

2

A trajetória drag na história e nas narrativas individuais

Na última década, a figura da drag está presente na mídia e tornou-se parte da cultura *pop* em diversos campos do entretenimento: na música, nos filmes, na televisão e nas redes sociais. Assim como outras pessoas que não fazem parte do meio LGBT, foi por estes meios que elas chegaram a mim. A princípio, percebi a manifestação artística feita pelas drags como uma brincadeira com estereótipos, uma subversão divertida e surreal dos papéis tradicionais de gênero – e somente isto já era encantador para a minha curiosidade. Por interesse pessoal, consumi filmes protagonizados por elas, além das diversas temporadas de *RuPaul's Drag Race*, frequentei festas com performances de drags locais e internacionais. Este fascínio inicial foi importante para tomar conhecimento das categorias, referências estéticas e jargões utilizados por quem vive neste meio. Porém, o interesse nas drags como objeto de pesquisa para falar da materialização da feminilidade vem da possibilidade aberta por esta forma de produção artística – e de resistência – de lançar mão de recursos materiais como figurinos, objetos e expressão corporal para representar um ser diferente daquele que se é antes de toda a montagem. Ainda assim, esta persona dos palcos ainda está carregada de subjetividade e sua gênese passa por histórias e desejos profundamente pessoais.

Para que possamos começar a compreender as formas de materialização do feminino nas drags contemporâneas entrevistadas, preciso primeiramente desvendar as origens e o caminho que a arte transformista – hoje usualmente referida pelo termo importado *drag* – percorreu no tempo, além de explicitar quais foram outras formas de performance artística que utilizaram a inversão de gênero como recurso.

2.1

Uma revisão histórica das performances de inversão de gênero

Logo ao nascer, já se projetam sobre um novo ser expectativas sobre sua vida: qual será sua personalidade, seu temperamento, suas aptidões e gostos, como será o seu futuro. A primeira expectativa, porém, teve início ainda antes do nascimento: é menino ou menina? A resposta para esta pergunta é dada pelo médico com base

na genitália enxergada na ultrassonografia e influencia as próximas especulações em torno da vida da pessoa. Sabendo que se espera uma menina, por exemplo, a partir da nomeação daquele corpo começa-se a visualizar a vida em polos opostos, que excluem um ao outro. Usará rosa, não azul; brincará de bonecas, não de carros; admirará princesas, não heróis.

O ato de nomear o corpo acontece no interior da lógica que supõe o sexo como um ‘dado’ anterior à cultura e lhe atribui um caráter imutável, a-histórico e binário. Tal lógica implica que esse ‘dado’ sexo vai determinar o gênero e induzir uma única forma de desejo. (LOURO, 2004, p. 15).

Para atender a estas expectativas somos educados desde a infância a materializar e inscrever em nossos corpos os signos que correspondem ao projeto do corpo *heteronormativo*¹⁵. As roupas que usamos, os objetos que possuímos, as cores que predominam, a maneira de usarmos os cabelos e as unhas e todas as formas de adornar o corpo podem ser divididos entre o que é “coisa de mulher” e “coisa de homem”. Sozinhos, roupas e adornos seriam neutros, mas dentro da cultura que os reconhece como correspondentes ao conceito de homem e mulher no imaginário, passam a ter a função de nos distinguir e definir a qual categoria pertencemos. Só que esses objetos não existiriam “por si mesmos. Eles já são produzidos na e pela cultura; sua produção já se dá no interior de um sistema de significações”.

Os marcadores de gênero, ou seja, aquilo que reconhecemos como feminino ou masculino, são bastante visíveis principalmente nas roupas, uma vez que as roupas são “parte do processo pelo qual atitudes para com homens e mulheres, igualmente, e imagens de ambos os sexos são criadas e reproduzidas”¹⁶, também devido à sua dimensão de meio de comunicação não-verbal. No primeiro olhar, a roupa é o que mais chama atenção na drag, com sua interminável variedade de formatos e signos. Ao vê-las pela primeira vez, o que causa impacto são suas roupas, sejam as chamativas e coloridas, as clássicas, os vestidos de baile, as roupas que mostram um corpo cuidadosamente esculpido, saltos e plataformas enormes. No entanto, a expressão da feminilidade não está apenas na dimensão material, ou seja, não são apenas as características superficiais que mudam, mas também a “totalidade das condutas e posturas com as quais se interage com outros indivíduos

¹⁵ O termo *heteronormatividade* é utilizado para o estabelecimento da heterossexualidade como norma, assim como a definição de padrões para comportamentos masculinos ou femininos.

¹⁶ Rouse, 1989, p. 108 *apud* Barnard, 2003, p. 167.

de seu meio”¹⁷. O gestual também é alterado, há uma mudança na voz, nas atitudes. Tive uma amostra disso pessoalmente quando, ao colocar peruca e alterar completamente o rosto no curso de maquiagem drag, tive o impulso de mudar a forma de falar e de me movimentar: não apenas meu rosto e cabelos haviam mudado, mas minhas expressões também. Percebendo meu estranhamento, minha professora conta que estar montada nos proporciona uma liberdade maior para agir de uma forma diferente que ainda é da nossa vontade, mas que nos censuramos. Vestindo a máscara da drag, os limites do que podemos falar ou fazer e de que maneira podemos fazê-lo são ampliados.

Esta percepção faz pensar sobre o porquê desta auto censura. Não é incomum presenciarmos a repreensão de crianças que não desempenham o papel esperado para o gênero que identificamos nelas. Muitas drags que se identificam como homens apresentam trejeitos afeminados também fora dos palcos, e este comportamento também causa estranhamento. Uma vez montadas, porém, as drags estão em um lugar ambíguo em relação às fronteiras supostamente tão bem definidas do sistema binário que nos divide entre homens ou mulheres, de forma que a identificação com um exclui a possibilidade de transitar pelo outro.

As reações desconcertadas e surpresas ao ver uma pessoa montada demonstram o quanto naturalizamos estas expectativas, encontrando – por meio de um discurso fisicalista¹⁸ – respaldo na biologia para os papéis de gênero, geralmente valorizando as tarefas e o corpo masculino e inferiorizando tudo aquilo que é feminino. O próprio corpo feminino é um tabu: a menstruação é vista como suja, a ponto de ser representada na publicidade como um líquido azul; grande parte das mulheres nunca viu sua própria vulva; a masturbação feminina é escondida, enquanto a masculina é exaltada e colocada em discurso. Há um roteiro de como homens e mulheres devem agir e no senso comum este roteiro é naturalizado como essência.

Como explicar a desvalorização universal das mulheres? Poderíamos certamente encerrar o caso no determinismo biológico. Há algo geneticamente inerente no macho da espécie, assim os deterministas biológicos argumentariam, que os faz o sexo naturalmente dominante; (...) acho que é seguro dizer que [esta posição] falhou em estabelecer-se para a satisfação de praticamente todos na antropologia

¹⁷ Santos, 2012, p. 56.

¹⁸ Luiz Fernando Dias Duarte fala sobre o fisicalismo como decorrente da separação entre corpo e alma que ocorre na modernidade, proporcionando um deslocamento da compreensão sobre o ser humano pela sua fisiologia. É neste período que o modelo do sistema nervoso é construído na medicina moderna, de forma que procura-se localizar no corpo as formas visíveis e palpáveis de sintomas (Duarte, p. 25).

acadêmica. Isto é dizer, não que fatos biológicos são irrelevantes, ou que homens e mulheres não são diferentes, mas estes fatos e diferenças apenas tem significância como superiores/inferiores dentro da estrutura de valores culturalmente definidos (ORTNER, 1974, p. 71. Tradução livre do original em inglês).

