatro, Amanajás (2015) afirma que também eram utilizadas roupas e encheimentos para compor os

²Gíria pajubá para referir-se a “mulher”.

³Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=NQ-B2x833k8>.

⁴Lésbicas, gays, bissexuais, transgêneros, queer, intersexuais, assexuais. O + indica a inclusão de outras possibilidades de identidade de gênero e orientações sexuais. É importante registrar que identidade de gênero e orientação sexual são dimensões diferentes. A identidade de gênero se refere ao gênero com o qual a pessoa se identifica, enquanto a orientação sexual se refere à atração afetivo-sexual (JESUS, 2012).

personagens. Nesse aspecto, é possível perceber aproximações com a *drag queen* contemporânea, que se caracteriza como uma personagem ou persona que se constrói também por meio de artifícios diversos como a maquiagem, enchementos e roupas.

Baker (1994, *apud* AMANAJÁS, 2015) compreende que historicamente a personificação do feminino manifestou-se em duas frentes, sendo uma seu aspecto “sagrado”, correspondente às personagens da tragédia grega, e sua dimensão pagã, semelhante ao bufão⁵, que exerce uma função satírica, dizendo o indizível diante da sociedade. Na atualidade, pode-se pensar que muitas vezes a *drag queen* assume esse lugar de tensionamento da ordem social, característica que se associou à politização dessa figura, impulsionada pelos movimentos sociais LGBTQIA+.

Com o advento do Cristianismo, por volta do ano 1100 d.C. o teatro passou a figurar também nas Igrejas, como forma de atrair os fiéis. Nesse panorama, as mulheres também eram proibidas de exercer diversas funções, entre elas a de atuar. Assim, mais uma vez os personagens femininos ficaram a cargo dos homens, e muitas vezes eram construídas de modo caricatural, dotando-as de certa comichidade (BAKER 1994, *apud* AMANAJÁS, 2015).

Já no século XVI, o teatro havia se distanciado da Igreja, abordando outras temáticas para além da religiosa, e na Itália se retoma o uso de máscaras no contexto teatral, consolidando a *Commediadell'arte*⁶. Apesar de desenvolverem variadas funções artísticas, inclusive atuações de alguns papéis, as máscaras eram vetadas às mulheres. Na mesma época, na Inglaterra, começam a despontar as obras de Shakespeare, cujas personagens femininas eram interpretadas por jovens atores. Há uma vertente que especula que o acrônimo DRAG tenha surgido de “*dressedas girl*” (do inglês, vestido como menina), indicação supostamente deixada na descrição desses papéis (AMANAJÁS, 2015). Outra hipótese especula que o termo teria vindo do verbo “*to drag*” (do inglês, “arrastar”), devido às longas saias que eram usadas pelos artistas.

Em meados do século XVII, as mulheres foram permitidas em cena. Inicialmente, sua presença configurou-se num modo de explorar a sua sexualidade, mas, paulatinamente, passaram a ser vistas com mais seriedade no contexto teatral. Nesse panorama,

⁵ Bufão ou bobo da corte era a figura encarregada de entreter os reis e rainhas através de seu comportamento cômico e ridículo.

⁶Surgida na Itália, refere-se a uma vertente popular do Teatro Renascentista, como oposição à Comédia Erudita. De caráter itinerante, exaltava a espontaneidade e a improvisação.

personificadores do feminino coexistiram com as mulheres nos palcos por um tempo, mas suas aparições tornaram-se escassas e atreladas à comicidade.

No Oriente, também ocorreu a proibição de mulheres nos palcos por questões morais, e se desenvolveram diversas formas de personificação do feminino, que muitas vezes exigiam uma preparação de anos do ator. Como exemplo, há o Teatro *Topeng* da Indonésia (século XVII, século XVIII) que além dos artifícios como perucas, leques e máscaras, treinava os atores para ter uma leveza nos movimentos, bem como uma gestualidade específica. Também se consolidaram diversas outras formas teatrais, como o *Kathakali* na Índia (século XVII), e o *Kyogen, Nô* (desde o século XIV) e *Kabuki* (século XVII) no Japão. Alguns atores chegaram a se especializar unicamente em personagens femininos, e mesmo após a abertura para as mulheres nos palcos, essa prática ainda existe e tem bastante reconhecimento (AMANAJÁS, 2015).

De volta ao Ocidente, no século XVIII, tem início a associação da *drag queen* com a homossexualidade. Isso ocorreu tanto pelo afastamento da *drag* do teatro, como também pelas transformações socioculturais que situaram o travestimento como motivo de riso (BRAGANÇA, 2019). Como trazido por Foucault (2017), o advento da *scientiasexualis* centralizou o sexo e sexualidade como definidores do sujeito, e é nesse contexto que surge a figura do homossexual: “a sodomia – a dos antigos direitos civil ou canônico – era um tipo de ato interdito e o autor não passava de seu sujeito jurídico. O homossexual do século XIX torna-se uma personagem: um passado, uma história, uma infância, um caráter, uma forma de vida. [...] Nada daquilo que ele é, no fim das contas, escapa à sua sexualidade.” (FOUCAULT, 2017, p.47-48). Nessa época, começam a surgir na Inglaterra as chamadas *Molly Houses*, contextos de socialização homossexual que reuniam diversas possibilidades de gênero desviantes aos olhos da época (BRAGANÇA, 2018), entre essas, homens que se vestiam de mulher (Figura 1).

No século XIX, o Teatro Europeu se apresentou de modo diversificado, e as *drags* seculares voltam aos palcos como parte cômica do drama. No século seguinte, a personificação do feminino se popularizou na figura da dama pantomímica, uma figura carismática e caricatural que apelava para as situações e problemáticas do público da classe média trabalhadora. Algumas personagens eram a senhora, a “mulher feia”, a viúva, a fofqueira, entre outras. No contexto teatral, essa figura passou a ter bastante reconhecimento, se integrando aos repertórios dos comediantes da época e tendo avaliações de críticos sérios. Além dos palcos, a dama pantomímica passou a aparecer também nos *Music Halls*, estabelecimentos londrinos em que podiam cantar e performar. Algumas referências claras

vinham do *clown*⁷, da comédia *stand up*⁸ e do canto popular como na Figura 2 (AMANAJÁS, 2015).

Figura 1 - Gravura do século XVIII que aborda o travestimento



Fonte: <https://rntpincelli.medium.com/molly-houses-os-bares-gavs-do-reino-unido-do-s%C3%A9culo-xviii-d094df89564c>.

Figura 2 - Dama pantomímica



Fonte: <https://www.bricklanemusichall.co.uk/recent-news/pantomime-and-music-hall-two-great-british-traditions/>.

Com o início da Primeira Guerra Mundial, ocorreram intensas mudanças sociais, a exemplo da forma como se pensavam os gêneros. O homem torna-se um herói de guerra, enquanto se consolida a figura da mulher ativa e independente (BRAGANÇA, 2018), o que reverbera nas performances dos artistas personificadores do feminino, que passam a não apenas cantar, dançar e improvisar, mas também encarnar as grandes mulheres da época (AMANAJÁS, 2015). Contudo, Baker (1994 *apud* Bragança 2018) reconhece um aumento do sentimento anti-homossexual que mais uma vez empurrou as *drags* ao anonimato. Apesar disso, existiam espaços de resistência, em que esses artistas podiam performar com

⁷Do inglês, “palhaço”, trata-se de um personagem estereotipado, que teve origem na comédia italiana da renascença. É representado pela maquiagem e indumentária extravagante.

⁸“*Stand up*” (do inglês “levantar-se” ou “ficar de pé”). Se refere a uma modalidade de humor realizada por um comediante que geralmente se apresenta em pé, sem o uso de acessórios, cenários ou caracterização.

reconhecimento. Bragança (2018) ilustra com o *Harlem Renaissance*, movimento cultural negro dos Estados Unidos durante as décadas de 1920 e 1930.

Ainda de acordo com o autor, o desenvolvimento tecnológico da Segunda Guerra Mundial permitiu a difusão da televisão, que competiu com os teatros de variedade, tornando-se a nova referência de entretenimento. Com isto, as manifestações da dama pantomímica passam a minguar, ao passo que surgem outras possibilidades de *drag*, influenciadas pela televisão, cinema, teatro musical, cultura *pop*, movimentos sociais, entre outros. Bragança (2018) diz ainda que nas décadas de 1950 e 1960, apesar das regulações e perseguições, haviam espaços de socialização em que se reuniam homossexuais, pessoas trans*⁹, *crossdressers*¹⁰, entre outros, a exemplo da *Casa Susanna*, localizada em Nova York.

Na Inglaterra e Estados Unidos, a década de 1960 foi marcada também pela diminuição da censura (a exemplo da literatura) e pelo fortalecimento do movimento *gay*¹¹. Através da música, moda e gírias, a comunidade busca uma identidade cultural própria, assim aproximando-se da cultura *pop*. Nessa época, surgem alguns bares *gays*, inicialmente relegados às áreas periféricas, nos quais a figura da *drag queen* ressurge. Entre as suas grandes referências, estavam as divas hollywoodianas e da música *pop*, tais como Marilyn Monroe, Barbra Streisand, Cher, Madonna, Diana Ross, entre outras (AMANAJÁS, 2015).

Em meados de 1969, na cidade de Nova York, ocorreram uma série de manifestações que ficaram conhecidas como A Rebelião de Stonewall, que se tornou um marco pelas lutas dos direitos LGBTQIA+ na sociedade Ocidental. Na época, eram comuns batidas policiais na cena noturna *queer*, a exemplo do *Stonewall Inn*, frequentado amplamente pela população LGBTQIA+ da cidade. Contudo, no dia 28 de junho, houve um forte movimento de resistência, protagonizado fortemente por *drag queens* e pessoas trans*¹², como Marsha P.

⁹O termo trans com asterisco, é usado no sentido de sinalizar a multiplicidade de identidades não-cisgêneras, como proposto por Nascimento (2021). Como dito por Jesus (2012, p.14), transgênero é um “conceito ‘guarda-chuva’ que abrange o grupo diversificado de pessoas que não se identificam, em graus diferentes, com comportamentos e/ou papéis esperados do gênero que lhes foi determinado quando de seu nascimento”.

¹⁰*Crossdressing*, por vezes traduzido como o ato de travestir-se, é a prática de utilizar roupas e objetos associados ao gênero “oposto”. A prática do *crossdresser* é possível a qualquer pessoa, não circunscrita à uma determinada identidade de gênero ou orientação sexual. Baker (1994 *apud* Amanajás, 2015) registra que já no século XVIII documentaram-se diversas aparições de *crossdressers* na Europa, a exemplo de “homens vestidos de mulher em suas mais luxuosas roupas de moda” (AMANAJÁS, p. 11).

¹¹ Dentro do movimento LGBTQIA+ há disputas por visibilidade. Historicamente, percebe-se maior destaque aos homens cis, gays (G), brancos e de classe média, o que gerou expressões correntes como “movimento *gay*”. Aqui se utiliza o termo como registro histórico, mas com a compreensão de que esse movimento não se restringe a esse grupo.

¹²Utilizam-se esses termos de forma ampla, compreendendo que o campo do gênero se caracteriza por sua polissemia e complexidade, e portanto alguns termos não necessariamente se referem ao modo como

Johnson e Sylvia Rivera¹³. Ainda hoje, nesta data se celebra O Dia do Orgulho LGBTQIA+. Após esse episódio, diversos outros movimentos foram propulsionados, como a marcha *gay*, que projetou as bases do que hoje é a Parada LGBT. Cada vez mais, ser *queer* consolidou-se como um ato político, o que se intensificou nas décadas seguintes, com influências dos movimentos negros e feministas (BRAGANÇA, 2018). A *drag queen*, por sua vez, tornou-se um dos símbolos de luta pelos direitos da população LGBTQIA+ (AMANAJÁS, 2015).

Figura 3-Marsha P. Johnson e Sylvia Rivera na Rebelião de Stonewall



Fonte: <https://www.esquerda.net/artigo/estrelas-de-stonewall-trans-negras-latinas-revolucionarias/62079>.

Bragança (2018) traz ainda que esses movimentos sociais promoveram a expansão da cena cultural LGBTQIA+, a exemplo de boates e clubes que atendiam públicos de diferentes classes sociais. Amanajás (2015) aponta que também foram ampliados os espaços das *drag queens*, que estiveram presentes no rádio, televisão, teatro e cinema, especialmente em duas vertentes: uma voltada para a comicidade e outra que se inspirava nas divas do *pop* (BAKER, 1994 *apud* AMANAJÁS, 2015). Todavia, como afirma Bragança (2018) a liberação homossexual não significou aceitação social, e muitos jovens *queer* foram expulsos de casa, ficando desamparados. Nesse panorama, desenvolveu-se a cultura *ballroom*¹⁴, majoritariamente formada pela população negra, latina, pobre, LGBTQIA+ e urbana, presente em Nova York desde a década de 1960, que chegou ao seu auge no início dos anos 1980.

sãocompreendidos hoje. O termo *queen*, por exemplo, é usado por vezes para se referir a *drag queens*, homens *gays*, pessoas trans*, ou pessoas que não se enquadram nessas categorias.

¹³Para mais informações, assistir ao documentário “*A Morte e Vida de Marsha P. Johnson*” (2017). Marsha, que escapa ao enquadramento entre as categorias de *drag/trans**, era negra, pobre e prostituta, lutando anos a fio pela criação da S.T.A.R. (Sweet TransvestiteActionRevolutionaries), uma casa para jovens LGBTQIA+ desabrigados.

¹⁴ Para mais informações, assistir ao documentário “*Paris is Burning*” (1990), que retrata a cultura dos bailes em Nova York durante a década de 1980. Essa cultura também foi retratada na série ficcional *Pose* (2018).

Figura 4-Desfile na cena cultural ballroom



Fonte: <https://www.esquire.com/lifestyle/g20884205/24-photos-that-spotlight-the-dramatic-rise-of-ballroom-and-drag-culture/?slide=14>.

Essas pessoas passaram a construir redes alternativas de parentesco sem laços sanguíneos, se organizando em *houses* (casas), que tinham a figura da *mother* (mãe) e, por vezes, do *father* (pai), que eram referências para as *children* (crianças). Como pode ser visto em *Paris is Burning* (1990)¹⁵, essas relações familiares extrapolavam os espaços dos bailes, formando uma rede de apoio entre os indivíduos, que muitas vezes compartilhavam um sobrenome e uma habitação.

Nos *balls* (bailes), os integrantes das *houses* competiam em desfiles nas mais diversas categorias, disputando por troféus: “Nem todos podiam ser vedetes¹⁶ de Las Vegas. Nem todos podiam colocar uma pilha de penas na cabeça. Então eles fizeram as categorias para todos”, diz Dorian Corey (*PARIS is burning*, 1990). Muitas vezes de origem periférica, as pessoas investiam todo seu dinheiro e até recorriam ao roubo para investir em figurinos e acessórios de destaque e serem reconhecidos em sua comunidade (BRAGANÇA, 2019). Assim, configuravam-se espaços não apenas de competição, mas de acolhimento, oferecendo refúgio e celebração para as existências periféricas (BRAGANÇA, 2018). Nesse contexto, *drag* passa a ser muito mais do que

apenas um homem que se veste de mulher. *Drag* era agora uma metáfora para a vida cotidiana - todos estavam de uma forma ou de outra desempenhando uma identidade específica, independentemente de se o *crossdressing* estava envolvido ou não (ROBERTS, 2007, s.p.).

O impacto dessa cultura está presente até hoje na comunidade *drag*, uma vez que muitas delas se organizam em famílias, que por vezes compartilham o sobrenome. A *mother* é responsável por auxiliar a *drag queen* iniciante em múltiplos aspectos, construindo laços que vão para além da montagem. Essa prática de amadrinhamento também ocorre no Brasil, como já abordado por Mesquita (2013).

¹⁵Trailer disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9SqvD1-0odY>.

¹⁶No teatro de revista, vedete é um termo que designa atrizes que tinham destaque durante as apresentações.

Foi também no ambiente dos bailes que surgiu o *Vogue ou Voguing*, prática ainda muito comum das performances¹⁷ de *drag queens*. Esta se caracteriza por um estilo de dança que sequências poses geométricas inspiradas nas modelos em revistas de moda. De acordo com Willi Ninja, *mother* da *House of Ninja*:

Voguing veio do *shade*¹⁸. Por que era uma dança que duas pessoas faziam porque não se gostavam. Em vez de lutar, você a dançaria na pista de dança, e quem fez os melhores movimentos foi atirando o melhor *shade*, basicamente. O nome é retirado da revista “*Vogue*” porque alguns dos movimentos da dança também são as mesmas que as poses dentro da revista (PARIS isburning, 1990, s.p.).

O *Vogue* chegou à cultura *mainstream* através da música de Madonna, cantora *pop*, a quem muitas vezes sua origem é atribuída erroneamente. Na década de 1970, destaca-se a *drag queen* norte-americana Divine, que se tornou conhecida, principalmente, pelo protagonismo no filme “*Pink Flamingos*”, de 1972. É um filme bastante transgressivo, em que a personagem quebra múltiplos tabus, corporificando perversidades que costumam ser reprimidas na sociedade. Além de seu gênero ambíguo, há uma obsessão por sujeira e excrementos, a negação do nojo e quebra de leis – a exemplo de assassinato, incesto e canibalismo (HALLAM, 2010). Como traz Cavalcante (2019), aproximando-se da linguagem do grotesco, do *kitsch*¹⁹ e do *camp*, gera-se uma “política da perversão”, que critica a estrutura burguesa, heteronormativa e capitalista, através do artifício e da conjuração de realidades inimagináveis.

No início da década de 80, contudo, a epidemia da AIDS gerou um declínio dos bailes. Apesar disso, essa cultura perseverou, sendo profundamente transformada pelo *hip-hop* na década de 1990 (ROBERTS, 2007). Atualmente, existem muitas *houses* ativas, dentro e fora dos Estados Unidos²⁰. Na época de seu surgimento, o HIV/AIDS e os estigmas dele advindos atingiram significativamente a população LGBTQIA+. Batizada de “câncer gay” pela imprensa, e de DIRG (Doença Imunológica Relacionada aos Gays) pela ciência, intensificou o preconceito e gerou reações sociais violentas (BRAGANÇA, 2018). Com a disseminação da doença, as performances das *drag queens* passaram de um momento esperado para algo

17Aqui compreendida como uma linguagem artística prioritariamente experimental, que agrega diversas linguagens como o teatro, a dança, a música, o vídeo, entre outras (NASCIMENTO, 2012).

18Trata-se de uma gíria oriunda da cena gay dos EUA, que consiste em falar mal de alguém de modo irônico, muitas vezes sendo traduzido como “veneno”, ou “jogar veneno”. Próxima ao “gongar”, no pajubá.

19Refere-se a uma estética relacionada ao brega, ao vulgar e ao inferior, com cores e informações excessivas.

20Você pode saber mais em: <https://www.redbull.com/za-en/guide-to-ballroom-vogue-scene>. Sobre a cena no Brasil: <https://www.casaum.org/30-houses-de-vogue-pelo-brasil-para-voce-se-maravilhar/>.

indesejável (BRAGANÇA, 2018), e restringiu-se o seu espaço a bares gays, estreitando as associações desses artistas com a homossexualidade (AMANAJÁS, 2015).

Apesar do conturbado contexto, no fim dos anos 1980 desenvolve-se, também em Nova York, a cena cultural dos *club kids*²¹, que envolvia um estrato social, racial e cultural diferente dos bailes. Liderados por James St James e Michael Alig, esse grupo se caracterizava por sua estética ousada, ultrajante e conceitual, fazendo uso de roupas feitas manualmente – que tensionavam os padrões de gênero estabelecidos –, bem como maquiagens fortes, *piercings*, *glitter* e elementos góticos e andróginos (LAGE; SOUSA; MACHADO, 2018). Em uma entrevista de 2017²², Alig afirmou sobre a crise da AIDS na época:

Não tem nada mais deprimente e assustador do que ver um clube gigante projetado para tantas pessoas com meia dúzia de pessoas dentro. Parecia o fim do mundo, realmente. [...] As pessoas estavam muito assustadas, mas por outro lado, elas eram meio niilistas. Elas estavam assim ‘bom, se tudo acabou, então nós podemos festejar, usar drogas e se divertir’, então os *club kids* vieram disso.

O grupo tornou-se reconhecido por suas festas, que ocorriam de casas noturnas até lugares mais inusitados, como estações de metrô e restaurantes, chegando a alcançar atenção da mídia. Ainda de acordo com Lage, Sousa e Machado (2018), essa cultura esteve relacionada não apenas a um modo de se vestir, mas a um modo de se comportar e se expressar, gerando tendências na arte *drag* que estão presentes até hoje. Algumas figuras que estavam nesse meio ainda têm bastante notoriedade, como Amanda Lepore, modelo e cantora trans*, e as *drag queens* Lady Bunny e RuPaul. O movimento chegou ao fim em 1996, após Michael Alig e Robert “Freeze” Riggs terem sido presos pelo assassinato de Andre “Angel” Melendez, outro *club kid* que fazia o fornecimento de drogas.

Figura 5-Club Kids



²¹Uma possível tradução para o termo é “garotxs de boate”. Para mais informações, ver o filme *Party Monster* (2003).

²²Disponível em: <https://www.dailymail.co.uk/news/article-4851054/Where-New-York-s-Club-Kids-80s-90s-now.html>.

Fonte: <https://www.them.us/story/new-york-club-kids-walt-cassidy>.

A década de 90 representou um reaparecimento da *drag queen*, cuja grande função se consolidou como de entretenimento. Elase delineou em um contexto majoritariamente urbano, com fortes influências da cultura *pop*. Ainda hoje, as divas são figuras de referência e inspiração para a comunidade *drag*, a exemplo de Beyoncé, Britney Spears, Lady Gaga (AMANAJÁS, 2015) como também Madonna, Celine Dion, Whitney Houston, entre vários outros nomes. A cultura *drag pop* apresenta a figura de Rupaul Charles, um homem cisgênero²³, *gay*, negro norte-americano, que se consolidou como cantor, ator, apresentador e *drag queen* (AMANAJÁS, 2015).

Figura 6-Rupaul desmontado e montado de drag



Fonte: <https://jovempan.com.br/entretenimento/tv-e-cinema/rupaul-sugere-que-versao-brasileira-de-drag-race-pode-ser-exibida-na-record.html>.

Sua carreira chegou ao auge após o lançamento, em 2009, do *reality show* “*Rupaul's Drag Race*”, que atualmente tem alcance mundial, inspirando e influenciando milhares de *drags* por todo o globo. Nele, um grupo de *drag queens* compete pelo título de “*America's Next Drag Superstar*” (“próxima superstar *drag* dos EUA”), e a cada semana passa por desafios de costura, comédia, dança, atuação, canto, entre outros. Devido ao grande sucesso da série, já foram criados vários *spin-offs*²⁴. O *reality show* tem promovido a visibilidade e popularização das participantes, que muitas vezes consolidam sua carreira e se tornam novas referências no meio *drag*.

O termo *drag queen* chegou ao Brasil em meados da década de 1990, já associado à comunidade LGBTQIA+. Contudo, a personificação do feminino no país já existia muito antes, também com origem no teatro. Em seu livro “*Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia até a atualidade*”, originalmente publicado em meados nos anos 80, Trevisan (2018) aponta que já no século XVI, nos autos caquéticos dos jesuítas, os raros

²³O termo cisgênero (ou abreviação cis) refere-se a uma pessoa cuja identidade de gênero corresponde ao gênero que lhe foi atribuído no nascimento.

²⁴Obras ou histórias derivadas.

papéis femininos eram interpretados por homens, a exemplo da peça “*Na festa de São Lourenço*” do padre José de Anchieta.

No século XVIII, esse campo artístico era tido como infame, e atores, cômicos e empresários muitas vezes eram tratados com desprezo. Associada ao contexto racista, a profissão passou a ser ocupada cada vez mais por negros, de maneira pouco profissional. Registra-se, em 1790, a apresentação da peça “*Tamerlão na Pérsia*”, de elenco formado exclusivamente de homens negros, que representaram também as personagens femininas. Ainda neste mesmo ano, no qual a ausência de atrizes era absoluta, outras peças tiveram as personagens femininas interpretadas por homens – alguns que, inclusive, chegavam a se especializar nesses papéis: o autor destaca Silvério José da Silva, que teve seis papéis importantes, bem como Joaquim de Mello Vasconcelos, Manuel de Souza Brandão, Manoel de Barros, Xisto Paes e diversos outros nomes.

Em 1819, já há registro de mulheres nos palcos, lugar ainda atrelado a uma decadência moral, ocupado por “mulheres públicas”. Ainda assim, a personificação do feminino se consolidou no teatro brasileiro, estando presente dentro e fora dos grandes centros urbanos. Moldada aos padrões morais da época, essa prática foi aceita até mesmo pela família real. Em 1886, emergem nomes como José Maria da Silva Paranhos e Francisco Correia Vasques. Já em 1922, em Recife, registra-se a apresentação de “*A sogra*”, que teve os papéis femininos interpretados por homens, bem como a presença do travestimento nas danças populares “*bumba meu boi*” e certos reisados nordestinos (TREVISAN, 2018).

De acordo com o autor, o travestimento teatral brasileiro desenvolveu-se de duas maneiras distintas: a lúdica carnavalesca, de caráter anedótico; e a profissional, que culminou no surgimento da artista-transformista, exaltada por sua personificação de mulheres. Ele aponta, que, no último caso, muitas artistas passaram a se identificar como travestis. Nos anos 1920, foram anunciados alguns espetáculos protagonizados por artistas-transformistas, como “*O olho da providência*”, em 1926, na cidade de São Paulo. A prática profissional de travestir-se adentrou também as portas do cinema, como pode ser visto em “*Augusto Aníbal quer casar*”, de 1923, bem como na chanchada, estilo caracterizado pelos temas carnavalescos e pelo humor burlesco de caráter popular. Trevisan (2018, p.359) traz que “o próprio gênero se estruturava a partir da paródia canibalesca e do travestismo²⁵ como máscara que aponta para identidades incertas”, parodiando filmes de *Hollywood*, bem como atores e personagens

²⁵Como trazido por Bortolozzi (2015) o sufixo -ismo se refere aqui a uma prática social.

famosos da época, como Julieta em “*Carnaval no fogo*” (1949), vivida pelo ator Grande Otelo.

Apesar do travestimento cênico existir desde o início do século XX, suas relações com a cultura LGBTQIA+ se fortalecem principalmente a partir de 1945 (BORTOLOZZI, 2015). Um dos primeiros registros do transformismo associado à homossexualidade é da década de 1950, com a artista peruana Li Ribachea, que imitava grandes personalidades em São Paulo. Nessa época, as apresentações ocorriam ao vivo nas ruas, sem o recurso da dublagem, mais comum atualmente (BRAGANÇA, 2018).

Trevisan (2018) aponta que a personificação do feminino volta aos palcos através das “revistas musicais”, gênero teatral que mostrava os acontecimentos e costumes da época de forma cômica. As beldades “lançadas” se tornavam padrões de beleza nacional, e usufruíam de roupas e cenários luxuosos, cantando e performando ao som de orquestras. Em fortes vínculos com a tradição do Teatro de Revista estiveram nomes como Rogéria, Jane Di Castro, Divina Valéria, Camille K, Fujika de Halliday, Eloína dos Leopardos, Marquesa e Brigitte de Búzios, ícones eternizados no documentário *Divinas Divas* (2016)²⁶.

Figura 7 - As divinas divas



Fonte: <https://universoretro.com.br/a-historia-por-tras-da-documentario-divinas-divas-de-leandra-leal/>.

Com foco na cena transformista do Rio de Janeiro, desde a década de 1960, é possível conhecer um pouco mais da história e do contexto dessa primeira geração de artistas travestis no Brasil, em especial o Teatro Rival, um dos primeiros palcos a recebê-las.

Entre alguns espetáculos que ganharam notoriedade estão o *Les Girls, International 7, Gay Fantasy, Rio Gay* e *Travesti S.A.* Na época, muitas dessas artistas alcançaram largo reconhecimento, e chegaram a fazer *shows* na Europa e nos Estados Unidos. É importante pontuar que o reconhecimento das artistas se mostrava também na profissionalização: muitas delas tinham carteira assinada, com todos os direitos trabalhistas garantidos. Rogéria chegou a conquistar um troféu de atriz revelação por sua performance em “*O desembestado*”, bem

²⁶Trailer disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HxahJR71wJY>.

como Andréa de Mayo foi consagrada por seu papel como Geni em “*A ópera do malandro*” (TREVISAN, 2018).

Todavia, a vida de *glamour* coexistia com a censura, preconceito e violência. Essas pessoas eram muitas vezes patologizadas, como se percebe em relatos de internamento e uma diversidade de “terapias reversivas” (DIVINAS Divas, 2016). É importante lembrar, ainda, que na mesma época em que esses espetáculos começam a se difundir, instaura-se no Brasil uma ditadura. Camille K revela que era proibida de andar na rua porque fazia uso de perucas, assim como Valéria relata um episódio de prisão. Jane Di Castro diz:

Eu achava que essa carreira não era uma carreira promissora, travesti de teatro, a gente não era levada a sério, porque nós éramos proibidas em tudo, não podia fazer televisão. Fazer um espetáculo, a gente não podia dar entrevista, pra sair na revistas as fotos tinham que ser todas censuradas. Na porta do teatro tinha que ter carimbo da censura. Tínhamos que fazer, todas prontas, arrumadas, uma sessão para a censura, para poder estrear o espetáculo. Era tudo muito complicado, era tudo proibido (DIVINAS Divas, 2017, s.p.).

Rogéria, por sua vez, relata:

Era um momento horrroso do Brasil politicamente, mas nós tínhamos que ficar caladas, porque se vestir de mulher, a gente tava ali na fronteira do precipício... Eu ia ainda arrumar confusão como? Eu já era confusão, meu amor, tava vestida de mulher, e nem o pau tinha cortado! Isso é muito emblemático. [...] Ninguém falava em política. A gente ficava horrorizada, calada, e deixavam a gente trabalhar. Foi um *boom* brasileiro e não tinha pra onde ir. Todo mundo fugindo da tal do golpe. A única coisa que podia divertir o brasileiro era quem? Nós! Foi assim que tudo começou (DIVINAS Divas, 2017, s.p.).

Aprofundando na figura da artista transformista, Bortollozi (2015) a situa como uma linguagem artística distinta da *drag queen*, localizando-a no âmbito LGBTQIA+ como uma mescla antropofágica do travestir-se cênico (presente desde a Grécia Antiga), com o transformismo moderno, travestilidade e outras vivências de sexualidade e do gênero:

Não se tratava mais somente da capacidade de personificar identidades diferentes do gênero atribuído no nascimento, mas de colocar o próprio gênero e a sexualidade como elemento de debate a partir dos elementos culturais da comunidade LGBT, produzindo a ativação subversiva de elementos de gênero e sexualidade hegemônicos e subalternos por meio da paródia, do *glamour*, da fantasia ou da caricatura. (BORTOLOZZI, 2015, p.9).

Assim, se configura não como uma identidade fixa, mas como um entre-lugar. A complexidade identitária marca muitas das figuras do transformismo, não se enquadrando em categorias rígidas. Como aponta o autor, as identidades sexuais e de gênero são intrínsecas às trajetórias pessoais, englobando redes de sociabilidade, comunidades culturais, carreira, entre outros. Valéria, por exemplo, comenta que não sabe se seria travesti se não fosse artista. Rogéria, por sua vez, em alguns momentos se identifica como *gay*, como homem viril, como mulher, como artista transformista e como travesti (BORTOLOZZI, 2015).

Nesse panorama, ele argumenta que o transformismo se engendra nessas intersecções, mesclando vivências da sexualidade, práticas, desejos e construções identitárias. Muitas vezes, inclusive, artistas transformistas e artistas travestis eram utilizados como sinônimos. Mais recentemente, contudo, o termo travesti passou a se referir a uma identidade social e de gênero independente das trajetórias profissionais, marcada por suas intersecções com classe, raça e contexto cultural.

É também durante a ditadura que começa a se desenvolver o pajubá, repertório vocabular e performático de parte da população LGBTQIA+, que mescla a língua portuguesa com léxicos yorubá, nagô, entre outros. Esta linguagem se configura como um modo de resistência aos regimes regulatórios de gênero e sexualidade, criando outras possibilidades de estar no mundo (LIMA, 2017), e agregou-se à performance *drag*.

Trevisan (2018) diz que com o passar do tempo, as apresentações das “revistas musicais” se modificaram, evoluindo para o chamado “teatro de rebolado”, permeado por críticas políticas e piadas pornográficas. Essa forma de arte esteve presente também em Recife: em 2019, foi lançado o curta Pernambucano “PiuPiu”²⁷, que conta a história de Elpídio Lima, considerado o primeiro transformista da cidade. Nos anos 1950 e 1960, PiuPiu atuou em peças e revistas como ator, cenógrafo e figurinista, e juntamente com Aloísio Campelo criou a companhia “Tra-la-lá” de Teatro Rebolado.

Apesar do surgimento da televisão, nova forma de entretenimento, as transformistas estiveram presentes nos palcos, geralmente em associação ao público LGBTQIA+, e tornaram-se elencos regulares em boates *gays*, mesmo no fim do século XX. Desdobrando-se em dançarinas, cantoras e comediantes, chegaram a alcançar grande sucesso, ficando anos em cartaz. Até meados da década de 1980, houve shows luxuosos, que exibiam a travesti como “peça de consumo”, com vestuário exuberante, trilha sonora e textos que costumavam remeter a situações excêntricas que abordavam a sua ambiguidade. Nessa época também ganha notoriedade Laura de Vison, transformista carioca que se inspirava em Divine (TREVISAN, 2018).

Na mesma época, também se consolidava a cena transformista em São Paulo. No documentário *São Paulo em Hi-fi* (2013)²⁸, pode-se acompanhar mais sobre o desenvolvimento dessa história. Na década de 1960, essas artistas frequentavam diversas casas noturnas, mas Miss Biá diz que “não existia casa *gay*”. Contudo, existiam outros

²⁷ Teaser de “PiuPiu”, disponível em: <<https://www.revistacontinente.com.br/secoes/indicacoes/-cinema--piu-piu>>.

²⁸Trailer disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Ny98d_zkMvk.

espaços de socialização homossexual, como galerias, praças, cinemas e bares. Samuel Oliveira comenta que a Galeria Metrópole era estigmatizada como um “ponto de viados”.

