

3

Gênero, sexualidade e subjetividade

As drags entrevistadas e suas performances, assim como os recursos materiais de que lançam mão para a sua construção, serão para esta pesquisa o objeto de análise examinado para buscar no discurso individual a abertura de questões para a discussão a materialidade do feminino. Para abordar este tema, precisamos primeiro conceituar histórica e teoricamente a definição do gênero e estabelecer à luz de quais pontos de vista trabalharemos tais questões. Para isto, busco percorrer neste capítulo os temas relevantes para a compreensão da construção das diferenças de gênero, bem como a formação de uma sociedade de políticas identitárias, na qual a sexualidade se posiciona como ponto central do sujeito.

Além disso, também procuro debater se as múltiplas interpretações acerca dos ideais de gênero, em especial da feminilidade, contribuem para a reprodução de estereótipos sexistas. De que maneira as drags enxergam os traços de suas personagens e até que ponto os compreendem como femininos ou masculinos? Existe diferença entre a paródia do feminino feita por um homem e a feita por uma mulher, quando ambos foram socializados de acordo com o gênero designado no nascimento? Deliberando sobre estas indagações, procuro nas referências pessoais – declaradas diretamente ou não pelos participantes – a idéia do feminino que serve de inspiração para estética e performance das personas drag.

3.1

Diferenciação de gênero

A classificação ou ordenação do mundo é característica presente em toda cultura. Pode apresentar-se de forma complexa ou simplificada em sua lógica, mas o ato de encaixar o mundo em categorias está sempre presente⁵⁷. Ao classificar os indivíduos como homens ou mulheres, os posicionamos dentro de um grupo social, ao qual a escolha de se pertencer não é livre, mas também não é por determinação externa arbitrária. Apoiando-se na noção de que o masculino e o feminino são

⁵⁷ Lauretis, 1994, p. 207. Aqui pretendo tratar da divisão sexual culturalmente presente em sociedades ocidentais capitalistas, reconhecendo porém a existência de dinâmicas sexuais e identidades de gênero diferentes dentro de outras culturas.

distintos e se complementam simbolicamente, atribuímos a cada sexo um conjunto de conteúdos sociais, valores e hierarquias, que são construídos⁵⁸.

No discurso científico, a diferenciação entre os sexos se intensifica no final do século XVIII, pois até então predominava um sistema de “sexo único” em que o homem era visto como o ser humano original e a mulher como uma inversão cujos órgãos sexuais eram internalizados. Acreditava-se, inclusive, que seria possível um corpo feminino adquirir características masculinas mediante o seu aquecimento. O inverso, porém, não era possível, uma vez que também era afirmado que a natureza ia sempre em direção à perfeição⁵⁹. Com as mudanças resultantes do crescimento da burguesia no século XVIII, marca-se a passagem de uma sociedade holista para uma sociedade individualista onde ocorre uma priorização das necessidades individuais em relação à ordem social⁶⁰. Na sociedade burguesa, a bipolarização do corpo “é o que vai justificar e impor diferenças morais aos comportamentos femininos e masculinos, de acordo com as exigências da sociedade burguesa”⁶¹. O movimento da ciência passa a ser então de separar cada segmento do corpo entre masculino e feminino, tornando a fisiologia completamente distinta de acordo com o sexo. A anatomia do corpo feminino começa a ser utilizada como recurso para justificar sua inferioridade, relegando às mulheres apenas o papel da maternidade e do cuidado da casa, excluindo-as da vida pública. É neste contexto que temos afirmações como a de que o útero seria a fonte da histeria, da emoção e da sensibilidade, enquanto o corpo masculino é dotado de força, inteligência e independência⁶². Justificava-se que a suposta presença destes elementos biológicos – útero, fraqueza muscular, sedentarismo, pouca inteligência – fazia das mulheres “os seres mais aptos para criar os filhos”⁶³, constituindo um argumento científico para papéis de gênero impostos nas relações sociais e para a limitação das mulheres às atividades profissionais consideradas como próprias para elas⁶⁴.

⁵⁸ Lauretis, 1994 p. 207.

⁵⁹ Schiebinger, 1986 *apud* Nucci, 2010, p. 13.

⁶⁰ Dumont, 1985, p. 37 *apud* Souza, 2005, p. 62.

⁶¹ Costa, 1996, p. 75.

⁶² Costa, 1996, p. 79-81.

⁶³ *Ibid.*, p. 74.