A respeito da sexualidade, especificamente, podemos analisar a concepção sobre o que corresponde à norma pelo discurso sobre o sexo que, para Foucault, não foi apenas reprimido a partir do século XVIII, mas incitado. A colocação do sexo em discurso – no ato da confissão religiosa, na medicalização, na análise populacional – é feita dentro das relações de poder, pois não há um lugar fora destas relações. Dessa forma, ao invés de proibir, o poder funciona como produtor: incentiva-se a falar mais sobre o sexo, regulando o que, como e para quem¹⁹. A estrutura social em questão valoriza as relações heterossexuais e as aponta como regra, no entanto não as coloca tanto em discussão quanto as consideradas desviantes. Na verdade, é ao constituir e inventar a homossexualidade como perversão que a sociedade inventa também a heterossexualidade como norma. Aquilo que é considerado norma “tem direito à maior discrição (...) o que se interroga é a sexualidade das crianças, a dos loucos e dos criminosos; é o prazer dos que não amam o outro sexo”²⁰. As sexualidades tidas como periféricas são constantemente interrogadas para que a norma seja constituída e reconstituída a partir delas. É a partir daí que o indivíduo passa a ser especificado como homossexual. Certamente as práticas sexuais entre pessoas do mesmo sexo não eram novidade enquanto ato, mas a sodomia era considerada um crime isolado do sujeito, um pecado a ser analisado juridicamente. Deste período em diante enxerga-se a homossexualidade como forma de subjetividade, como categoria psicológica capaz de explicar a conduta do sujeito mesmo em âmbitos que nada tem a ver com o sexo. O sujeito desviante agora possui uma forma de vida própria da sua categoria, um passado, uma fisiologia. A homossexualidade é vista “menos como um tipo de relações sexuais do que como uma certa qualidade da sensibilidade sexual, uma certa maneira de interverter, em si mesmo, o masculino e o feminino”²¹. É sob esta ótica que entendo que as drag queens são percebidas, como um nômade da sexualidade, que transita pelos polos da masculinidade e feminilidade e, assim,

(...) escancara a construtividade dos gêneros. Perambulando por um território inabitável, confundindo e tumultuando, sua figura passa a indicar que a fronteira está muito perto e que pode ser visitada a qualquer momento. Ela assume a

¹⁹ Foucault, 2015, p. 9-17.

²⁰ Ibid., p. 43.

²¹ Ibid., p. 48.

transitoriedade, ela se satisfaz com as justaposições inesperadas e com as misturas. A drag é mais de um. Mais de uma identidade, mais de um gênero, propositalmente ambígua em sua sexualidade e em seus afetos. Feita deliberadamente de excessos, ela encarna a proliferação e vive à deriva, como um viajante pós-moderno (LOURO, 2004, p. 20-21).

O termo “travestismo”²² foi inventado no século XX pelo sexólogo alemão Magnus Hirschfeld para designar a prática de vestir-se e portar-se como alguém do sexo oposto, utilizando-se de signos que tradicionalmente são identificados como próprios daquele sexo²³. Nem sempre, porém, esteve associada à homossexualidade. Na etnografia de Gregory Bateson (1965), o ritual Naven²⁴ praticado pela cultura Iatmul na Nova Guiné é descrito como um cerimonial em que homens e mulheres vestem-se e atuam de acordo com o sexo oposto. Travestidos como mulheres, os homens encenam figuras velhas e sujas. Já as mulheres, quando encarnam suas personas masculinas, “assumem o papel de um homem elegante exibindo toda a riqueza dos adereços masculinos, as insígnias do homicida”²⁵.

No âmbito da encenação artística e teatral, o ato de encarnar uma pessoa do sexo oposto não é novidade. A comédia clássica grega durante muito tempo excluiu as mulheres de suas representações, o que resultava em atores travestidos interpretando tanto os papéis femininos quanto os masculinos com “completa falta de reservas no tocante a gestos, figurinos e imitação e, por fim, a exposição do falo”²⁶. Na China, até o século XX, não era comum encontrar mulheres nos palcos junto aos homens, mesmo que não houvesse uma proibição formal²⁷. A

²² É importante salientar que o termo *drag queen* somente se tornou conhecido e utilizado no Brasil a partir dos anos 1990. Até então, as palavras *travesti* e *transformista* eram utilizadas para se referir ao homem que vestia-se de mulher. Hoje, faz-se distinção entre travesti como identidade de gênero e drag queen como manifestação artística temporária que não necessariamente está associada à sexualidade e identificação de gênero do indivíduo, embora seja historicamente associada aos espaços de resistência LGBT. “Também é importante salientar que a auto identificação como transformista (ou drag queen) pode conviver com a auto identificação como travesti ou transexual” (Bortolozzi, 2015, p. 127).

²³ Santos, 2012, p. 75.

²⁴ Segundo Heilborn (1993, p. 50), os meninos nativos desta cultura são dignos da cerimônia quando cometem ou contribuem ativamente para um homicídio, ou quando fazem pela primeira vez algo que é tido como masculino, como caçar, fabricar uma lança ou canoa. Para as meninas, por sua vez, o Naven é realizado quando realizam trabalhos femininos – pescar, tecer, cozinhar – e quando têm o primeiro filho. A cerimônia é feita por parentes maternos, celebrando o orgulho pelos feitos do/a jovem nativo/a.

²⁵ Heilborn, 1993, p. 51.

²⁶ Berthold, 2001, p. 124.

²⁷ “Durante o domínio mongol e sob o governo do imperador Ming Huang, as mulheres foram admitidas temporariamente no palco como parceiras iguais. Mas Kublai Khan, igualando arte e venalidade num decreto datado de 1263, relegou as atrizes indiscriminadamente ao nível de cortesãs. Isto as colocava na quinta e mais baixa classe da população” (Berthold, 2001, p. 70).

feminilidade dos atores homens que interpretavam mulheres era treinada rigorosamente durante anos, o que gerava maior apreciação do que se uma mulher encenasse o mesmo papel, pois sua feminilidade seria considerada natural – portanto, sem esforço²⁸. Ainda podemos citar o caso do teatro *Nô* e o *Kabuki*, artes representativas japonesas, que também apresentam como característica a presença de atores do sexo masculino que interpretavam papéis femininos. Ironicamente a criação do *Kabuki* é atribuída a uma mulher, porém estas somente puderam exercer a atividade até que, na primeira metade do século XVII, o imperador decretou a proibição da presença das mulheres nos palcos²⁹. “Os japoneses não veem nada de estranho no fato de um homem expressar os sentimentos de uma mulher, sua felicidade ou desespero. Ao contrário, consideram a máscara como a expressão literal de uma verdade superior”³⁰. Ou seja, a existência de homens trajando figurinos normalmente associados às mulheres e imitando seus trejeitos para atividades teatrais não era atribuída direta e necessariamente à sexualidade e à subjetividade dos indivíduos, uma vez que é considerado apenas isto: uma máscara, uma interpretação de um papel diferente daquilo que se é fora dos palcos.