Curiosamente, nos anos 70, durante a ditadura, ocorreu uma explosão dessa cena. Como diz Mário Mendes: “foi uma década bicha”. Entre as referências estavam o filme *Cabaret*, o cantor David Bowie, e no território nacional a banda Secos e Molhados e o DziCrockettes²⁹, ícones da androginia. Nessa época, começaram a aparecer casas noturnas que mesclavam o público gay e hétero, em que os grandes destaques da noite eram os shows das travestis. Entre as primeiras casas noturnas de São Paulo estava a K-7, que se tornou um grande sucesso. Contudo, eram comuns batidas policiais, que dificultavam a socializa o da comunidade LGBTQIA+. Devido a uma série de pressões, a boate foi fechada, e os mesmos donos abriram o Medieval em 1971, que se tornou uma referência histórica nacional. As pessoas iam prestigiar as “Divas do medieval”, como Miss Bi , Monalysa, Phedra de Córdoba, Suzy Wong, entre outras. Neste espaço, eram promovidos eventos insólitos, como a chegada da vedete Wilza Carla em cima de um elefante.

Neste local, as transformistas eram reconhecidas e valorizadas como artistas, e circulavam diversas personalidades nacionais, sendo o público geralmente de um estrato social mais abastado. Como traz Elisa Mascaro, uma das antigas proprietárias, a inspira o dos *shows* glamourosos vinha de Paris, mas enquanto l  as mulheres realizavam os *shows*, no Brasil brilhavam as transformistas. O sucesso dessa casa noturna fomentou a cria o de outros espaços, o que também diversificou o público. Entre essas, estava a *Nostro Mondo*, que abriu no mesmo ano e cuja dona era a transformista Condessa M nica (SÃO PAULO, em Hi-Fi, 2013, s.p.).

Como diz Beto de Jesus: “não tinham *drags* nessa época, eles falavam em transformista, eram as transformistas, as travestis” (SÃO PAULO, em Hi-Fi, 2013, s.p.). O termo *drag queen* apareceria mais tarde, em meados da década de 1990, associado a homens *gays* que se montavam e se apresentavam em casas noturnas (BRAGANÇA, 2018). Nas apresenta es, as artistas transformistas cantavam ou dublavam, realizavam brincadeiras, gincanas e imita es de figuras nacionais como Xuxa e Hebe, bem como organizavam concursos de *Miss e Rainha do café*. “Era tudo muito improvisado, tudo muito pobre, mas era muito vivo”, lembra Trevisan (SÃO PAULO, em Hi-Fi, 2013, s.p.). Nesse panorama, as casas

²⁹Considerado por Amanajás (2015) como uma influência precursora da *drag* no Brasil, foi um grupo teatral atuante entre 1972 e 1976, que chocava a sociedade através da celebra o da androginia. Com visual carregado de maquiagens e vestimentas associadas ao feminino, teve o espetáculo censurado na ditadura, e o grupo continuou a se apresentar na França.

gays se tornaram moda, e surgiram diversas entre esta e a década seguinte, como a *Homo Sapiens (HS)*, *Val Improviso*, *Village Station Cabaret e Corintho*. Sobre essa última, inaugurada em 1985, Elisa Mascaro afirma que chegou a ter 16 travestis e 12 bailarinos em cena, com montagens que ficavam meses em cartaz. Um dos entrevistados diz: “Era bem *Broadway* mesmo. Tinha muita pluma, muito paetê, muito brilho, muita coreografia e muito talento dos artistas e dos bailarinos e dos diretores” (SÃO PAULO, em Hi-Fi, 2013, s.p.).

Outro contexto em que esteve presente a artista transformista foi a televisão. Em 1977, estreou na TV aberta o programa *Show de calouros*, que criou uma categoria de concurso das transformistas. Através dele, consagraram-se nomes como Eric Barreto, que tornou-se célebre por sua personificação de Carmen Miranda, chegando a protagonizar o filme *Carmen Miranda: Bananas is my business* (1995) (TREVISAN, 2018). Em 1982, estreou na Globo *Estúdio A... Gildo*, que revisitava o universo do Teatro de Revista e seus espetáculos, contando com cenários e figurinos suntuosos, bem como arranjos musicais orquestrados e esquetes baseados em um tema específico³⁰.

O travestimento profissional também teve lugar central no carnaval do Brasil, festa em que se celebra a imaginação e diversidade, fomentando, muitas vezes, a inversão das normas (TREVISAN, 2018). Além de ser uma prática presente em escolas de samba, carros alegóricos e blocos carnavalescos, registra-se que mesmo em períodos de intensa repressão ditatorial existiu o chamado *Baile dos Enxutos* que agrupava a população homossexual e promovia uma corrida à fantasia conhecida como “corrida *gay*” (TREVISAN, 2018). As “*gays* do Carnaval” chegaram a desfrutar de grande visibilidade e valorização, tendo concursos específicos para elas, a exemplo do “*Musa gay*” (BRAGANÇA, 2018). Bortolozzi (2015) diz que os bailes de travestis ganharam destaque nacional ao longo da década de 1950, chegando a fazer parte da programação oficial na década de 70.

Foi também durante a ditadura que ocorreu a primeira passeata pelos direitos homossexuais, em 14 de junho de 1980, em São Paulo. Com o lema “Abaixo a repressão, mais amor e mais tesão”, fazendo alusão a uma medicação popular da época, *gays*, lésbicas e aliados se espalharam nas ruas, reunindo cerca de 800 a mil pessoas. Ao fim da década de 80, contudo, os entrevistados relatam que se intensifica a disseminação da AIDS entre os homossexuais masculinos, especialmente em São Paulo, o que culminou num movimento de

³⁰Informações retiradas do site <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/humor/estudio-a-gildo/>>.

“volta ao armário”³¹, e conseqüente enfraquecimento da cena LGBTQIA+ (SÃO PAULO, em hi-fi, 2013).

Figura 8-Levantes LGBTQIA+ no Brasil



Fonte: <https://tab.uol.com.br/stories/levante-lesbico-em-bar-de-sp-e-considerado-o-stonewall-brasileiro/>.

Trevisan (2018) afirma que a doença consolidou-se como um pretexto para legitimar prescrições morais. A cena *gay* noturna se tornou mais escassa, e através da argumentação de uma “estratégia de saúde pública”, intensificou-se a repressão dos ambientes de socialização homossexuais, como saunas e bailes. Na família, trabalho e até nos hospitais, os enfermos eram rejeitados ou tinham acesso dificultado.

Ainda que crescessem os casos fora do “grupo de risco”, a exemplo de mulheres heterossexuais e crianças – o que contradizia a narrativa hegemônica da “peste *gay*”, a homofobia se solidificou, traduzindo-se em discursos que propunham a exclusão, isolamento e até “extermínio” dos homossexuais. Em algumas cidades, chegou a ocorrer uma “caça às bichas”, que atingiu não só, mas especialmente travestis e transexuais³², que passaram a ser perseguidas, espancadas e assassinadas com armas de fogo. A Polícia Civil implantou a Operação Tarântula, que objetivou prender travestis “por crime de contágio venéreo”. Trevisan (2018) afirma que em Recife, registraram-se pichos como “Aids é câncer de bicha” e “Viadagem dá câncer”, que ecoavam crenças que se solidificaram na época.

Até meados dos anos 1990, havia um clima de pânico. Iniciaram-se os discursos acerca da “cura *gay*”, promessa feita por instâncias religiosas e médicos, mesmo depois que a homossexualidade foi retirada do quadro de doenças da Organização Mundial da Saúde em 1990. Aos poucos, os serviços de combate à doença se alinharam com grupos de ativismo, e

³¹Sair do armário é uma expressão utilizada para se referir a quando uma pessoa se assume LGBTQIA+. Voltar ao armário, portanto, se refere ao movimento de deixar de vivenciar sua sexualidade de forma pública.

³²Transexualidades e travestilidades são termos que se referem à identidade de gênero da pessoa. A identidade de gênero se refere ao gênero com o qual a pessoa se identifica, que corresponde (pessoas cisgêneras) ou não (pessoas trans*, travestis, não-binárias) ao que lhe foi atribuído no nascimento. A identidade travesti, característica do contexto brasileiro, é uma construção identitária complexa, que deve ser compreendida através de suas intersecções com raça, classe, contexto urbano, etc. (BORTOLOZZI, 2015). O termo, marcado pelo estigma, tem sido resgatado e ressignificado, usado como forma de afirmação e imposição.

delineou-se um modelo de serviço de prevenção e tratamento que se tornou referência mundial. Contudo, resquícios do estigma ainda se mantêm.

Na década de 1990, despontam as *drag queens*, numa personificação do feminino que nem sempre se associava à sua identidade de gênero, muitas vezes se diferenciando das travestis e artistas transformistas por se vestirem como homens no dia a dia, além do imagético de exercer uma “profissão respeitável” (TREVISAN, 2018, p.237). As *drags* traziam, como diz o autor, um componente lúdico e satírico que se assemelhava ao das caricatas do carnaval, o que ampliou sua “área” de circulação, englobando festas de socialites, *shows* beneficentes e colunas sociais. Entretanto, seu maior destaque eram as boates, nas quais atuavam como “agitadoras das festas”, imaginário presente até a atualidade. Alguns grandes nomes dessa época foram Dolly & Dolly, Kaká di Polly, Salete Campari, SilvettyMontila, Nany People e DimmyKier. O filme australiano de 1994 “Priscilla, rainha do deserto”, teve grande impacto no Brasil, inspirando uma geração de novas *drag queens* (BRAGANÇA, 2018).

Vencato (2002) coloca a temporalidade, corporalidade e teatralidade como aspectos característicos da *drag*. A temporalidade é marcada pelo tempo montada e desmontada, como também pelo tempo em que se monta. A corporalidade, por sua vez, é atravessada pela teatralidade, sendo as mudanças realizadas por meio de “truques” e maquiagens. A montagem é o ato de montar-se de *drag*, em que realizam-se transformações corporais que utilizam técnicas e truques, a exemplo do uso de vestimentas e acessórios exuberantes, sapatos de salto alto, maquiagens, perucas, depilação, dissimulação do pênis (LOURO, 2004), modulação de voz e gestualidade, procedimentos estéticos e cirúrgicos, entre outros.

Muito próxima da *drag queen*, está a figura do *drag king*. Trata-se, também, de uma paródia de gênero, contudo, enquanto a *queen* se aproxima das mulheridades³³ e feminilidades, o *king* explora as masculinidades. Apesar da maioria de *performers* serem mulheres que performam personas masculinas (BARNETT E JOHNSON, 2013), corroboramos a compreensão da *drag* – *queen* e *king* – como uma prática artística, possível a qualquer pessoa.

Algumas artistas entrevistadas por Bragança (2018) colocam que, de forma geral, as transformistas buscavam uma figura realista de mulher, uma “feminilidade palpável”, correspondendo à expectativa social do que seria uma mulher, muitas vezes se apresentando como vedetes em grandes produções teatrais. A *drag queen* por sua vez, tem um aspecto mais

³³Em consonância com Nascimento (2021), utilizam-se, como estratégia política, os termos no plural, tensionando a compreensão das categorias de gênero como ontológicas.

surreal e fantástico, construindo um corpo híbrido e exagerado. Essas diferenças não são rígidas, e essas práticas são marcadas pela diversidade: há, inclusive, uma segmentação de *drags* que se denominam de “*fish*” ou “*fishy*”³⁴, que buscam a imitação fidedigna de uma figura feminina.

Como trazido pelo autor, a *drag queen* foi repaginada como um ícone *pop*, menos sexualizada e mais lúdica do que as artistas transformistas, num contexto em que o medo da AIDS começava a diminuir no imaginário social. Seu visual era mais fantástico e o ritmo mais acelerado, conectado com a cena musical eletrônica, diferente do que era realizado pelas divas transformistas, pautado na teatralização e no *glamour*. Disputando por um espaço no contexto de festas e boates, que centralizava a figura do DJ³⁵, a *drag* paulistana Márcia Pantera cria o bate-cabelo, uma espécie de dança em que as *drags* giram os cabelos no ar em uma velocidade surpreendente, ao som de músicas frenéticas.

Figura 9-Márcia Pantera dançando bate-cabelo



Fonte: <https://gay.blog.br/entrevistas/icone-do-bate-cabelo-marcia-pantera-fala-do-auge-na-era-pre-internet-hoje-e-um-jogo-de-disputa-por-seguidores/>.

Essa, entre outras práticas, são comuns até os dias atuais: as performances são diversas, envolvendo dublagem de músicas (*lipsync*), *voguing*, dança, esquetes cômicas, entre outros. Outra prática comum no meio *drag*, é o amadrinhamento. Como traz Mesquita (2013), trata-se de um relacionamento complexo, que geralmente se dá entre uma artista experiente e uma iniciante. De modo geral, a *performer* com mais experiência amadrinha outra *performer* com menos experiência, e essa se torna irmã das demais amadrinhadas. Muitas vezes, essa relação se inicia através do compartilhamento do sobrenome. Assim como na cultura *ballroom*, é comum o uso do termo família. Além disso, é esperado que a mãe *drag* compartilhe seus conhecimentos acerca dos processos de montagem e performance, enquanto espera-se que a filha se alinhe à estética ou com outras características que demarcam a família *drag*. Isso, contudo, pode variar amplamente, a depender das relações que se estabelecem e

³⁴Do inglês, peixe, peixuda. Essa nomenclatura tem sido revisitada por sua origem, que refere-se ao cheiro de peixe atribuído à vagina.

³⁵ Do inglês, *Disk Jockey* (DJ) é um profissional muito presente na cena de festas noturnas, que seleciona diversas músicas e insere efeitos, mixagens e modificações variadas para um público específico.

transformam nos mais diferentes contextos. Nas famílias *drag*, também se desenvolvem relações de afeto significativas, que vão além da montagem (FERREIRA E ALÉSSIO, 2020).

Marca-se também a presença do ativismo político: tendo em vista a concomitante solidificação dos movimentos LGBT, e a “consciência homossexual” (TREVISAN, p. 237) da década de 1990, as *drags* estiveram presentes no campo político, marcadamente as Paradas do Orgulho Homossexual (mais recentemente chamada de “Parada do orgulho LGBT”). No Brasil, a figura da *drag queen* vem ganhando destaque. A cena noturna abre espaço para as *drags* DJ’s (BRAGANÇA, 2018). Cantoras como Pablo Vittar e Gloria Groove são conhecidas internacionalmente na cena *pop*; bem como as *youtubers* Lorelay Fox e Rita Von Hunty, que encabeçam, respectivamente, os canais *Para Tudo* e *Tempero Drag*, utilizando a plataforma para discutir sobre os mais diversos temas.

Figura 10-Gloria Groove, Aretuza Lovi e Pablo Vittar, drag queens e cantoras



Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/789818853379907675/>.

Como apontado por Bragança (2018), o reavivamento cultural da *drag* está fortemente associado aos interesses da indústria do entretenimento, que visa atingir públicos específicos através do mercado de nichos. Ainda que tenham um potencial transgressor, as *drag queens* por vezes tornam-se produtos moldáveis, o que se observa no padrão midiático de *Rupaul’s Drag Race*, inspirado em outros *reality shows* norte-americanos como *America’s Next Top Model*. Atualmente, é crescente a discussão acerca do *pinkmoney* (“dinheiro rosa”), que se refere ao poder de compra da população LGBTQIA+, movimentando uma indústria significativa de produtos e serviços. Contudo, muitos casos se limitam a um compromisso mercadológico e não político. Em seu *hit* “*Magenta Cash*”, a cantora Gloria Groove faz uma crítica a essa situação³⁶. Apesar dos interesses lucrativos, a difusão dessa cultura muitas vezes permite a visibilidade de suas narrativas e tange temáticas pertinentes aos movimentos LGBTQIA+.

Amanajás (2015) coloca que atualmente os artistas *drag queens* têm conquistado mais espaços em cenários artísticos, meios de comunicação, entre outros, sendo suas práticas e

³⁶Vários vacilão em cima do magenta cash/ Só porque nós 'tá no Flash/ Eles querem o nosso cash/ Só porque nós 'tá no flash.

contextos reinventados e ampliados a cada dia. Apesar da difusão da *drag pop*, existem muitas outras referências culturais e estéticas para a artista *drag queen*. É o caso da *monster queen*, que se aproxima de elementos montrescos, e a estética do *gore*³⁷ e do horror. No *Youtube*, encontra-se *The Boulet Brothers' Dragula: Search for theWorld's Next Drag Supermonster*, um *reality show* estadunidense que estreou em 2016, e traz para a cena as *monster drags*, cuja estética é inspirada em filmes de terror e ficção científica. De aspecto semelhante, temos a série brasileira *TNT Macabra*.

Atualmente, há uma profusão de produtos midiáticos que envolvem a figura da *drag queen*. São algumas: uma adaptação brasileira de *Rupaul's Drag Race*, a *Academia de Drags* (2014); a série documental *Drag-se*, que entrevista nomes da cena nacional. O programa *Drag me as a queen* (2017), a animação *Super Drags* (2018), a série *Nasce uma rainha* (2020), entre vários outros. Para além das telas, observa-se também uma multiplicação da cena de festas e eventos. Em Recife, há eventos como a *LipSyncBattle*, *Tarantina*, *Lemon pop*, *Blue*, *Maledita*, *Carola*, *Fritz*, entre outras, que geralmente contam com participações e aparições de *drag queens*. Algumas boates da cena LGBTQIA+ também são referências na cidade, como a *Metrópole*.

Em 2020, disseminou-se a pandemia de COVID-19 em diversos países, o que gerou a necessidade da prática de isolamento físico também no Brasil. Nesse panorama, festas e boates presenciais foram interditadas, e surgiram outras formas de movimentar a cena cultural LGBTQIA+. O programa *Rupaul's Drag Race*, que há alguns anos promove um grande evento na final das temporadas, com participação de larga plateia, adaptou o encerramento para o formato *online*. A segunda temporada de “*Rupaul's Drag Race: UK*”, *spin-off* britânico da série, teve as filmagens interrompidas por sete meses em decorrência da pandemia, e em um episódio especial “*Queens on lockdown*” as artistas falam das dificuldades emocionais e financeiras pelas quais passaram, uma vez que seus locais de apresentação estavam fechados, atingindo sua principal fonte de renda.

O contexto pandêmico dificultou o trabalho de muitas *drag queens*, como relatado pela artista brasileira Kika Boom: “Antes da pandemia, minha vida profissional estava de vento em popa. No mês de carnaval, fiz mais de 10 shows. A parte financeira estava ‘uh, que delícia’, mas agora não existe mais”³⁸. Ainda assim, muitos artistas se moldaram ao formato virtual, buscando manter o seu trabalho. É o caso da websérie *Favela Drag* (2020), *O Drag Queen*

³⁷Subgênero cinematográfico de terror que se refere a representações gráficas de sangue, vísceras e violência.

³⁸Fonte: <https://tab.uol.com.br/stories/drag-se-em-casa/>.

Curso (DQC), mediado por Zecarlos Gomes e sua *drag* Sheyla Müller, que já ocorreu em diversas cidades do país, foi oferecido no formato *online*. Em Recife, o instagram do @lipsyncbattlepe, que antes da pandemia realizava festas presenciais, promoveu *lives*³⁹ com performances de diversas *drags* da cena local.

A popularização da arte *drag*, contudo, não significa sua saída do contexto marginalizado (BRAGANÇA, 2018). O preconceito e LGBTfobia persistem, e, por vezes, há também a reprodução de violências dentro da própria comunidade (FERREIRA E ALÉSSIO, 2020). É perceptível que homens cis *gays* são a maioria, e pessoas que não se identificam dessa forma precisam reivindicar o seu espaço na arte. No breve documentário “*Meet London’s Female queens*”⁴⁰, que entrevista mulheres da cena *drag* londrina contemporânea, Lolo Brow diz: “*drag* não é mais necessariamente um homem se vestindo de mulher... se tornou uma forma de arte, se tornou uma cultura, e mulheres têm um lugar nisso tanto quanto em qualquer outra coisa”. Em alguns casos, mulheres são pejorativamente chamadas de *faux queens* (*queens* falsas). Como dito por Donna Flash, mulher cis e *drag* recifense: “O espaço da mulher na arte *drag*, ele é meio um reflexo do espaço da mulher na sociedade. Diga-se uma sociedade estruturalmente machista e patriarcal, que quer sempre colocar padrões de comportamento, padrões de existência, de ser, de se vestir. Então, isso é reflexo”⁴¹. Apesar dos obstáculos, essa arte tem sido mais marcada pela diversidade, englobando complexidades identitárias. Como diz Andréxia Simon, que foi entrevistada por Bragança (2018, p.124):

Drag é liberdade de poder se manifestar artisticamente. É a liberdade de transitar entre os mundos, entre os tempos, entre os seres vivos e os imaginários. É a mistura entre tudo que a gente tem com o que nem existe ainda, ao mesmo tempo com tudo aquilo que já existiu.

Assim, ainda que tenha essa proximidade com o feminino, a *drag queen* se configura como um outro lugar, um “além-mulher” (BRAGANÇA, 2018). Para além de uma construção fidedigna de mulher, se expande ao andrógino, ao animalesco, mitológico, monstruoso, entre outros. Nas palavras de Bragança (2018, p.23):

Se a performance *drag* pode expandir as possibilidades de sexualidade e de gênero culminando em fornecer novos modelos de identidade, delimitar seu universo é podar uma de suas maiores características: a de não se moldar, adaptar, ajustar ou condizer com qualquer definição.

³⁹Transmissões ao vivo.

⁴⁰Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cRFsnmWgMDc>.

⁴¹ Fonte: <https://www.leiaja.com/cultura/2019/10/11/mulheres-drag-queens-defendem-seu-espaco-com-luta-e-close/>

Neste trabalho, compreende-se a *drag queen* como uma manifestação artística, sendo, portanto, possível a qualquer pessoa, independentemente da orientação sexual e identidade de gênero.

3 O DESENVOLVIMENTO EM MONTAÇÃO... A *DRAG QUEEN* NAS REDES DE SIGNIFICAÇÃO

No campo da Psicologia do Desenvolvimento, se consolidou uma visão do desenvolvimento como um processo linear, dotado de ordem e continuidade, dividido em fases bem definidas de caráter natural e universal: infância, adolescência, vida adulta e velhice (OLIVEIRA; REGO; AQUINO, 2006). Algumas perspectivas “clássicas”, focadas nos processos cognitivos como propostas por Piaget e Flavell, entendiam que as operações básicas eram fixadas no início da vida adulta, quando se iniciava um processo de declínio (BALTES, 1987). A vida adulta, portanto, era compreendida como um momento de estabilidade e ausência de mudança (OLIVEIRA; REGO; AQUINO, 2006), perspectiva que ainda ecoa no discurso social (ARNETT, 2004).

O paradigma da *lifespan*, que se consolidou como um campo entre as décadas de 60 e 70, teve grande impacto nessa visão, tendo como ponto central a noção de que o desenvolvimento ocorre ao longo de toda a vida (BALTES, 1980). Essa perspectiva questionou as ideias de linearidade do desenvolvimento, propondo uma visão que abarca, ao mesmo tempo, um jogo contínuo entre constância-mudança, avanços e retrocessos, ganhos e perdas, bem como a presença de ambiguidades, acasos e rupturas. Se reconhece a mudança ontogenética como multidirecional, integrada à história e cultura, bem como o campo do desenvolvimento como multidisciplinar (BALTES, 1987).

Entre alguns dos elementos importantes que configuram essa perspectiva, aqui são destacados: 1) A concepção do desenvolvimento como um processo que dura a vida inteira, divergindo da tradicional noção do crescimento biológico, que assume que há um estado de maturidade final - geralmente atingido na vida adulta. Considera-se que mudanças podem ocorrer a qualquer momento da vida, da concepção à morte, e que essas mudanças podem ser compreendidas como processos desenvolvimentais. Entre esses fenômenos que ocorrem na “vida tardia”, Baltes (1980) aponta os processos de reminiscência, revisão e reconstrução da vida, cruciais para o presente trabalho; 2) Necessidade de reconhecer que a ontogenia se dá em contextos biossociais diversos e mutáveis, atravessados pela história, admitindo mudanças consequentes da ontogenia bem como bioculturais; 3) Concepções pluralísticas de desenvolvimento, a partir da compreensão do desenvolvimento como multilinear e descontínuo, indicando que as mudanças desenvolvimentais variam em seu início, duração, término e direcionamento, podendo ou não estar relacionadas à idade (BALTES, 1980).

Como apontado por Oliveira, Rego e Aquino (2006), é necessário repensar a periodização do desenvolvimento para além das generalidades das “fases”, tendo em vista que cada cultura constrói seus próprios modelos de desenvolvimento. Ainda que essas categorias ofereçam bases para compreender as formas com que os sujeitos irão pensar e narrar sobre si-mesmos, eles irão negociar esses valores, modelos e normas de modo idiossincrático. Em suas pesquisas, os autores identificam marcadores diversos entre os períodos da vida, como temporais, espaciais, relações interpessoais e relativos a eventos, que estão associados a marcadores culturais, mas ao mesmo tempo são singulares a depender da história de cada pessoa. Assim, é preciso compreender a pessoa como inserida em condições históricas e concretas, que são apreendidas de maneiras múltiplas. Essas reflexões, portanto, vêm no sentido de questionar a estabilidade atribuída à vida adulta, entendendo que esse momento da vida se concretiza de modo múltiplo.

Tendo em vista as especificidades da contemporaneidade, caracterizada pela heterogeneidade, é importante olhar para os processos ontogenéticos como processos fragmentados e dinâmicos, atravessado por acasos, conflitos e contradições. Louro (2018) argumenta que é necessário ter um outro olhar para o sujeito pós-moderno, não enquanto unificado e desenvolvendo-se de modo linear e progressivo, mas enquanto um sujeito fragmentado e cambiante.

Por certo também há, aqui, formação e transformação, mas num processo que, ao invés de cumulativo e linear, caracteriza-se por constantes desvios e retornos sobre si mesmo, um processo que provoca desarranjos e desajustes, de modo tal que só o movimento é capaz de garantir algum equilíbrio. (LOURO, 2018, p.13)

Como um suporte teórico-metodológico para focalizar esses processos, optou-se por um aprofundamento na perspectiva da Rede de Significações (RedSig), que objetiva analisar fenômenos complexos de modo integrado, relacional e contextualizado. Nesse panorama, o desenvolvimento humano é compreendido como um processo múltiplo que ocorre nas e por meio das interações, exaltando seu caráter interativo, processual e situacional (ROSSETTI-FERREIRA; AMORIM; SILVA, 2004).

A Rede de Significações tem como base uma concepção de ser humano cujas características discursiva e semiótica de seus processos bio-psicológicos implicam em constituir um meio de sentidos, significações e representações que, por sua vez, dirigem ou orientam o desenrolar da própria ontogênese humana (PEDROSA, 2004, p.211).

A autora coloca, ainda, que esses processos ocorrem na interação com outros, sendo a vida social uma condição para a ontogênese, marcada pelo contexto e pelo tempo histórico. Ao se debruçar sobre a ontogênese humana, “importa a compreensão desse processo: as

transformações sucessivas, a identificação e a natureza dos mecanismos implicados, o reconhecimento de caminhos previsíveis nesse desenrolar” (PEDROSA, 2004, p.213).

Buscando abordar quais e como os elementos figuram no processo de desenvolvimento, Rossetti-Ferreira, Amorim e Silva (2004) pressupõem sua indissociabilidade, mas propõem definições didáticas. A interação tem um papel central no desenvolvimento, o que faz dos campos interativos dialógicos um elemento frutífero de análise. A partir das relações que se estabelecem, são mediadas a relação com o contexto, e vão sendo atribuídos papéis e posicionamentos, que de forma dinâmica vão sendo assumidos, negociados, negados e transformados durante toda a vida. Esses vários outros se influenciam mutuamente durante o processo de desenvolvimento, abrindo possibilidades e traçando limites sobre a forma de pensar e agir sobre o mundo, o outro e sobre si mesmo (ROSSETTI-FERREIRA; AMORIM; SILVA, 2004). Partindo desse conceito norteador, pode-se pensar nas diversas relações que são estabelecidas durante o desenvolvimento, como a família, os pares, a “sociedade” como um interlocutor que regula as práticas, entre outros. A prática de montagem, por sua vez, pode ser pensada como um posicionamento assumido (FERREIRA; ALÉSSIO, 2020), que vai promover a circulação em contextos diversos, bem como a interlocução com outras pessoas e grupos sociais.

A pessoa⁴²e suas características são construídas na sua história interacional, tomando sentido nas relações que são inseparáveis do contexto. Nesses jogos interativos, atravessados pela linguagem, as pessoas negociam a todo momento posicionamentos possíveis de serem ocupados. Uma vez que a dialogia tem um caráter fundante na constituição da pessoa, ela é compreendida como múltipla, pois há uma multiplicidade de outros com quem interage, bem como uma multiplicidade de vozes e posições que compõem o mundo social (ROSSETTI-FERREIRA; AMORIM; SILVA, 2004). Nas palavras de Rossetti-Ferreira, Amorim e Silva (2004), “o outro se constitui e se define por mim e pelo outro, e ao mesmo tempo em que eu me constituo e me defino com e pelo outro” (ROSSETTI-FERREIRA, AMORIM E SILVA, 2004, p. 24), delineando-se neste interjogo as identidades pessoais e grupais. É importante salientar que essas “definições” não são estanques e sim dinâmicas, estando a pessoa submetida às diferentes vozes, mas mantendo um papel ativo. A linguagem ocupa um lugar crucial, pois é por meio dela que se anunciam as possibilidades, negociações e discursos, que orientam as ações e relações.

⁴²Tem sido o termo mais usado pelas autoras, que buscam afastar-se da noção de sujeito ou indivíduo que por vezes remetem a uma noção do ser humano como uma unidade.

As autoras realçam que os processos desenvolvimentais são situados, estando demarcados por fatores geográficos, sociais, econômicos, políticos, culturais, históricos, entre outros. Esses elementos se configuram de maneiras específicas, que definem e são definidos pelas pessoas que compõem esse determinado contexto. Não se compreende o contexto apenas como um espaço físico ou como um “pano de fundo”. Parte-se da noção de que pessoa-meio são instâncias interdependentes que se co-constroem, estando a pessoa imersa na e submetida à malha, mas ativamente contribuindo com a composição de sua trajetória de desenvolvimento. O movimento contínuo da rede, ocasionado nas interações e negociações, permite a reconfiguração desta, viabilizando novos percursos e significações (ROSSETTI-FERREIRA; AMORIM; SILVA, 2004). Desse modo, considerar a ontogênese e a vivência como *drag queen* deve envolver uma atenção aos atravessamentos históricos, considerando também as particularidades contextuais. Atualmente, pensar o contexto da *drag* é também se referir a um contexto pandêmico, que gerou impactos nos modos de organização e atuação das artistas.

Outro construto caro à RedSig é a matriz sócio-histórica, pensada como uma estrutura dinâmica e não-determinística de natureza semiótica, composta por aspectos históricos, políticos, culturais e socioeconômicos, que se materializa nos discursos, na organização dos espaços, nas práticas sociais e através do corpo, delineando os campos interativos (ROSSETTI-FERREIRA; AMORIM; SILVA, 2004). Referem-se tanto às condições socioeconômicas e políticas como também às práticas discursivas, que, dada a sua multiplicidade, implicam na inerência do conflito, que se mostra também nos processos de desenvolvimento. Elencamos marcadores sociais como gênero, raça e classe como elementos importantes da matriz sócio-histórica (FERREIRA; ALÉSSIO, 2020), que devem ser analisados e articulados.

Os aspectos da matriz sócio-histórica não existem fora das relações das pessoas: as pessoas têm um papel ativo, perpetuando, modificando, reconstruindo e transmitindo a multiplicidade de vozes, estabelecendo uma relação mútua em que tem o seu desenvolvimento circunscrito e ao mesmo tempo co-construindo a matriz sócio-histórica (AMORIM; ROSSETTI-FERREIRA, 2004). Essa relação mútua entre pessoa e matriz sócio-histórica coaduna com a compreensão de poder como colocada por Foucault (2017), como um elemento difuso e heterogêneo, presente em diversos campos, que implica, também, em processos contínuos de resistência, a exemplo da *drag queen*. Como trazido por Gillespie e Zittoun (2013), o conjunto de discursos, normas e artefatos heterogêneos acumulados pelas pessoas espelham a sobreposição de estruturas semióticas da sociedade, e são essas tensões e

conflitos que propulsionam o pensamento reflexivo e agência. O reconhecimento da coexistência de múltiplas maneiras de pensar, construir e significar a *drag* impossibilita o tratamento desta como figura unívoca, estando presentes na sua construção vozes divergentes, ligadas a diferentes intenções, perspectivas sociopolíticas e atravessamentos históricos.

A RedSig ressalta também as temporalidades. Considera-se que existe uma “plenitude temporal” no presente, estando diferentes temporalidades interagindo de maneira dinâmica, sendo o passado revisitado e reelaborado, e o futuro projetado no aqui-agora das situações. De maneira didática, as autoras se utilizam de quatro categorias temporais: o tempo presente ou microgenético se refere às situações do aqui-agora, em que vozes de outras temporalidades se fazem presentes e são redimensionadas. O tempo vivido ou ontogenético diz respeito às experiências pessoais passadas, que ocorrem durante os processos de socialização e delineiam o pertencimento e adesão a determinados grupos e linguagens culturais. O tempo histórico ou cultural se trata de uma temporalidade mais amplamente coletiva e duradoura, que sustenta os discursos ideológicos que orientam os processos de significação pessoais. E, por fim, se traz o tempo prospectivo, direcionado para metas e planos futuros, que muitas vezes orientam as ações do presente. As diferentes temporalidades, associadas às negociações pessoais e aos contextos e matriz-sócio histórica, apresentam uma pluralidade de significações, que podem ser assimiladas, mantidas ou transformadas no decorrer dos processos e das situações (ROSSETTI-FERREIRA; AMORIM; SILVA, 2004).

Em suas trajetórias, as pessoas negociam os significados de forma idiossincrática, e, levando-se em consideração a multiplicidade de fatores e as suas possíveis organizações, entende-se que múltiplas trajetórias de desenvolvimento são possíveis, mas, no seu processo de negociação, a pessoa seguirá por determinados caminhos e não por outros (SILVA; ROSSETTI-FERREIRA; CARVALHO, 2004). Para explicar esse movimento de abertura e fechamento, as autoras fazem uso do termo circunscritores, em consonância com as ideias de Valsiner (1987 apud SILVA; ROSSETTI-FERREIRA; CARVALHO, 2004). O autor compreende que o desenvolvimento é, concomitantemente, determinado e indeterminado em diferentes domínios, sendo orientado por elementos organizadores, mas que não restringem a uma direção exata. Isso faz com que haja a manutenção de alguns aspectos, que podem até permitir certa previsibilidade no desenvolvimento, mas também comportam o surgimento de novas possibilidades, garantindo também certa imprevisibilidade.

É importante salientar que os circunscritores podem ser de ordem material ou simbólica, e como os demais elementos da Rede, se relacionam entre si de maneira dinâmica, não tendo um caráter atomístico ou estático, mas se construindo continuamente nos discursos

e nas relações, sendo renegociados a todo instante. A depender da situação, podem ter maior ou menor peso, num jogo complexo de figura e fundo que é atravessado pelas relações de poder. Assim, se organizam hierarquicamente, mas a depender do contexto, estão passíveis de reorganização (SILVA; ROSSETTI-FERREIRA; CARVALHO, 2004).

As autoras também apontam que os circunscritores culturais alicerçam a construção dos *self-constraints*, circunscritores relacionados ao *self* (ou ao eu), a exemplo dos valores, crenças, visões de mundo e concepções sobre si mesmo, que são fatores que norteiam ações, pensamentos e sentimentos. O surgimento de novas relações e novos contextos, portanto, pode contribuir com a reificação, negociação ou até transformação dos circunscritores, denotando o seu caráter situacional e relacional.

No caso de uma estruturação mais rígida das configurações, pode haver a repetição de determinados posicionamentos e comportamentos, dificultando a (re) significação e restringindo o agenciamento das pessoas. Esse processo tem sido denominado de enredamento, uma espécie de “circuito preferencial” das conexões da RedSig que se apresenta significativamente nas interações de pessoa (SILVA; ROSSETTI-FERREIRA; CARVALHO, 2004).

A Rede de Significações atua como circunscritora do desenvolvimento, uma vez que suas configurações traçam um conjunto de possibilidades e limites, que impulsionam ou reiteram algumas direções ou posicionamentos, ao passo que distanciam ou interditam outros, abarcando possibilidade de previsibilidade ou transformação no desenvolvimento (ROSSETTI-FERREIRA; AMORIM; SILVA, 2004).

Imageticamente, evoca-se a metáfora de rede, composta por uma malha de elementos de natureza semiótica que se constituem e influenciam dinâmica e continuamente. Considerando-se essa configuração, entende-se que a articulação dos elementos incita um conjunto de sentidos e significados possíveis, que criam um universo semiótico, circunscritos pelo contexto histórico-cultural e pelo aqui-agora das relações, não obstante estando suscetível à novidade e transformação (ROSSETTI-FERREIRA, AMORIM; SILVA, 2004).

Smolka (2004) aponta que a significação é inerente à atividade humana, estando o homem imerso num universo repleto de significações e constantemente buscando e atribuindo sentidos. Compreendendo a linguagem para além de uma concepção representativa, mas também como criadora, torna-se fundamental abordar os aspectos sociais, históricos e culturais que atravessam esses processos de produção de sentidos e significados: “as condições [...] constituem os modos de ser, de agir, de sentir, de pensar, de significar” (SMOLKA, 2004, p.40). Vygotsky teve um papel importante nesse processo, propondo a

cultura e a história como parte constitutiva do desenvolvimento humano, e atrelando a produção de signos e sentidos com as condições concretas das pessoas, ressaltando sua heterogeneidade e complexidade.

É importante salientar que esses processos de significação se dão de modo corporificado: como trazido por Turner (2012 *apud* Gillespie; Zittoun, 2013), o corpo é o lócus e meio da experiência, e está situado em redes de significações culturais complexas, bem como em práticas institucionais, que nem sempre são explícitas. Através de experiências socialmente estruturadas, se produz uma internalização corporificada da sociedade, em que o corpo se torna um meio de reprodução da sociedade (GILLESPIE; ZITTOUN, 2013) - a exemplo da reprodução binária do gênero. Contudo, enquanto um lócus político, tem potencial de dialogar, afirmar, rejeitar, ou recriar a norma social. Nesse sentido, a construção da *drag queen*, também marcada pela *fabricação* de um corpo (LOURO, 2018), atua como um ponto de fissura, não apenas subvertendo as normas ditadas pelo sistema do sexo-gênero, como também alegorizando os modos pelos quais a realidade é reproduzida e contestada (BUTLER, 2004).

Ao conjugar performance, gênero e possibilidades identitárias em uma reinvenção lúdica do próprio corpo e seus alter egos, a condição da *drag* é uma instância bastante rica para se pensar formas de se viver sem se submeter à heteronormatividade. Ela nos permite pensar no dissenso como potência (BRAGANÇA, 2018, p.10).

A partir do que foi posto, propõe-se investigar acerca da ontogênese da *drag queen*, compreendendo-a como um processo que se dá de modo corporificado e situacional, buscando articulações com a história da pessoa e o contexto histórico-cultural.

3.1 A ONTOGÊNESE DA DRAG QUEEN

Vygotsky, um dos propulsores da Psicologia histórico-cultural, contribuiu com a inserção de uma dimensão sócio-histórica nas elaborações acerca do desenvolvimento cognitivo, objetivando explicar como processos de maturação física e mecanismos sensoriais estão atrelados a processos culturais, sendo impossível isolá-los (DUARTE; FREIRE, 2011). Como consequência dessas reflexões, hoje se entende que o desenvolvimento humano, essa evolução contínua, se dá para além dos processos de maturação biológicos e genéticos, sendo delineada pelo contexto sócio-histórico e pelas interações que atravessam as dimensões cognitivas, físicas, afetivas, sociais, etc. (MOURA *et al.*, 2016).

Vygotsky (s.a. *apud* MOURA *et al.*, 2016) propôs quatro planos genéticos do desenvolvimento humano, cuja interação promove mudanças e transformações nos indivíduos: a filogênese, ontogênese, sociogênese e microgênese. De modo breve, a

filogênese se refere à história das espécies, englobando predisposições biológicas e características gerais do comportamento humano. A ontogênese, por sua vez, diz respeito à história específica do indivíduo, desde a sua concepção. A sociogênese, bastante aprofundada pelo autor, enfoca a história do grupo cultural, fortalecendo a sua proposição de que as interações sociais são fundantes para a consolidação das funções mentais superiores. Por fim, a microgênese se refere à história da formação de um determinado processo psicológico em curto prazo, assim como das experiências da pessoa, no atravessamento entre fatores biológicos, históricos e culturais (MOURA *et al.*, 2016).

Ao se constituírem como *drag queens*, as pessoas passam por procedimentos de transformação – marcados significativamente pela montagem – que as levam a construir uma persona *drag*. Além das mudanças corporais e comportamentais, essa distinção é marcada pelo fato da *drag queen* ter um nome próprio, que pode atuar localizando-a em alguns grupos sociais ao passo que também lhe garante certa singularidade. Marcados por relações de aproximação e distanciamento, configura-se uma “fronteira flutuante” (CHIDIAC; OLTRAMARI, 2004) entre pessoa e persona.

Como trazido por Chidiac e Oltramari (2004), a *drag queen* possui características físicas e psicológicas, além de posturas e atitudes que lhes são próprias, diferenciando-as dos sujeitos que as compõem, o que não impede momentos em que sujeito e *drag* se misturam. É importante ressaltar que esse processo se dá de forma situada, marcado pelas interações com outros, contextos, temporalidades e matriz sócio-histórica (ROSSETTI-FERREIRA, AMORIM; SILVA, 2004).

Por vezes, a *drag* é associada a um alter ego (“outro-eu”), personagem ou persona. A noção de persona aqui utilizada está alinhada à leitura de Cohen. O autor afirma que na performance, usualmente se trabalha com a ideia de personas e não personagens, situando a primeira mais como um estado do que com um “ser” que se deva representar (COHEN, 1998 *apud* NASCIMENTO, 2012). A persona surge no processo de criação, baseada nas experiências, influências, memórias... na vida de cada um (NASCIMENTO, 2012), e então vai se compondo por mudanças que se refletem na postura, na energia, na roupagem, na voz, entre outros (COHEN, 2002).

Nesta direção, interrogamos: como se dão os processos desenvolvimentais da *drag queen*, principalmente no tocante à corporalidade, temporalidades e contexto sócio-histórico? Neste trabalho, objetiva-se perscrutar a ontogênese da persona *drag queen*, isto é, buscar compreender o seu processo de surgimento e criação, que se dá atrelado à história da pessoa. São objetivos específicos: explorar a corporalidade como lócus da construção de si e da *drag*;

investigar atravessamentos culturais e contextuais presentes na ontogênese da drag queen; analisar a influência das temporalidades na ontogênese da drag queen.

4 UM POUCO DOS BASTIDORES: CONSIDERAÇÕES METODOLÓGICAS

Rossetti-Ferreira, Amorim e Silva (2004) caracterizam a Rede de Significações não como uma entidade externa às pesquisadoras, mas como um caminho pelo qual elas podem se aproximar de uma situação, servindo de base para interpretação dos elementos observados. Entendemos, portanto, que as pesquisadoras têm um papel ativo na elaboração da pesquisa e dos “dados”, que são tidos como construídos.

Compreendemos que a divisão didática dos elementos pode apresentar-se como um desafio, contudo, é uma forma de auxiliar a visualização dos processos de mudança e transformação. Durante a coleta e análise desses “dados”, incita-se a priorizar a busca por diferentes elementos da RedSig e articulação entre eles, focalizando os processos de significação das pessoas envolvidas, o que amplia a compreensão das trajetórias desenvolvimentais. Contudo, admitimos que é impossível apreender todos os elementos das redes, sendo o processo circunscrito pelas limitações teórico-metodológicas, biográficas, culturais, entre outras. O “produto” do trabalho se dá por uma costura das várias perspectivas em jogo: tanto das pesquisadoras, quanto das outras pessoas envolvidas na situação, entendendo que recortes são inerentes ao processo de pesquisa.

Com o intuito de evitar reducionismos, as autoras propõem três momentos de aproximação ao campo: Inicialmente, sugerem uma experiência etnográfica, em que a pesquisadora se insere no contexto e o vivencia com maior proximidade, o que lhe permite ampliar a visualização de diferentes elementos envolvidos, bem como “deixar-se afetar”, como já proposto por Favret-Saada (s.a. *apud* SIQUEIRA, 2005). Essa experiência auxilia na construção dos instrumentos de coleta e análise, possibilitando melhor delinear os eixos da pesquisa (ROSETTI-FERREIRA; AMORIM; SILVA, 2004).

Em segundo lugar, é sugerido pensar sobre qual(is) instrumento(s) de coleta são mais coerentes com os objetivos da pesquisa, considerando possibilidades como gravações de vídeo, entrevistas, análise de documentos, entre outros. É importante que a pesquisadora desenvolva uma postura atenta e flexível, para que possa oscilar entre os eventos do aqui-agora e seus atravessamentos temporais e históricos.

Por fim, prioriza-se a análise de dados. Tendo em vista o foco no desenrolar dos processos, que envolvem a produção de sentidos e significados, e se dão em situações específicas de interação, faz-se necessária uma análise de dados que enfoque os processos de mudança e transformação. Dessa forma, a abordagem microgenética dá suporte a esses objetivos, possibilitando levantar diferentes sentimentos e comportamentos que podem estar

ligados às transformações. Para tal, demanda uma contextualização rigorosa, bem como um extenso trabalho de ir e vir no *corpus*, atrelado a um constante diálogo com as teorias. A depender do momento da análise, alguns elementos específicos são focados, seguindo o jogo de figura-fundo circunscrito pelo objetivo do trabalho (ROSETTI-FERREIRA; AMORIM; SILVA, 2004).

Essa contextualização rigorosa, como trazem as autoras, é crucial também para evitar interpretações excessivamente inferenciais, bem como relativismos absolutos. Ao situar-se num referencial teórico, a pesquisadora localiza as bases que orientam as interpretações e argumentações traçadas na pesquisa. Mais uma vez se corrobora o lugar da pesquisadora como imersa nas redes de significações, na relação pesquisadoras-participantes, nos atravessamentos discursivos e fragmentos das diversas temporalidades.

Neste ponto, também gostaria de demarcar um pouco meu lugar como pesquisadora, marcado concomitantemente por privilégios e lugares construídos como periféricos: falo enquanto mulher cisgênera, sul-americana, dissidente da heteronorma, branca, sem deficiências, estudante de uma universidade pública do Nordeste do Brasil, psicóloga, pesquisadora, artista e *drag queen*⁴³.

Como trazido pela RedeSig, como também por outras contribuições teóricas no campo do gênero, é importante situar as nossas produções acadêmicas, fugindo do pretexto da neutralidade científica, bem como do caráter universal dos nossos “dados”- construídos. Esta pesquisa, assim como as histórias das pessoas entrevistadas, são marcadas por um contexto social, que perpassa, inclusive, o *corpus* teórico e percurso metodológico desse trabalho. Além do tempo histórico, isso também diz sobre minha história, do meu acesso pessoal a determinadas leituras e discussões. Nesse sentido, é um trabalho em aberto, que pode e provavelmente será revisitado através de outras lentes, inclusive pelas do leitor. De onde me localizo agora, busco como afirmação científico-política, mesclar autores de diversos países e realidades sociais, incluindo a perspectiva teórico-metodológica da Rede de Significações. É com orgulho que me vejo tecendo esse empreendimento coletivo e importante para a Psicologia do desenvolvimento no Brasil. E é com cuidado que busco visibilizar os processos das artistas que com tanta generosidade compartilharam suas histórias comigo.

Considerando tudo o que foi posto, delineamos o método da pesquisa como descrito a seguir:

⁴³Apesar da compreensão de que as identidades são fluidas e mutáveis (HALL, 2019), esses marcadores são importantes porque localizam os corpos em determinados lugares sociais. Concretamente, vivemos num contexto regulado por diversos marcadores sociais, como gênero, raça, classe, nacionalidade, entre outros.

4.1 DESENHO DA PESQUISA (TIPO DE ESTUDO)

O estudo foi feito a partir de uma abordagem qualitativa, devido à necessidade de aprofundar nas complexidades e especificidades do processo de cada participante. Tendo em vista que se trata de uma articulação inovadora, almejou-se uma maior familiaridade com a temática, o que caracteriza a pesquisa como exploratória. Foram considerados múltiplos aspectos relativos ao processo, bem como foram entrevistadas pessoas que têm experiências práticas em relação ao tema (GIL *et al.*, 2002).

4.2 LOCAL DA PESQUISA

Devido ao panorama atual da pandemia de covid-19, os encontros foram mesclados em formato virtual e presencial. Os encontros remotos foram realizados através da plataforma do *Google Meet*. Por sua vez, o local dos encontros presenciais foi negociado entre a pesquisadora e os participantes.

4.3 RECRUTAMENTO DOS PARTICIPANTES

Tendo em vista os objetivos da pesquisa e a especificidade do momento da entrevista, foi utilizada a amostragem por conveniência com o intuito de identificar e contatar os entrevistados. As redes sociais foram plataformas que facilitaram o contato com os possíveis participantes da pesquisa. As pessoas puderam decidir sobre a participação na pesquisa após terem sido informadas sobre os objetivos, riscos e benefícios do estudo, além de receberem informações detalhadas referentes aos procedimentos e qualquer informação adicional.

4.4 PARTICIPANTES

De acordo com Fraser e Gondim (2004), na pesquisa qualitativa, mais importante do que o número de entrevistados, é se esses trouxeram conteúdos significativos para a compreensão do tema. Desse modo, uma amostra não probabilística, de caráter intencional – em que os participantes são escolhidos com base em determinadas características que são relevantes para a pesquisa – usualmente mostra-se mais adequadas para a obtenção de dados qualitativos (GIL *et al.*, 2002). No presente trabalho, almejou-se perscrutar processos ontogenéticos das *drag queens* através de sua própria perspectiva, que têm vivência no processo em questão. Também foi de interesse que as participantes tivessem disponibilidade para a entrevista durante o momento da montagem, que, como dito anteriormente, é um marcador na construção da persona *drag*. Contudo, entende-se que a construção da persona se inicia muito antes, como observado em Ferreira e Aléssio (2020).

Considerando o nível de detalhamento da análise, bem como as limitações de recursos temporais, as entrevistas foram realizadas com 3 *drag queens*:

- Nikki Angel consolida-se em 2016, como forma de expressão de AnicoPerfler, mulher *transqueer*, bissexual, branca, gorda, sem deficiências e não tem religião. Aos 24 anos, é professora de inglês. Nikki tem inspiração no Metal⁴⁴, e na estética do terror e do *gore*.
- Nina Poison nasceu em 2015, inspirada pelo universo *pop* e pela figura da *bimbo*, tendo sua trajetória fortemente marcada pela profissionalização. É performada por Raphael Ramos, homem cisgênero, gay, branco, magro, com deficiência e não tem religião. Aos “trinta e poucos” anos, trabalha como maquiador.
- G. Amazone surgiu em 2014, como válvula de escape criativa de Bruno Silva, homem cisgênero, gay, negro, magro, sem deficiências e não tem religião. Aos 38 anos, atua como administrador. Sua persona é uma *drag* barbada, que personifica a mulher guerreira e combativa.

4.5 INSTRUMENTOS DE COLETA DE DADOS

Considerando o que foi posto anteriormente, entende-se que a linguagem apresenta-se como um campo frutífero para aproximação dos processos em questão. É por meio dela que se anunciam as possibilidades, negociações e discursos que orientam as ações e relações. No presente trabalho, focaliza-se principalmente – mas não somente – a linguagem verbal. Como trazido por Fraser e Gondim (2004), a entrevista é um modo de interação que valoriza o uso da palavra oral, símbolo e signo privilegiado das relações humanas, pelas quais as pessoas dão sentido ao meio em que vivem. Tendo isso em vista, a coleta foi realizada através de entrevistas individuais e semiestruturadas.

Ainda de acordo com Fraser e Gondim (2004), a entrevista individual – que promove uma interação em díade (pesquisador e participante) –, favorece uma maior aproximação com cada pessoa, e é indicada quando se objetiva conhecer em profundidade os significados e a visão do entrevistado. Através da relação que se estabelece no momento da entrevista, ocorrem trocas verbais e não verbais, que auxiliam na compreensão dos significados, valores e crenças associados a si, aos outros e ao mundo.

⁴⁴ Estilo musical derivado do *Rock n'roll*. Caracteriza-se, entre outras coisas, pelas batidas pesadas, guitarras distorcidas e vocal gutural.

As entrevistas foram semiestruturadas (ver roteiro em “Apêndice A”), assim permitindo certo direcionamento e aprofundamento em determinados temas, bem como emergência de temas espontâneos (FRASER; GONDIM, 2004). A produção desse discurso se deu de modo compartilhado, tendo a contribuição ativa do pesquisador e participante, que resultam num “texto negociado” (FONTANA; FREY, 2000 *apud* FRASER; GONDIM, 2004). É importante ressaltar, ainda, que enquanto um evento situado, a entrevista concerne a um contexto temporal e histórico-cultural específico, que emerge na fala dos participantes.

As questões foram relacionadas à origem, construção, montagem, desenvolvimento, vivências e práticas da *drag queen*. Para registro das respostas dos voluntários, os encontros virtuais foram gravados, e as entrevistas presenciais foram gravadas em áudio.

4.6 PROCEDIMENTOS PARA COLETA DE DADOS

Previamente às entrevistas, buscou-se uma aproximação da pesquisadora no campo, através de visitas a espaços regularmente frequentados por *drag queens*, como festas, *shows*, conteúdos midiáticos, literatura, entre outros. Devido ao contexto pandêmico, essa aproximação se deu, principalmente, através do ambiente virtual, no qual têm sido organizados diversos eventos e produções midiáticas. Como trazido por Rossetti-Ferreira, Amorim e Silva (2004), esse primeiro momento permitiu uma identificação de elementos presentes na configuração das redes de significações, como interações, sistemas de linguagem específicos, organização contextual, entre outros, bem como experimentar afetações.

Após a identificação dos participantes, foram acordadas datas em que as entrevistas ocorreram individualmente. Foram realizadas entrevistas em 3 momentos: antes, durante e após a montagem. O primeiro encontro se deu com cada participante desmontado, e foi equivalente à primeira entrevista, que focou na origem e história da *drag queen*. Antes de iniciar a entrevista, os participantes foram solicitados a ler e assinar o TCLE, bem como o documento de autorização de uso da imagem. Esses encontros ocorreram de forma remota, e foram gravados através da plataforma do *Google Meet*. Tiveram duração entre 60 e 75 minutos. O segundo encontro com as entrevistadas se deu de modo presencial, e ocorreram durante e após a montagem, buscando um aprofundamento na construção corporal da persona.

Para análise posterior, as entrevistas foram gravadas em áudio. Também foram feitos registros fotográficos. Objetivou-se coincidir o encontro com a data de alguma performance ou apresentação, desse modo, o processo de montagem foi acompanhado pela pesquisadora, o que permitiu uma aproximação à construção da persona *drag*. Esses encontros tiveram caráter imersivo, com duração entre 6 e 10 horas.

4.7 ANÁLISE E INTERPRETAÇÃO DE DADOS

Além de se debruçar sobre alguns dos elementos que participam dos processos desenvolvimentais, a perspectiva da RedSig também orienta um aprofundamento acerca de *como* se dão os processos de mudança, considerados como eixos centrais da investigação (ROSSETTI-FERREIRA; AMORIM; SILVA, 2004). Nesse sentido, entende-se que a abordagem microgenética dá suporte aos objetivos do presente trabalho, possibilitando compreender acerca dos processos ontogenéticos da *drag queen*, de modo contextualizado.

Compreendida de forma ampla, a análise microgenética pode estar associada a divergentes abordagens teóricas. Na leitura aqui trazida, ela se distingue de outras formas de análise de micro eventos por estar associada a uma interpretação histórico-cultural e semiótica, fortemente influenciada pelas ideias de Vygotsky. Em suas reflexões metodológicas, o autor sugere a realização da análise das minúcias de um processo, permitindo uma maior compreensão acerca de sua gênese social, bem como observar transformações no curso dos acontecimentos. Assim, propõe o estudo de processos e não de produtos ou objetos, ao passo que ressalta a importância de englobar a dimensão histórica e também as diferentes temporalidades: a partir dos eventos do presente, é possível perceber condições passadas e projeções futuras (GOÉS, 2000).

Com base nessas considerações, Goés (2000) propõe uma definição de análise microgenética em que o “micro” se refere à orientação para os detalhes no desenrolar dos episódios. É importante ressaltar que o olhar para as minúcias não se refere ao elementarismo, pelo contrário, não se trata de encarar os elementos de modo isolado, mas articular as situações do aqui-agora com elementos sociais que atravessam as interações. Apesar do termo não decorrer da curta duração dos eventos, muitas vezes se dá uma necessidade de recortes para que seja possível um aprofundamento em determinadas situações, estratégia bastante utilizada na perspectiva da RedSig. O termo “genético”, por sua vez, está relacionado à dimensão histórica, ao atravessamento de diferentes temporalidades, assim como ao trânsito contínuo entre o “micro” e o “macro”, relacionando eventos singulares com os campos sociais, discursivos, institucionais, entre outros.

Assim, o propósito da análise microgenética é construir uma micro-história de processos, pois é no desenrolar dos processos que é possível observar o movimento, e é “somente em movimento que um corpo mostra o que é” (VYGOTSKY 1991, *apud* GOÉS, 2000, p.12). Ao compreender os eventos como situados e constituídos pelas relações com os

outros, é crucial abarcar os campos interativos e contextuais, interpretando-os numa perspectiva semiótica e sempre ligando-os ao campo histórico-cultural (GOÉS, 2000).

Nesta pesquisa, propõe-se focar o momento da montagem, entendendo-o como um marcador no processo de construção da persona *drag*. Contudo, entende-se que a partir das interações estabelecidas entre entrevistadora e entrevistado no aqui-agora, serão evocadas outras temporalidades, que enriquecem o diálogo acerca da ontogênese da *drag queen*. Ademais, entende-se que essas falas, situadas num contexto sócio-histórico, articulam diferentes vozes e atravessamentos sociais e contextuais.

Diante da dinamicidade dos fenômenos, o rigor metodológico é um exercício essencial. Assim, demanda uma contextualização rigorosa, bem como um extenso trabalho de ir e vir no *corpus*, cruciais para evitar interpretações excessivamente inferenciais e relativismos absolutos. Ao situar-se num referencial teórico, o pesquisador localiza as bases que orientam as interpretações e argumentações traçadas na pesquisa (ROSETTI-FERREIRA, AMORIM e SILVA, 2004).

4.8 ASPECTOS ÉTICOS

Ao conceber a pesquisa, dialogamos acerca do significativo componente imagético que envolve a *drag queen*. Com isto, optamos por deixar a anonimização à escolha das participantes. As 3 entrevistadas optaram por divulgar suas identidades, e, com isso, foram convidadas a assinar não apenas o TCLE, mas também o termo de autorização de uso da imagem. Foram respeitados todos os procedimentos éticos para a pesquisa com seres humanos (Resolução 466/12 do CNS e Resolução 510/2016 do CNS). A coleta só foi iniciada após a apreciação e aprovação pelo Comitê de Ética da UFPE, protocolo CAEE no 72651517.5.0000.5208, em apêndice.

5 ESCUTA ESSE LACRE⁴⁵, MONA⁴⁶! RESULTADOS E DISCUSSÃO

...Alguém já nos pensou, e o nosso lugar no mundo já vem mais ou menos estabelecido, né?! [...] E alguma coisa da caracterização do processo da *drag*, ela é sobre criar um novo lugar no mundo, e um novo nome portanto, né?! [...] Então, a minha *drag*, ela tem muito a ver com uma jornada d'eu me pertencer, sabe?! E d'eu roubar tudo o que me tiraram. Porque você cresce uma criança *queer*. E aí, começam a tirar tudo de você. “Não pode sentar assim, não pode falar assim, não pode gesticular assim, não pode usar isso aqui, essa cor não é pra você, não pode brincar com isso”... E eles vão te despindo de tudo, tudo, tudo, tudo, tudo, até que não sobre nada em você. E, agora, eu comecei a tomar de volta. E falar: “É tudo meu, ninguém vai por a mão!”. Então, ser uma criança *queer*, é ser inserido num campo da lei simbólica, da linguagem, tarãtarãtarã, que nos precede, que já tava todo organizado. E que quando a gente chega, a gente fala: “Não tem lugar pra mim! Então eu vou ter que inventar uma outra coisa”. E muitos de nós fazemos isso sem ter a mínima ideia do que a gente tá fazendo - Rita Von Hunty⁴⁷.

Ao falarmos em ontogênese da *drag queen*, isto é, seu processo de criação e desenvolvimento, é importante apontar que essa já está ocorrendo antes mesmo da primeira montagem. Quando nos debruçamos sobre o tempo ontogenético, relacionado às experiências biográficas da pessoa (ROSSETTI-FERREIRA; AMORIM; SILVA, 2004), é possível perceber que existe uma retomada dessa história vivida, que vai compor a persona *drag*. Como será observado, isso será resgatado na estética, na criação do nome, nas referências, entre outros aspectos.

Considerando as particularidades das trajetórias de cada uma das entrevistadas, optamos por re-construir, junto às suas narrativas, uma história de cada *drag queen*, desde os primeiros contatos com a arte *drag*, até o dia da entrevista. Nesses percursos, podem ser observados múltiplos processos de mudança, transformação, conflitos, adaptações e aprendizados. Três frentes orientaram a construção da análise: os indícios da construção da *drag queen*, a influência das temporalidades e os aspectos macrosociais.

5.1 ONTOGÊNESE DA DRAG QUEEN - NIKKI ANGEL

AnicoPerfler é mulher *transqueer*, bissexual, branca, gorda, sem deficiências e não tem religião. No momento da entrevista tinha 24 anos. De classe média, trabalha como professora de inglês. Natural de Salvador (BA), habitava em Paulista (PE). Para Anico, o contato com a arte *drag* foi essencial para a compreensão de sua identidade de gênero. Apesar

⁴⁵No pajubá, lacrar é equivalente a arrasar, mandar bem.

⁴⁶No pajubá, mulher, gay. É uma forma de chamar atenção de alguém.

⁴⁷Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=We1RInS1T0w>.

de vivências prévias, compreende que sua persona drag, Nikki Angel⁴⁸, vem se consolidando desde 2016.

Figura 11- Nikki Angel



Fonte: Autora (2021).

Ao narrar um pouco de sua história, Anico fala que a *drag* foi um meio de compreensão para sua identidade de gênero enquanto mulher *transqueer*.

Desde criança, eu sempre tive essa percepção feminina minha. Eu nunca me entendi no mundo como uma criança “normal” [faz aspas com as mãos] pela vida que eu levava, né?! e os pais que eu tinha, a visão deles de mundo durante aquela época. Eu me via como uma pessoa que não gostava do termo “menino” sendo aplicado a mim. E coisas, “signos femininos” [faz aspas com as mãos] da nossa sociedade me atraíam muito [enfática].

Isso gerou uma série de conflitos internos em Anico, a exemplo ter interesse por “signos femininos”, ou performar personagens femininas de filmes, mas ter “transfobias e homofobias internalizadas”. Percebemos, como já colocam Amorim e Rossetti-Ferreira (2004) que há uma multiplicidade de vozes, por vezes contraditórias, e que isso configura também a multiplicidade da pessoa:

Performava as personagens femininas, Barbie, Sharpay, é... quem mais? Christine, d'O Fantasma da Ópera, sabe? Essas personagens, Roxie Heart... eu queria ser elas, sabe?! E, ao mesmo tempo, quando meu irmão, por exemplo, jogava com um personagem feminino, no *videogame*, eu criticava ele, sabe?

A partir desse relato, podemos identificar elementos do CISTema sexo-gênero-desejo (NASCIMENTO, 2021), que, aqui compreendido enquanto componente da matriz sócio-histórica, perpassa a trajetória de todas as entrevistadas, em suas particularidades. A experiência de Anico é marcada pela transgeneridade. Nascimento (2021) coloca que, muitas vezes, as crianças trans* femininas não se sentem pertencentes ao que é estabelecido como masculino socialmente, o que impede uma “infância livre”, devido à vigilância binária dos gêneros. Isso vai mediar também seus campos interativos dialógicos, a exemplo da relação com a família de origem, bem como sua constituição como pessoa, que é marcada por sua história interacional (ROSSETTI-FERREIRA, AMORIM e SILVA, 2004).

⁴⁸Você pode acompanhar um pouco mais em: <https://www.instagram.com/anicoferfler/>.

Na fala de Anico, demarca-se a profunda cisão entre “masculino” e “feminino”, tidos como instâncias ontológicas, opostas e universais (NASCIMENTO, 2021). Como um elemento expressivo da matriz sócio-histórica, o gênero organiza nossas práticas sociais de forma cotidiana, desde a mais tenra idade:

Eu via a propaganda do *Hot Wheels*, do *Max Steel* e da *Polly Pocket* avião e puta que pariu, eu ficava com ódio! Porque eu sabia que eu não ia ganhar nenhum, mas eu tinha menos chance ainda de ganhar um avião da *Polly*, que era o que eu mais queria.

Compreendida socialmente enquanto um “menino” cisgênero, Anico teve orientações sobre como se comportar, com o que deveria brincar, como deveria se vestir, o que deveria assistir, entre outros, dentro de uma moldura que polariza as masculinidades e feminilidades. Apesar de perceber certas divergências com esse sistema, como o seu desejo pelos brinquedos ditos femininos, ela foi convocada a reproduzir esses discursos de modo concreto em seu corpo, como aponta (Butler, 2018b). A cisheteronormatividade foi o único caminho apresentado a Anico, e, portanto, explorar um “outro” gênero é compreendido como uma transgressão. Ela narra, ainda, que isso começa a mudar quando entra em contato, em sua adolescência, com o *reality show* “*Rupaul’s drag race*”, que teve a segunda temporada exibida em 2010, no Brasil:

Eu comecei a assistir o programa. Eu sabia que se meus pais me vissem vendo o programa, seria um problema. Então, toda vez que alguém do programa contava a história de, tipo, ai, um menino que fazia, que costumava escondido no seu quarto e não sei o quê... aí eu ficava, tipo, “uhummm” [faz sons concordando], sabe?

Compreendemos que as trajetórias desenvolvimentais são marcadas pela previsibilidade e imprevisibilidade (SILVA; ROSSETTI-FERREIRA; CARVALHO, 2004). Anico sabia, de algum modo, que o programa seria um “problema” para os pais, uma vez que foge ao discurso binário do gênero. Contudo, segue assistindo e deixando-se afetar por outras possibilidades de expressão de gênero. Nesse sentido, o programa “*Rupaul’s drag race*” marca a temporalidade ontogenética de Anico, uma vez que apresenta novas possibilidades em relação ao contexto em que ela vivia:

Rupaul’s Drag Race foi a primeira vez que eu vi... “homens” [faz aspas com as mãos] vestidos de mulher, né?! E eu me identifiquei com aquilo, porque diziam para mim: “você é homem, você é homem, você é um menino”, e não sei o quê. Então, depois de tanto te falarem isso, você começa acreditar. E *drag*, ali naquele momento, foi o primeiro momento que eu [faz som e expressão de surpresa], sabe?! [...] Era um negócio, assim, estranho, porque eu não sabia o que era aquilo que eu *tava* vendo... ninguém nunca me falou daquilo. Ninguém NUNCA [enfática] me falou que aquilo era possível, era uma realidade. Eu mal entendia a diferença entre gay, bissexual e lésbica, sabe? Na verdade, eu não sabia que existia, tipo, comunidade LGBT, eu tinha muitos tabus, eu tinha muito desconhecimento na época... vamo lá, eu era uma criança de 13 anos, tá?! [risos].

Podemos situar a mídia como um importante circunscritador da experiência de Anico, introduzindo novas formas de existência e de ver o mundo. Isso se dá num contexto histórico de reavivamento da cultura *drag*, fortemente propulsionada pelo programa de TV “*Rupaul’s drag race*” (BRAGANÇA, 2018). Como trazido anteriormente, a série se tornou uma plataforma mundial da arte *drag*, podendo, a partir da leitura que fazemos, ser compreendida não apenas como um circunscritador, traçando possibilidades e limites à *drag queen* (FERREIRA e ALÉSSIO, 2020), mas também como um elemento da matriz sócio-histórica, profundamente relacionada com o tempo histórico. Desde sua criação, o programa vem se consolidando como um marco para a cultura *drag*, tornando-se referência para milhares de artistas, também difundindo, internacionalmente, as participantes.