A maior parte dos entrevistados, como veremos mais adiante, citam a interpretação de determinados papéis em peças de teatro modernas³¹ como o primeiro contato com a troca de gênero pela caracterização. Embora o ato de montar-se e apresentar-se como drag não tenha obrigatoriamente uma relação com a sexualidade, pode-se perceber uma diferença principal em relação aos exemplos anteriores: a inclusão de elementos pessoais e subjetivos na construção da *persona*. A drag, por mais que possa ter uma gênese e uma personalidade fictícias ou mesmo fantásticas, faz parte do sujeito que a encarna.

Como conta James Green em seu livro *Além do carnaval*: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX, em meados dos anos 50 os papéis tradicionais de gênero – da mulher dona de casa e do homem provedor – começaram a afrouxar-se e cada vez mais mulheres passaram a “compor a força de

²⁸ Berthold, 2001, p. 70.

²⁹ Ibid. p. 91. Segundo a autora, após o banimento das mulheres do Kabuki, suas obrigações dentro e fora dos palcos passaram a ser realizados por adolescentes do sexo masculino. Porém, estes também foram proibidos de representar papéis femininos, pois eram requisitados sexualmente por homens de classes abastadas. O Kabuki foi definitivamente permitido com a condição de que os atores raspassem a cabeça.

³⁰ Ibid., p. 84.

³¹ Por exemplo, são citadas montagens de autores como Jean Genet e Molière, que especificam a necessidade de homens interpretarem certos papéis femininos.

trabalho, a completar o ensino secundário e a buscar uma formação universitária”³². Apesar dessas mudanças, o novo padrão era bastante contraditório, uma vez que exigia das mulheres casadas ainda bastante submissão ao marido, enquanto aos homens era permitida e incentivada a liberdade sexual e a promiscuidade. Cresciam também os centros urbanos e neles se desenvolveram as subculturas homossexuais³³, ampliando os espaços de manifestação de novas formas de identidades sexuais e de gênero³⁴.

Antes da década de 60, praticamente não haviam bares exclusivamente direcionados para o público homossexual, apenas pontuais casas noturnas que eram *ocupadas* por eles até que a sua presença fosse reprimida. Portanto, ficaram populares as festas privadas, para aqueles que desejassem conhecer e passar a noite com outros homens abertamente. Nesse contexto, reunindo grupos de amigos para ouvir música, beber e interagir, surgiu a Turma OK, um clube social gay que teve início na virada para a década de 60 e permanece ativo até hoje no Rio de Janeiro, sendo o grupo gay mais antigo do Brasil³⁵. Nas reuniões, aconteciam jogos, brincadeiras, leituras de jornais independentes e performances. Para não chamar a atenção dos moradores da vizinhança – e evitar repressão por parte da polícia, que poderia detê-los por uma noite e ameaçar *denunciá-los* para suas famílias – ao invés de aplausos no final das performances, estalavam-se os dedos em sinal de aprovação. O grupo teve um momento de hiato por motivos pessoais e também por medo da repressão da ditadura militar. Apesar de a Turma OK não se considerar um grupo de militância política, a própria existência dos frequentadores, por manifestarem sua sexualidade, era política. Além disso, reuniões em grupo eram encaradas com suspeita e a vigilância entre vizinhos era um risco muito alto. Nos anos 70, porém, o grupo voltou a se reunir e hoje funciona em um sobrado na Lapa, onde acontecem frequentemente performances e concursos³⁶. Outro tipo de evento bastante frequentado pelo público homossexual na segunda metade do século XX eram os concursos de Miss Brasil Gay.

Para muitos homossexuais que se auto identificavam como efeminados, os concursos de Miss Brasil propiciavam uma experiência coletiva. Os concursos tornaram-se

³² Green, 2000, p. 252.

³³ Segundo Green (2000, p. 259), os grupos homossexuais masculinos formavam-se com mais facilidade neste período, justamente por ser socialmente mais aceito que o homem saísse do ambiente doméstico e frequentasse casas noturnas e bares.

³⁴ Green, 2000, p. 252.

³⁵ Ibid., p. 260.

³⁶ Informações extraídas do site oficial da Turma OK. Disponível em: <www.turmaok.com.br>. Acesso em: 20 de janeiro de 2018.

locais públicos para aqueles que desejavam desfilar e exibir sua própria noção de feminilidade. As concorrentes ao título também serviam como modelos para aqueles que se identificavam com a noção tradicional de beleza feminina (GREEN, 2000, p. 267).

As cantoras do rádio da década de 1950 eram adoradas pelo público gay, que se unia em fã-clubes e frequentava as transmissões ao vivo de suas divas, “para aplaudir uma favorita e zombar de sua rival”³⁷. Alguns grandes nomes desta época incluem Dalva de Oliveira, Emilinha Borba e Marlene. A elegância e o *glamour* das divas do rádio inspirava – e inspira até hoje, com as divas sendo citadas como referências estéticas por drags contemporâneas – homens que se encantavam com o feminino, e a reunião em fã-clubes gerava uma interação social baseada na adoração coletiva às musas, que ajudou “muitos homossexuais a enfrentar o isolamento que a hostilidade social lhes impunha com tanta frequência”³⁸.

Até mesmo atualmente, o ato de vestir-se e atuar os trejeitos típicos do sexo oposto³⁹ é associado aos festejos do carnaval. Neste breve período de quatro dias, tornava-se mais aceita a subversão dos marcadores e diferenças de gênero. No entanto, as “manifestações públicas ousadas de inversão de gênero eram temporárias e restritas ao momento da folia”, enquanto no resto do ano esperava-se que as expectativas de gênero fossem normalmente atendidas, sob o risco de sofrer consequências criminais⁴⁰. Por apenas três ou quatro dias no ano, estes homens viam a possibilidade de extravasar suas próprias fantasias e desejos de feminilidade, tanto em imitações que procuravam se aproximar da realidade, quanto caricaturas exageradas de características das mulheres. Em ambos os casos, porém, ao mesmo tempo em que provoca distorções no conceito de masculinidade, também reforçam uma certa visão da feminilidade⁴¹.

Os bailes de travestis da década de 1970 passaram a ser cobertos pela mídia e a ser frequentados por mais pessoas, o que contribuía para uma maior tolerância social a respeito dos homossexuais, que eram diretamente associados à cultura do travestismo no carnaval. Para o grande público, “homossexuais eram homens de peruca que se fantasiavam com plumas e paetês para fazer sua entrada triunfal no

³⁷ Green, 2000, p. 271.

³⁸ Ibid., p. 272.

³⁹ Sem que, no entanto, a caracterização seja adotada como prática cotidiana ou sejam feitas alterações permanentes no corpo.

⁴⁰ Green, 2000, p. 331.

⁴¹ Ibid., p. 336.

Baile dos Enxutos^{42,43}. Porém, embora a visibilidade dos concursos de travestis contribuísse para que a existência destas pessoas se tornasse mais familiar para o público geral, a associação ao carnaval dava a impressão de que a prática de homens se vestirem de mulheres era “apenas mais um divertido espetáculo na festa do carnaval – ainda que fosse um espetáculo de destaque, e que viera para ficar”⁴⁴. A novidade não eram os homens vestidos de mulher – isto já era uma prática para o efeito cômico adotada por atores como Grande Otelo, Oscarito e Carlos Gil. O que era incomum até então eram as performances de homens emulando uma feminilidade elegante e atraente, não apenas um número cômico do exagero de um estereótipo⁴⁵.

Os travestis que frequentavam o Baile dos Enxutos, bem como aqueles que faziam *shows*, como Rogéria, associavam *glamour*, sedução feminina, corpos esculturais e rostos cuidadosamente maquiados aos seus desejos sexuais. Na tentativa de criar representações do ideal feminino, eles encarnavam, e às vezes até exageravam, os estereótipos associados com o gênero que adotavam (GREEN, 2000, p. 378).

Diferentemente, artistas como Ney Matogrosso e o grupo Dzi Croquettes fizeram muito sucesso na década de 1970 subvertendo os marcadores de gênero em suas performances, adotando uma materialidade andrógina e vestindo roupas tanto femininas quanto masculinas. As performances do Dzi Croquettes eram uma mistura de canto e dança, em apresentações com humor *camp* que desafiavam as normas de gênero. Eram efeminados, porém não se limitavam aos ideais tradicionais de feminilidade. Pelo contrário, juntamente aos cílios postiços, purpurina, paetês e cintas-ligas deixavam propositalmente visíveis sinais de um corpo masculino como barba e pelos. O grupo era popular entre a classe média⁴⁶, fazendo apresentações no Rio de Janeiro e em São Paulo, além de uma turnê na Europa⁴⁷. Contemporaneamente, Ney Matogrosso lançava mão de sua *persona* de estética e comportamento ambíguos no que diz respeito à sexualidade. Sua conduta nos palcos atraía tanto a mulheres quanto homens gays, e perguntas sobre sua

⁴² Evento que surge nos anos 1960 e continuou a ocorrer anualmente por mais duas décadas. O termo “enxuta” era uma gíria para designar uma mulher bonita, mas neste caso referia-se a homens jovens vestidos de mulher, com figurinos divertidos festejando o carnaval juntamente com outros foliões.

⁴³ Green, 2000, p. 371.

⁴⁴ Ibid., p. 371.

⁴⁵ Ibid., p. 375.

⁴⁶ A imagem positiva ou negativa dos homossexuais na imprensa é determinada pela classe. “Os homens de classe média e alta que transgrediam os limites de gênero eram descritos como pessoas andróginas, enquanto os pobres e a classe trabalhadora eram travestis, um termo que cada vez mais passou a ser associado com prostituição, vida nas ruas e marginalidade.” (GREEN, 2000, p. 411)

⁴⁷ Green, 2000, p. 411.

sexualidade eram inevitáveis, pois aquela maneira de apresentar-se desafiava a forma como a masculinidade era tradicionalmente interpretada. Ao assumir e orgulhar-se de sua sexualidade, mesmo que “não alcançasse aceitação universal, seu comportamento audacioso se inseria numa série de manifestações culturais que ajudaram a expandir a tolerância à homossexualidade”⁴⁸.

Durante todo este período, a cena gay crescia nos Estados Unidos, em um contexto de movimentos sociais de integração racial, feminismo e também o movimento gay. No cinema *underground*, o diretor John Waters e a drag Divine eram famosos no nicho por filmes como *Pink flamingos* (1972). Bares dedicados ao público homossexual – lugares de resistência, geralmente localizados em bairros periféricos – possibilitavam a popularização das performances das drag queens, inspiradas em divas de Hollywood e da música como Marilyn Monroe, Betty Davis, Diana Ross, Barbra Streisand, Cher e tantas outras. As décadas de 1980 e 1990 foram um período de intensa expansão da figura da drag queen, que saía dos bares exclusivamente gays e passava para a cultura de massa, sendo não somente personagem, como também tema tanto em musicais como *A gaiola das loucas* (1983, com adaptação para o cinema em 1996), quanto em filmes como *Priscilla, a rainha do deserto* (1994) e *Para Wong Foo, obrigado por tudo! Julie Newmar* (1995)⁴⁹ e documentários como *Paris is burning* (1990), que retrata a realidade dos bailes de *voguing* em um bairro de periferia em Nova Iorque. A internacionalização da cultura *pop* e da mídia de massa americanas fez com que diversas destas produções chegassem também ao Brasil, fazendo parte das referências culturais do público brasileiro. Por aqui, nos anos 1990, a rede de televisão SBT exibia em seu *Show de calouros* o concurso de transformistas e personalidades como Isabelita dos Patins, Nany People, Silveti Montilla e Salete Campari tornavam-se conhecidas em diversos círculos sociais e mídias, especialmente nas capitais do Rio de Janeiro e de São Paulo.

Nos anos 1990, RuPaul Charles, criador da persona drag RuPaul, alcançou a fama com sua participação em filmes e o *single Supermodel*. Décadas mais tarde, em 2009, RuPaul cria seu próprio *reality show* competitivo, *RuPaul's Drag Race*, transmitido inicialmente pelo canal americano de televisão a cabo *LogoTV*. O programa atingiu seu auge de popularidade internacionalmente em meados de 2014,

⁴⁸ Ibid., p. 413.

⁴⁹ Amanajás, 2015, p. 17.

impulsionando a carreira performática das drags participantes em turnês mundiais. No Brasil, diversas personalidades do programa já foram recebidas e aclamadas pelo público em eventos como a festa *Priscilla*, entre elas Bianca del Rio, Katya, Adore Delano e Alaska Thunderfuck, para citar algumas. Hoje, prestes a iniciar sua décima temporada, a série acumula mais de cem drag queens ex participantes, e começam a aparecer jovens competidoras cuja inspiração para fazer drag vem do próprio programa. Como veremos adiante, para os entrevistados desta pesquisa o *reality show* tem grande importância como fonte de referências estéticas, artísticas, de consumo e de vocabulário.

Pode-se dizer que vivemos, atualmente, uma nova explosão de popularidade da figura da drag. A presença de personagens travestidos na mídia não é uma novidade, uma vez que foram citados diversos exemplos das últimas décadas que demonstram que o caminho das drag queens na indústria do entretenimento já vem sendo pavimentado há bastante tempo. Se pode ser observada alguma diferença, é o modo como se apresentam as personagens midiáticas de hoje: menos humor escrachado e estereotipado – por vezes chegando a ser ofensivo – e mais *glamour*. A drag queen brasileira Pabllo Vittar emplaca um sucesso seguido do outro, é premiada por programas de televisão nada revolucionários como o Domingão do Faustão, aparece em diversas campanhas publicitárias. Duas novelas na Rede Globo em 2017 apresentavam personagens drags em suas narrativas, além de uma trama envolvendo um personagem transexual. Em um período no qual vemos as militâncias LGBT e feminista sendo absorvidas por marcas e pela mídia, pode-se questionar o que tanta representatividade em forma de produtos significa. Recordando o aumento da tolerância do grande público nos anos 1970 à subversão dos papéis de gênero – na época, com a popularização dos bailes carnavalescos de travestis – a atual massificação da figura da drag me parece análoga. Novamente, um espetáculo de grande destaque e que contribui para maior ocupação de espaços por pessoas LGBT, mas ainda assim um espetáculo.