Ainda que marcado por múltiplas tensões e conflitos – característica da matriz sócio-histórica (AMORIM; ROSSETTI-FERREIRA, 2004), a exemplo de falas transfóbicas⁴⁹, padrão higienizante estipulado para as *drags* (PEREIRA, 2016) e viés mercadológico e comercial do *show* (BRAGANÇA; REBOUÇAS; BELLAN, 2018) –, é inegável a visibilidade que este programa tem mundialmente, inspirando criações midiáticas, produções culturais e novas montagens. Veremos que em todas as entrevistas do presente trabalho, a série e algumas de suas participantes foram citadas como elementos que marcaram a temporalidade da pessoa e persona, materializando-se nos discursos e também através de seu próprio corpo, seja na forma de aproximação ou distanciamento.

Destacamos como a pessoa e a matriz sócio-histórica se co-constituem, e esses discursos e práticas circunscrevem as trajetórias individuais. Uma das formas que isso vai se concretizar, é nos impactos na saúde mental de jovens LGBTQIA+. Como trazido por Braga *et al.* (2018), a família de origem pode se configurar como um espaço reprodutor de violências devido à heteronormatividade, impactando a qualidade de vida dos jovens. São exemplos o ostracismo e silenciamento (CANCISU, 2007). Na trajetória de Anico, o contexto familiar promovia conflitos no modo como se percebia e se sentia, atravessados também pelo discurso religioso:

Eu tinha muito problema com fazer parte da minha família... Por muito tempo achei que eu não fazia parte da minha família e eu tinha um desejo de que eu não fosse parte da minha família, e que eu tivesse sido adotada. Porque a minha família era muito, muito Cristã, Protestante, não sei quê...e era, foi uma, uma luta muito difícil para mim, sabe?

⁴⁹Você pode saber mais em: <https://observatoriodocinema.uol.com.br/series-e-tv/2018/03/rupaul-pede-desculpas-por-dizer-que-nao-permitiria-mulheres-trans-no-programa>.

Apesar do *script* social do gênero, ecoado pela família de origem e pela Igreja, Anico experimentou não apenas lugares de reprodução, mas também de subversão de gênero, criando novas possibilidades de existir. Isso pode ser visto, por exemplo, na sua relação com os pares, quando pede para ser chamada por outro nome:

Curiosamente, naquela época, meus colegas de classe... eu já tinha uma questão, onde eu pedia para que eles não usassem meu nome, né?! Então, desde que eu tinha uns oito, nove anos, eu tentava fazer com que as pessoas me chamarem de Nick. O motivo disso era o meu *crush*⁵⁰ pelo Nick Jonas⁵¹ [solta beijo].

Exalta-se a importância da circulação em outros contextos e campos interativos. Enquanto sentia-se tolhida na família, Anico refere que, apesar de sofrer *bullying* na escola, se sentia mais livre para expressar o seu gênero, inclusive identificando um episódio em que se montou, com ajuda dos colegas:

Teve uma festa de São João e alguém virou e me chamou assim: “Nick, você não quer fazer a prostituta da peça?”[...] Aí eu disse “Ai, quero!” E aí, todo mundo começou... e encontraram maquiagem, perucas, vestido... sabe?! Tudo, tudo, tudo, tudo.

Anico relata que ocorreram alguns eventos na sua adolescência que acarretaram no seu afastamento da feminilidade, e também na sua mudança para Recife. Nesse ponto, ela aponta que voltou a reproduzir discursos binários acerca de gênero, mas seguiu usando seu nome *drag*. No trecho a seguir, podemos identificar uma dimensão altamente interativa do nome da persona *drag queen*. Além de referências mais distantes, a exemplo de artistas, há também relações próximas no campo interativo dialógico, que marcam a escolha do nome:

Quando era para eu ser apresentada como *drag*, como alguma coisa, ou como uma personagem...eu tinha Nikki..que aí eu mudei, não era mais Nick escrito como Nick Jonas...mas agora, era N-I-K-K-I, e eu juntei os dois sobrenomes das minhas melhores amigas da escola Christ e Toniette. E aí eu coloquei. E o meu nome *drag* nasceu como Nikki Christoniette. E esse foi meu primeiro nome *drag*, e nome social.

Assim como as características da pessoa são construídas na sua história interacional (ROSSETTI-FERREIRA, AMORIM E SILVA, 2004), isso também acontece na história da persona, a exemplo do nome que é negociado através das relações, marcados, nesse caso, pela mídia e pelas amizades no contexto escolar. Esses eventos também promovem uma reflexão acerca da não linearidade do desenvolvimento, marcado como um processo multilinear e descontínuo, como já trazia Baltes (1980). Na infância, Anico diz que, mesmo sem compreender sobre o que era transicionar, já existia uma “semente”: “Eu era uma criança de

⁵⁰Paixão, paixonite.

⁵¹Cantor e músico estadunidense, mais conhecido pela banda *Jonas Brothers*, composta por ele e seus irmãos.

11, 12 anos, eu já falava que eu ia ter útero, que eu ia botar peito, já falava que eu ia ser mãe...”. Após seu distanciamento, essas questões são reavivadas quando ela volta a assistir “*Rupaul’s drag race*”. A série, na sua história, apresentou-se como um meio para a compreensão de sua identidade de gênero:

Uma coisa que me marcou muito foi [...] quando a Monica Beverly Hillz⁵² fala: “*Drag é o que eu faço, trans é quem eu sou*” [...] E isso me confundiu...e isso me destruiu... E lá vai eu estudar, para tentar entender. E eu precisei chegar na Universidade para entender onde eu ia pesquisar, onde eu ia procurar, e aí eu comecei a procurar na vivência de pessoas trans, e nas histórias do movimento LGBTQIA+. E aí, quando isso aconteceu, minha vida mudou. Nesse mesmo ano, eu comecei a me ver como uma pessoa – não mais menino [balança a cabeça negando].Eu não sei direito o que eu sou, eu sei que eu sou uma pessoa que transita entre gêneros, meu gênero, ele é fluido, e eu não consigo mais acreditar que eu sou um menino. Quem me disse que eu sou um menino, e por que eu tenho que aceitar e acreditar?

Traçando relações com o tempo histórico, Nascimento (2021, p.18) coloca que a multiplicidade de discursos acerca do gênero configuram um contexto que, “ao mesmo tempo em que dificultam mulheres transexuais e travestis se reconhecerem como mulheres, possibilitam a performance de formas transgressoras de experienciar as feminilidades”.

A entrada e circulação de Anico na Universidade de Pedagogia vai se configurar como um importante circunscritor na sua história. Ela descreve que, através de novas relações, vai revisitar seus posicionamentos políticos, e questionar-se também acerca de sua identidade de gênero e orientação sexual, uma vez que se entendia como uma pessoa *gay*. Após esses episódios, ela passa a se entender como uma pessoa não-binária, e se apresentar de forma “mais feminina”.Em meio a esse processo de autocompreensão, Anico afirma que começou a ir à festas frequentadas por *drag queens*:

Eu ficava “hmmmm, eu queria parecer com elas... hmmmm, eu queria fazer o que elas fazem...”. [...] Ai, menina! Era uma depressão que eu sentia, assim, porque eu queria, mas eu não tinha coragem de fazer, porque, tipo, não era pra mim. Foi muito difícil esse processo...

Ela refere que, nesse período, postou em suas redes sociais seu desejo de se montar, o que gerou um convite de uma *drag* local. Apesar dos percalços, refere que foi uma prática que gerou muita autorrealização:

As maquiagens que a minha amiga sapatão tinha me dado, uns negócio, assim, que não combinava, uns pincel FROUXO! [...] Frouxo, minha filha, você não tá entendendo! Mas esses pincéis me deram VIDA! Por muito tempo! [...] Aí eu fui, me montei... olha a vergonha. Eu joguei umas coisas na cara, e eu achei que eu *tavamontada*. E as pessoas disseram “ai, tá linda!” - muito educadas! muito educadas as pessoas, viu. E eu lembro que na época eu não tinha um *drag name*, então eu voltei a usar Nikki Christoniette, e eu performei Judas, da Lady Gaga. E foi um negócio assim... olha, enfim... que bom que não tem gravação, que bom que

⁵²Ex-participante da série.

poucas pessoas têm memória disso, que bom que muita gente nem me conhecia, adorei! Mas a galera, tipo, ficou uma primeira impressão legal, porque a galera gostou, e a galera, tipo, me chamou “ah não, vamo pra festa em *drag*”, a galera vinha me conhecer, a galera queria falar comigo [...] E aí eu disse “tá bom, vou começar a fazer *drag*. [...]Pra mim foi tipo, eufórico, né? Eu, tipo, eu me senti, assim, a *womana*⁵³, sabe?!”

Pode ser observada uma dimensão temporal ontogenética da persona: pela leitura que faz de sua montagem no aqui-agora da entrevista, reconhece que houve uma evolução em relação a como começou. Relatando sobre o momento que reconhece como sua primeira performance, ela diz:

Eu começava com *Rise like a Phoenix*, com vestido horroroso, inclusive, ele tá aqui [se abaixa para pegar o vestido]. É a coisa mais feia do mundo... [mostra o vestido para tela]. Muito feio, muito feio. A cor é feia, o corte é feio, a gola é feia, tudo é feio, é horrível. Mas eu me achei, assim, digna de estar na sétima temporada de *Rupaul*, querida! Por favor, né?! E aí, eu fui, performei, e aí eu-- no meio da performance, foi muito engraçado -- porque era para eu abrir o zíper, e mudar de roupa...Gata! O zíper não emperrou? Aí foi que eu me senti uma *drag* de *Rupaul*mesmo... eu disse esse é o meu momento *lipsync for yourlife*⁵⁴... “Quê que eu faço? Quê que eu faço?”... E aí eu comecei a fazer uns negócio, assim, e tal... eu disse: “vai! sai, sai, sai, sai!” [mimetiza uma tentativa de abrir o zíper]... aí na hora que saiu, saiu tudo de uma vez, aí eu fui, girei, não sei o quê, fui... Gata, eu fiz cada coisa, assim...eu entrava, tipo, brincava com a plateia...

Esse excerto nos ajuda a perceber elementos da corporalidade presentes na *drag queen*, que se relacionam a processos criativos: o que se constrói no corpo é arte, e as imprevisibilidades e percalços buscam ser transformadas em arte no aqui-agora da performance. Apesar do desconforto e das dificuldades, a persona se configura como um espaço de expressão. Há uma euforia nos processos de descoberta de si e da *drag*. Sobre uma de suas primeiras montagens, Nikki relata:

A festa foi maravilhosa! Meu salto quebrou? Caguei! Fiquei de meia-calça... A galera começou a vomitar no chão? Não sei! Não vou pegar um verme, sou vacinada! A festa -- 6 horas da manhã, e eu tô com o pé doendo, e sem aguentar, e a meia calça toda rasgada... e o que sobrou da meia calça tudo molhado de vômito com álcool... não tem problema, foi maravilhoso igual! Foi perfeito, lindo! Menina, as coisas foram, tipo, começou a valer a pena, sabe?!”

À medida em que vai se consolidando, a persona *drag* tem o nome revisitado, pois se trata de um elemento identitário importante. Como trazido por Bourdieu (1996), o nome inaugura a existência social, unificando um conjunto de propriedades que configuram a identidade social. Zittoun (2007) aponta que o conceito de recursos simbólicos ajuda a entender o uso de artefatos culturais e ferramentas semióticas ao lidar com novas situações. Nos processos de nomeação da *drag queen*, percebemos que há um resgate a referências

⁵³Do inglês, aumentativo de “*woman*”, seria algo como uma “grande mulher”.

⁵⁴Em tradução livre, “dublar pela sua vida”. Refere-se a uma frase emblemática da série *Rupaul’s Drag Race*.

culturais, neste caso, um cantor e um sistema simbólico associado à espiritualidade, que são moldados de modo a configurar um recurso psicológico de construção de significados, transformando aspectos de si mesmo e de sua história:

Nikki foi o meu primeiro nome *drag*, eu queria manter, e eu acho que combina comigo... é meu nome, de uma forma feminina, e Angel, porque [...] eu tava saindo da igreja, nessa época, entrando, assim, num momento onde eu fazia parte de um grupo de bruxaria, e a gente fazia ritual... [...] E eu lembro que nesse processo, nesse momento, eu dizia, tipo: “ah, as pessoas falam que Lúcifer é um anjo que caiu do céu... e as pessoas dizem que a gente vai para o inferno, porque somos todos endemoniados, porque temos espírito disso, espírito daquilo... e o que são demônios senão anjos caídos?” Nikki Angel. Sempre tive, sempre tive essa visão de que minha *drag* era um anjo caído, né?! Era algo grotesco, não era algo glamouroso... eu queria fazer algo mais pela veia do terror, do experimento, algo mais *club kid*... Então, por muito tempo eu me dizia *drag queen*, mas *drag queer* ou *rockstar queen*, ou *monster queen*, ou *monster queer*... vários outros títulos... hoje, eu só me denomino como artista *drag*, faço e *sou drag*.

Isso mostra processos de interinfluência entre pessoa e persona. Elementos do aqui- agora da história de Anico contribuem com a construção do nome de Nikki Angel. Percebemos, também, que há um caráter processual na *drag*: seu nome, sua corporalidade e suas características são revisitadas continuamente. Ao falar sobre as transformações de sua irmã *drag*, Nikki complementa: “Pra mim também, né?! tinha essa coisa aí, um anjo caído, e não sei quê, não tem mais isso... Isso era origem, mas eu fui me redescobrimo”.

Neste ponto, começamos a compreender mais acerca da caracterização de Nikki. Vemos uma aproximação com a figura do monstro. De acordo com Foucault (2001), a noção do monstro humano surge no campo jurídico-biológico, como uma mistura do impossível com o proibido, que viola não só as leis da sociedade, mas também as leis da natureza. Campana (2017) argumenta que a *drag queen* se aproxima dessa figura, uma vez que perturba os ideais identitários, bem como subverte as normas de gênero, tensionando o binarismo e a originalidade dos gêneros, ao mesclar as categorias ditas inteligíveis com uma “multiplicidade de mundos”. Nesse sentido, algumas *drags* se correlacionam com o monstro metafórica e imagetivamente como um posicionamento político. Ainda sobre sua estética e suas referências, ela diz:

A [Lady] Gaga, pra mim, ela é uma artista que admiro, e que ela me deu... não quero falar força, mas ela me deu um sentido, né?! Ver o que ela faz com a arte me fez ver a arte de uma outra maneira, que eu não tinha visto antes. É... e eu gosto muito de Metal, então quando eu falo das minhas referências, eu tenho que falar de Nightwish, Epica, FloorJansen, Annette Olson, O Fantasma da Ópera, Os Miseráveis, que é extremamente teatral mas, assim, prolífico, longo, extensivo, dramático [enfática], triste, depressivo... essa coisa meio *doom*. E aí, eu lembro que logo quando eu comecei a fazer *drag*, eu tinha aquela coisa de assistir uns filmes [...] tipo, *Repo! The Genetic Opera*, *The Devil's Carnival*, e a sequência, *Aleluia! The Devil's Carnival*... E todas essas referências, eu começava, tipo: “Ai, meu Deus, eu gosto disso!” E eu sempre gostei de filme de terror, mas aí, eu, tipo, comecei a gostar ainda mais de filme de terror, e, assim, minhas referências *drag*, hoje, são

filmes de terror... são... como é que eu posso colocar? Gutural, sabe?! Eu nunca quis performar *pop* e essa era uma compreensão difícil para mim.

Figura 12-Aleluia! The Devil's Carnival



Fonte: https://www.rottentomatoes.com/m/the_devils_carnival_alleluia.

Esse conflito relatado por Anico está relacionado ao contexto histórico, que vem consolidando um padrão de *performer drag*, marcado pelo *pop*, polidez e pelo *glamour*. Os elementos contextuais, bem como as novas relações interpessoais de Anico trouxeram outras possibilidades de ser e fazer *drag*, o que a fortaleceu:

Eu não tinha muita confiança nas minhas habilidades. Mas hoje, tipo, minha maquiagem, eu sei que ela é minha. Eu não preciso fazer a maquiagem que alguém faz pra eu me sentir bonita. Ela pode ser não convencional, ela pode ser diferente, ela pode não ser a maquiagem de *pretty girls*, e eu realmente não ligo mais. Que eu faço *drag* por mim. Eu faço, é aquilo que eu falei, pra me expressar.

Subverter essa imagem pode ser difícil, pois essa também compõe o contexto, o que gera, para Nikki, uma maior escassez de espaços. Ela diz: “Eu realmente nunca senti uma abertura para o meu trabalho enquanto *drag* em Recife”. Além disso, é destacada a competitividade na cena *drag* local:

Não tem união nenhuma, e eu sinto que não tem muito suporte, eu nunca me senti abraçada. [...] É muito triste para mim. Eu não consegui criar laços com a comunidade LGBT de Salvador, porque essa experiência foi tolhida de mim. Mas, em Recife, eu tentei, e eu não consegui, sabe?! Especialmente no mundo *drag*, eu acho que existe muita competitividade, aqui. [...] E minha *drag* nunca foi competitiva, né?!

A comunidade *drag*, portanto, atua como circunscritora na trajetória da persona. Ela refere que foi em São Paulo que encontrou uma maior abertura para a sua arte, e refere também oportunidades contextuais, que não encontra em Recife:

Eu nunca vou esquecer de uma vez que eu perguntei para um produtor: “Por que que a gente tem um evento com duas *drags*? Por que que a gente não coloca tipo cinco, seis *drags* num evento, ia ser tão bom!”... E a resposta dele, para mim, foi: “Ó, aqui é um *open bar*, a galera vem para beber, não vem para assistir *show de drag*”. E aí, eu [faz gesto de incompreensão] Caralho! E quando eu cheguei em São Paulo 12, 15, 16, 18, *drags* num *line-up*⁵⁵. Ó que perfeito!

Esse eixo de sociabilidade em São Paulo torna-se uma referência nos campos interativos dialógicos de Nikki. Juntamente com uma amiga paulistana, ela co-funda a sua

⁵⁵Se refere à sequência de artistas em um evento.

Haus, atualmente denominada de *Covenof Angel*. Essa forma de nomear traz, mais uma vez, o *background* de bruxaria, que marcou a biografia de Anico e passa a compor elementos de Nikki. Em suas relações, Anico passa efetivamente a transformar o contexto, trazendo possibilidades outras para a arte *drag*. Sua amiga se torna produtora cultural em São Paulo, e cria a “*Missa Negra LGBT*”⁵⁶.

Era uma festa alternativa para as bichas, assim... porra, tu já foi numa festa e já ouviu *Nightwish*? Tu já foi numa festa e ouviu *Blind Guardian*? Já foi numa festa e ouviu *Rammstein*, *Black Veil*... Porra, não, não toca! [...] Eu vou para festa, eu quero [...] tá bom, vai tocar um *funk*, eu vou curtir com os meus amigos... mas eu também queria ouvir um metal pesado... eu também queria ouvir uma coisa gutural, com grito.

Ela refere que as pessoas se juntaram para pagar sua ida a São Paulo em 2018, quando performou na *Missa Negra*, festa em que ampliou seu olhar sobre a arte *drag*. Foi nesse contexto, também, que estabeleceu relações de profunda importância:

A Vee é a minha irmã *drag*. E ela foi, literalmente, a primeira pessoa, mesmo, a fazer parte do que hoje a gente chama de *Covenof Angel*, e a Vee sempre foi muito mãezona, [...] uma pessoa com o coração muito grande, e que tem uma visão artística, da *drag*, que poucas pessoas, na minha opinião, têm. E eu acho que o que ela faz, nem todo mundo sabe fazer. Que ela é realmente uma mãe *drag*. Ela é uma pessoa que tá ali, e tals, e todas as crias dela, porque a Vee, ela tem uma filha *drag* nova por semana. [...] Eu sempre tive uma relação com as filhas da Vee serem minhas filhas *drag* também. Então, eu sou tia, mas eu sou tia-mãe. Porque eu e a Vee, a gente sempre se viu como co-matriarca. Então, não é a minha casa *drag*, é a nossa. E a gente vê, eu vejo *drag* como um local de resistência. E um local de suporte, apoio.

Nos processos de amadrinhamento *drag*, há uma paridade entre as irmãs, enquanto a mãe geralmente ocupa uma posição hierarquicamente superior (MESQUITA, 2013). Todavia, na história de Nikki, mais do que a figura da ordem, a mãe é assinalada como uma figura de acolhimento. Por sua vez, Nikki ocupa um lugar singular, a “tia-mãe”, por sua relação de afeto com as sobrinhas *drags*. Ela tem uma posição diferente por estar na origem do *Coven*, como co-fundadora, mas estabelece uma relação horizontal com suas sobrinhas, aberta a trocar e aprender:

Vai muito além da *drag*. É uma amizade, também, da gente saber que se acontece alguma coisa, a gente pode ir, pode reclamar, pode criticar, pode brigar... É família, sabe?! É um rolê mesmo de família, de companheirismo, de auxílio e de cuidado. A gente se cuida mesmo, porque a gente sabe que nós não temos isso com todo mundo. E o mundo não tem isso com a gente. Então a gente faz umas para com as outras, porque é uma forma da gente se manter segura, e em um ambiente de amor, mesmo, e de carinho, e de cuidado. [...] Na *Missa Negra*, sempre que a gente termina a performance, muitas vezes, a família *drag* sobe no palco pra abraçar, né, a pessoa. [...] E eu sinto tanta falta disso, você não faz ideia! [...] O *Coven*, ele deixou de ser apenas uma casa *drag*, e se tornou uma família. E é... ai, sei lá, e a gente tem espaço, né, pra que todo mundo se expresse, pra que todo mundo utilize da sua versão da

⁵⁶Você pode acompanhar um pouco mais em: <https://www.instagram.com/missanegrallgbt/>.

arte *drag*, pra se expressar, pra mostrar o mundo como as pessoas veem, ai, é isso, sabe?! Somos muito políticas, também, todas, né?! Todas, todos e todes. [...] Não é uma casa *drag* que a gente vai só fazer *drag* juntas, que a gente vai só emprestar roupa e maquiagem. Não. É muito mais do que isso, vai muito além disso. É realmente companheirismo nos momentos bons, e, principalmente, nos momentos ruins. Acho que mais nos momentos ruins, do que nos momentos bons, até. Ai, saudade dessa família toda reunida, de verdade.

Para além de relações de referência no momento da montagem e na cena *drag*, a sua família *drag* se configura como um campo interativo potente não só para Nikki, mas para Anico. Ela relata que, apesar da distância geográfica de muitos dos membros, são buscadas formas de se fazer presente e em contato, a exemplo de grupos no *whatsapp* e chamadas de vídeo. Enquanto pessoas sexo-gênero dissidentes, a resistência é um processo contínuo. Anico aprofunda em sua experiência, por vezes marcada pelo preconceito e intolerância:

O meu processo *drag* ele sempre foi um processo muito voltado às pessoas já saberem, que tipo, é uma pessoas trans fazendo *drag*, né?! É uma forma de arte, eu me exporro por essa forma de arte, e vai ter que engolir. [...] Mas a gente sabe que tem muita gente que, tipo, ou ignora que você é uma mulher, e te trata como se você fosse homem. Ah, então porque você faz *drag*, você não é mulher, é sua *drag*. Ou, realmente, simplesmente tem gente que acha que não, mulheres trans não deveriam fazer *drag*.

O questionamento da identidade de gênero de Anico remete, mais uma vez, à matriz sócio-histórica. Como provoca Butler (2018b), as noções de sexo e gênero circunscrevem alguns corpos como legítimos e outros como ilegítimos. Nascimento (2021, p. 97) adiciona: “Os corpos cis gozam de um privilégio capaz de colocá-los em uma condição de natural, como sexo/gênero real” (NASCIMENTO, 2021, p.97). Ao corporificar Nikki Angel, Anico, mulher trans* e gorda, mexe não apenas com a cisnormatividade, mas também com os padrões estéticos impostos à comunidade *drag*, associados à magreza, como visto em Ferreira e Aléssio (2020). Ao passo que se vê o corpo como determinante de lugares sociais (LOURO, 2018), este também se coloca como um elemento de politização constante, negociando novos lugares e possibilidades. Referindo-se a uma de suas performances, diz:

Aquela performance, pra mim, ela é toda sobre o meu corpo. Sobre a forma com a qual eu vejo que as pessoas enxergam a minha sexualidade. Não necessariamente a forma com a qual eu enxergo a minha sexualidade. Mas foi muito legal ter uma resposta positiva da performance. De ver pessoas gordas falando “Nossa, foi muito bom ver uma pessoa gorda, ver uma mulher gorda colocando o corpo *pra* jogo da forma que você fez”.

Anico diz que com a evolução de Nikki Angel, pessoa e persona têm ficado cada vez mais próximas:

Chegou um momento, em 2019, que eu, tipo, Nikki Angel já deu o que tinha que dar aqui nesse momento. Não é mais uma persona. Agora, Nikki Angel existe para expressar Anico. Eu não conseguia mais ver uma dissociação. Nikki Angel é meu nome artístico, Anico é meu nome pessoal. Nikki Angel é quem performa. Não tem mais apenas Nikki Angel, eu também tenho uma outra *drag* persona que é Auri

Angel, que é uma persona mais masculina. E aí eu fui nesse processo, sabe?! Me reencontrando... *drag* foi muito um caminho para eu me ver enquanto pessoa trans, enquanto mulher *transqueer*, foi parte, mesmo, do meu crescimento, de eu reentender arte...

Será possível observar, nesta e nas outras entrevistas, momentos de aproximação e distanciamento em relação à persona *drag*. Corroborando o que foi trazido por Chidiac e Oltramari (2004, p.474), “o suposto limite entre essas duas identidades não deve, de forma alguma, ser percebido como algo estático ou fixo; deve, sim, ser encarado como uma fronteira flutuante”. A pessoa, pela multiplicidade de vozes, posições e interações que a compõem, é múltipla (ROSSETTI-FERREIRA; AMORIM; SILVA, 2004), e, argumentamos que a(s) persona(s) *drag* ecoam e corporificam essa pluralidade. Na história de Anico, Nikki e Auri referem-se a posicionamentos diferentes, que exploram e expressam sua complexidade.

Em 2020, um elemento que atravessou o tempo histórico e teve influências nas trajetórias de todas as entrevistadas foi a pandemia de COVID-19. Neste momento, percebemos como o contexto histórico co-constitui a ontogênese de Nikki Angel: “Eu tive que aprender a fazer vídeos. E aí, eu me tornei uma outra *drag*, com a outra visão de produção, de roupa, de gravação, de edição, de projeto”. Apesar de existirem processos de aprendizagem, foi um período marcado por dificuldades de diversas ordens – das mais coletivas, em termos de oportunidade artística, como também processos pessoais, como episódios de sofrimento psíquico.

Neste panorama, ela relata que participou de eventos online, a exemplo da *Virtual Queen*⁵⁷, e da competição *Balbúrdia*. Como tentativa de manter a Missa Negra, as integrantes se unem ao Coletivo K.O., construindo a Missa K.O., o que transforma alguma de suas características, mas prezando pela dimensão política. A baixa visibilidade desses eventos pode nos comunicar a importância de estimulação e construção de espaços para a arte *drag*, para além do investimento pessoal:

A gente não tinha mais só *drag queens*, a gente tinha artistas *drags* que cantavam, performavam... Sempre prezando pela excelência na produção, sempre gratuito, sempre exaltando a produção de pessoas trans, de pessoas pretas. Nos questionando quantas pessoas cis estão, e quantas delas são mulheres? Quantas pessoas trans estão, e quantas delas são homens trans? Quantas pessoas estão, e quantas delas são não brancas? Quantas são as asiáticas ou descendentes de asiáticos? É um evento onde a gente começa a pensar qual a nossa motivação. Então... uma festa, um evento, é, tipo, “vamo ficar em casa”. Então, 19 de dezembro tá a gente fazendo o “Melhores do ano”, que teve três pessoas assistindo ao vivo.

Nikki Angel traz que sua *drag* “sempre foi muito política, e sempre foi muito acadêmica também”. Isso pode ser observado pelo seu apoio ao isolamento físico, como

⁵⁷ Você pode saber mais sobre o evento em: <https://www.instagram.com/virtualqueenbr/>.

também nos questionamentos interseccionais trazidos por ela. Collins e Bilge (2021) apontam que categorias como gênero, raça e classe são marcadas por relações de poder que não se dão de modo distinto, mas sim de modo sobreposto. Nessa direção, entendemos que a *dragqueen* é consideravelmente marcada por questões de sexo-gênero, mas também raça, classe, nacionalidade e outros marcadores sociais. Não é por acaso que, historicamente, foi uma arte bastante associada a homens cis *egays*, e que, atualmente se tem uma série do norte global como uma referência mundial do que se é uma *drag queen*. Nikki, em seu percurso, passa a questionar seus contextos, buscando subverter essa lógica e impulsionar a diversidade gênero, sexualidade, raça e classe na arte *drag*.

A *drag* se torna um espaço de experimentação, no qual a corporalidade tem um papel fundamental. É através do corpo que a performance é possível, e através da performance esse corpo é transformado. Nikki refere já ter feito uma possessão demoníaca no palco, por exemplo. No ano de 2020, fez uma trilogia de performances⁵⁸ que refletia seu estado mental e emocional em meio à pandemia:

É como eu me senti durante o ano, sabe?! Onde, no começo, eu me senti muito perdida durante a quarentena. Em seguida, isso virou, tipo: "Eu acho que eu já dei tudo que eu tinha que dar, eu acho que eu não tenho mais uma mensagem para passar", que foi quando eu me matei artisticamente. Eu cometi suicídio artisticamente, porque eu sentia que eu não tinha mais para onde ir, que eu tava... foi muito difícil, ano passado. E depois, onde eu me coloquei enquanto um fantasma, né?! Um corpo morto vivo, um corpo que tava tentando lutar contra essa auto morte, essa falta de esperança... e foi por *drag* que eu consegui isso. E foi uma catarse tão grande, que eu passei muito tempo sem fazer uma performance. [...] Eu passei nove, dez, onze meses, para voltar a fazer uma performance. Porque, para mim, tinha sido catártico, eu não precisava mais falar nada, até o momento que eu senti que precisava.

A partir do que foi posto, é possível observar uma dupla transformação entre pessoa e persona. Não apenas a pessoa e sua trajetória que delineiam a ontogênese da *drag*, mas também a persona *drag* promove transformações na pessoa. A performance, de modo geral, vem como forma de provocar afetações e comunicar alguma coisa. Para Anico e Nikki, está muito relacionada a um modo de se expressar:

Eu começo a ver minha arte muito mais como uma forma de expressar meu viés político, meu viés de que o seu corpo é seu, meu viés de eu tenho orgulho de não me conformar, e eu tenho orgulho de sentir tristeza, e de sentir o pesar do meu dia a dia, porque pela arte e eu alcanço o catarse, sabe?! Anico é quem eu sou, Nikki é como eu me expresso.

⁵⁸Links para as performances citadas:

Parte 1 - "*Pillsonmypillow*", em https://www.instagram.com/p/CC14_c_HqcN/.

Parte 2 - "*Suicide*", em <https://www.instagram.com/p/CFFU1uwn9SQ/>.

Parte 3 - "*Death of Me*", em <https://www.instagram.com/tv/CHDtf30DTSt/>.

Para além do estilo de cada artista, cada montagem da *drag queen* é também marcada por sua relação com uma performance específica. Nesse sentido, propomos pensar a montagem como uma microhistória da persona, uma “mini” ontogênese que compõe a ontogênese da *drag queen*.

O encontro presencial com Nikki Angel ocorreu no dia 31 de outubro de 2021, em que ela gravou um vídeo para um evento de *Halloween* da Missa K.O., o “*HocusPocus K.O. Ween*”. Diante da multiplicidade de ser e fazer *drag*, observaremos que o processo de montagem de cada participante também é diverso. De modo geral, são utilizados vários elementos, como maquiagens, roupas e acessórios (LOURO, 2018), mas os caminhos de composição são singulares. Trata-se de um processo complexo, que dura algumas horas.

Um dos elementos marcantes na corporalidade de Nikki Angel é a não utilização de perucas:

Não uso peruca. *Thisismyhair*[pega no cabelo], *Idon'twearwigs*. [...] Não tem isso, sabe?! De não ter peruca, não ligo de não usar unha postiça ou de tá sempre com unha pintada, não ligo de não usar cílios... Hoje eu sinto falta, um pouquinho, mas eu gosto da minha *drag* sem cílios também. Tô pensando em botar cílios, mas não sei, não sei. E... são essas coisas, sabe?! Que hoje, eu gosto da minha *drag*, porque é isso, é quando eu me expesso artisticamente e politicamente. Não necessariamente não sou eu, é uma persona... É 100% eu, mas é catalisado de uma forma artística, de uma outra forma de ver o mundo, né?!

A caracterização de Nikki está intrinsecamente interligada à sua relação com Anico. Diferentemente do que traz Louro (2018), não se trata, neste caso, da fabricação de um novo corpo, mas da assunção de um outro posicionamento (FERREIRA; ALÉSSIO, 2020), como forma de celebrar e expressar esse corpo: “Enquanto eu tô no palco, se eu me machucar, eu não ligo. Enquanto eutô no palco, se eu ficar nua, não é Anico. É a forma que Nikki, que eu coloco Nikki, pra expressar uma corporalidade”.

Para dar início ao processo de montagem, Nikki prepara o cabelo:

O meu processo, molha o cabelo, porque enquanto ele for secando, vai ganhando um pouquinho de volume. [...] Eu literalmente dou um *frizzinho* nele, né, meio molhado. [...] E aí, ele dá uma estufada, e aqui, depois, na hora que eu vou fazer a performance ele faz os cachinhos, [...] fica um pouquinho com volume.

Durante a sua preparação, ela comenta:

Enquanto eu me monto, principalmente quando eu tô me montando com alguém, aí eu gosto de fazer palhaçada, gosto de brincar, e tal. E eu tenho mania de sempre ir perguntando, né, o que é que *cê*tá achando, o que você acha que dá pra melhorar e tal, porque eu gosto, também, de ouvir das pessoas. [...] Eu gosto dessa participação ativa, né?! (

[...] Eu gosto de me maquiarm com música, porque eu sinto que a música ela dá meio que um *upno* momento em que eu tô fazendo um olho, alguma coisa... Eu sinto que eu consigo canalizar a música pro que eu tô fazendo. E eu gosto de conversar. Adoro conversar enquanto tô fazendo maquiagem, então eu adoro fazer maquiagem,

também, no *zoom*. Chamo uma amiga, e ela tá se maquiando de lá, e eu tô me maquiando de cá. Às vezes a gente tá em silêncio, mas só de saber que tem uma outra pessoa ali, que, em algum momento: "E aí, amiga, o que é que *cê* acha? Gostou? Ui, ai", e a gente faz, né, todos aqueles maneirismos que toda *drag queen* faz. Você sabe. E é uma delícia fazer, meu deus do céu!