Não se trata, portanto, de esvaziar de importância a existência da presença de drags na mídia e na publicidade, já que a difusão do discurso de tolerância não apenas representa uma mudança no público, que pede e consome este tipo de produto e anúncio, mas também contribui para a difusão do tema. Porém, não gostaria de ignorar o viés econômico destas iniciativas. De forma semelhante à cooptação do discurso feminista pela indústria tabagista no século XX, conteúdos

mediáticos que vendem militância estiveram presentes em outros momentos e continuam sendo renovados, multiplicando a discussão sobre gênero e sexualidade. No entanto, a conversão dos temas em produtos de entretenimento não dissemina uma abordagem aprofundada destas questões, mantendo seguros o modelo tradicional e o conservadorismo para boa parte dos brasileiros.

2.2

Escutando as drags: o trabalho de campo e a gênese das personas na narrativa de seus criadores

Há diversas possibilidades para tratar do assunto da materialização da feminilidade. Inicialmente, como mencionei anteriormente, pretendia analisar as características físicas dos objetos atribuídos ao público feminino. Dessa forma, teria uma visão objetiva sobre os recursos que a cultura material proporciona para (re)produzir os marcadores de gênero tradicionais. No entanto, me encontrei diante da necessidade de compreender a performatividade feminina no campo subjetivo. Para isto, chegava então à conclusão de que deveria ir a campo e conversar com sujeitos. Escolhi conversar com artistas drag que interpretem personas femininas pelo caráter arbitrário do uso dos adereços, figurinos e expressões corporais na caracterização de uma figura feminina. É importante ressaltar, porém, que a afirmação de que a drag é necessariamente uma imitação da mulher não é verdadeira, sobretudo atualmente. Assim como outras formas de arte de caracterização, montar-se e mudar sua maneira de agir – incorporando uma persona, vestindo uma espécie de máscara – não significa um simples desejo de tornar-se mulher, mas sim a expressão de uma infinidade de desejos misturados, que podem resultar numa figura feminina ou não. Algumas drags escolhem manter pelos faciais aparentes como barba e bigode, adotam um visual andrógino, recusam o uso de perucas e representam personagens que não se encaixam em uma definição de gênero por parecerem vir de fora deste planeta. No limite, o importante parece ser a canalização de desejos criativos e subjetivos, uma realização da obra de arte em si mesmo.

No entanto, para ater-me especificamente ao tema da materialização do feminino, determinei como critério para a escolha dos participantes que suas personas ou personagens tivessem como referencial figuras femininas e a forma corporal, trejeitos e roupas atribuídas às mulheres. Em seguida optei pelo formato de entrevistas narrativas, pois compreendo que os relatos e descrições mostram o

feminino como artifício, construção, produto cultural e subjetivo. A partir dos relatos e fragmentos de materiais, a pesquisa qualitativa permite problematizar esta questão.

Tendo em vista que os processos macros são formados por ações individuais, a partir da técnica de entrevistas narrativas pode-se evidenciar aspectos desconhecidos ou nebulosos da realidade social a partir de discursos individuais (MUYLAERT et al., 2014, p. 194).

O principal objetivo das entrevistas, bem como a realização do curso de maquiagem drag, é perceber quais os artifícios materiais e corporais para a transformação em figura feminina e a compreensão de como estes indivíduos enxergam os conceitos de masculinidade e feminilidade. Contudo, não imagino que seja possível falar de (re)produção de padrões de gênero sem abordar também aspectos sociais envolvidos na atividade da drag queen. Portanto, temas como sexualidade, preconceitos externos, gênese da persona e as próprias percepções dos indivíduos sobre o fazer drag.

A trajetória do campo começa com a tentativa de contato com artistas cujo trabalho que eu já conhecia, uma vez que o meu interesse pelas performances drag precede a pesquisa e já havia frequentado algumas das festas, onde pude assisti-las pessoalmente. No entanto, nunca havia de fato falado com elas e isto provou-se uma dificuldade na execução da pesquisa de campo. Como as primeiras tentativas de contato foram com indivíduos que já tinham alcançado alguma fama – ainda que local – e possuíam uma agenda de trabalhos e compromisso bastante atribulada, o retorno ao contato feito por mensagem *inbox* na página de profissional da rede social *Facebook*⁵⁰ e por *e-mail* não foi frutífero. Simultaneamente, a aproximação com aqueles que seriam meus entrevistados era feita por intermédio de terceiros. A indicação era feita normalmente por um conhecido em comum, que contatava o possível entrevistado e pedia um telefone para contato. De posse desta informação, eu iniciava uma conversa utilizando o aplicativo de mensagens *Whatsapp*, explicava do que se tratava a pesquisa com um pequeno texto e marcávamos a entrevista. Esta abordagem foi adotada para três dos cinco entrevistados: Renato, Alessandro e Gabriel. A aproximação de Gengiscan e Palloma foi feita pessoalmente. Conheci Gengiscan no Seminário Internacional Fazendo Gênero 11, em agosto do ano de 2017, quando ele apresentava um pôster sobre sua monografia

⁵⁰ A maioria das drags possui uma *fanpage*, que é separada de seu perfil – aquele em que usa seu nome verdadeiro e publica sobre assuntos pessoais – e é frequentemente utilizada como canal de contato com os artistas para produtores de eventos, marcas e imprensa.

em andamento sobre as drag queens no teatro. Palloma foi contada a respeito do curso de maquiagem drag que oferecia. Ao realizar o curso, e pensando ser enriquecedora para a pesquisa a presença de uma mulher entre os entrevistados, pedi que ela também me concedesse uma entrevista.

A vantagem deste tipo de abordagem é uma maior receptividade por parte do entrevistado, contribuindo para sua prolixidade. Por já estar partindo de um contato com um intermediário de confiança, o participante em geral se sente mais confortável para falar sobre aspectos pessoais e pode-se extrair o máximo de uma entrevista. Por outro lado, a captação de pessoas a entrevistar por meio de intermediários não permite um recorte tão diverso a respeito de classe social, raça, idade e escolaridade. Como os conhecidos em comum transitam no ambiente acadêmico, tendem a ter mais contato com pessoas familiarizadas com discussões de gênero e sexualidade e pessoas do meio artístico. Dessa forma, a pesquisa foi feita exclusivamente com indivíduos com uma trajetória advinda do teatro. Este recorte incidental acabou por se mostrar positivo, pois evidencia ainda mais o caráter intencional e planejado da montagem e performance drag, além de apresentar um passado comum aos entrevistados.

Com exceção de Gengiscan, que foi entrevistado à distância por mensagens instantâneas *online* – por razões de distância física e tempo limitado do participante, as entrevistas foram feitas presencialmente e tiveram durações que variaram de quarenta minutos a uma hora e meia. Foi pedida a autorização para gravar o conteúdo falado durante a conversa, e entregues o termo de consentimento livre e esclarecido e a autorização do uso de imagem. Escolhi trabalhar com a entrevista semiestruturada, interferindo o mínimo possível na fala do interlocutor e permitindo que este percorra os relatos de si da maneira que eles vierem à lembrança. Havia um direcionamento para os pontos de interesse, porém mantive a liberdade para o entrevistado desviar e fazer digressões conforme fosse de sua vontade, com a finalidade de manter o caráter espontâneo do relato pessoal. Ressalto que uma característica da entrevista narrativa é a importância das experiências vividas pela pessoa sob a perspectiva da mesma, não um compromisso com a comprovação da veracidade das informações. Como fazem parte da interpretação dos fatos pelos sujeitos, “a pessoa pode projetar experiências e ações para o futuro e o passado pode ser ressignificado ao se recordarem e narrarem as experiências”⁵¹.

⁵¹ Muylaert et al., 2014, p. 195.

Defini, inicialmente, as questões que seriam procuradas na narrativa da entrevista, mas que não seriam perguntadas diretamente. Ou seja, pontos de interesse relacionados ao tema de pesquisa levantados a partir da leitura da bibliografia, orientação, vivência do ambiente acadêmico e contato com grupo de estudos. Tais questões foram colocadas apenas para mim, evitando perguntá-las diretamente. São elas:

- O que representa a feminilidade no ponto de vista desta pessoa?
- Qual a relação entre o sujeito e a personagem ou persona?
- Que significado a escolha das roupas pretende passar para o público?
- Que tipos de objetos são fundamentais para dar corpo à figura da drag?
- Quais padrões pode-se observar no discurso e estética dos participantes?

As perguntas que de fato eram realizadas no ato da entrevista eram direcionamentos para assuntos que pudessem levar à abordagem das questões relativas ao tema, e a intenção era de que fossem abrangentes o suficiente para suscitar respostas longas e descritivas. Perguntas comuns a todas as entrevistas foram:

- Como começou a montar-se?
- Quais são as referências que inspiram seus gestos, suas atitudes e sua estética?
- Por que representar uma figura feminina?
- Como é o processo de montagem?
- De que materiais e objetos se utiliza para dar corpo à sua *persona* drag?
- Como altera seu corpo? Quais alterações deslizam do ato da montagem para o cotidiano?
- Que tipos de figurinos são usados?
- Como é a aceitação social externa ao saber desta atividade?

No entanto, cada participante apresentava também uma particularidade pessoal, o que levava ao acréscimo de perguntas específicas para cada um, a fim de desenvolver melhor os assuntos relacionados a histórias individuais. Como exemplo cito a perspectiva diferente de Palloma como drag mulher. O fato de ser uma mulher cisgênero montando-se em meio a uma população majoritariamente masculina de artistas a coloca em uma posição diferente dos demais entrevistados nesta pesquisa. Portanto, foram levantadas para ela questões diferentes daquelas

perguntadas a homens, a fim de englobar nos temas abordados na pesquisa questões relativas a esta realidade pessoal.

A seguir, apresentarei os entrevistados e contarei como deram-se suas trajetórias como drags. Para falar deles da maneira mais respeitosa possível, a forma como deveria me referir a eles em termos de identidade de gênero foi perguntada de maneira objetiva quando não declarada explicitamente durante o discurso. Por exemplo, reproduzo o mesmo uso de pronomes masculinos ou femininos que eles fazem na própria fala em relação a si mesmos e às suas personagens e denomino homens ou mulheres apenas aqueles que assim se declararam. Refiro-me aos entrevistados por seus nomes de registro quando fora de suas personagens, pois foi desta maneira que se apresentaram quando eu os contatei, encontrei e entrevistei. As personas drags são muitas vezes mencionadas por eles na terceira pessoa. Apesar disso, é possível perceber que há uma certa tendência em não separar tanto as drags da própria figura cotidiana, fora dos palcos e despida das roupas, acessórios e maquiagem. Por esse motivo, utiliza-se normalmente a palavra *persona* para se referir a si quando montados. Assim, conseguem expressar o significado de que a drag é sim uma máscara ou uma construção, mas que é também uma parte do criador, uma forma de dar corpo, voz e trejeitos a desejos que muitas vezes vão de encontro ao ideal de comportamento e aparência que é socialmente esperado deles.

2.2.1

Jhenny/Renato



Figura 1: Jhenny se apresenta no Cabaré Show Drag, no Sesc Araraquara em setembro de 2017. Fotografia de divulgação do evento.

A primeira entrevista foi com Renato Lima, ator, 29 anos, morador da cidade de São Paulo. Quando se transforma em sua persona drag, se autodenomina Jhenny. O interesse pela performance drag começou em seu curso de formação em teatro, na Escola Livre de Teatro em Santo André, quando a aproximação do espetáculo de formatura demandou que pesquisasse sobre vestir-se de mulher. O texto era adaptado de *A Ópera do Mendigo*⁵², de John Gay, em que a personagem Jenny seria interpretada por ele em sua versão travestida. No contexto da peça, porém, ela não é travesti e sim uma mulher cisgênero, segundo o entrevistado. Renato conta que não chegou a atuar nesta montagem, saindo três semanas antes da estreia. “Era um projeto que eu não queria, (...) não acreditava em mim fazendo aquilo”, diz.

⁵² Ópera de 1724, adaptada posteriormente por Berthold Brecht e Kurt Weill para *A Ópera dos Três Vinténs* e por Chico Buarque para o musical *A Ópera do Malandro*. Na versão de Chico Buarque, o personagem Jenny chama-se Geni e é uma travesti, enquanto as versões anteriores não têm essa característica.

Dois anos mais tarde, em 2016, encontrou um curso de formação drag no Sesc Consolação⁵³. A existência de um curso como este despertou minha curiosidade, já que demonstra que o exercício da performance drag como profissão vem crescendo nos últimos anos graças à proliferação de personalidades e produções com este conteúdo na indústria do entretenimento. O foco do curso era a construção do personagem, com propostas de cenas para o cabaré, aulas de maquiagem, salto alto e passarela. A figura da Jenny de John Gay, originária do espetáculo que não aconteceu, voltou então para a vida de Renato como sua drag, com a adição de trejeitos e maquiagem mais exagerados.

O ator descreve a Jhenny do cabaré como uma diva da música, uma versão de si mesmo, porém mais escandalosa. Uma das afirmações reforçadas por ele é a de que não consegue separar totalmente a Jhenny de Renato. Ambos são essencialmente a mesma pessoa, mas quando encarna a figura drag tem a liberdade de exagerar uma personalidade efeminada, “bicha no último volume”, nas palavras do próprio entrevistado. Em termos estilísticos da performance, Jhenny é definida como uma drag cantora, pois a própria trajetória do ator passa pela música. Portanto, ela não faz dublagens das canções de divas inspiradoras, mas sim as performa com a sua própria voz. As divas do entretenimento, aliás, são enorme fonte de inspiração e referência tanto visual quanto musical para a concepção desta persona. São mencionadas Mariah Carey, Beyoncé, Yolanda Adams, Etta James e Hebe Camargo. Também participa do projeto As Bunytas do Rádio, onde a estética é influenciada por musas brasileiras da era do rádio como Dolores Duran, Inezita Barroso, entre outras.

Renato vem de uma família cristã evangélica, com diversos familiares atuando como pastores. Mesmo o pensamento religioso contendo elementos bastante conservadores e rejeitando muitas vezes a existência de LGBTs, o entrevistado não relata preconceitos de parentes mais próximos, mas afirma que eles entendem que ele se veste de mulher apenas para a performance, pelo teatro. Neste contexto ele menciona uma aceitação tranquila ao menos dos indivíduos do sexo feminino – mãe, irmã, sobrinha, avó. Não fala sobre o que pensam os homens da família, porém. Ser do meio artístico, aliás, parece ter ajudado a família a

⁵³ O entrevistado se refere ao curso como DQC, sigla para Drag Queen Curso, cujo criador Zecarlos Gomes deu início ao projeto em Santos, em 2007 e posteriormente ofereceu uma série de *workshops* de montagem drag nos SESCs de São Paulo. A versão de que Renato participou, por volta de 2015, teve dois meses de duração e finalizou com a montagem de um espetáculo de cabaré.

compreender inclusive a sua sexualidade, além da maneira como se posiciona frente a estes aspectos de si.