Mais uma vez, presentifica-se uma dimensão fortemente interativa da *drag*. Há uma circulação de pessoas, tanto em processos apontados previamente, como a escolha do nome e as contribuições de amigos nas primeiras montações, como também no próprio momento da montagem. Enquanto pesquisadora, fui convocada a uma maior interação, convidada a opinar em diferentes momentos. Em dado momento, Nikki recebeu uma videochamada de sua sobrinha *drag*, e elas trocaram sobre seus processos de maquiagem, bem como rememoraram performances prévias.

Para Nikki, a maquiagem é o momento central da montagem, uma vez que não costuma realizar outras transformações corporais. Neste dia, teve cerca de 4 horas de duração. No seu processo ontogenético, esta também ocupa um espaço importante, pois foi um dos elementos que participou na compreensão de sua identidade de gênero: "Sempre falam: "Ah, você é *drag*, quando você chega em casa, você tira a maquiagem. Eu não queria. E aí, foi o momento onde eu percebi que não era apenas *drag*. Tinha algo a mais, e esse algo a mais era a minha identidade".

A maquiagem *drag* diverge da designada como "maquiagem social", pois, além da aplicação de base, pó, *blush*, batom, sombra, iluminador, etc, existem outras técnicas e truques envolvidos. De forma geral, é mais marcada, caricatural e teatral:

Eu não gosto de usar maquiagem no meu dia a dia, porque me tira muito tempo. [...] Não vejo para quê fazer maquiagem leve. Não gosto. Gosto de maquiagem pesada, gosto de contorno, olhão... eu gosto de fazer *drag*. Maquiagem, para mim, é arte. E aí esse momento que eu me transformo no *megazord* de mim mesma, eu sinto muito orgulho de mim, porque é quando eu consigo me expressar de verdade, é onde eu me sinto confortável. [...] Mas hoje, na vida que eu levo, eu não tenho esse tempo para gastar, ou para aprender a fazer mais rápido. Então, não me interessa. E eu reservo isso para fazer *drag*, então, eu tomo, eu levo tempo... eu percebo onde eu erro e eu tento ajeitar, e se isso me levar duas horas, eu vou ficar! Eu levo, normalmente, uma hora e vinte, uma hora e meia pra fazer os olhos, sabe?! Eu passo muito tempo. Se eu quiser tomar um cuidado, eu vou passar, me maquiando 3,4,5 horas, se for preciso, não tem estresse.

Sua forma de ver a maquiagem retoma a sua estética *drag* e sua relação entre pessoa e persona, como modo de expressar-se: "Não sou perfeccionista. Não ligo, acho que, principalmente pra maquiagem, maquiagem é expressão, né?! [...] Eu não trabalho com maquiagem, né?! É uma expressão. E eu não tenho esse tesão em parecer bonita, em parecer feminina".

Figura 13-Maquiaagens de Nikki Angel



Fonte: A autora (2021).

Considerando a maquiagem como uma construção artística, relacionada ao processo de cada *drag*, a forma e a ordem que é feita podem variar. Nikki começa a maquiagem pelos olhos. Uma das práticas comuns é esconder as sobrancelhas para redesenhar outras, com um côncavo mais em cima. De forma geral, isso serve para aumentar o espaço da maquiagem do olho, tornando-o mais expressivo, como também, permite a alteração do formato das sobrancelhas. Contudo, algumas *performers* optam por usar sua própria sobrancelha, ou até mesmo raspá-la parcial ou totalmente para o processo de montagem. Este é o caso de Nikki:

Odeio, odeio cobrir sobrancelha. Odeio. [...] Eu gosto de arrancar a sobrancelha, principalmente porque eu acho que me ajuda a entrar, nesse... até não ter a sobrancelha me ajuda a entrar, porque eu nunca tenho um tamanho de olho definido. Eu defino ele conforme o pincel decide. Eu sinto que no processo da maquiagem, tem algumas coisas que não sou eu, mas o pincel e a minha mão que decidem por mim. E até a forma com a qual eu vou me expressar na performance tem a ver com a maquiagem que eu faço. Mas eu nunca decido: "Eu vou fazer isso dessa forma", porque eu nunca consigo seguir um plano. Eu sinto que Nikki Angel toma vida.

Para Anico, é parte do processo que auxilia Nikki a emergir. Ainda que a performance tenha um conceito, a rigidez não compactua com seu modo de compreender e fazer arte. É necessário permitir-se. Permitir-se experimentar, errar, desfazer, refazer: “Eu não começo pela pele, porque eu gosto de fazer, e errar, e refazer... E aí, eu me dou essa possibilidade de ver o que eu tô gostando e ver o que eu não gostei, e repensar”.

O primeiro passo na maquiagem, para Nikki, é a “*color correction*”, ou correção de cor. É um procedimento com o intuito de “camuflar” ou “neutralizar” algumas regiões de tons diferentes na pele: “Todas as olheiras, aqui, e alguns pelos que ainda tem no rosto, aí a gente faz a correção de cor, eu faço com vermelho ou laranja. [...] Depois daqui, vem um pouquinho de pó, que não é pó, é talco, de chulé mesmo, foda-se, só pra selar”. A selagem, por sua vez, é um processo que ocorre várias vezes durante a maquiagem, com o intuito de evitar que esta borre, bem como aumentar a sua durabilidade. Um dos modos de fazer isso consiste em passar uma camada de pó, ou, neste caso, de talco, que tem um efeito equivalente. Isso ilustra, além das técnicas, a presença de truques no momento da montagem.

Figura 14-Nikki fazendo a color correction

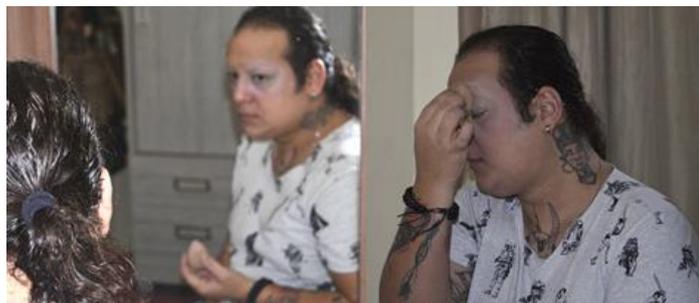


Fonte: A autora (2021).

Esses momentos iniciais são importantes, porque constroem uma nova base para trabalhar o rosto. Nikki refere que a maquiagem “é quase uma máscara que a gente vai colocando no rosto”.

Eu normalmente começo com o branco, pra fazer o formato que eu quero, mais ou menos, que meu olho tenha. Novamente, não sei se eu vou seguir esse formato, mas é pra eu ter uma ideia, né, de como que vai ser. [...] Eutava com umas *olheirinhas* normais, de toda professora, e agora, não tenho mais olheiras, e a pele tá basicamente do mesmo tom. Tá tudo na mesma cor da minha pele. O que leva tempo, a gente sabe que é fazer o *blending*, que é muitas batidinhas na cara, pra que ela fique uniforme, e que não fique nada mais amarelado do que o resto, ou mais branco do que o resto, ou que eu tenha um tom de pele em cima do olho, e outro tom de pele no olho, e outro embaixo, né?! E aí, é fazer isso aqui, que é toda a base... E isso aqui, tudo que eu fiz, foi somente pra eu ter uma tela que eu possa trabalhar a partir daqui.

Figura 15- Nikki preparando o olho para receber a maquiagem



Fonte: A autora (2021).

Assim como na ontogênese da *drag queen*, a não linearidade está presente também na maquiagem. Errar, borrar, mudar, e refazer são metáforas potentes para pensar a inerência da imperfeição, a imprevisibilidade dos percursos desenvolvimentais, e as influências do aqui-agora:

Nesse momento que eu tô espalhando, eu não ligo pra onde ela vai ficar. [...] Então, até o que eu erro, de um lado... Por exemplo, aqui ela veio pra cá pra baixo, que eu não gosto, mas eu repito aqui [aponta para o outro olho], pra que eu possa realmente repetir todos os erros e acertos, porque aquilo que eu for mudar, eu vou mudar porque eu senti que precisa ser mudado. Mas se eu gostar, por algum motivo, e eu achar que tá dando certo, aí eu também mantenho, e não tenho problema com isso.

[...] Aí a gente vai criando a maquiagem, não é um plano que você consegue seguir à risca... *Drag* não é isso, *drag* é expressão, então eu acho que tem muito do processo naquele momento.

Um tempo considerável é reservado à região dos olhos. Nikki realiza a técnica de *cutcrease*, isto é, redesenhar o côncavo, marcando-o de forma exagerada. Na região da pálpebra, utiliza vários tons de sombra, como azul, roxo e preto, buscando construir uma atmosfera relacionada à proposta da performance e do tema da festa. Aplica, então, a técnica de esfumar, que é uma forma de diminuir a intensidade da cor, provocando uma passagem menos marcada de uma tonalidade de sombra para a outra, através de um degradê. As cores mais claras são colocadas primeiro, intensificadas pelos tons mais escuros.

Figura 16- Nikki maquiando os olhos



Fonte: A autora (2021).

A maquiagem é um processo imersivo, que demanda atenção, concentração e tempo. Após finalizar o olho, Nikki faz uma pausa: “Eu sinto que é quase que um trabalho, que eu fiz, eu passei muito tempo aqui pra fazer isso...”. Quando retornamos, ela segue com a aplicação de base na pele. Com a pele uniforme, é o momento de desenhar outras feições. Apresenta-se, então, outro elemento característico da maquiagem *drag*, o contorno bem marcado da pele:

Eu gosto de fazer contorno líquido. Eu sinto que ele dá uma dimensão pro rosto da gente, que nada mais consegue. [...] Parece que é um formato completamente diferente, eu adoro. [...] Eu achava que só o contorno em pó servia. Mas, isso aqui, você não consegue fazer com o contorno em pó. Porque esse *blend*, você só consegue fazer com o contorno líquido. E, o contorno em pó, ele vai servir *pra* selar e dar mais dimensão a isso.

Figura 17- Nikki posando durante a aplicação de base na pele



Fonte: A autora (2021).

Para fazer um contorno bem marcado na pele, são utilizadas bases mais escuras que o tom da pele da pessoa. Neste caso, Nikki opta por utilizar o roxo, buscando trazer um “peso maior” à maquiagem, em consonância com a sua proposta. Geralmente, são marcadas as regiões de encontro entre o cabelo e a testa, abaixo das maçãs do rosto, na linha da mandíbula, e nas laterais do nariz.

Figura 18- Nikki fazendo o contorno do rosto



Fonte: A autora (2021).

No meio *drag*, também é comum a prática do *bakingoucooking*. Após a aplicação da base, e iluminação de alguns pontos do rosto com corretivo líquido ou cremoso, como a zona T⁵⁹ e a região abaixo dos olhos, aplica-se uma quantidade excessiva de pó para secá-lo, deixando “cozinhar” por cerca de 10 minutos. Este tempo serve para que o calor da pele funda as texturas cremosas e secas. Depois, o excesso de pó é removido, destacando as regiões mais iluminadas, e gerando um acabamento fosco e de cobertura total da pele. Após a aplicação do contorno líquido, Nikki faz o *baking*, e, enquanto espera secar, já começa a fazer o contorno em pó. Durante o processo de maquiagem, percebem-se modelações corporais:

É engraçado, porque quando eu via *Rupaul's Drag Race*, eu super, tipo, Alyssa Edwards se maquiando e fazendo cara na frente do espelho: “É mentira, ninguém faz isso!”, aí eu na frente do espelho [faz caras e bocas]. [...] Uma coisa da Alyssa Edwards, que eu aprendi, é que [...] eu tô me maquiando pra mim, nesse ângulo, mas

⁵⁹Região do rosto que comporta testa, nariz e queixo.

eu não posso me maquiar nesse ângulo, porque as pessoas vão me ver desse ângulo, desse ângulo, desse ângulo, desse ângulo... [vai mudando os ângulos do rosto na frente do espelho]... Quando eu tiver fazendo *lipsync*. Então, quanto mais você se acostuma a fazer isso, eu acho que a gente consegue transformar isso em performance. E é isso que eu falo, que Nikki, ela vai chegando, porque você já tá performando! Por que que eu gosto de ouvir música? Porque já tô performando.

Figura 19- Alyssa Edwards, ex-participante de Rupaul's Drag Race



Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/219339444324431895/>.

A persona se presentifica em alterações gestuais, posturas, brincadeiras. No caso de Anico, o humor é um desses marcadores: “Eu sinto que Nikki Angel só é uma versão minha mais palhaça!” Existe, também, uma prospecção para o futuro, pensando em como a maquiagem se comportará na performance, e como o público vai visualizá-la.

Próximo ao fim da maquiagem, Nikki desenha uma boca volumosa com batom preto: “Aqui é a parte que eu mais me concentro. [...] Porque é a parte que eu gosto que fique mais... boca! [enfática]”.

Figura 20-Nikki passando batom



Fonte: A autora (2021).

Neste ponto, ela traça algumas reflexões acerca da mercadologização da *drag queen*, um aspecto histórico-contextual que atravessa sua ontogênese, modulando a forma com que se pensa no futuro:

Hoje, mais do que nunca, eu tenho uma preocupação com algumas coisas que eu não tinha. [...] Uma das coisas que eu penso é que, talvez, num futuro próximo, eu comece a usar peruca. Que hoje eu sinto, um pouco, falta de *proportionising*⁶⁰!

⁶⁰Diz respeito à coesão entre as proporções do rosto e corpo.

[referência a Rupaul's drag race]. Em algumas instâncias, por exemplo, essa boca. Ela tá uma boca grande, e eu sinto que ela funciona, mas falta um cílio, e falta uma peruca. Não me incomoda. Mas eu sei que pra quem assiste, e quem é muito caga regra de *drag*, isso pode ser uma coisa que me impeça de conseguir alguma oportunidade. Porque vão ver como se eu tivesse sendo preguiçosa, tá entendendo? Então, não é algo que me incomoda. Mas eu sei que é algo que incomoda os outros. E a gente sabe que, infelizmente, a gente acaba tendo que entrar em determinados padrões por causa de algumas dessas coisas. Eu não concordo com esses... que esses padrões sejam o que vai definir o quão profissional ou o quão boadrag, ou o quão boa performer eu sou. Mas hoje, *drag* se tornou mais do que apenas uma arte, é um mercado! [...] Eu não quero trabalhar enquanto *drag*, hoje. Mas eu também não sei do futuro. [...] E, dentro desse mundo de possibilidades, porque não deixar que isso também possa ser uma possibilidade, sabe?! Não significa que isso vai ser meu trabalho, porque o meu conceito, ele perpassa esse conceito, essa ideia de *drag* enquanto um mercado, *drag* enquanto produto, e essa não sou eu. Mas, a gente também sabe que, poxa, se eu puder viver da minha arte, que é algo que eu amo fazer, eu vou ter que me profissionalizar. E aí, eu vou ter que tratar *drag* como eu trato meu emprego, de forma profissional. [...] Eu não concordo com tudo o que as pessoas acham que uma *drag* profissional precisa ter, mas, talvez, porque eu hoje não trabalhe como uma *drag* profissional. E aí, é uma questão do tempo. E aí, é por isso que eu digo, eu vou deixar que a minha *drag* decida o que a minha *drag* quer fazer.

Na fala de Anico, a peruca e os cílios postiços aparecem como marcadores da *drag queen*, que a distanciam do padrão esperado, uma vez que não compõem a montagem de Nikki Angel. Neste aspecto, notamos a presença de vozes distintas que permeiam sua trajetória, a exemplo da sua compreensão da *drag* como autoexpressão e a cobrança social e da comunidade *drag* para performar uma figura circunscrita pelos padrões mercadológicos. As decisões, tanto acerca do percurso da *drag*, quanto do percurso da maquiagem, vão sendo tomadas também a partir das afetações do aqui-agora. Em vários momentos da montagem, Nikki fica na dúvida sobre desenhar ou não uma sobrancelha, e finda por fazê-lo.

Figura 21-Nikki se olha no espelho após desenhar as sobrancelhas



Fonte: A autora (2021).

Então, segue os toques finais nos olhos com a aplicação de máscara para cílios: “Eu adoro máscara. Como eu não uso cílio postiço, eu sinto que é ela que dá o último toque no meu *look*⁶¹. Aí eu meto máscara *pra* que meus cílios tenham três metros de comprimento”.

⁶¹Visual.

Figura 22-Nikki Angel aplicando máscara para cílios



Fonte: A autora (2021).

Por fim, Nikki aplica iluminador no rosto. Trata-se de um uso de luz e sombra na maquiagem. Enquanto o contorno atua afinando, a iluminação, que é feita com tons mais claros ou brilhosos, destaca algumas partes do rosto, como a região abaixo dos olhos, o centro do nariz, o meio da testa, queixo, etc. Com a conclusão da maquiagem, Nikki troca de roupa, e posa para algumas fotos. Nota-se como a montagem interfere na sua forma de se perceber e de se colocar no mundo: “*Drag* é um momento que eu me sinto muito bonita. *Drag* é um momento que eu me olho no espelho e digo: “Ai, meu deus, que gostosa!”.

Figura 23-Nikki posando para as fotos



Fonte: A autora (2021).

Em preparação para performar, escuta o *medley* de canções que preparou, começando a se conectar com o clima. Em consonância com sua visão de *drag*, Nikki não costuma coreografar, mas sentir e expressar as emoções advindas no momento da performance.

Figura 24-Nikki se prepara para a performance



Fonte: A autora (2021).

Em termos ontogenéticos, se tratou de um processo de resgate e ressignificação potente. A performance foi um *remake* de uma apresentação que ocorreu em 2019, num momento difícil da trajetória de Anico:

Não é uma performance feliz, de maneira alguma. Ela surge de um local, na verdade, muito infeliz, de crise, de pânico, de insegurança, de medo, de tristeza. É... de um lugar depressivo, de um lugar onde eu deixo de acreditar em mim, e eu me vejo presa, gritando a plenos pulmões, e ninguém pode me ouvir. No entanto, performar, *especificadamente*, esse *medley* de músicas, da forma que eu fiz... eu volto a 2019, pro mesmo lugar onde eu tava, e é onde eu me encontro dando um *reset*, na minha *drag*. [...] Porque existe um espaço dentro da minha cabeça, dentro do meu ser, dentro de mim, que me impede de alcançar determinadas emoções, sem que seja com essa performance. Então, há um processo de catarse muito grande. Porque eu sinto quase como se eu tivesse expulsando meus demônios a partir dessa performance. Então, acho que eu definiria como algo catártico. Eu definiria como um ponto de recomeço artístico. Que foi o que ela representou pra mim em 2019. Ela não é uma performance apenas pra ser apreciada. Principalmente, porque essa é uma performance que, eu acredito, que ela não diz respeito a ninguém, a não ser eu. E eu acredito, eu aprendi com Francisco Brennand, que no momento que você coloca a arte pra fora, você coloca ela pública, ela deixa de ser do artista. Ela deixa de ser minha. E eu concordo com isso. Essa performance, ela não é minha. Ela é de todas as pessoas que assistem. Mas quando eu penso nessa performance, ela vem de um lugar onde eu preciso de um recomeço, onde eu preciso de um novo caminho. Essa é a última performance que eu vou fazer esse ano, em *drag*, ao menos gravada, então ela, pra mim, representa o fim de um ciclo. E a possibilidade de um novo começo. Então basicamente é isso, é uma morte e recomeço. É uma nova vida que eu injeto em minha *drag*, e talvez eu performe ela novamente no futuro. E, talvez, ela volte a ser algo que eu precise usar pra conseguir transmitir as minhas emoções. [...] E é engraçado que, quando eu penso a primeira vez, em 2019, ela tinha um significado. E, dessa vez, ela surge de uma origem parecida, com uma história parecida, mas ela vem, pra mim, com um novo significado. Então, pra mim, foi bom. Foi triste, houve um momento em que eu quase chorei, mesmo, quando eu *tava* performando... Mas ela me dá a esperança de que há algo novo, algo para além daquilo que eu conheço no meu mundo natural. E ela me traz esperança de algo pro amanhã, pro depois... e pro que virá!

É nítida a articulação entre as múltiplas temporalidades. A performance para o *HocusPocus K.O. Ween*⁶² retoma elementos do passado, ao passo em que os transforma no

⁶²Você pode assistir esta performance em: <https://www.instagram.com/p/CWCFjrjjJG/>.

aqui-agora. Permite, ainda, vislumbrar um futuro de possibilidades. Neste excerto, demarcamos o potencial transformativo da *drag*: a persona não transforma a pessoa apenas no momento da montagem, mas provoca uma série de aprendizados, reflexões, conflitos, que levam a novos modos de se colocar diante da vida.

Ao refletir sobre o futuro, Nikki diz:

Eu quero experimentar... Coisas que eu nunca fiz antes. Eu tenho muita vontade de me mudar pra Europa, e tentar entrar em alguma franquía de *Drag Race*. Ou alguma competição, ou alguma... Eu quero experimentar, eu quero ver o que é que eu consigo fazer. Ou o *TNT Macabra*, que é brasileiro. Eu realmente tenho vontade de criar coisas com a minha *drag*. Um dia, eu quero poder viver fazendo *drag*, e aproveitar a minha *drag* pra fazer o que eu quiser.

5.2 ONTOGÊNESE DA *DRAG QUEEN* - NINA POISON

Raphael Ramos é homem cisgênero, gay, branco, magro, com deficiência e não tem religião. De classe média, atua como maquiador, e tem “trinta e poucos” anos. Natural de Santa Cruz do Capibaribe (PE), mora em Recife (PE), desde 2009. A trajetória de sua *drag queen*, Nina Poison⁶³ é fortemente marcada pela profissionalização.

Figura 25- Nina BeauxPoison



Fonte: A autora (2021).

Raphael narra que seus primeiros contatos com a arte *drag* se deram através de eventos: “Eu comecei a assistir *Rupaul*, mas já tinha contato com *drags*. [...] Quando eu morava no interior, que eu ia pra Caruaru no São João, eu vi um show de *drag* lá. [...] Eu comecei a ter contato com *drag*, assim, tipo em eventos, e tal, só vendo...”.

Ele diz que assistia a esses *shows* na sua adolescência, por volta dos 17,18 anos. Contudo, narra que havia um certo estigma sobre essas artistas, que eram associadas à prostituição, o que lhe fez, num primeiro momento, não querer ser *drag*. Isso nos traz reflexões acerca do contexto e tempo histórico: marcadas pelo tabu relacionado à prostituição, isso gerava um afastamento de Raphael em relação à arte *drag*. É apenas anos depois, em um contexto histórico de reavivamento cultural da *drag queen*, marcada principalmente pela série

⁶³Você pode acompanhar um pouco mais em: <https://www.instagram.com/ninapoison/>.

televisiva *Rupaul's Drag Race*, que Raphael se (re)aproxima desse universo. É importante apontar que a série mescla os desafios da competição com relatos das participantes, que abordam suas histórias pessoais e elementos sociais que se referem à sua trajetória como pessoas LGBTQIA+, para além da *drag queens*, como a saída do armário, o processo de autoaceitação, as suas relações afetivas, entre outros (BRAGANÇA; REBOUÇAS; BELLAN, 2018). Isso contribui com a complexificação da figura do artista *drag queen*, configurando-o como uma pessoa, para além da persona que se vê no palco, caracterizada por múltiplas nuances contextuais e biográficas, que tem potências e vulnerabilidades. Posteriormente, ele resgata um episódio da infância:

Meus amigos do colégio se juntavam para dançar uma quadrilha chamada “Quadrilha da cebola”, no São João, que os meninos se vestiam de menina, e as meninas de menino. Aí, assim, meu primeiro contato com *drag*, na real mesmo, assim, puxando por esse lado, foi com minha mãe, quando eu tinha 6 anos, porque ela dançava numa quadrilha dessas, e ela fazia *drag king*. Depois, ela começou a se montar... ela era a *racha* do rolê, então ela era *drag queen*, minha mãe era *drag queen*! [...] Só que, tipo, eu não sabia o que era *drag queen*, né?! Depois que eu catei, já quando eu fazia *drag*. Caralho, minha mãe era *drag*, tá ligado?!

Aqui, exalta-se também o atravessamento da temporalidade ontogenética: apenas após ser *drag queen*, e ter a compreensão do que trata essa arte, é que Raphael resgata essa memória e reconhece sua mãe como *drag*. Raphael narra que sua primeira montagem aconteceu em 2015, quando ocorria um *boom* de *drag queens* em Recife, ocasionado pela sexta temporada de *Rupaul's drag race*. Como traz Pereira (2016), a popularização do programa teve influências diretas em Recife, ressignificando a figura da *drag*, estimulando novas artistas a se montar, e trazendo oportunidades de ganhar dinheiro com a prática artística:

Várias começaram a se montar, e tal, aí começou a ter *show* de *Rugirls*⁶⁴ aqui. [...] Aí, eu montei minhas filhas, mas nesse dia eu não me montei. [...] Eu não tavaafim, não tava na *vibe*, beleza. [...] Aí, elas me fizeram prometer que na próxima montagem delas, eu também ia me montar. Depois, elas foram tocar numa festa, eu cumpri minha promessa de me montar. [...] Fui só de bonita mesmo, só fazer um *close*⁶⁵, acompanhar minhas filhas que *tavam* tocando.

Nina surge, portanto, como forma de “pagar uma dívida” às filhas *drag*. Apesar de referir ter vontade de se montar, Raphael se sentia um pouco inseguro: “Não tinha coragem... eu achava que eu ia ficar muito caricata [...] Eu não achava que eu ia ficar bonita”. Aqui, vemos uma dimensão da temporalidade histórica, que permeia os sentidos associados à figura da *drag queen*. Culturalmente, configuram-se diferentes categorias da persona, a exemplo das categorias da caricata, atrelada à comicidade, e da glamourosa, ligada à beleza. Apesar de

⁶⁴Como são denominadas as participantes do *reality* “*Rupaul's drag Race*”.

⁶⁵Nesse caso, a gíria se refere ao ato de sair, circular e aparecer, atraindo olhares e atenção.

seus receios, Nina teve uma resposta positiva das pessoas, e já na primeira vez que se montou, foi convidada a participar de dois eventos:

Uma dessas datas era o *show* da Sharon Needles⁶⁶, e eu tava... e eu fiquei super *intimozinho* dela no camarim, foi maravilhoso, aí eu comecei a investir nisso. Aí eu, assim, tipo, comecei a ter mais contato com ela sempre que tinha alguma, algum *show* das *Rugirls* pra cá. Aí eu sempre ficava, tipo, Alyssa Edwards⁶⁷, todas elas ficavam naquela *vibe*, de [...] irmandade, como se eu tivesse no nível delas, tá ligado?! Elas me deixavam bem à vontade, assim, nesse sentido... super elogiavam minha montagem, e tal, e eu ficava me achando, claro [risos].

Essas interações foram importantes para Raphael, contribuindo com reconhecimento e consolidação de Nina:

Pra mim, era a maior referência, porque elas estavam ali, já no suprassumo de onde surgiu o rolê *drag*, assim... No caso, o rolê *drag* para festa, e tal, começou nos rolês de Nova York, *Club Kids*, e tal. Então, se um rolê americano, que, tipo, tá fazendo “A próxima *drag Superstar*”, já é a referência mais bafo que a gente pode ter, né?! Assim, *in myfantasy*, na época que eu tava começando a me montar, o que eu tinha de acesso à *drag*.

Neste trecho, ele refere a série como um marco histórico da cultura *drag*, bem como um elemento que marcou a trajetória da sua persona. Observamos a nacionalidade como um elemento que circunscreve a arte *drag*. Como dito anteriormente, há aspectos geopolíticos que contribuem com a visibilidade da série, advinda do norte global. Todavia, ao passo que essa cultura internacional é difundida, ela também é transformada no contexto em que passa a se inserir, o que indica modulações entre pessoa e matriz sócio-histórica.

Desde a primeira montagem, Raphael refere que fazia “tudo”, da maquiagem à composição dos *looks*. A partir disso, percebemos como a ontogênese de Nina é marcada pela profissionalização, desde o acesso a técnicas e materiais atreladas ao trabalho de Raphael, à concomitante consolidação de Nina na cena de festas e eventos.

Já tinha algumas peças, por exemplo, peruca, sutiã... Eu tinha de acervo, porque eu trabalho como maquiador, então, eu tinha um acervo, também, de material, assim, *pra* produção, fazer *book*, sabe? Já trabalhei fazendo *book* de algumas modelos, e fazendo trabalho autoral também, então precisava... Não era só a cara, né? A gente às vezes precisava de um acessório, uma máscara, uma joia, pra compor a *make*.

Não obstante, demarcamos, mais uma vez, a construção da *drag queen* como um processo coletivo. Ainda que tivesse o conhecimento técnico para a realização da maquiagem, em sua fala presentificam-se outras pessoas, que circulam, interagem, estimulam. Como coloca Pedrosa (2004), a vida social é necessária na ontogênese da pessoa, e, acrescentamos, na ontogênese da persona. Esse é o caso das filhas *drag*, que incentivaram Raphael a se

⁶⁶Você pode acompanhar mais em: <https://www.instagram.com/sharonneedlespgh/>.

⁶⁷Você pode acompanhar mais em: https://www.instagram.com/alyssaedwards_1/.

montar, bem como de um amigo próximo, que foi bastante “entusiasta” quando ele cogitou se montar pela primeira vez: “Ele roubava as coisas da mãe dele para me dar”. Um indício importante que advém desse trecho é a rígida marcação do gênero, que delimita possibilidades opostas para o masculino e feminino (NASCIMENTO, 2021). Considerando as aproximações da *drag queen* com a construção social do feminino, muitas vezes, os elementos que compõem a persona drag –nesse caso roupas e acessórios – são buscados nas figuras femininas presentes nos campos interativos da pessoa. Algumas vezes, isso é ainda marcado pela interdição, e feito às escondidas (FERREIRA; ALÉSSIO, 2020). Além do gênero, a classe circunscreve a experiência como *drag queen*, e por vezes se transmuta em truques, improvisos e adaptações:

Muita gente não tem grana pra investir nisso, pra comprar, né, e assim, tem gente que tem acesso, em casa, às vezes escondido, às vezes não, roupa da mãe, roupa da irmã... Então, a partir do momento que a galera tem, assim, percebe que a roupa da mãe e da irmã vai caber, de alguma forma... por exemplo, se eu for usar uma roupa da minha mãe, tudo o que for midi nela, vai ficar mini em mim, entendeu? Tem um pouco disso, tem a adaptação.

Os elementos de sociabilidade também marcam a escolha do nome. Raphael diz que o nome Nina vem da necessidade de um nome “simples, fofo e bonito”, que fosse lembrado pelas pessoas. Por sua vez, o Poison vem na busca de um nome “forte”. Observamos a influência da temporalidade biográfica de Raphael, quando ele resgata uma memória antiga no momento de conceber o nome da sua persona.

Poison é o perfume da Consuelá. A Consuelá era uma travesti daqui, que eu conheci lá na Metrópole, antes de me montar...e ela, tipo, foi bem *realness*, eu gostei da energia dela, apesar dela ser uma mulher que vivia perigosamente... ela tem uma história, tem um legado. Mas ela, tipo, eu gostei da audácia dela... eu era bem mais novo, né?! Nesse episódio, eu nem pensava em me montar. [...] Ela usava esse perfume, e todo evento que ela chegava, ela baforava o perfume no leque e *papapapá*[faz gesto balançando um leque], aí todo mundo sentia o cheiro dela.

Figura 26-Consuelá, uma das referências de Nina Poison



Fonte: http://passarelacultural.blogspot.com/2013/06/cronica_15.html.

O nome também pode ser marcado pela imprevisibilidade, moldado pelo acaso:

Quando eu fui fazer o nome do meu *Facebook*, eu não pude colocar Nina Poison, [...] eu tive que criar, na hora, o sobrenome. Aí eu botei Beaux, já que sou francês, então tem que ser tudo em francês: Nina BeauxPoison, porque é bela em francês. Pronto, foi meio que para tirar o trauma que eu achava que ia ser feia sempre. Aí, quando eu fiquei bela, então, rolou.

Há, aí, um processo ontogenético de resgate a um anseio prévio à montagem, de não ser bonita, que postergou a decisão de Raphael de se montar. O nome, então, atua como uma forma de consolidar esse processo de ressignificação. A partir do que foi posto, fica nítida a centralidade da dimensão interativa na escolha do nome. Referente ou não a uma situação do aqui-agora, esses outros – como o futuro público que vai lembrar do nome, uma pessoa que marcou no passado, ou esse outro “social”, que interditou o uso de um nome específico, por ser uma marca registrada – configuram e compõem a *drag* em seu nome, sua estética e sua história.

Percebe-se, também, que há um processo de apropriação do nome no desenvolvimento da *drag queen*. Ainda que comece com um sentido, isso vai sendo ampliado pelo desenrolar da história da artista, uma vez que, num movimento de bricolagem (ZITTOUN, 2007), novos artefatos culturais vão se somando, enquanto recursos simbólicos para ampliar o significado do nome:

O nome Poison, por si só, já é um nome até meio pesado, depois eu descobri (risos).[...] Eu acho que traz poder a ele, uma magia esse *poison*... que é, tipo, o veneno, né?! A poção, pode ser. Então, assim, é uma coisa meio alquimista, meio bruxa...

Sobre a questão da nacionalidade de Nina, Raphael relata:

Na época que eu nasci, eu me inspirava muito na Katya, a KatyaZamolodchikova. [...] Esteticamente eu gostava dela, porque ela era loira, do olho azul, batom vermelho, sabe?! Branca, magra... Só que aí, também eu não queria ser russa igual a ela... eu achei bacana ela dizer que tinha outra[nacionalidade]⁶⁸... sabe?! [...] Eu dou uns *Bonjour*, uns *Aurevoir*...eu nem sei francês, querida! Eu sei umas *savoirfaire*, umas coisa assim, de... sabe?! Mas eu não vou nem conversar com uma pessoa francesa, ou em francês com alguém não. É só a personagem. [...] Mas aquela estética, assim, porque, tipo, porque, assim, quando eu comecei a me montar, todos os maquiadores que eu conhecia, dizia: “ahh, parece francesa! Parece francesa!”[...] Não foi, assim, premeditado... foi tudo acontecendo.

Figura 27-KatyaZamolodchikova, ex participante de Rupaul’s drag race



⁶⁸Brian Joseph McCook é um artista *drag* estadunidense cuja persona, KatyaZamolodchikova, é russa.

Fonte: <https://www.instagram.com/p/CWcTM9ilFmX/>. Instagram da artista: @katya_zamo.