(...) se eles reconhecem que pra mim não é um problema, pra eles também não vai ser. (...) Renato é veado? Renato é veado, tá tudo certo. Mas para além de veado ele é veado porque ele é ator. Então tudo bem. (...) Eu nunca fui de pensar em me enfiar goela abaixo dos outros, enfiar meu discurso, enfiar o meu trabalho goela abaixo de ninguém.

Segundo ele, a aceitação vem quase automaticamente quando se faz drag com uma postura emancipada, com total controle e certeza do que se é e o que se pretende com aquilo, sem precisar colocar a atividade em discurso, apenas fazendo.

2.2.2

Abigail/Gengiscan



Figura 2: Fotografia de ensaio de Abigail Foster. Fotografia por koja.jpg.

Há quase dois anos, Gengiscan Pereira dá vida à drag queen Abigail Foster, um amálgama dos nomes de duas de suas maiores inspirações, Bibi Ferreira⁵⁴ e

⁵⁴ Atriz e cantora brasileira. Atuou em diversos musicais no teatro e na televisão.

Sutton Foster⁵⁵. O estudante de Artes Cênicas tem 21 anos e mora na cidade de Pelotas, no Rio Grande do Sul. Aprendeu a montar-se sozinho, assistindo a tutoriais no *Youtube* e chegou a começar o próprio canal, mas diz ter desistido. Conta ter começado a montar-se já entendendo a atividade como um trabalho, pois era uma forma alternativa de fazer teatro. Na maioria das vezes, se apresenta em festas nas casas noturnas, fazendo dublagens de canções de musicais. A boate não permite uma apresentação com falas e elementos cênicos, portanto, estes outros aspectos ficam reservados para performances no teatro. Sobre suas referências, explica:

Drag é o liquidificador de referências. Eu amo as atrizes da hollywood antiga, assim como as vedetes do teatro brasileiro, as damas do teatro, cinema e da TV. Mas eu também me inspiro em Club Kids⁵⁶, que são tipos de drag que não tem absolutamente nada a ver com o que eu faço, mas que eu acho impressionante. Eu estou sempre me alimentando de referências.

As referências *retrô* ficam bastante evidentes em Abigail, e refletem nas suas apresentações. Apesar de ser uma atriz que se molda à performance – seja um desfile em passarela, dublagem em festas ou ação promocional – seu visual inspirado nas *divas* do passado transparece no figurino, nos acessórios, penteados e também no corpo, que é moldado com espuma para lembrar o de Marilyn Monroe.

Todos – família, amigos e conhecidos – sabem que ele encarna uma drag, e hoje em dia entendem e aceitam. Segundo o entrevistado, a dificuldade de aceitação especialmente dos pais vinha da ignorância em relação ao assunto, até então totalmente desconhecido para eles. Perguntaram-no se estava se prostituindo, pois esta era a imagem que tinham de homens que se vestem de mulher. O teatro, a percepção da Abigail como um personagem dos palcos como todos os outros, os ajudou a entender e aceitar. Além da ignorância, para ele, há também o medo. “Ser drag é o auge da viadagem! É o completo oposto da discrição”, ele afirma ao falar sobre o assunto, e esta posição de orgulho e auto aceitação confronta e incomoda os mais conservadores e homofóbicos. “Uma drag incomoda muita gente. Duas drags incomodam muito mais. E todas juntas vão virar esse país de cabeça pra baixo”.

⁵⁵ Atriz, cantora e dançarina de musicais na Broadway, nos Estados Unidos.

⁵⁶ Estilo de montagem que começa a surgir no final da década de 1980, principalmente na cena noturna alternativa de Nova Iorque. A estética é marcada pela irreverência e exagero, com figurino e maquiagem muitas vezes beirando o abstrato. Por esse motivo, nem sempre é possível identificar o gênero dos *Club Kids*, que se apresentam como figuras andróginas ou até mesmo não humanas.

2.2.3

Sara e Nina/Gabriel e Alessandro



Figura 3: Da esquerda para a direita, Sara e Nina, em ensaio fotográfico de divulgação da dupla. Fotografia por Luca Ayres.

Sara Lola Bemdeu e Nina Paola Bellohombre são uma dupla. Por esta razão, decidi não separá-las na narrativa de suas origens, uma vez que até mesmo a entrevista com seus criadores foi feita em conjunto. Sara é a persona de Gabriel Sanches (29) e Alessandro Brandão (44) dá vida a Nina. Companheiros na vida e nos palcos, o casal participava no momento da entrevista do elenco da novela *Pega-pega*, na Rede Globo interpretando, respectivamente, as drags Rubia e Rouge.

Ambos contam ter afinidade desde a infância com uma estética que entendemos como feminina. Gabriel relata que desenhava mulheres e vestidos, a ponto de sua tia dizer que ele seria estilista. Brincava interpretando papéis de mulheres e criando histórias para elas e se interessava em geral por elementos deste universo como maquiagem, salto alto, roupas coloridas. Alessandro realizava seus desejos pela estética feminina nas mulheres da família: gostava de vestir a irmã, escolher os sapatos da mãe, pintar as unhas da avó, maquiar a tia.

A vontade de experimentar com a montagem começou quando os dois foram morar com uma estilista em Santa Teresa, no Rio de Janeiro. Faziam inicialmente de forma descompromissada, em jantares com amigos para alegrar o ambiente, como uma brincadeira. Alessandro já tinha experiência com maquiagem devido à carreira no teatro, além de alguns figurinos e sapatos de personagens femininos que

interpretou⁵⁷. Admirada pelas figuras femininas que o casal criava para entreter os amigos, a estilista com quem moravam sugeriu então que fizessem um ensaio com os dois, montados. Nesse momento, foi a primeira vez que se montaram com maior empenho: fizeram pesquisa, investiram em perucas, montaram uma proposta estética e descobriram, em meio a tudo isso, *RuPaul's Drag Race*.

Daí em diante, passaram a encarnar a dupla Sara e Nina, realizando desde performances musicais a presença na Parada do Orgulho LGBT. O trabalho mais conhecido foi o espetáculo *Minhas Mulheres Tristes*, em que interpretavam um repertório de clássicos do samba-canção. Em abril de 2017 realizaram uma intervenção artística no salão verde do Congresso Nacional, em um ato contra a reforma trabalhista, o qual apontam ser especialmente prejudicial aos trabalhadores de minorias.

A presença em um ato como este evidencia o perfil politizado da dupla. Para além desta demonstração patente de posicionamento político, a dupla em geral apresenta um discurso bastante consciente do contexto social e das discussões sobre gênero e sexualidade, o que fica claro durante a entrevista. O discurso deles é que transborda para o trabalho como drags, diferentemente de um personagem interpretando falas pré-determinadas. Apesar de o teatro ter proporcionado a Alessandro a experiência de vestir-se como mulher, ele afirma que Nina é algo totalmente separado deste aspecto.

(...) eu só experimentei a potência de fazer a minha drag quando eu desvinculei ela totalmente do teatro. Porque no teatro eu já tinha feito muitas personagens femininas, mas eram personagens femininas. A drag tá num outro lugar. (...) na verdade a força é nossa, né, é o nosso discurso. Como a gente consegue falar sobre todas essas nossas questões através dessa expressão, mas ela não é uma personagem teatral, (...) é mais uma persona.

Quando interrogados sobre a recepção de Sara e Nina pelos familiares, as respostas são em geral positivas, no sentido de que hoje todos se respeitam e compreendem as decisões e particularidades uns dos outros. Sobre a irmã mais nova religiosa, Gabriel acha que o conflito vivido por ela foi mais interno do que em relação a ele.

⁵⁷ Quando Alessandro menciona ter interpretado diversos papéis femininos no teatro, pergunto se havia um motivo em especial para que estes papéis fossem vividos por um homem. Ele responde então que existem alguns textos em que o autor pede especificamente que o intérprete do papel da mulher seja um homem, citando como exemplo a peça *As Criadas*, de Jean Genet.

O problema era dar conta do fato de que ela me ama, de que ela me aceita (...) e de todos os conceitos que ela está aprendendo e querendo pregar e seguir através da religião que ela está tentando conhecer mais. (Gabriel)

Seu pai inclusive já ajudou financeiramente a viabilizar shows da dupla, ajudou com o transporte de material e fica acompanhando, no espelho, o processo de transformação. A única questão mencionada a respeito da aceitação de sua mãe é a dificuldade de chama-lo pelo nome feminino quando montado, como ele pede que seja feito. Quando está encarnando Sara, prefere que o tratem pelo nome que escolheu para aquela manifestação, não para estabelecê-la como mulher – pois trata-se de uma performance artística – mas para legitimar a arte da transformação como ato político. “É importante que as pessoas que estejam vendo acreditem nelas (...). Aquilo ali é real, existe e tem uma responsabilidade”, completa Alessandro, sobre o assunto. Para ele, foi mais difícil para a família entender quando resolveu contar que era gay do que mais tarde, com o trabalho como Nina.

Eu tinha vinte anos quando isso aconteceu. Eu acho que esse período foi o período que me deixou mais... [o entrevistado gesticula, tentando encontrar a palavra para expressar este sentimento] do que depois, entendeu? Porque eu acho também que o exercício de ator alargou lugares na minha família. (...) Meu pai é um dos maiores fãs de Sara e Nina. E eu lembro que quando eu falei para ele, eu falei: “pai, eu sou gay, é isso”. Ele passou uns dias num conflito com ele mesmo, eu achei que ele fosse me botar pra fora de casa, e aí um dia ele me chamou pra conversar e falou: “meu filho, te amo, te aceito, você é meu filho e a única coisa que eu te peço é que você não se vista de mulher”. Aí eu lembro que eu falei pra ele: “pai, não sei”.

2.2.4

Palloma Maremoto/Palloma Morimoto



Figura 4: Fotografia do ensaio de Palloma Maremoto para o projeto *The Drag Series*, feita por Fernando Cysneiros.

Única representante destas entrevistas que veste-se com roupas femininas também no dia a dia, pois trata-se de uma mulher cisgênero, Palloma mostra que para trabalhar as formas de performance e materialização do feminino não é preciso que haja uma transformação com inversão de gênero. Para encarnar sua persona nos palcos, mudou apenas o sobrenome para Maremoto, um trocadilho com o original Morimoto. A atriz e maquiadora de 34 anos mora no Rio de Janeiro e hoje é bastante reconhecida por suas performances como drag em boates na cidade, além de alguns trabalhos em outros estados.

O interesse pela caracterização como drag começou no teatro, ao pesquisar técnicas de maquiagem para um homem travestir-se de mulher, habilidade que seria necessária para caracterizar um colega em sua peça de formatura. Durante as pesquisas encontrou *RuPaul's Drag Race*, que a mesmerizou com o poder de

transformação das concorrentes. Como precisava testar as técnicas que aprendia em si mesma, acabou tornando isto um hábito e começou a montar-se em 2012. Conta, porém, que só se considera drag a partir de três anos mais tarde.

Por que antes eu só me montava, eu não era drag. (...) A maquiagem não te torna drag, o que te torna drag é a vivência. (...) Eu não saía, eu não conhecia as drags da minha cidade.

O que Palloma chama de vivência consiste em algo que, segundo ela era mais difícil antigamente, quando o conhecimento, os materiais e os eventos eram menos acessíveis para quem não era apadrinhado por alguém do meio. Hoje, a oferta de festas e bares que recebem performances de drags é substancialmente maior e a informação sobre técnicas de caracterização pode ser encontrada facilmente na internet. Foi em uma festa dedicada a uma ex participante de *Rupaul's Drag Race* que ela montou-se em público, interagindo pela primeira vez com outras pessoas montadas. Como não era conhecida, foi sozinha e assim passou a maior parte da noite. Na próxima festa, porém, já foi reconhecida por quem estava na anterior. Daí em diante foi tornando-se cada vez mais conhecida pelos frequentadores deste meio e hoje trabalha integralmente com drag, seja realizando performances em festas ou dando cursos de maquiagem drag para pessoas de todos os gêneros. Suas performances incluem números musicais com canto ao vivo, dublagens e dança. Palloma cita como suas principais referências estéticas a moda *avant-garde* e personalidades como Elke Maravilha, Lady Gaga e Björk. Seus figurinos e conceitos para cada performance são diferentes, criados em um processo intuitivo que ela define como “desespero histérico”, brincando com a relação conturbada entre o processo criativo e os prazos envolvidos na profissão de artista performática.

Perguntada sobre o porquê de representar uma persona feminina e não fazer inversão de gêneros, Palloma explica que sua drag é ela mesma: uma *persona* cuja história é criada a partir das próprias experiências. Como ela se vê como mulher, acredita que só pode falar a partir deste lugar. Por ser uma mulher realizando uma atividade que historicamente teve início entre homens como uma forma de resistência *gay*, pergunto se Palloma sofreu preconceitos e rejeição por parte da comunidade. Ela conta que no Rio de Janeiro a comunidade drag é bastante receptiva de forma geral, com poucas exceções, mas que o preconceito normalmente vem de quem está fora do círculo social local. Como exemplo, conta de uma festa em que todas as drags foram chamadas ao palco e ela, montada e já bastante conhecida no meio, foi impedida por um segurança desinformado de subir

por ser mulher. Em um concurso *online* voltado para drags, promovido por uma marca francesa de perucas, sofreu ataques virtuais em suas redes por estar participando em um concurso para drags sendo mulher. Os autores dos ataques eram homens estrangeiros que não a conheciam e nem a seu trabalho nas festas cariocas, que comentavam exigindo que ela fosse desclassificada pelo seu gênero.

No início eu não achava que isso era uma questão, porque eu como mulher já me disseram que eu não poderia fazer muitas coisas, e eu fazia. (...) Não significa que eu não colhi as consequências do fato de eu ter feito. Então eu já fui taxada como puta, piranha, vagabunda, como mulher fácil. Já disseram que eu era garota de programa, já disseram que eu não poderia ter relacionamento sério com ninguém porque eu agia de uma forma que uma mulher não deveria agir.