A partir disso, observamos processos de aproximação e distanciamento entre pessoa e persona. Há uma construção da persona com uma nacionalidade francesa, distinta de Raphael, que é brasileiro. Como forma de compor a personagem, isso se aglutina ao nome e em sua pronúncia, na forma de cumprimentar as pessoas, e na sua família *drag*, denominada de *Maison Poison*. Contudo, nota-se também que há uma fluidez entre ele e a *drag*, o que se presentifica na linguagem, quando ele se coloca como “francês”.

Diante do excerto acima, começamos a identificar também algumas das referências estéticas de Nina Poison, em que Consuelá mais uma vez parece:

O fato de ser muito branca, sempre loira, com a boca carnuda, assim, e tal... uma coisa meio, sabe?! Tinha um pouco da aparência daquilo, também, uma coisa meio garota, meio... era meio que aquilo, assim. [...] Ela era uma *bimbo*.

Por sua vez, Nina também se descreve como uma “*bimbo*”, imagem que historicamente remete à uma mulher atraente, ingênua e promíscua, agregando e ampliando alguns aspectos dessa figura:

Uma loira gostosa, um pouco safada, porém assexual. Mas, assim, bem... como posso dizer... perspicaz. Não é apenas sobre o corpo, tipo, é aquela coisa... é uma caricatura da mulher burguesa, porque é o que eu me sinto à vontade, fisicamente, fazendo, sabe?! Eu acho que é o tipo de mulher que eu consigo chegar fisicamente, sabe?! Com facilidade. [...] Como o cabelo claro, para mim, sempre foi... sempre me levantou mais, então eu sempre fui loira, entendeu?! Olho claro, para mim, a foto fica mais incrível, então... a foto fica mais incrível, então, eu sempre visto uma boa lente. Então, isso tudo acaba ocasionando um acabamento que parece uma coisa mais perfeccionista mesmo, entendeu?! [...] Infelizmente eu pareço com uma *socialite*. Mas aí, eu também sou bem... eu gosto de engajar a política, também [...] Eu sei que eu pareço muito com uma burguesa safada, mas sou uma burguesa safada de esquerda.

Na estética de Nina, além de uma dimensão prática, que orienta o modo de se montar considerando as habilidades de Raphael, também há um elemento social, uma vez que satiriza a figura da mulher burguesa. É possível ver que durante o desenvolvimento da *drag*, múltiplas referências vão se somando, a exemplo das ícones do *pop*:

As vadias loiras que têm, né?! Desde a Kesha, cada uma você pega uma coisinha... A Britney, Shakira, Shakira... Madonna, muita Madonna, um pouco de Gaga... era meio isso, por isso que, tipo, ela é aquela imagem, que é quase uma delas, entendeu?! É sobre isso. Aí esquece um pouquinho a burguesa e mira nas *popstars*.

Outro elemento marcante na história de Raphael foi um acidente, ocorrido no início de 2021, que acarretou no amputamento de uma de suas pernas. Esse acontecimento passa a compor a ontogênese da pessoa e da persona:

É, tipo, super aquela gata que gosta de moda, publicidade, engajada como uma coisa, assim...criativa, sabe?! Aí, agora com o engajamento da amputação,

protetização, e tal... do PCD. [...] Eu acho que tudo isso acaba mudando um pouco do aspecto da gata... tudo isso vai moldando, né?! A gente vai sempre mudando.

A partir disso, salienta-se a interdependência entre os processos desenvolvimentais e o meio, que se co-constroem (ROSSETTI-FERREIRA; AMORIM E SILVA, 2004), fazendo com que elementos biográficos de Nina promovessem novas possibilidades no contexto em que está inserida:

Eu nunca vi... aqui, né?! Nenhuma *drag* amputada, protetizada, robótica... Nunca vi por aqui essas coisas, sabe?! Aí assim, é um nicho... Essa nova modalidade, né, de *drag* amputada... [...] Eu não vou querer fazer nada que vai esconder minha prótese, sabe?! É *pra* as pessoas verem mesmo que existe *drag* amputada sim!

No desenrolar dos processos, a *drag queen* vai se consolidando e transformando, marcada pelas relações de semelhança e diferença com a pessoa. Ao passo que tem características físicas e psicológicas próprias, por vezes se confunde com o sujeito (CHIDIAC; OLTRAMARI, 2004). A forma de posicionar-se no mundo e de ser visto é diferente, como trazido na fala de Raphael:

Eu acho que do jeito que eu tô aqui, eu sou mais um veado qualquer... nem tanto, porque [...] tenho uma deficiência agora, mas... antigamente, eu era, tipo, só mais um veado qualquer. E de *drag* não, *drag* tem um empoderamento, assim, já nato, sabe?! É algo que a gente não pode mudar, a gente acaba tendo sim. Quando a gente chega nos lugares, a gente chama atenção, o que a gente fala, todo mundo escuta, entendeu?! Então, assim, acaba, você acaba tendo uma autoconfiança maior também.

No caso de Nina, a relação entre pessoa e persona sofreu alterações com o desenvolvimento da *drag*. Há uma distinção física, mas uma proximidade em termos de personalidade, que não deixam de ser idiossincráticas:

O que eu mais curti foi me transformar em outra pessoa, né?! É você tá com uma cara, e daqui a pouco, tipo, aquele cabelo, aquela roupa... você passar pelo espelho, e não se reconhecer. Isso acontecia muito nas primeiras montações... até hoje, na verdade. Só que, assim, nesse período foi mais intenso, eu ficava mais passada com a transformação. [...] No começo era [diferente], sabe?! Era, tipo, muito... um pouco do humor, sabe?! Alguns trejeitos, e tal. Só que depois eu fui aglutinando tudo. [...] No sentido de ser duas pessoas em uma mesmo...sem distinção, sabe?! É, tipo, *twobecomeone*. [...] Como se fossem duas personalidades... mas muito próximas, sabe?! Alguns detalhes que mudam, assim. Eu nunca mudei minha voz, por exemplo. É, tipo, uma coisa assim, tipo, o jeito que você anda, o jeito que você sorri, o jeito que... tipo, seu humor, quando você tá montada, é outra história...

Raphael diz que Nina é “mais animada, mais... como é, energética, enérgica... [...] Tipo *Red Bull*, ela é movida a *Red Bull*”, configurando-se, por vezes, como uma “válvula de escape”. Temos, aí, alguns indícios da corporalidade da *drag queen*, que é modulada durante a montagem. Nina é mais envolvida na cena de festas e eventos, atuando também como DJ. Já participou de formaturas, aniversários, desfiles, entre outros. Barnett e Johnson (2013) colocam os espaços de lazer também como espaços de estabelecimento de redes, o que é

corroborado na história de Nina. Os autores apontam, ainda, a importância de criar novos espaços *queer*, que não se referem somente ao local, mas também sobre as práticas, a exemplo da *drag*. Compreendemos que em sua história pessoal, Nina efetivamente transforma o contexto através de sua performance como *drag*, *queerizando* diversos espaços:

Tanto ia para festa hétero, fazer porta... abrir a festa, e entregar brinde para quem ia chegando, e tal... [...] Tanto tinha uns rolês, assim, umas ações em eventos, como tinha desfile, que a gente participava, tinha alguns editoriais, que a gente criava... como portfólio, mesmo.

Refletindo sobre o tempo histórico, é interessante pontuar as possibilidades de lugares que são colocados para as *drag queens*: que oportunidades são dadas às nossas *queens* locais? Apesar de hoje ter espaços de circulação e de trabalho, Nina diz:

Apesar de render bons cachês às vezes, não é o que a gente conta sempre, porque não tem essa rotatividade toda, né?! Então acaba não passando de um *hobby*, uma vez que a gente faz por diversão e sem visar lucro, ou melhor, o lucro não é em primeiro plano, né?!

Mais uma vez, ressaltamos a profissionalização como um dos elementos que atravessa a trajetória de Nina. O modo de conduzir a *drag*, bem como sua estética, são atravessados por seu investimento nela como um trabalho, o que denota a co-construção entre pessoa e meio. A circulação nos diferentes lugares vai gerando novas experiências, promovendo aprendizados e moldando a *drag* e suas possibilidades:

É super bacana, assim, tipo, o quanto a gente pode ser versátil em evento, né?! [...] Muita coisa, assim, que a gente vai vivendo no dia a dia, nessa trajetória, a gente vai aprendendo, assim, na hora, na tora, né?! [...] Super tem, assim, algumas situações que a gente vai passando, inusitadas, que a gente tira de letra, entendeu?!

O acaso demanda criatividade, mas a experiência auxilia na consolidação e prática evolução da *drag*:

É a questão da experiência, né?! De você pegar, de pegar o jeito, já, e já fazer quase no automático, às vezes. [...] Na hora de você procurar uma técnica nova, um *shape* novo, você já consegue fazer, você já sabe chegar no seu objetivo com mais facilidade do que você indo, testando e apagando, testando e apagando. Você já sabe o que fica bom, entendeu?! É a *expertise* mais da experiência, mesmo. E você tá ali, treinando e fazendo. Eu fiz evento no Bar do céu, que chamava *Cinemona*, que foram três temporadas de *Rupaul*, e todos os episódios, a gente fazer uma montagem que era baseada naquele episódio. [...] Então, assim, era um rolê semanal que tinha, a gente também fazia um desafio daquele, tá ligado?! Eu achava massa! E, acabava pegando experiência, assim, tanto na parte da montagem em si, tanto maquiagem, cabelo, pele, tudo isso... como também a agilidade, né?! Pra fazer as coisas... Então, no final isso acaba sendo um treinamento massa.

A profissionalização também delinea as relações que se estabelecem entre a família *drag*, tanto pelo emprego de Raphael como maquiador, como pelos trabalhos em eventos que realiza com a sua família *drag*. Nina é a mãe da *Maison Poison*, e sobre as filhas, diz: “Quando chegou na décima segunda eu parei de contar”. Quando Raphael realiza uma ou

mais maquiagens de uma *drag queen*, Nina estabelece uma relação de amadrinhamento com ela, ainda que esta se dê de forma pontual, sem ser a “mãe original”, isto é, a *drag* de referência no cotidiano da *performer*: “Tem umas, inclusive, que não querem ser filhas da mãe original, e eu digo: “Não, pode ser, no máximo, afillhada... mas filha mesmo, não!””.

Neste ponto, percebemos interinfluências entre as trajetórias da pessoa e persona: ao passo que o trabalho de Raphael enquanto maquiador delineia as relações de Nina, ela também traz transformações aos campos interativos dialógicos de Raphael, promovendo novas interações e relações:

Já tive eventos, assim, tipo, aniversário de 15 anos [...] E a menina queria porque queria que eu me montasse... Eu que ia maquiá-la, né... mas ela queria que eu me montasse, pra chegar na festa dela montado e tal... Aí perguntou se eu tinha alguém pra chamar, eu chamei minhas três amigas da *Maison*, e a gente fez a festa, assim, lá. Quando a gente chegou, foi o momento alto da festa, sabe?!

Estabelecem-se, nesse entremeio, relações idiossincráticas, a exemplo de “parir” antes de ser *drag*: “Antes mesmo de eu ser *drag*, eu já tinha parido uma personagem pra um filme, [...] E ela só se montou essa vez, pra esse trabalho”; e das figura da “mãe de aluguel” e a “filha de proveta”: “Eu chamo filha de proveta aquelas filhas que me pagam pra nascer. [...] Me contratou, posso ser sua mãe de aluguel. Mas também sou eu que dou o nome, sabe?!”.

Como traz Mesquita (2013), nas relações de amadrinhamento *drag*, há uma mescla entre práticas tradicionais e subversivas no que se refere ao compadrio. Nota-se uma posição privilegiada da mãe na hierarquia familiar, como uma figura experiente, que dá nome à família:

Quando eu vou nomear alguma filha minha. Depois que ela tá pronta, que eu vejo a cara dela, eu penso no nome, sabe?! Se ela disser: “ah, eu quero me montar, meu nome vai ser esse”... aí, eu vejo se combina com ela, o nome, na minha cabeça, senão, eu vou montar ela no *freestyle*, e o nome que eu achar, eu troco na hora, e vai ser minha filha, e tem que me obedecer!

Mas há também uma performance de gênero que foge à cisheteronormatividade. No caso de Nina, a partir das metáforas de “nascer”, “parir”, “ser mãe”, podemos traçar um paralelo com a Rede de Significações, identificando novas significações e posicionamentos. A linguagem, enquanto elemento circunscritor no desenvolvimento, modula novas formas de relacionar-se consigo e com os outros, modificando também a compreensão coletivo-contextual desses acontecimentos. É possível nascer *drag queen*, parir outras *drags* e ser mãe *drag*, ainda que isso não envolva processos biológico-reprodutivos. São subversões e ampliações do que se entendem por esses eventos, que não são menos reais, mas se consolidam no aqui-agora das práticas dessas pessoas.

Já após o início da pandemia de COVID-19, houve uma diminuição significativa na cena de festas, o que gerou uma menor circulação nesse momento. Para Raphael, as redes sociais foram um meio de dar continuidade à sua *drag*, fazendo editoriais e vídeos. No período das entrevistas, ele experimentava um momento adaptativo de retomada de eventos após o seu acidente:

Teve uma época que eu tava bem na *bad*, assim, de autoestima, e tava precisando me movimentar um pouco. Vi o pessoal fazendo *unsreels* da Cruella, e comecei a fazer umas coisinhas, até fazer o da Cruella. E aproveitava o tempo que eu tava fazendo essas parada... enquanto eu me maquiava para fazer *reels*, eu fazia *live*, e ia contando um pouco da história, da minha rotina, o que estava acontecendo, sabe?! A Nina virou meio que a porta-voz do meu caso, assim, na sociedade recifense. E foi isso. Aí, assim, agora eu tô começando a me montar, assim, valendo porque vai ter festa de *Halloween*. Mas, eu vou ver, ainda, como é que vai ser a questão da mobilidade, como é, sabe?!

Aqui, podemos observar mais um dos movimentos de distanciamento e aproximação entre pessoa e persona. Num momento difícil da história de Raphael, Nina aparece como uma forma de gerar movimento e transformação, posicionando-se como “porta-voz” em suas relações.

Como trazido por Rossetti-Ferreira, Amorim e Silva (2004), o que acontece no aqui- agora (tempo microgenético) influencia também o que se espera para o futuro (tempo prospectivo). Na trajetória de Raphael, observamos algumas repercussões do ocorrido no que é projetado para a persona:

Minhas perspectivas e expectativas mudaram um pouco, depois do meu acidente. [...] Eu tinha mais outros planos, sabe?! Eu pensava em me mudar pra fora, pra a Europa... [...] Ainda tem coisas pra realizar, sabe?! [...] Talvez a Nina vire, no futuro, só uma *socialite* bonita, talvez se daqui pra lá ela quiser aprender a ser engraçada, tá tudo bem, se não... vai ser só bonita mesmo.

Quando nos encontramos presencialmente, Nina estava retomando a circulação na cena de festas. Acompanhei a sua montagem no dia 1 de novembro, para uma festa de *Halloween*, na qual ela acompanhou uma amiga DJ que foi tocar no evento.

Figura 28-Maquiagens de Nina



Fonte: A autora (2021).

Como pode ser observado, o estilo estético de Nina está mais associado ao imaginário social da feminilidade, a figura da “garota”. Ela demarca, então, uma transformação do

masculino para o feminino, que caracteriza sua persona. Nina deu início à montagem com a maquiagem, que durou cerca de 3 horas, começando pela preparação da pele, seguida do processo de esconder as sobrancelhas. Para isso, utilizou várias camadas de cola bastão escolar, penteando e grudando os pelos à testa, e depois aplicou pó compacto do seu tom de pele.

Pele pronta, né?! Pele pronta que a gente fala, preparada, hidratada, passo a cola na sobrancelha, pra mim é o ponto principal da maquiagem, porque a sobrancelha é o que mais altera, assim, na estrutura do rosto, né, pra a gente fazer a mudança do masculino pro feminino. Acho que a sobrancelha é o ponto inicial da transformação, né?

Figura 29-Nina no processo de esconder as sobrancelhas



Fonte: A autora (2021).

A sequência escolhida se relaciona com as experiências prévias de Nina, que compõem sua ontogênese, e exaltam a maquiagem da *drag* como um processo experimental, marcado por tentativas, “erros” e “acertos”, processos de aprendizagem e adaptação:

No início, eu começava a fazer a pele, aí eu fazia o olho, e depois a sobrancelha. Só que aí, depois, eu percebi que a sobrancelha não ficava muito boa, então, eu comecei a fazer a pele depois da sobrancelha, porque eu conseguia harmonizar de acordo com os contornos que eu tinha feito. [...] Quando eu preciso ganhar tempo, assim, para me maquiar rápido, aí, eu faço logo a sobrancelha, [...] depois o olho, depois a pele... e a boca sempre por último.

Após esconder a sobrancelha, o próximo passo é “apagar” a barba, uma vez que é um símbolo masculino, que diverge da proposta estética de Nina. Neste ponto, ela resgata técnicas de colorimetria, utilizando-se de um *clown* laranja, e selando-o logo em seguida:

Eu passo esse *clown*, que é um cremoso, bem seco, na parte azulada. [...] Esses corretivos, que são em tons mais diferentes, são corretor, na verdade. [...] Geralmente, você vai usar antes da base, entendeu? [...] Ele vai servir pra quando misturar com a base, ficar um tom massa.

A partir de agora, se inicia o processo de construir um novo rosto, começando pelas sobrancelhas. Essas são desenhadas um pouco mais altas e arqueadas que as de Raphael: “Aí

começa a tomar forma”. Há um forte teor intuitivo na maquiagem de Nina, uma vez que ela não a planeja previamente, executando-a de forma fluida.

Figura 30-Nina desenhando as sobrancelhas



Fonte: A autora (2021).

O olho recebe atenção especial, tendo forma e tamanho alterados. Para Nina, é o marcador da transformação da pessoa para a persona, ao final da maquiagem: “Quando boto a lente, pra mim, é a parte que diz "Caralho!", até o humor muda, sabe? [...] Quando eu coloco o olho claro, aí parece que o bicho vai pegar!”. Corporifica-se uma nova perspectiva: o olho muda, a forma de ver o mundo muda.

Figura 31 - Nina maquiando os olhos



Fonte: A autora (2021).

Percebe-se que há uma preocupação com a coerência entre a maquiagem e o contexto da montagem. Nina inicia a sombra do olho com tons rosados, mas sente que essa proposta se afasta da ideia de *Halloween*. Então, ela segue para outras etapas, mas depois volta ao olho, buscando dar um toque mais sombrio, através da utilização de sombra preta. Mais uma vez, apontamos a não-linearidade dos percursos, que se concretizam, também, na maquiagem.

A pele é o próximo passo. Após a aplicação da base, que promove a uniformização da pele do rosto, é a vez do contorno: “*Vamo recortar essa cara inteira, que tá tudo muito branco. Como a gente faz? [...] Pega uma base mais escura, pra fazer esse contorno*”. Neste ponto, desenha-se um novo rosto, afinando e deixando algumas partes mais angulosas, aproximando ao que se associa a um rosto mais “feminino”. Nina aplica um contorno líquido, e sela com um *bronzer*.

Figura 32- Nina aplicando base, e marcando o contorno



Fonte: A autora (2021).

Logo mais, vem a selagem da pele, e o iluminador. Nina opta por usar um *glitter*.

Figura 33-Nina aplicando iluminador



Fonte: A autora (2021).

Então, decide retomar a maquiagem do olho, agregando tons mais escuros. O delineado é feito de modo acentuado.

Figura 34-Nina retomando a maquiagem do olho ao fim da maquiagem



Fonte: A autora (2021).

A boca, por sua vez, é feita com um tom nude. O contorno é feito maior que o tamanho dos lábios, provocando a ilusão de lábios mais carnudos. Posteriormente, acrescentam-se cílios postiços. Isso é comum na maquiagem *drag*, como forma de acompanhar o tamanho dos olhos, e trazer maior dramaticidade.

Figura 35-Nina colocando os cílios postiços



Fonte: A autora (2021).

Durante o processo de maquiagem, além da pintura do rosto, despontam modulações na expressividade. Intensificada pela lente de contato, a forma que Raphael e Nina se olham no espelho é diferente, acarretando em poses e portes distintos.

Figura 36-Modulações na expressividade de Nina



Fonte: A autora (2021).

Ao fim da maquiagem, ela começa a compor o *look*. Além de uma diversidade de materiais advindas do trabalho de Raphael como maquiador, Nina tem variadas peças de roupa, perucas, sapatos e bijuterias. Com “peças coringa”, são possíveis inúmeras combinações, “que vão dar o truque de um jeito com uma peça, e de outro jeito com outra”. A marcação de gênero também se mostra nas roupas, associadas ao vestuário feminino. Desse modo, une uma meia arrastão, uma saia e um *corset*. Raphael pontua que não mais poderá usar saltos por conta da prótese do pé, que é reta, e utiliza um tênis.

Figura 37-Nina colocando o corset com ajuda de sua amiga



Fonte: A autora (2021).

Após isso, modula algumas regiões do corpo com o acréscimo de seios de borracha e uma *bundex*, calcinha de enchimento para empinar a região dos glúteos. A depender do contexto, a dissimulação do pênis (“aquendar a neça”, no pajubá), com o objetivo de aproximar-se ao formato da vagina, também é uma prática corrente no meio *drag*. Porém, esse não foi o caso nas entrevistas realizadas, seja pelo *look*, que não destaca a região, pelo propósito da montagem, ou por posicionamentos políticos.

Seguidamente, coloca a peruca, adereço comum no meio *drag*. Ela utiliza uma *lace*, que é um tipo de peruca mais trabalhado, com uma tela na frente que imita o couro cabeludo. Após camuflada pela maquiagem, esta provoca um acabamento mais natural.

Figura 38-Nina após colocar a peruca



Fonte: A autora (2021).

Para gerar a ilusão de seios maiores, realiza um contorno na região do tórax.

Figura 39-Nina desenhando o contorno dos seios



Fonte: A autora (2021).

Ao pedir para ver uma de suas fotos, Nina opta por mudar a cor do batom. Isso denota uma preocupação com o olhar do outro em relação à *drag queen*, reavivando os campos interativos no processo de montagem.

Figura 40-Nina alterando a cor do batom



Fonte: A autora (2021).

Por fim, acrescenta alguns acessórios, como um chapéu de bruxa e alguns anéis.

Figura 41 - Nina posando para a foto na festa de Halloween



Fonte: A autora (2021).

5.3 ONTOGÊNESE DA *DRAG QUEEN* - G. AMAZONE

Bruno Silva é um homem cisgênero, gay, negro, magro, sem deficiências. De classe média baixa, atua como administrador. No momento da entrevista tinha 38 anos. Natural de Palmares (PE), atualmente mora em Recife (PE). Já frequentou a igreja católica e o candomblé, mas atualmente não tem religião. Sua *drag queen*, G. Amazone⁶⁹, surgiu em 2014.

Figura 42-G. Amazone



Fonte: A autora (2021).

Bruno relata que a TV promoveu o seu primeiro contato com a arte *drag*: “Eu cresci assistindo muita *MTV*[...] eu tinha muito acesso ao audiovisual, e isso já enchia meus olhos. Nos anos 90, conhecia a *Rupaul*, conhecia o trabalho dela, mas, até então, como cantora e como artista *pop* normal”. A mídia, então, aparece como um elemento circunscritor na infância, mas é somente na adultez que Amazone toma forma. Através de seus relatos, é possível resgatar múltiplos elementos biográficos de Bruno que reverberam na ontogênese de Amazone. Ele coloca que, devido a processos de adoecimento de sua mãe, desde a infância ocupou uma posição de cuidado, assumindo múltiplas responsabilidades no âmbito doméstico, o que lhe gerou um grande “senso de responsabilidade” e “autocobrança”.

Relata, ainda, que era uma “criança viada”, por ser afeminado desde a infância, e, por isso, se sentiu tolhido desde cedo. Aqui, retomamos o CISTema sexo-gênero (NASCIMENTO, 2021) - pautado numa linearidade ficcional entre sexo, gênero e desejo (BUTLER, 2018b), como elemento da matriz sócio histórica. Desviar dessa lógica, portanto, pode acarretar em processos de violência e silenciamento. Como traz Ribeiro (2018), as crianças homoafetivas

⁶⁹Você pode acompanhar um pouco mais em: <https://www.instagram.com/amazone.drag/>.

do sexo biológico masculino experienciam, muitas vezes, um processo de descoberta sexual de modo dessassistido, marcado por um desamparo familiar social e psicológico significativo.

Como visto em Ferreira e Aléssio (2020), a adultez -e, nesse caso, a persona *drag*- se torna um espaço no qual é possível vivenciar desejos e curiosidades que, por vezes, remontam à infância:

Eu tive que ser responsável muito cedo, sabe?! E fora que a sociedade ficava tolhendo a minha criatividade, o meu jeito, as minhas possibilidades... aí e eu fui crescendo, e tudo... Então assim, a Amazone veio como uma grande válvula de escape para isso tudo.

Em sua adolescência, ele relata ter compreendido mais acerca de sua orientação sexual, como também identidade étnica, como jovem negro. Nesse ponto, podemos refletir sobre a marginalização das pessoas que fogem ao padrão cisheteronormativo, bem como da branquitude. Ao retomar as ideias da Rede de Significações, podemos pensar nesses elementos como circunscritores, traçando limites e possibilidades no desenvolvimento. Considerando gênero e raça como elementos importantes da matriz sócio-histórica, delineados pelo contexto, podemos ressaltar que há um apagamento histórico das marcas de gênero, raça e classe (LOURO, 2013). Diante da co-construção entre pessoa, contexto e matriz sócio-histórica, isso pode dificultar os processos de autoreconhecimento e autoafirmação. Contudo, tem-se concretizado movimentos insurgentes, que modulam e transformam o meio, a exemplo os movimentos populares de reivindicação. Foi através de um desses, o afoxé, que Bruno se inseriu nesses debates.

Já na adultez, durante a faculdade, um de seus amigos passa a frequentar festas privadas em que as pessoas começam a se montar. Sobre esse momento, ele diz:

Desde a primeira festa, ele comentou comigo, mas aí, eu nunca dei muita trela para ele, sobre essa questão de se montar... Nem passava na minha cabeça, de ter um personagem *drag* ou ser *drag*, né?! Tipo, era uma coisa bem longe... assim, eu já gostava de me fantasiar...

Adorador de carnaval, compartilha sua paixão por fantasias, inclusive tendo ganhado um prêmio por uma delas. No aqui-agora da entrevista, articula esse momento como um prelúdio de Amazone:

Foi uma fantasia *drag*, porque eu estava vestido de Frida Kahlo, com a saia *longona*, de barba, todas as referências... E com a barba, já um pouco de Amazone, já era um embriãozinho, digamos assim. [...] Mas aí, nem existia personagem, eu nem via aquilo como *drag queen*. Era um homem fantasiado de uma figura feminina, até então.

Nesse ponto, destacamos a delimitação que Bruno traça entre a personificação do feminino e a *drag queen*. Como desenvolvido anteriormente, a *drag* é uma prática artística singular, que vai muito além de uma caracterização física. Há a construção de uma persona,

processo no qual emergem, além de aspectos físicos, características psicológicas (CHIDIAC e OLTRAMARI, 2004).

Após ser convidado algumas vezes, Bruno aceita participar da festa. No evento, era costumeiro uma competição entre as *queens*, em que era eleita a rainha da noite.

Ele [o amigo] percebeu que eu iria elevar o nível da competição. [...] Eu tava no momento da minha vida... Eu tava naquela máxima do "Por que não?", né?! E, tipo, assim, não sei, daqui pra quando eu morrer, se eu vou ter uma outra oportunidade de me montar de *drag*. [...] E aí, foi quando começou a realmente nascer a ideia de criar uma personagem, de vir o nome. E aí, ventilou, assim, ventilei muitas coisas. E eu tinha, a princípio, até um desenho de uma silhueta que eu gostaria que fosse... não tem nada a ver com Amazone de hoje! [risos].

Neste excerto, podemos perceber a influência do tempo prospectivo na imagem que se constroi da *drag queen*. É com o desenrolar dos processos que os elementos emergentes vão sendo negociados, transformados e apropriados. A persona vai se tecendo nesses alinhavos, de modo singular. Um dos aspectos que passa por esses processos de re-significação é o nome. Geralmente, o processo de escolher o nome próprio não é atribuído à pessoa. Contudo, no caso da persona *drag queen*, isso é não só uma possibilidade, mas uma prática comum. Evocam-se, assim, múltiplos recursos simbólicos (ZITTOUN, 2007), unindo referências e reflexões pessoais, marcadas pela trajetória ontogenética. O batismo da *drag* é atravessado pelo tempo vivido, mas também pelo tempo prospectivo, no sentido do que se projeta naquela persona. É um lugar de possibilidades, de descoberta. Como traz Zittoun (2007), há uma dimensão temporal dos recursos simbólicos, em que, a partir do presente, elementos do passado são mobilizados para dar sentido ao aqui-agora, e contribuir com a visão de futuros possíveis:

Eu quis dar essa questão da incógnita, porque ela tende a beber muito da fonte da magia, sabe?! Do místico. E aí, o G. deixa essa incógnita *pra* muitas possibilidades... possibilidades de conotações sexuais, ou conotações de magia mesmo, de simbolismo, e de incógnitas, como uma esfinge, como uma coisa assim, sabe?!

Já Amazone, nome mais utilizado por ela, carrega elementos ontogenéticos da trajetória de Bruno, como a relação com a sua mãe: “Depois de muita conversa, como diz a história, eu consegui *linkar* essas pontinhas. De como essa personificação da mulher forte, dessa questão guerreira, de como era a minha relação com a minha mãe, né?!”. Amazone é uma guerreira porque é isso que Bruno foi a vida inteira:

Acho que, intuitivamente, o nome veio surgindo, porque eu quis que ela tivesse uma representação de minoria, de, sabe?! De dar voz às minorias. Então, teria que ser alguma coisa que remetesse muito a tribo... ali, uma coisa guerreira, ali, uma coisa de luta, sabe?! Essa pegada política, ela já veio implicitamente no personagem. Quando ele surgiu, a questão de ser uma afronta política, de dar mais uma vez a cara à tapa pra a sociedade, né?! Porque eu dei a cara à tapa sempre, sendo o *gay* afeminado que eu sou. [...] Então, o nome Amazone representa essa coisa, muito de -

- essa questão de guerra, de tribo, de uma coisa guerreira, né?! Das Amazonas, realmente. Da mulher guerreira, de uma mulher de minoria, né?!

A figura da mulher política e guerreira também se corporifica na estética de Amazone, marcada também pela identificação étnica de Bruno: “A primeira montagem já é com um *black*. Então, assim, já vem com uma estampa de onça, muito *animal print*”.

Ao pensar no tempo histórico e suas relações com o sistema sexo-gênero, práticas dissidentes, como a *drag queen*, podem se apresentar como uma ruptura da expectativa social, tendo em vista que se vive numa matriz cisheteronormativa (FERREIRA e ALÉSSIO, 2020). Desse modo, não é algo que se costuma esperar, e demanda processos criativos. Isso pode auxiliar na compreensão desse tom de improviso, que marca as primeiras montagens de todas as entrevistadas:

Foi bem louco de começar... não ter nada de maquiagem, de conseguir algumas coisas emprestado, sabe?! De pegar uma peruca que já foi de uma fantasia, e vamos criar, e começar a criar. Isso, para mim, foi tipo, assim, um despertar, sabe?! Um abrir de horizonte. Foi uma coisa, assim, encantadora, automaticamente encantadora para mim. Então, assim, entrei na minha zona de conforto, sabe?! Tipo assim, aqui é o meu lugar. Mesmo com todos os percalços, porque da primeira vez que eu me montei, eu tirei a barba, eu me depilei, o corpo inteiro [enfático], sabe o que é inteiro?! [...] Na loucura, por não ter experiência, por não saber, por não ter uma mãe *drag* pra me dar um suporte de algumas coisas básicas... Então assim, eu fui intuitivamente...

A partir desse trecho, destacamos alguns elementos. Reavemos a discussão acerca do binarismo de gênero (BUTLER, 2018b), e as aproximações da figura da *drag queen* com a construção social da mulher. Principalmente a partir do século XX, traçou-se uma associação do corpo da mulher a um corpo depilado (MÜLLER, 2019), e isso reverbera nas práticas das *performers*, que, por vezes, fazem depilação ou utilizam meia-calça para ocultar os pelos. Na história de Amazone, esse aspecto, relacionado ao tempo histórico, foi algo que lhe marcou biograficamente, mas sofreu alterações durante seu desenvolvimento. Posteriormente, ela passa a construir uma relação mais fluida com os pelos, a exemplo de sua emblemática opção pelo uso da barba, o que amplia, também, as noções contextuais do que é uma *drag queen*.

Além disso, ela refere ter sentido a ausência de uma rede de apoio, que no meio artístico, muitas vezes se caracteriza pela família *drag*, retomando a dimensão interativa que compõe a persona em todos os processos. Ademais, fica nítida a presença de dificuldades no ser e fazer *drag*, inerente à sua ontogênese. Não obstante, a personase configura como um espaço de poder, expressão e libertação: “O que me encanta, na arte *drag*, com certeza é a completa possibilidade. Porque você tem a chave de tudo. Você pode tudo como *drag*”. Em um trocadilho curioso, Bruno diz que “entrou na zona de conforto”, o que nos indica algo

importante: em parte significativa de sua vida, ele se sentia desconfortável. Amazone, então, vem como um modo de “botar os bichos *pra* fora”.

Bruno e Amazone têm uma relação complexa, marcada por diversos processos de aproximação e distanciamento. Durante a entrevista, Bruno pontua a terapia como meio importante de compreender mais sobre essa relação, e como Amazone metaforiza a sua própria história:

Eu consegui entender de como ela é uma outra pessoa, mas sou eu. [...] Tudo é Bruno... Então assim, é uma persona? sim! É uma projeção? sim! É uma outra persona? É uma outra persona, e você vai ver, né?! O tom de voz muda, a postura muda, a atitude muda. É uma coisa muito louca que acontece no processo, intuitivamente. Mas assim, eu entendi que sim, sou eu. [...] Que ela é uma personagem que eu crio, que eu alimento, que eu vou criando camadas, tudo, e até mesmo, a gente identificou de como a história, essa história fictícia do nascimento de Amazone, né?! Dela ser filha de uma deusa com um homem, que é um humano, de ser uma semideusa... de como isso também está ligado com as minhas perspectivas de como eu cresci, de como eu vi o mundo, né?!

Ao passo que é parte integrante da pessoa, Amazone tem sua natureza, suas características psicológicas, seus desejos, etc. Marca-se, também, uma corporalidade distinta. Com a consolidação da persona, Bruno consegue ressignificar elementos de sua própria biografia, através da construção de um novo lugar no mundo. É possível expressar a multiplicidade da pessoa através de diferentes modos de se posicionar, de se apresentar, de se comportar, de se relacionar... Entrelaçadas pela história e memória da pessoa (NASCIMENTO, 2012), pessoa e persona se apresentam em movimentos fronteiros:

Ela gosta desse impacto visual muito grande, e não ter medo! Ela é muito muito mais segura do que Bruno. É tanto que a gente [na terapia] tentou fazer vários exercícios, para com que a segurança que Amazone tem, eu conseguisse utilizar enquanto Bruno, digamos assim. Isso para que essa arte consiga me consolidar, e me dar segurança no que eu estou fazendo.

Há uma influência mútua. A *drag* agrega alguns aspectos de Bruno, como seu caráter metódico - como construir um *feedback* organizado, coreografar as performances, e pensar nos detalhes dos *looks* que costura:

TUDO [enfático] vai ter um porquê. Vai ter uma referência, vai ter, sabe?! É meio como no candomblé, onde não tem um nó que não tenha uma justificativa. Se você parar numa balada, e quiser conversar sobre meu *look*, a gente vai passar a noite! [...] Não tá só, ali, muitas vezes esteticamente. Vai tá porque tem alguma referência, é inspirado em alguma coisa. [...] Fui aprender a costurar, porque eu sabia costurar intuitivamente. [...] Fui pensar mais em dançar, porque eu sempre fui assim... a música tem que vir, e sair do corpo fluidamente. Esse negócio de coreografia 5,6,7,8, nunca foi comigo. E aí, essa prática eu tive que colocar de Amazone, de parar às vezes a música, e contar, e pensar em performance... Aprendi um *script* de performance, o que é que tem que ter uma performance pra a performance ficar interessante. Porque no começo, as performances eram tipo assim, vou aqui cochilar [finge que está dormindo]. [...] Nesse período todo eu vim estudando, você vem estudando, melhorando, revisitando, aprimorando a arte.

Além das influências do mundo da mídia citadas por Amazone, aqui, podemos ver como um background religioso da pessoa também ecoa na persona drag. Apesar de não mais se entender dessa religião, é nítida a influência das temporalidades, sendo um elemento biográfico que foi remodulado para compor a montagem. Ao passo em que características da pessoa influencia na construção da persona, o oposto também ocorre: Amazone se concretiza como um espaço de empoderamento, criação livre e experimentação, que ajudam Bruno a se soltar e se conectar com outros elementos de si mesmo. A drag ensina Bruno a se expressar mais livremente, reduzindo a autocobrança e o medo de perder:

Hoje, eu consigo dosar mais minha autocrítica, e ver que as pessoas adoram, curtem muito o trabalho, aí hoje eu tô conseguindo levar bem melhor. [...] Hoje eu entendo que às vezes eu perco. Às vezes é normal perder. É normal alguém estar melhor do que você, ou atingir o que o público estava querendo mais do que você. Do que você não conseguiu dar, não que você seja menos, sabe?! Aí, eu acho que isso ela consegue, tá me deixando um pouco mais tranquilo nessa questão de: ok, perder faz parte.

Observa-se que os processos de aprendizagem são inúmeros, desde as técnicas e truques no processo da montagem e performance, quanto em processos identitários de reconhecimento e transformação. Para Bruno, os processos de evolução de Amazone são algo a ser celebrado. É um registro de quem Amazone já foi, o que ela é, e no que ela pode se transformar:

Eu tenho um vídeo⁷⁰ no *YouTube* de uma das minhas primeiras montagens, que Amazone ainda tava bem brutinha, ainda, você vai ver que a maquiagem tava um terror! Mas, você vai ver que tem um bom material visual. Eu gosto de mostrar para as pessoas, para verem o quanto eu evoluí. [...] Eu tenho foto de Rupaul parecendo uma carranca, gente! Por que que eu não posso parecer uma carranca de vez em quando, né?! E assim, todo mundo tá aprendendo, ninguém nasce pronto, ninguém nasce o Pitanguy do pincel, pra fazer uma cirurgia plástica com pincel na primeira vez que se monta.

Ao passo que a pessoa transforma a persona, a *drag* também tem impactos no processo ontogenético mesmo após desmontada.

Como pudemos observar, o tempo ontogenético atravessa também as redes de sociabilidade e a adesão a grupos específicos. Cada *drag* tem seu espaço, sua linguagem e suas práticas. No caso de Amazone, o ambiente de festas a inseriu em novas redes de afeto. As primeiras concorrentes de Amazone transformaram-se, posteriormente, em sua família *drag*.

Eu tenho uma *Haus*... esses amigos dessa festa são todos, né?! Que tem uma estrutura hierárquica, [...] uma lógica de quem é mãe... [...] Eu tenho uma meia-irmã, e essa meia-irmã teve muitas filhas, aí somos todos da *Haus*, então a gente tem esse vínculo afetivo de realmente família, de se respeitar os mais velhos, que têm mais

⁷⁰G. Amazone, Tombei - <https://www.youtube.com/watch?v=Zzb50BFaYmM>.

tempo se montando, alguns mais novos, de apadrinhar, de ter -- E hoje, a gente vai consolidando, né?! Apoiando um ao outro, para que cada um use a *drag* da forma que mais lhe convém.

É interessante perceber como as relações são múltiplas nas famílias *drag*. Percebe-se, mais uma vez, elementos convencionais e disruptivos em relação a uma lógica familiar (MESQUITA, 2013). Há, aí, uma hierarquia, mas não se refere à idade ou experiência da pessoa, e sim da persona *drag*. Isso pode gerar situações interessantes, a exemplo de pessoas mais novas que amadrinham pessoas mais velhas, mas que começaram a se montar há menos tempo.

As relações da pessoa e persona se mesclam, e Bruno diz que, atualmente, a maioria de seus amigos o chamam de Amazone, que também é o seu nome nas redes sociais: “Quando eu construí, eu construí Bruno e Amazone. E hoje [faz gesto juntando as mãos], é totalmente, completamente uma coisa só”.Ele narra, ainda, que a festa seguiu por muitos anos, e permaneceu privada, pois algumas das artistas não se sentiam à vontade de publicizar a *drag*:

Dentro dessa turma, tem gente como perfil no *Instagram* fechado, gente que nem tem perfil no *Instagram*, gente que pode mostrar a cara como *drag*, gente que não pode mostrar, tem gente que abriu o perfil também agora, depois de 7 anos fazendo terapia, e se sentiu à vontade para abrir... e botar também essa cara à tapa para sociedade.

Relacionando ao contexto sócio-histórico, podemos apontar questões como a LGBTfobia, bem como o fato da *drag* ter sido colocada, por vezes, como uma “cota de diversidade” (BRAGANÇA, 2019), uma figura rasa e despolitizada, o que poderia e pode provocar imagem estigmatizada do *performer*, em suas relações pessoais e profissionais. Em seu percurso, Amazone transforma ativamente o meio social, trazendo músicas e textos de cunho abertamente político em suas performances. Contesta, também, a circunscrição geopolítica da *drag*, difundida e associada principalmente ao norte global e às suas influências culturais, criando outras narrativas possíveis:

Tem aquele negócio: se não cabe Amazone, então ela não vai. Agora, se ela for, ela vai do jeito que ela quiser. Ela vai performar o que ela quer, vai dizer o que ela quer dizer.[...] Eu gosto muito de performar muito Linn da Quebrada, porque ela tem uns textos muito diretos, muito objetivos, e na pegada do que Amazone gosta. Urias também [...] essas duas cantoras, personificam bem o que a Amazone gosta de performar, sabe?! [...] 99% das minhas performances são de músicas nacionais. [...] Eu gosto muito, também, de exaltar um pouco o que é daqui, sabe?! Mostrar de que para ser *drag queen* não precisa tá dublando Beyoncé, Britney e Whitney, mas eu já dublei Whitney uma vez!

O tensionamento entre a polarização do binário “masculino” e “feminino” é um aspecto marcante na ontogênese de Amazone. Sobre uma das festas que frequentou, ela relata:

O tema da festa era *crossdressing*, né, então era para os meninos irem fantasiados de menina, e as meninas fantasiadas de menino. [...] Então, nada mais justo do que

Amazone ir de homem pra festa. Ninguém, nenhuma *drag*, pensou nisso. [...] Eu tinha que ter elementos, mais elementos masculinos, pra caracterizar, que era como se fosse uma *drag queen* fantasiada de homem. E aí, eu tinha que ter também mais elementos femininos, porque, como, por conta da barba, e de eu não estar de salto...

Apesar de brincar que “vira mulher” na montagem, ela entende a *drag* num lugar além-mulher, como já traz Bragança (2018). Como se observa, é um lócus de mescla e interrupção, criando novas possibilidades de gênero, como já propõe Butler (2018b):

Eu entendi que a barba é uma afronta. Porque, dentro da minha vida toda, eu entendi depois de muito tempo que, assim, o problema dos outros é eu, como homem, me aproximar, de certa forma, de uma figura feminina, né?! Fui tolhido por ser afeminado. Então assim, sempre, sempre, era do jeito de pegar na caneta, ao jeito de andar, ao timbre de voz, que é inigualável, a vozinha de taquara rachada. E, então assim -- Isso, aí depois de muito tempo, eu entendi que o incomoda é isso, sabe?! Você tem a oportunidade de ser um homem, e prefere estar navegando nesses mares femininos, né?! E aí, tipo, ser *drag* é navegar totalmente no mar feminino, porque você tá fazendo uma homenagem, porque eu vejo totalmente como uma homenagem ao feminino. Mesmo, muitas vezes, não necessariamente tem que ser uma figura feminina, ter esse *shape* violão... não, né?! Totalmente não! Eu sou totalmente contra isso... eu tô mais para *Club Kid* do que uma coisa *Top Model*, enfim. Mas aí, nesse navegar do universo -- Eu comecei a navegar no feminino, e eu percebi que a barba ia ser uma afronta oposta, sabe, um jogo ao contrário... Por que que eu quero ser tão feminino e não tiro a barba?

Com a ocorrência da pandemia de COVID-19, Amazone refere a impossibilidade de dar seguimento às festas privadas que participava, e passa a construir outras alternativas. Mais uma vez, as redes sociais foram uma estratégia utilizada para dar seguimento à prática como *drag queen*. Bruno refere que criou um perfil privado no *Instagram* de Amazone em janeiro de 2021, mas em abril decidiu torná-lo público: “Eu realmente, digamos, tomei coragem pra mostrar Amazone pra o mundo, né?! E já com a ideia de fazer os ensaios fotográficos temáticos, fazer uma coisa organizada, porque eu sou muito metódico”. Foi também através das redes que realizou algumas *lives* com membros de sua *Haus*.

Bruno refere que teve um retorno bastante positivo desde então. Um desses foi um convite para participar do concurso “*Drag queen Brasil*”⁷¹:

É um concurso Nacional, aonde são, vão ser nove *drag queens* do Brasil todo. [...] Aí, qual é a proposta desse concurso? Toda semana vai ter um desafio, e esse desafio é para ser divulgado no *Instagram*, aonde, normalmente, é um desafio em foto, mas pode ser em vídeo, também. [...] Qual o objetivo do concurso?, que explicaram: um, fazer laços de amizade com *drags* do Brasil, isso já é fantástico. *Drags* de estilos totalmente diferentes... [...] E divulgação da nossa arte, obviamente. E tem um prêmio no final, um prêmio não, alguns prêmios no final, que servem como incentivo, né?! Mas o objetivo maior realmente é divulgar, é uma plataforma para divulgar mais o que a gente faz.

Apesar de se configurar como uma competição, a estimulação de laços é muito importante no meio *drag*. Os valores de competitividade, comparação e individualismo estão

⁷¹Você pode acompanhar o concurso através do instagram @drag_queen_brasiloficial: https://www.instagram.com/drag_queen_brasiloficial/

muito relacionados ao neoliberalismo, que coopta também a arte *drag*. Enquanto um grupo marginalizado socialmente, estimular os laços e as coletividades é de fundamental importância para tensionar a matriz sócio-histórica, que, tem a exclusão de múltiplos grupos como elemento fundante. LGBTfobia, racismo, capacitismo, entre outros, devem ser combatidos em conjunto. Como trazido por Silva, Rossetti-Ferreira e Carvalho (2004), os circunscritores não devem ser analisados de modo isolado.

Ao lançar suas perspectivas futuras, notamos, mais uma vez, como a ontogênese da persona contribuiu com transformações da pessoa: Bruno refere que tinha uma trava de trabalhar com arte, por um golpe que levou em um emprego anterior. Contudo, entende que a publicização do *Instagram* de Amazone o ajudou a transformar esse processo: “Hoje, eu tô totalmente aberto para qualquer oportunidade que der profissionalmente, que caiba a arte ou Amazone, estou totalmente aberta para abraçar com unhas e dentes, e não deixar essa oportunidade passar”.

Encontrei-me presencialmente com G. Amazone no dia 6 de novembro de 2021, quando realizou uma montagem para uma competição online de *drag queens*. Nesta semana, as participantes deveriam reproduzir um *look* inspirado na cantora Lady Gaga, proposta que divergiu da estética costumeira de Amazone.

Neste encontro, Amazone teve a particularidade de construir sua vestimenta para a montagem. Seu *look* foi inspirado na roupa utilizada por Lady Gaga no *BRIT Awards*, em 2010. Ela comprou os tecidos, costurou o vestido, construiu uma máscara de renda, e adaptou uma “peruca de Carnaval”, colocando enchimentos para construir um penteado semelhante ao da artista.

Figura 43-Lady Gaga no BRIT Awards, 2010



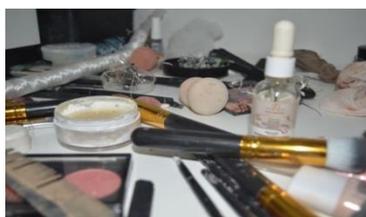
Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/584764332841465095/>.

A maquiagem durou cerca de 3 horas. Durante a transformação, pode-se perceber vários processos de aprendizagem, tanto em termos técnicos, quanto em termos identitários. A questão da autocobrança, tão relatada por Bruno, é amenizada com a técnica e com a

consolidação de Amazone, corroborando a relação de pessoa e persona como dupla via de transformação:

Acredita que eu demorei muito tempo pra aceitar que eu me maquio bem? As pessoas diziam que "Nossa, tu se maquia muito bem!", e eu sempre achava, na minha cabeça, que tipo, "ai, tá me agradando, tá falando só pra agradar...". Sabia?! Por muito tempo! Hoje em dia, eu sei, assim, não me maquio perfeitamente, né?! Não tô num nível *master* de maquiagem, mas, assim, eu já faço uma boa pintura na cara, já faço uns truques bons com os pincéis. Hoje eu consigo enxergar isso, sabe?! Que é um outro exercício, né, pra mim...

Figura 44-Maquiagens de Amazone



Fonte: A autora (2021).

O primeiro passo no processo de maquiagem de Amazone é esconder as sobrancelhas. Como trazido anteriormente, para isso são necessárias várias camadas de cola, intercaladas por camadas de pó. Ela utiliza uma cola específica para esse propósito:

A [cola] roxa, você vê quando ela está seca o suficiente pra você trabalhar. Porque, o problema da cola bastão branca, é que ela é muito cremosa, ela demora muuuito [ênfática] a secar. Muito. Então, assim, se aqui demora 40 minutos, demora uma hora e meia com a cola pra ter o mesmo efeito, é ter paciência.

Existe uma série de técnicas usadas pelas artistas, que por vezes são adaptadas, evidenciando processos criativos advindos de sua experiência como *drag queen*. É o caso da técnica “quebra crânio”, no momento de aplicação do pó, ensinada a Amazone por sua irmã *drag*:

Quebra crânio por quê? Porque você tem que, ó, pressão, bastante pressão, como se fosse quebrar o seu crânio. [Bate a esponja com pó na sobrancelha com força] E, ó, com força, porque vai ter certeza que ela nunca mais vai soltar. [...] E, nesse momento, você faz uma pressão. Mas é pressão, pressão pra doer. Pra tentar botar o fio dentro do crânio.

Figura 45-Amazone no processo de esconder as sobrancelhas



Fonte: A autora (2021).

Em seguida, ela aplica um *primer* facial, que, além de promover uma maior durabilidade da maquiagem, pode auxiliar no disfarce dos poros, rugas e controlando a oleosidade do rosto. Com a pele preparada, utiliza um neutralizador de cor para amenizar o tom mais escuro na região dos olhos: “Vou pegar aqui essa olheira, cansada da vida, da minha vida de administrador, de planilha do excel. [...] Como embaixo aqui tá roxo, o vermelho dá um [faz um estalo de beijo], uma apagada”. Durante o processo de maquiagem, Amazone narra experiências prévias, que acarretaram nos mais diversos resultados. Esses experimentos delineiam processos de aprendizagem, somando à evolução da persona *drag*:

Bicha, eu já sofri, viu. As maquiagens que eu tenho, é tudo na raça, na coragem, viu. [...] Agora que eu entendi como é que funciona o babado. Agora, depois de muita tentativa, muita mesmo. [...] Depois de um tempo, você começa a aprender a olhar o seu rosto de uma forma diferente. Eu hoje, eu entendo que-- aonde tão as coisas, aonde eu quero apagar, pra onde eu vou querer chegar. Antes era muito mais... [...] experimental, né, fazia porque alguém mandava fazer, mas não entendia muito bem... Mas assim, hoje eu já entendo...

Percebe-se, então, que tal qual o nome, a estética, o estilo, entre outros aspectos; a maquiagem da drag queen também vai sendo apropriada e dotada de sentido no desenrolar dos processos. Prontamente, ela realiza a selagem do material cremoso, e nos ensina mais um de seus truques: “Se você quer que as cores se misturem, você usa um produto em cima do outro. E se você não quer que se misturem, você tem que selar. Com maizena. Por que com maizena? Porque é mais barato. Mais barato, o efeito é o mesmo”. É importante considerar, mais uma vez, a classe como um circunscritor da drag queen. Muitas vezes, os designados “truques” se tratam de modos criativos de ampliar as possibilidades ou driblar as limitações impostas pelo dinheiro.

Ela continua com a aplicação da base, uniformizando o rosto, e tornando-o uma “tela em branco” para começar a desenhar um novo rosto. Neste dia, devido à proposta do concurso, Amazone se espelhou na maquiagem de Lady Gaga, que é de um estilo bem “*clean*”, diferente do que costuma fazer, com muitas cores e beirando o *anime*.

Figura 46-Amazone aplicando base no rosto



Fonte: A autora (2021).

O próximo passo é o contorno. Como visto antes, uma das práticas comuns é marcar as laterais do nariz como forma de deixá-lo mais fino. Neste ponto, Amazone chama atenção para um processo social de questionamento desta prática, que se relaciona ao tempo histórico: “Hoje, agora, é a grande militância *drag*, das *drags* que fazem referência ou homenagem ao universo afrodescendente, é não afinar o nariz, né?! Que é uma grande imposição, né?! Eu ainda estou digerindo esse processo todo”. Compreendendo que o padrão estético é associado à branquitude (LOURO, 2013), algumas *queens* começam a questionar e transformar as suas práticas, ativamente modificando o contexto em que estão inseridas. Amazone desenha um contorno bem marcado, traçando novas feições:

Já começo a imaginar que aqui é o meu osso. Meu novo osso. Do meu novo rosto. Vou esculpindo de volta. [...] Eu gosto de fazer [...] o que TrixieMattel faz, né?! Que dá esse recorte de boneca no rosto, que é o escurão e o brancão embaixo. Eu nunca fiz sem barba nesse contexto de fazer pra ficar parecendo uma boneca. Mas com barba, eu faço esse recorte.

Figura 47- Amazone fazendo o contorno e a iluminação



Fonte: A autora (2021).

Após escurecer alguns pontos, Amazone aplica um corretivo de tom mais claro em algumas regiões. Esse contraste, após esfumado, traz profundidade ao rosto: “Já é uma outra coisa! Já tem um rostinho começando a aparecer aqui... Saindo do 2D, né?!”. Após o material cremoso, ela realiza mais uma vez a selagem.

Figura 48- Amazone selando a pele



Fonte: A autora (2021).

Então, dá início à maquiagem do olho. Ela realiza o *cutcrease*, marcando bem o côncavo com marrom.

Figura 49- Amazone utiliza a técnica de cutcrease



Fonte: A autora (2021).

Para Amazone, que costuma usar cores impactantes, é difícil se encaixar na maquiagem menos carregada, como a de Lady Gaga no evento. O fato de tentar seguir um processo à risca acarretou em momentos de frustração e transgressão, uma vez que sentiu sua expressão artística limitada:

Como vai ser só marrom, tem que dar mais um drama nele. E por mais que não seja muito o que ela fez, eu sou uma *drag queen*, caralho! [...] Vou tentar fazer uma maquiagem inspirada na dela com uma pegadinha mais de cor, porque assim, senão eu vou ficar muito, muito nada! Ela tá maquiagem de vou ali, comprar pão na padaria! [...] Vou fugir da maquiagem dela? Já fugi faz tempo.

Demarca-se, então, um aspecto importante da relação entre pessoa e persona: A *drag* existe como forma de expressão, e, para além de características físicas, Amazone tem características psicológicas: ela quer ter o seu espaço, e fazer as coisas de sua forma.

Figura 50- Amazone maquiando os olhos



Fonte: A autora (2021).

A montagem é um processo também marcado por dificuldades. Durante a maquiagem do olho, ela diz: “Já bateu o cansaço, o primeiro cansaço, visse?! Eu acho que são os momentos que o-- te requer muita concentração, e o corpo já tá cansado, né?! Aí já não responde 100% como você gostaria. É uma mão que já dá uma tremidinha no tempo errado...”.

Posteriormente, o contorno é retomado, para ser acentuado. O que caracteriza o contorno de Amazone são as linhas angulosas que alongam o seu rosto:

Não é bem que fique feminino, porque seria muito forte usar esse termo no meu rosto. Porque meu rosto é muito masculino. Mas... dá um, dá uma diferença, não dá

uma diferença? [...] É pra deixar bem arriado isso aqui, bem anguloso, bem... hmmm, bem modelo dos anos 90, né?! Que tem aquela cara bem comprida, caruda, de passa fome... Olha! Hmmm, temos profundidade, agora! Agora eu perdi doze quilos!

Figura 51- Amazone acentua o contorno



Fonte: A autora (2021).

O *blush* também é aplicado de forma marcante: “Vamo dar chinelada! [...] Meu amor! Se chama saúde, condições!”. Depois, vem o iluminador. Após experimentar a máscara, Amazone percebe que muitos pontos iluminados do rosto vão perder a evidência, então decide: “Vamos nesse nariz, porque ele vai ficar aparecendo... é só o que vai ficar aparecendo, é a ponta do nariz. Então, vamo ter uma ponta de respeito, caralho!”.

Figura 52- Amazone aplicando iluminador.



Fonte: A autora (2021).

Tal qual a ontogênese, a maquiagem é um processo de idas e vindas, marcado pelas interinfluências do aqui-agora. Em vários momentos, Amazone fica na dúvida se desenha ou não uma nova sobrancelha, e opta por não fazê-lo em decorrência da cobertura da máscara. Ela segue com a aplicação dos cílios postiços.

Figura 53-Amazona colando os cílios postiços



Fonte: A autora (2021).

A essa altura, é notável que o temperamento de Bruno é bem diferente de como começou. Amazona vai, literalmente, tomando corpo:

Eu sou muito paz. Mas Amazona não. É tanto, que eu digo que eu sou geminiano, eu sou nitidamente e notoriamente geminiano. Amazona não é geminiana, amore, ela é leonina! Mas daquelas, leoninas, leoninas mesmo! Ela quer que a festa aconteça para ela! Ela não quer performar na festa não, a festa tem que ser para ela! Porque assim, quando ela chegar, ela quer que a festa pare, assim: "Amazona!", anuncie isso no microfone [faz gesto como se estivesse falando num microfone] "Amazona acabou de entrar na festa!". Pronto, ela é nesse nível de aparecer, daí você tira. E eu não sou assim, eu sou muito mais tranquilo. E aí, pronto, colocou o cílio, PUM!, já é outra pessoa, já mudou tudo.

Percebemos, como já colocam Chidiac e Oltramari (2004), modulações de gestos, alterações no humor, na voz, entre outros, que evocam características psicológicas próprias da *drag*. Além de risadas histéricas, palavrões, cantorias, os gestos ganham uma amplitude maior. Com a corporificação da persona, é alterada, também, a forma de se perceber:

Quando eu coloco o cílio, ou quando eu termino todo o meu contorno, que tá iluminado o contorno [...] eu digo que eu viro uma Alyssa Edwards enlouquecida. Porque eu fico [...] me admirando! Que isso é uma coisa que eu nuunca [enfático] vou fazer desmontado. [...] Aí viro mulher. Viro mulher, mulher, mulher, mulher, mulher.

Um dos elementos marcantes na corporalidade de Amazona é a barba. Durante a sua ontogênese, essa foi incorporada à *drag*, e sempre é pensada na concepção de maquiagem. Na sua fala, percebemos processos de aprendizagem e criatividade que envolvem a escolha de ser uma *drag* barbada:

Eu quero mostrar versatilidade na minha barba, que chama a atenção isso. Eu gosto. As pessoas ficam chocadas, né, dizem: "Nossa, tu consegue ornar sempre, né?! A barba". Tive que aprender, né?! [risos]. No começo era mais complicado, a barba. Era realmente, às vezes virava um problema. É tanto que eu tenho algumas montações que eu tirei a barba.

No dia da montagem que acompanhei, ela pinta a barba com base do tom da sua pele, e toma o cuidado de aparar o bigode: "Cortei o meu bigode. Porque eu vou usar batom, e aí, se você está de batom, chama atenção pra a boca".

Figura 54-Amazona pintando a barba



Fonte: A autora (2021).

Para finalizar a maquiagem, Amazona aplica o batom, e então vai para os próximos processos da montagem. Ela veste a roupa, e depois vem a peruca, que já estava com o penteado pronto.

Figura 55-Amazona ajustando a peruca



Fonte: A autora (2021).

Nessa montagem específica, por seu objetivo, ela não realiza outras mudanças corporais, mas refere que o uso de próteses e enchimentos é costumeiro na montagem de Amazona. Há uma nítida fabricação de um outro corpo para a persona *drag*:

Hoje, eu tô usando muito enchimento, tô numa fase de muito, muita Pirelli, muito corpão, entendeu?! Colocou a Pirelli, mana, não tem! Não tem! Ninguém vai olhar mais para mim e ver Bruno. Porque é um outro corpo. Minha Pirelli é gigantesca, ela não tá aqui. Eu fico com 120 [centímetros] de quadril [risos].

Seguidamente, ela coloca a máscara de renda, e, por fim, as unhas postiças com ajuda do marido. Os passos posteriores à maquiagem levam bastante tempo, e demandam auxílio e ajustes.

Para o concurso, ela tirou algumas fotos e fez um *lipsync* para a música da semana, no caso de ficar entre as piores colocadas. Ao dar início à sessão de fotos, devido à um elástico que prendia seu vestido na região do pescoço, Amazona começa a passar mal fisicamente.

Com isto, precisou parar em alguns momentos para se reestabelecer antes da performance. Apesar da dor e desconforto, se sobrepõe o desejo de continuar:

Por mais que seja cansativo, desgastante fisicamente, tudo. Mas no final, quando eu senti que tava fluindo ali a batida, vindo, que tava acontecendo, o entretenimento acontecendo... Eu acho que tudo é válido. Se dissesse assim, eu vou ter que passar mal de novo, eu dizia “Ai, deixa eu só tomar um copo de água antes! Que a gente faz de novo!”... Que eu ia ter que fazer, eu ia de novo, tranquilamente. Eu acho que faz parte. [...] Bateu o desespero, duas vezes bateu o desespero, assim, forte (**enfático**). Mas fiquei firme ali... [...] Vou ganhar *win* nesse caralho, só pra dizer assim: “ó, quase morri, mas ganhei *win*!”.

Vale dizer que Amazone foi a vencedora da semana, uma metáfora potente para pensar na ontogenia da *drag*: percalços, perdas e dificuldades fazem parte, mas também as conquistas e vitórias.

Figura 56-Amazona tirando fotos



Fonte: A autora (2021).

6 O SHOW DEVE CONTINUAR! - CONSIDERAÇÕES FINAIS, LIMITES E PISTAS FUTURAS...

Os resultados indicam o caráter singular de cada *drag queen*, atravessada por suas temporalidades e sua relação com o meio, como se pode observar a partir da (re)construção da ontogênese de cada uma das artistas. Em seus processos de desenvolvimento, são negociadas relações, práticas, linguagens e espaços específicos, tornando única a sua trajetória. Contudo, há também pontos transversais, associados principalmente a elementos da matriz sócio-histórica, que se referem à ruptura do sistema sexo-gênero, e criação de novas formas de ser e fazer *drag*.

Durante a análise, foi possível observar, ainda, a dimensão altamente interativa da *drag*, desde as primeiras montações, no processo de escolha do nome, e durante o seu percurso ontogenético. Apesar de isso ser, por vezes, minimizado pelo sentimento de individualismo e competitividade da cena, a *drag* não é algo que se faz só.

Em consonância com o paradigma *lifespan*, e com as ideias da Rede de Significações, apontamos que tal qual o desenvolvimento da pessoa, a trajetória da persona *drag queen* é multilinear, marcada pela previsibilidade e pelo acaso, e pela continuidade e descontinuidade. A maquiagem metaforiza e concretiza esses movimentos não lineares de idas e vindas, assumindo um lugar de destaque enquanto processo de montagem da persona. Os olhos, em todos os casos, aparecem como *lócus* corporal que sinaliza a emergência de cada *drag*.

Ademais, observamos processos de aproximação e distanciamento na interação entre pessoa e persona. Por vezes, a pessoa e a *drag* são colocadas como entidades separadas, diferentes e até distantes, enquanto em outras, são apresentadas de modo fluido e mesclado. Em um trabalho anterior da monografia já citada, compreendemos a prática de montagem enquanto um posicionamento assumido. Nesta pesquisa, gostaríamos de destacar a *drag queen* como a construção de um novo lugar no mundo, advinda da trajetória da pessoa. A partir do que foi posto, caracterizamos a relação entre pessoa e persona como uma dupla via de transformação. Não apenas a pessoa e sua história delineiam a ontogênese da *drag queen*, mas também a persona *drag* promove processos de aprendizagem, mudanças e transformações no *performer*.

A elaboração do tema através da perspectiva da Rede de Significações se deu no sentido de exaltar o caráter interpessoal do desenvolvimento, transpondo uma visão que focaliza a pessoa isolada do meio. Além das re-construções de si, a ontogênese da *drag queen* transforma o outro interativo, bem como o seu entorno social. Contudo, debruçar-se sobre a

complexidade dos processos ontogenéticos significa também reconhecer a incompletude. A partir dessa multiplicidade de fios, elementos e combinações, costurou-se um caminho possível, e não outros. Nesse sentido, pontuamos que há sempre algo que escapa, algo que é renunciado, algo que não foi. Reconhecemos: as redes também são compostas pelos furos. Colocamos, então, alguns indícios que podem orientar na construção de outros caminhos possíveis.

Um aspecto que gostaríamos de elencar como pista futura trata-se dos recursos linguísticos utilizados pelas participantes durante as entrevistas, que marcam a relação entre pessoa e persona. Para melhor compreender esses movimentos de aproximação e distanciamento, pensamos que as ideias de Bakhtin acerca de dialogia podem contribuir ricamente, com a compreensão dos movimentos fronteiriços. Além do campo verbal, a linguagem corporal também denota esses movimentos fronteiriços. Os elementos linguísticos nos levam a pensar, também, nos processos identitários como campos contínuos de transformação. Outra pista se trata do modelo de apresentação de resultados dessa pesquisa. Pensamos na possibilidade de desenvolver esta pesquisa utilizando outros formatos, a exemplo do audiovisual, como um documentário. Como trouxe Nikki Angel: “*drag* é expressão visual, é uma arte visual [...] É uma coisa você falar sobre a sua performance, outra coisa é você performar a sua performance, né?”.

Devido às dificuldades de acesso a um material adequado e limitação de tempo, não foi possível registrar as entrevistas em vídeo. Isso nos fez, também, repensar os modelos e possibilidades de construção de um material acadêmico. Uma vez que consideramos importante que esse aspecto visual compusesse esse trabalho de algum modo, buscamos disponibilizar as redes sociais dos artistas, bem como alguns registros fotográficos. Além disso, através de uma transcrição detalhada, foi possível compor um pouco mais desse universo para o leitor. Contudo, esse formato mostra limitações quando se trata de acompanhar as modulações corporais, de humor, entre outras, marcadas principalmente pela temporalidade da montagem. Como pesquisadora e observadora do processo, foi possível perceber diferentes formas de comportamento e interação durante o processo de montagem da *drag queen*. Seja no modo de se mexer, de falar, de agir, ou até mesmo de se olhar no espelho, a presença da *drag* se mostra de modo nítido.

A partir da compreensão de que não há gêneros originais, à medida em que ocorrem as tentativas de repetição, acontecem subversões, que ampliam as inúmeras manifestações de gênero. Considerando o que foi posto neste trabalho, gostaríamos de propor um paralelo com a própria figura da *drag*. Na atualidade, existe – por vezes nas entrelinhas, às vezes não – uma

figura de drag queen “original” ou padrão, atravessada por influências mercadológicas. A partir do aprofundamento na história das artistas entrevistadas, argumentamos que esta *drag* é uma ficção. Cada *drag queen* é singular, e tem sua importância na (des)construção do contexto de que faz parte. Neste trabalho, as participantes apresentam uma visão plural do que é ser *drag*, e corporificam novas possibilidades de ser e fazer *drag*. Ressaltamos que esses processos de transformação não atingem uma “maturidade final”: a *drag* não é um produto, mas um processo sempre *acontecente*, em constante devir. Nas palavras de Nikki Angel:

Eu sinto que o futuro é igual à maquiagem que eu faço hoje. Eu vou deixar que os pincéis me levem. Eu realmente não sei. Eu realmente não sei o que eu posso esperar. Ou que eu quero esperar. Eu acho que a vida pode surpreender a gente. Eu espero que me surpreenda.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Silvio Luiz de. **O que é racismo estrutural?**. Belo Horizonte (MG): Letramento, 2018.

AMANAJÁS, Igor. Drag queen: um percurso histórico pela arte dos atores transformistas. **Revista Belas Artes**, v. 6, n. 16, p. 1-23, 2015. Disponível em: <https://www.belasartes.br/revistabelasartes/downloads/artigos/16/drag-queen-um-percurso-historico-pela-artedos-atores-transformistas.pdf>. Acesso em: 01 de fevereiro de 2022.

AMORIM, Katia de Souza; ROSSETTI-FERREIRA, Maria Clotilde. A matriz sócio-histórica. In: ROSSETTI-FERREIRA *et al.* (orgs.). **Rede de Significações e o estudo do desenvolvimento humano**. São Paulo, Artmed, v.1, p. 93-112, 2004.

ARNETT, Jeffrey Jensen. **Emerging Adulthood: The Winding Road From the Late Teens Through the Twenties**. Oxford University Press, 2004.

BAKER, Roger. **Drag: A history of female impersonation in the performing arts**. New York, NYU Press, 1994.

BALTES, Paul B.; REESE, Hayne W.; LIPSITT, Lewis P. Life-span developmental psychology. **Annual review of psychology**, v. 31, n. 1, p. 65-110, 1980.

BALTES, Paul. Theoretical propositions of life-span developmental psychology: On the dynamics between growth and decline. **Developmental psychology**, v. 23, n. 5, p. 611, 1987.

BARNETT, Joshua Trey; JOHNSON, Corey W. We are all royalty: Narrative comparison of a drag queen and king. **Journal of Leisure Research**, v. 45, n. 5, p. 677-694, 2013.

BORTOLOZZI, Remom Matheus. A Arte Transformista Brasileira: Rotas para uma genealogia decolonial. **Quaderns de psicologia**, v. 17, n. 3, p. 123-134, 2015. Disponível em: <https://www.quadernsdepsicologia.cat/article/view/v17-n3-bortolozzi>. Acesso em 03 de fevereiro de 2022.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína. **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: FGV, p.183-191, 1996.

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

BRAGANÇA, Lucas. **Drag: Corpo, mídia e afeto**. Dissertação (Mestrado). Vitória, 2019. Disponível em: https://www.academia.edu/41873255/Drag_Corpo_M%C3%ADdia_e_Afeto. Acesso em: 01 de fevereiro de 2022.

BRAGANÇA, Lucas; REBOUÇAS, Edgard; BELLAN, Rafael. Engajamentos e hegemonias midiáticas: percepções acerca de Rupaul's Drag Race. In: BARROS, Chaline Torquatto Gonçalves; CARRERA, Fernanda Ariana Silva. **Mídia e diversidade: Caminhos para reflexão e resistência**. João Pessoa: Editora xeroca! 2018. p.357-383. Disponível em: https://www.academia.edu/39317685/Engajamentos_e_hegemonias_midi%C3%A1ticas_perc

ep%C3%A7%C3%B5es acerca de RuPauls Drag Race. Acesso em: 01 de fevereiro de 2022.

BUTLER, Judith. Os atos performativos e a constituição do gênero: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. *Chão de Feira, Caderno de Leituras*, n. 78. p. 1-16, 2018a. Disponível em: https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2018/06/caderno_de_leituras_n.78-final.pdf. Acesso em: 01 de fevereiro de 2022.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**. Feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018b. Originalmente publicado em 1990.

BUTLER, Judith. The question of social transformation. *In*: BUTLER, Judith. **Undoing Gender**. New York and London: Routledge, 2004.

CAMPANA, Nathalia Sato. **O ato político por trás da drag queen: desmontando o essencialismo dos gêneros**. Tese (Doutorado). Universidade de São Paulo, 2017. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47134/tde-04102017-173641/en.php>. Acesso em 03 de fevereiro de 2022.

CANCISSU, Cynthia Regina Pemberton. **Lésbicas, família de origem e família escolhida: Um estudo de caso**. Dissertação (Mestrado). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil, 2007. Disponível em: <https://sapiencia.pucsp.br/handle/handle/15593>. Acesso em 03 de fevereiro de 2022.

CAVALCANTE, João Victor De Sousa. Corpo, fetiche e devir-drag: anotações sobre o cinema de John Waters. *In*: IV DESFAZENDO GÊNERO (**Anais**). Campina Grande: Realize Editora, 2019. s.p. Disponível em: <https://editorarealize.com.br/artigo/visualizar/64067>. Acesso em: 01 de fevereiro de 2022.

CHIDIAC, Maria Teresa Vargas; OLTRAMARI, Leandro Castro. Ser e estar drag queen: um estudo sobre a configuração da identidade queer. **Estudos de Psicologia (Natal)**, v. 9, n. 3, p. 471-478, 2004. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/epsic/a/q3LqpRbymR7NVbPFrgXvfQx/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 01 de fevereiro de 2022.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem: criação de um tempo-espço de experimentação**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

COLLINS, Patricia Hill; BILGE, Sirma. **Interseccionalidade**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2021.

DIVINAS Divas. Direção: Leandra Leal. Produção de Carol Benjamin, Leandra Leal, Rita Toledo, Natara Ney, Fernando Fraiha, Bianca Villar. Brasil: Vitrine Filmes. 2016. DVD.

DUARTE, Nietsnie de Souza; FREIRE, Rosália. **Aspectos epistemológicos e históricos da psicologia histórico-cultural**. *In*: Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XVIII Jornadas de Investigación Séptimo Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR, III. Facultad de Psicología-Universidad de Buenos Aires, 2011. Disponível em: <https://www.aacademica.org/000-052/108>. Acesso em 03 de fevereiro de 2022.

FERREIRA, Ligia Ribeiro; ALÉSSIO, Renata Lira dos Santos. A Experiência Drag Queen como Transição na Vida Adulta. **Estudos e Pesquisas em Psicologia**, v. 20, n. 3, p. 813-834, 2020. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/revispsi/article/view/54351/35031>. Acesso em: 01 de fevereiro de 2022.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. 6 ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Paz e Terra, 2017. Originalmente publicado em 1976.

FRASER, Márcia Tourinho Dantas; GONDIM, Sônia Maria Guedes. Da fala do outro ao texto negociado: discussões sobre a entrevista na pesquisa qualitativa. **Paidéia**, v. 14, n. 28, p. 139-152, 2004. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/paideia/a/MmkPXF5fCnqVP9MX75q6Rrd/?lang=pt>. Acesso em: 01 de fevereiro de 2022.

FOUCAULT, Michael. Aula de 22 de janeiro de 1975. *In*: FOUCAULT, Michael. **Os anormais**. Curso no Collège de France (1974-1975). São Paulo: Editora Martins Fontes, 2001.

GIL, Antonio Carlos *et al.* **Como elaborar projetos de pesquisa**. São Paulo: Atlas, 2002.

GILLESPIE, Alex; ZITTOUN, Tania. Meaning making in motion: Bodies and minds moving through institutional and semiotic structures. **Culture & Psychology**, v. 19, n. 4, p. 518-532, 2013.

GÓES, Maria Cecília Rafael de. A abordagem microgenética na matriz histórico-cultural: uma perspectiva para o estudo da constituição da subjetividade. **Cadernos Cedex**, v. 20, n. 50, p. 9-25, 2000. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ccedes/a/3HgqZgZCCZHZD85MvqSNWtn/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 01 de fevereiro de 2022.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 12^a. ed. Rio de Janeiro: Editora Lamparina, 2019.

HALLAM, Lindsay. Monster Queen: The Transgressive Body of Divine in Pink Flamingos. **Bright Lights Film Journal**, v. 67, 2010. Disponível em:

https://www.researchgate.net/publication/309784634_Monster_Queen_The_Transgressive_Body_of_Divine_in_Pink_Flamings. Acesso em: 01 de fevereiro de 2022.

JESUS, Jaqueline Gomes de. Orientações sobre identidade de gênero: conceitos e termos. 2^a ed. rev. ampl. Brasília: [s.n.], 2012. Disponível em: <http://www.diversidadessexual.com.br/wp-content/uploads/2013/04/G%C3%8ANERO-CONCEITOS-E-TERMOS.pdf>. Acesso em: 01 de fevereiro de 2022.

LAGE, Gabriel; SOUSA, Sheilla Kelly de; MACHADO, Felipe Viero Kolinski. A relevância dos club kids para o meio drag a partir do conceito de semiosfera lotmaniano. *In*: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO SUDESTE, XXIII. Belo Horizonte, 2018. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/sudeste2018/resumos/R63-0925-1.pdf>. Acesso em 03 de fevereiro de 2022.

LIMA, Carlos Henrique Lucas. **Linguagens Pajubeyras: re(ex)sistência cultural e subversão da heteronormatividade**. Salvador: Editora Devires, 2017.

LOPES, Denilson. Terceiro manifesto Camp. In: LOPES, Denilson. **O homem que amava rapazes e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002. Disponível em: https://www.academia.edu/4927688/Terceiro_Manifesto_Camp. Acesso em: 01 de fevereiro de 2022.

LOURO, Guacira Lopes. Currículo, gênero e sexualidade: o “normal”, o “diferente” e o “excêntrico”. In: LOURO, Guacira Lopes; NECKEL, Jane Felipe; GOELLNER, Silvana Vilodre. **Corpo, gênero e sexualidade: um debate contemporâneo na educação**. 9 ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2013.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer**. São Paulo: Autêntica, 2018.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. **Revista Estudos Feministas**, v. 22, p. 935-952, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/36755>. Acesso em 03 de fevereiro de 2022.

MESQUITA, Marina Leitão. **The Haddukan Family in Concert: uma análise do amadrinhamento entre transformistas e drag queens**. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/12110>. Acesso em 03 de fevereiro de 2022.

MOURA, Elaine Andrade *et al.* Os planos genéticos do desenvolvimento humano: a contribuição de Vigotski. **Revista Ciências Humanas - Educação e Desenvolvimento Humano - UNITAU**, v. 9, n 1, edição 16, p. 106 - 114, 2016. Disponível em: <https://www.rchunitau.com.br/index.php/rch/article/view/298>. Acesso em: 01 de fevereiro de 2022.

MÜLLER, Renê. **O corpo limpo, um estudo sobre a construção social do corpo feminino na contemporaneidade**. 2019. 63 f. Monografia (Ciências Sociais) - Universidade Federal de Santa Maria, Rio Grande do Sul, 2019. Disponível em: https://repositorio.ufsm.br/bitstream/handle/1/19891/M%c3%bciller_Ren%c3%aa_2019_TCC.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 01 de fevereiro de 2022.

NASCIMENTO, Frederico do. **Grupo Totem: a infecção pela performance e a encenação performática**. 2012. 111 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2012.

NASCIMENTO, Letícia. **Transfeminismo**. São Paulo: Editora Jandaíra, 2021.

OLIVEIRA, Zilma de Moraes Ramos de; GUANAES, Carla; COSTA, Nina Rosa do Amaral. Discutindo o conceito de “jogos de papel”: uma interface com a “teoria do posicionamento”. In: ROSSETTI-FERREIRA *et al.* (orgs.). **Rede de significações e o estudo do desenvolvimento humano**, p. 69-80, 2004.

OLIVEIRA, Marta Kohl; REGO, Teresa Cristina; AQUINO, JulioGroppa. Desenvolvimento psicológico e constituição de subjetividades: ciclos de vida, narrativas autobiográficas e

tensões da contemporaneidade. **Pro-posições**, v. 17, n. 2, p. 119-138, 2006. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/proposic/article/view/8643631>. Acesso em: 01 de fevereiro de 2022.

PARIS isburning. Direção: Jennie Livingston. Produção de Jennie Livingston. Estados Unidos da América: Miramax Films. 1990. Streaming.

PEDROSA, Maria Isabel. Rede de Significações: um debate conceitual e empírico. *In*: ROSSETTI-FERREIRA *et al.* (orgs.) **Rede de significações e o estudo do desenvolvimento humano**, v. 1, p. 211-215, 2004.

PEREIRA, Livia Maria Dantas. **Bitch, I'm from Recife**: A influência do programa “Rupaul’s Drag Race” na cena drag pós-moderna da cidade de Recife. 2016. 100 f. Monografia (Jornalismo). Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2016. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/323027476_Bitch_I'm_From_Recife_A_influencia_do_programa_RuPaul's_Drag_Race_na_cena_drag_pos-moderna_da_cidade_de_Recife. Acesso em: 01 de fevereiro de 2022.

REA, Caterina. Crítica Queer racializada e deslocamentos para o Sul Global. *In*: HOLLANDA, Heloísa Buarque. **Pensamento feminista hoje: sexualidades no sul global**. Rio de Janeiro: Editora Bazar do Tempo, 2020. Págs 67-77.

ROSA, Eli Bruno Prado Rocha. Cisheteronormatividade como instituição total. **Cadernos PET-Filosofia**, v. 18, n. 2, 2020. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/petfilo/article/view/68171>. Acesso em 03 de fevereiro de 2022.

RIBEIRO, Ítalo Machado. **Criança viada**. 2018. 136 f. Monografia (Graduação em Comunicação) - Instituto de Cultura e Arte, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2018. Disponível em: https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/40164/3/2018_tcc_imachado.pdf. Acesso em: 01 de fevereiro de 2022.

ROBERTS, Frank Leon. There's No Place Like Home: A History of House Ball Culture. **WireTap Magazine**, Texas, 6 de Junho, 2007. Disponível em: <https://transgriot.blogspot.com/2008/02/theres-no-place-like-home-history-of.html>. Acesso em: 01 de fevereiro de 2022.

ROSSETTI-FERREIRA, Maria Clotilde; AMORIM, Katia de Souza; SILVA, Ana Paula Soares. Rede de significações: alguns conceitos básicos. *In*: ROSSETTI-FERREIRA *et al.* (orgs.) **Rede de significações e o estudo do desenvolvimento humano**. São Paulo: Artmed, v. 1, p. 23-33, 2004.

SÃO PAULO em Hi-fi. Direção: Lufe Steffen. Produção de Lufe Steffen e Edu Lima. Brasil: Cigano Filmes. 2013. DVD.

SILVA, Ana Paula Soares da; ROSSETTI-FERREIRA, Maria Clotilde; CARVALHO, Ana Maria Almeida Circunscritores: limites e possibilidades no desenvolvimento. *In*: ROSSETTI-FERREIRA *et al.* (orgs.) **Rede de significações e o estudo do desenvolvimento humano**. São Paulo: Artmed, v.1, p. 81-91, 2004.

SIQUEIRA, Paula. “Ser afetado”, de Jeanne Favret-Saada. **Cadernos de Campo**, v. 13, n. 13, p. 155-161, 2005.

SMOLKA, Ana Luiza Bustamante. Sobre significação e sentido: uma contribuição à proposta de rede de significações. *In*: ROSSETTI-FERREIRA *et al.* (orgs.). **Rede de significações e o estudo do desenvolvimento humano**. São Paulo: Artmed, v.1, p. 35-49, 2004.

SONTAG, Susan. Notas sobre Camp, 1964. Disponível em:

https://perspectivasqueeremdebate.files.wordpress.com/2014/06/susan-sontag_notas-sobre-camp.pdf. Acesso em: 01 de fevereiro de 2022.

SPARGO, Tamsin. **Foucault e a teoria queer: seguido de Ágape e êxtase: orientações pós-seculares**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no Paraíso: A homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

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

Universidade Federal de Santa Catarina. Ilha de Santa Catarina, 2002. Disponível em:

<https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/84381>. Acesso em 03 de fevereiro de 2022.

WEEKS, Jeffrey. O corpo e a sexualidade. *In*: LOURO, Guacira Lopes. **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. 2 ed. Belo Horizonte: Editora Autêntica. p. 35-84, 2000.

ZITTOUN, Tania. The role of symbolic resources in human lives. *In*: **The Cambridge handbook of sociocultural psychology**. Cambridge University Press, 2007. p. 343-361.

APÊNDICES

Apêndice A - Roteiro de Entrevista

- DOCUMENTOS - Leitura e assinatura do TCLE;

- ANTES DA MONTAÇÃO:
 - Como começou a sua drag? Poderia me contar um pouco mais sobre sua história, nome, referências e práticas?
 - Você se sente transformada durante a montagem? De que forma? Como você aproxima e diferencia (**inserir nome da pessoa**) e (**inserir nome da drag queen**)?
 - Informações sociodemográficas
 - Qual é a sua idade?
 - Qual é a sua identidade de gênero?
 - Qual é a sua orientação sexual?
 - Como você se identifica em termos de cor/raça?
 - Como você se entende em termos de classe social?
 - Qual é a sua escolaridade?
 - Em que bairro você vive? E com quem?
 - Você tem alguma religião? Se sim, qual?

- DURANTE A MONTAÇÃO:
 - Enquanto você se monta, poderia me contar um pouco mais sobre seu processo de montagem?
 - Você se sente transformada durante a montagem? De que forma?
 - Como você imagina que vai ser a sua performance?

- DEPOIS DA MONTAÇÃO:
 - Como foi a sua performance?
 - Como tem sido a experiência de (**inserir nome da drag queen**) na pandemia?

Apêndice B - Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE)

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE PSICOLOGIA

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO - COLETA DE DADOS VIRTUAL

Convidamos o (a) Sr. (a) para participar como voluntário (a) da pesquisa (“A experiência drag queen como possibilidade no desenvolvimento”), que está sob a responsabilidade do (a) pesquisador (a) (Renata Lira dos Santos Aléssio, Programa de Pós-graduação em Psicologia, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Centro de Filosofia e Ciências Humanas (CFCH), Av. da Arquitetura s/n - 9º Andar, Departamento de Psicologia, Cidade Universitária - Recife – PE, CEP: 50740-550, Fone/Fax: (81) 2126 8271.

Também participa desta pesquisa a pesquisadora Ligia Ribeiro Ferreira, telefone (81) 99518-4486, e-mail ligia_rf@hotmail.com, sob a orientação de Renata Lira dos Santos Aléssio.

Todas as suas dúvidas podem ser esclarecidas com o responsável por esta pesquisa. Apenas quando todos os esclarecimentos forem dados e você concorde em participar desse estudo, pedimos que assinale a opção de “Aceito participar da pesquisa” no final desse termo.

Você estará livre para decidir participar ou recusar-se. Caso não aceite participar, não haverá nenhum problema, desistir é um direito seu, bem como será possível retirar o consentimento em qualquer fase da pesquisa, também sem nenhuma penalidade.

INFORMAÇÕES SOBRE A PESQUISA:

- A pesquisa tem por objetivo investigar a ontogênese da drag queen, isto é, a história de seu surgimento e desenvolvimento. Este estudo se utiliza de entrevistas individuais semiestruturadas, que ocorrerão de modo presencial ou através da Plataforma online do Google meet. Serão realizadas três entrevistas, antes, durante e após a montagem da drag queen. Antes de iniciar a primeira entrevista, a pesquisadora se apresentará e explicará de forma compreensível qual a proposta, além de explicitar o caráter voluntário da participação na pesquisa. Neste momento, será solicitada autorização para gravação da entrevista, se você estiver de acordo, a mesma será gravada para posterior transcrição. Este procedimento será feito apenas sob sua autorização.
- RISCOS: Os procedimentos não oferecerão riscos físicos, mas poderão oferecer algum risco de desconforto psicológico, devido aos conteúdos abordados na entrevista. De forma a minimizar esse risco, serão respeitados os limites dos participantes, que serão acolhidos através de uma postura ética e com manejo de técnicas subjacentes à formação em Psicologia da pesquisadora. O armazenamento dos dados no drive institucional possui risco de vazamento de dados. Para minimizá-lo, a pasta na qual ficarão armazenados os arquivos ficará com acesso restrito apenas às pesquisadoras, limitando ao máximo o compartilhamento com qualquer outra pessoa.

- **BENEFÍCIOS:** A entrevista se configura como um espaço de escuta, o que permite aos participantes falarem abertamente sobre variados temas. Ademais, o estudo visibiliza processos atrelados à vivências LGBTQIA+ e/ou como *drag queens*, grupos usualmente marginalizados socialmente. Espera-se que o estudo permita uma ampliação e enriquecimento sobre as temáticas, proporcionando subsídios para a auto reflexão, bem como a reflexão de profissionais e estudiosos de Psicologia e outros interessados.

Esclarecemos que os participantes dessa pesquisa têm plena liberdade de se recusar a participar do estudo e que esta decisão não acarretará penalização por parte dos pesquisadores. Todas as informações desta pesquisa serão divulgadas apenas em eventos ou publicações científicas, havendo identificação dos voluntários apenas mediante autorização do uso de imagem e depoimento. Os dados coletados nesta pesquisa, a partir da gravação das entrevistas, ficarão armazenados em no espaço virtual do Laboratório de Interação Social Humana (Labint) da UFPE, sob a responsabilidade de suas coordenadoras, pelo período mínimo de 5 anos.

Nada lhe será pago e nem será cobrado para participar desta pesquisa, pois a aceitação é voluntária, mas fica também garantida a indenização em casos de danos, comprovadamente decorrentes da participação na pesquisa, conforme decisão judicial ou extra-judicial. Se houver necessidade, as despesas para a sua participação serão assumidas pelos pesquisadores (ressarcimento de transporte e alimentação).

Em caso de dúvidas relacionadas aos aspectos éticos deste estudo, o (a) senhor (a) poderá consultar o Comitê de Ética em Pesquisa Envolvendo Seres Humanos da UFPE no endereço: Avenida da Engenharia s/n – 1º Andar, sala 4 - Cidade Universitária, Recife-PE, CEP: 50740-600, Tel.: (81) 2126.8588 – e-mail: cephumanos.ufpe@ufpe.br.

(Assinatura do Pesquisador)

CONSENTIMENTO DA PARTICIPAÇÃO DA PESSOA COMO VOLUNTÁRIO (A)

Eu, _____, CPF _____, abaixo assinado, após a leitura (ou a escuta da leitura) deste documento e de ter tido a oportunidade de conversar e ter esclarecido as minhas dúvidas com o pesquisador responsável, concordo em participar do estudo A experiência drag queen como possibilidade no desenvolvimento, como voluntário (a). Fui devidamente informado (a) e esclarecido (a) pelo(a) pesquisador (a) sobre a pesquisa, os procedimentos nela envolvidos, assim como os possíveis riscos e benefícios decorrentes de minha participação. Foi-me garantido que posso retirar o meu consentimento a qualquer momento, sem que isto leve a qualquer penalidade.

Tendo em vista os itens acima apresentados, eu, de forma livre e esclarecida, manifesto meu consentimento para participar da pesquisa.

Aceito Participar da pesquisa

Não aceito participar da pesquisa

Apêndice C - Termo de Autorização de uso de imagem e depoimento

Eu _____, CPF _____,
RG _____,

depois de conhecer e entender os objetivos, procedimentos metodológicos, riscos e benefícios da pesquisa, bem como de estar ciente da necessidade do uso de minha imagem e/ou depoimento, especificados no Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE), AUTORIZO, através do presente termo, as pesquisadoras Ligia Ribeiro Ferreira e Renata Lira dos Santos Aléssio do projeto de pesquisa intitulado “A experiência drag queen como possibilidade no desenvolvimento” a realizar as fotos/filmagem que se façam necessárias e/ou a colher meu depoimento sem quaisquer ônus financeiros a nenhuma das partes.

Ao mesmo tempo, libero a utilização destas fotos/imagens (seus respectivos negativos) e/ou depoimentos para fins científicos e de estudos (livros, artigos, slides e transparências), em favor dos pesquisadores da pesquisa, acima especificados, obedecendo ao que está previsto nas Leis que resguardam os direitos das crianças e adolescentes (Estatuto da Criança e do Adolescente – ECA, Lei N.º 8.069/ 1990), dos idosos (Estatuto do Idoso, Lei N.º 10.741/2003) e das pessoas com deficiência (Decreto Nº 3.298/1999, alterado pelo Decreto Nº 5.296/2004).

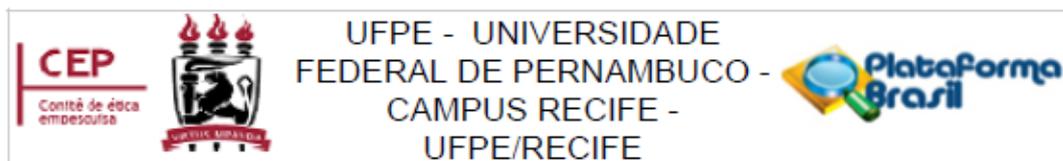
_____, em ____/____/_____.

Entrevistado

Responsável Legal CPF e IDT (Caso o entrevistado seja menor - incapaz)

Pesquisador responsável pela entrevista

Apêndice D – Protocolo



PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

DADOS DA EMENDA

Título da Pesquisa: A EXPERIÊNCIA DRAG QUEEN COMO POSSIBILIDADE NO DESENVOLVIMENTO

Pesquisador: Renata Lira dos Santos Aléssio

Área Temática:

Versão: 5

CAAE: 72651517.5.0000.5208

Instituição Proponente: CENTRO DE FILOSOFIA E CIENCIAS HUMANAS

Patrocinador Principal: Financiamento Próprio

DADOS DO PARECER

Número do Parecer: 4.950.730

Apresentação do Projeto:

Trata-se de uma Emenda ao projeto original com a finalidade de uma adequação ao estado de pandemia ora vigente.

O projeto é uma de Monografia apresentada ao Departamento de Psicologia da Universidade Federal de Pernambuco com a orientação da Pro^{fa}. Dr^{ca}. Renata Lira dos Santos Aléssio. As pesquisadoras buscam um olhar da Psicologia do desenvolvimento na vida adulta, com ênfase na experiência (vivência drag queen). O atual trabalho busca, a partir do aporte teórico-metodológico da Rede de Significações (RedSig), focalizar a experiência drag como possibilidade no desenvolvimento, mais especificamente na vida adulta. Através da revisão de literatura realizada, foi possível observar que muitas das produções de psicologia sobre drag queens vêm no sentido de diferenciá-las de outras categorias de transgêneros, sobretudo as transexuais, o que gera muitas produções teóricas e um número reduzido de textos que aprofundam as questões vivenciais.

Objetivo da Pesquisa:

Objetivo Primário:

Investigar os sentidos e significados tecidos sobre a experiência drag queen.

Objetivo Secundário:

- Identificar possíveis relações entre o contexto de montagem da drag queen e as significações

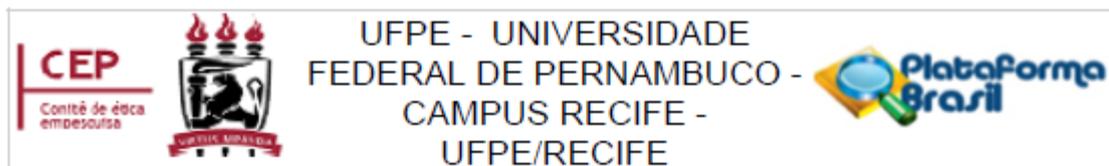
Endereço: Av. das Engenhasria, s/n, 1º andar, sala 4 - Prédio do Centro de Ciências da Saúde

Bairro: Cidade Universitária **CEP:** 50.740-800

UF: PE **Município:** RECIFE

Telefone: (81)2126-8588

E-mail: cephumanos.ufpe@ufpe.br



Continuação do Parecer: 4.950.730

construídas;

- Conhecer possíveis circunscritores da experiência drag queen;
- Compreender como as dimensões de tempo presente, vivido, histórico e prospectivo estão relacionados à vivência drag queen.

Avaliação dos Riscos e Benefícios:

Riscos:

O presente estudo oferece os seguintes riscos: o participante pode, eventualmente, apresentar alguma resistência para entrar em qualquer questão requisitada na entrevista. Desse modo, para evitar quaisquer constrangimentos, algumas medidas podem ser tomadas, como a não insistência em determinados assuntos que suscitem incômodo no entrevistado, além de salientar a possibilidade de recusar-se a participar da pesquisa. O armazenamento dos dados no drive institucional possui risco de vazamento de dados. Para minimizá-lo, a pasta na qual ficarão armazenados os arquivos ficará com acesso restrito apenas às pesquisadoras, limitando ao máximo o compartilhamento com qualquer outra pessoa.

Benefícios:

O participante não terá benefícios diretos ao contribuir com a pesquisa. Vale pontuar a grande contribuição que a pessoa, ao contribuir com o estudo, tem a dar no que se refere a uma ampliação e enriquecimento sobre a temática, e com isso, proporcionar, a partir dos resultados obtidos, subsídios para reflexão dos profissionais de Psicologia, e outros interessados.

Comentários e Considerações sobre a Pesquisa:

A pesquisa baseia-se na seguinte hipótese : entende-se que a montagem da drag queen assume contornos específicos na trajetória de vida adulta, podendo representar um ponto de viragem na construção de novos sentidos e significados sobre o próprio desenvolvimento.

Considerações sobre os Termos de apresentação obrigatória:

A documentação apresentada acha-se de acordo com as normas do CEP.

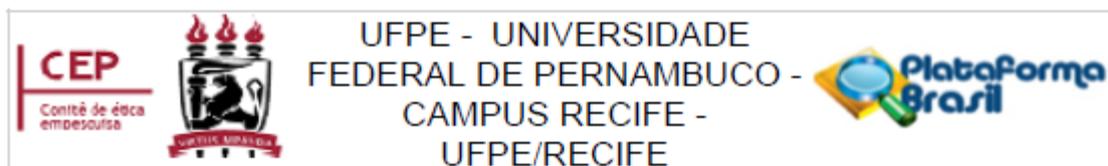
Recomendações:

Recomendamos o armazenamento dos dados em dispositivos móveis, como Pen Drive ou HD Externo, bem como o comprometimento dos pesquisadores em apagar, quando do fim do trabalho, os dados de qualquer equipamento de informática que possa ter dados transferidos para a nuvem, evitando o vazamento de informações, conforme normais atuais da CONEP.

Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações:

Sem Pendências.

Endereço: Av. das Engenhasria, s/n, 1º andar, sala 4 - Prédio do Centro de Ciências da Saúde
Bairro: Cidade Universitária **CEP:** 50.740-800
UF: PE **Município:** RECIFE
Telefone: (81)2126-8588 **E-mail:** cephumanos.ufpe@ufpe.br



Continuação do Parecer: 4.950.730

Considerações Finais a critério do CEP:

As exigências foram atendidas e o protocolo está APROVADO, sendo liberado para o início da coleta de dados. Informamos que a APROVAÇÃO DEFINITIVA do projeto só será dada após o envio do Relatório Final da pesquisa. O pesquisador deverá fazer o download do modelo de Relatório Final para enviá-lo via "Notificação", pela Plataforma Brasil. Siga as instruções do link "Para enviar Relatório Final", disponível no site do CEP/CCS/UFPE. Após apreciação desse relatório, o CEP emitirá novo Parecer Consubstanciado definitivo pelo sistema Plataforma Brasil.

Informamos, ainda, que o (a) pesquisador (a) deve desenvolver a pesquisa conforme delineada neste protocolo aprovado, exceto quando perceber risco ou dano não previsto ao voluntário participante (item V.3., da Resolução CNS/MS Nº 466/12).

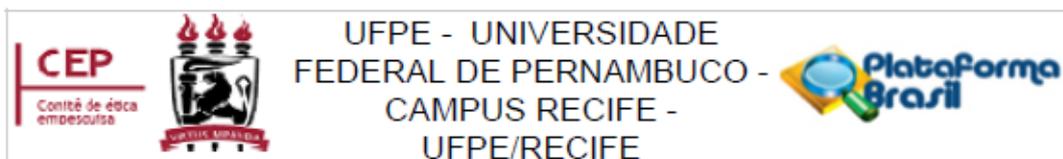
Eventuais modificações nesta pesquisa devem ser solicitadas através de EMENDA ao projeto, identificando a parte do protocolo a ser modificada e suas justificativas.

Para projetos com mais de um ano de execução, é obrigatório que o pesquisador responsável pelo Protocolo de Pesquisa apresente a este Comitê de Ética relatórios parciais das atividades desenvolvidas no período de 12 meses a contar da data de sua aprovação (item X.1.3.b., da Resolução CNS/MS Nº 466/12). O CEP/CCS/UFPE deve ser informado de todos os efeitos adversos ou fatos relevantes que alterem o curso normal do estudo (item V.5., da Resolução CNS/MS Nº 466/12). É papel do/a pesquisador/a assegurar todas as medidas imediatas e adequadas frente a evento adverso grave ocorrido (mesmo que tenha sido em outro centro) e ainda, enviar notificação à ANVISA – Agência Nacional de Vigilância Sanitária, junto com seu posicionamento.

Este parecer foi elaborado baseado nos documentos abaixo relacionados:

Tipo Documento	Arquivo	Postagem	Autor	Situação
Informações Básicas do Projeto	PB_INFORMAÇÕES_BÁSICAS_1783499_E1.pdf	31/08/2021 10:07:02		Aceito
Outros	CartaResposta.docx	31/08/2021 10:06:40	LIGIA RIBEIRO FERREIRA	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	TCLEColetaVirtual.doc	30/08/2021 19:41:57	LIGIA RIBEIRO FERREIRA	Aceito
Projeto Detalhado	projetocep.docx	21/07/2021	LIGIA RIBEIRO	Aceito

Endereço: Av. das Engenhasria, s/n, 1º andar, sala 4 - Prédio do Centro de Ciências da Saúde
 Bairro: Cidade Universitária CEP: 50.740-800
 UF: PE Município: RECIFE
 Telefone: (81)2126-8588 E-mail: cephumanos.ufpe@ufpe.br



Continuação do Parecer: 4.950.730

/ Brochura Investigador	projetocep.docx	15:36:33	FERREIRA	Aceito
Outros	JUSTIFICATIVADEEMENDA.docx	11/07/2021 15:54:40	Renata Lira dos Santos Aléssio	Aceito
Outros	lattesrenata.pdf	07/07/2021 17:36:33	LIGIA RIBEIRO FERREIRA	Aceito
Outros	lattesligia.pdf	07/07/2021 17:35:53	LIGIA RIBEIRO FERREIRA	Aceito
Outros	JUSTIFICATIVADEAUSENCIAANUENCIA.docx	04/08/2017 11:02:50	LIGIA RIBEIRO FERREIRA	Aceito
Outros	termoconfidencialidadePronto.docx	26/07/2017 20:54:30	Renata Lira dos Santos Aléssio	Aceito
Folha de Rosto	folhaDeRosto.pdf	26/07/2017 20:54:03	Renata Lira dos Santos Aléssio	Aceito

Situação do Parecer:

Aprovado

Necessita Apreciação da CONEP:

Não

RECIFE, 02 de Setembro de 2021

Assinado por:
LUCIANO TAVARES MONTENEGRO
(Coordenador(a))

Endereço: Av. das Engenhasria, s/n, 1º andar, sala 4 - Prédio do Centro de Ciências da Saúde
Bairro: Cidade Universitária CEP: 50.740-800
UF: PE Município: RECIFE
Telefone: (81)2126-8588 E-mail: cephumanos.ufpe@ufpe.br