⁶⁴ Cito como exemplo o caso do design de produtos, em que alguns setores tem a participação feminina travada por estereótipos que possuem respaldo no discurso científico da predisposição biológica. Neste contexto, considera-se que mulheres possuem determinadas habilidades como meticulosidade, destreza e ornamentação, “o que faz com que elas estejam naturalmente aptas a certas áreas da produção do design” como joalheria, bordado, ilustração e cerâmica, para citar algumas. Poderíamos citar também a produção de roupas, e argumentar que a indústria da moda

As pesquisas de campo de Margaret Mead em meados do século XX têm como questão principal diferenciar natureza e construção social, criticando o evolucionismo e a posição essencialista em relação ao gênero e ao temperamento. Ao observar a organização social e hierárquica dos sexos nas tribos da Nova Guiné, a autora encontra sociedades que diferenciam homens e mulheres, mas não atribuem as mesmas características de personalidade e temperamento que são atribuídas no ocidente e dividem as funções de maneiras distintas, apontando para uma maleabilidade da natureza humana e para a capacidade de se desenvolver uma personalidade dependente do contexto social e cultural em que estamos inseridos⁶⁵.

Nos anos 1970, a questão da mulher começa a ser mais frequentemente abordada na academia – acompanhando os movimentos sociais – em um contexto de sociedade individualista que colocava em evidência elementos como igualdade e liberdade: “o feminismo era, exemplarmente, um desdobramento do efeito de autonomização sucessiva de esferas da vida social, característica da configuração individualista de sociedade”⁶⁶. O termo gênero começa a ser utilizado para “referir-se à organização social da relação entre os sexos”⁶⁷ pelas autoras feministas norte-americanas⁶⁸, como alternativa ao *sexo* a à *diferença sexual*, palavras estas que implicam demais o fator biológico na definição de papéis de gênero. Este termo expressa também a impossibilidade de se compreender as questões da mulher sem considerar a dimensão relacional com o homem. Ao falar sobre gênero e não sexo, pretende-se evitar perpetuar o determinismo biológico e a ideia de uma essência, indicando que nos relações sócias há construções, papéis e hierarquias que são impostas sobre um corpo ao qual foi atribuído um sexo⁶⁹.

Pretendo, com esta abordagem, problematizar a ideia de que somos dotados de um “eu” autônomo e pré-existente e que toda escolha e atitude que tomamos é uma manifestação dessa “essência”. Uma forma menos essencialista de falar sobre gênero é com o conceito de performatividade. A palavra latina *formare*, origem de

também possui muitos homens trabalhando em sua produção, porém o lugar que eles ocupam normalmente é visto com maior sofisticação (Buckley, 1986 p. 5).

⁶⁵ Mead, 1999, p. 269.

⁶⁶ Heilborn, 1993, p. 52.

⁶⁷ Scott, 1995, p. 72.

⁶⁸ O termo gênero parece ser mais palatável para a academia neste contexto inicial, uma vez que expressa certa neutralidade. Ao propor um estudo que se concentre apenas os aspectos femininos, a separação das esferas sociais masculina e feminina é perpetuada. Portanto, utiliza-se o termo gênero de forma a abordar a interação social entre ambos e falar de mulheres sem escancarar a posição política da pesquisa, facilitando a sua absorção pela academia (Scott, 1995, p. 75).

⁶⁹ Scott, 1995, p. 75.

performance, tem como significado “formar, criar”⁷⁰. O termo performatividade aparece no campo dos estudos de gênero, principalmente em Judith Butler, para discutir a fixação de uma identidade feminina que não pecasse na falta de representatividade dos diferentes grupos, algo que se torna difícil pois é imensa a diversidade de situações em que se encontram as mulheres. Debatendo o sistema sexo/gênero⁷¹ nas autoras feministas do século XX, a autora não acredita estar no sexo biológico nem em um núcleo essencial do sujeito o impulso que faz com que alguém torne-se mulher. Portanto, na interpretação de que a identidade de gênero é construída e o sexo é natural, “o gênero funcionaria como o sentido, a essência, a substância”⁷². Para a autora, a performatividade é um processo de produção de efeito do gênero, de forma que não há uma identidade fixa do sujeito, ela é produzida e reafirmada simultaneamente com o uso. Deste ponto de vista, o “sujeito se encontra num processo constante de construção e oferece um meio sistemático de interpretar o desejo consciente e inconsciente”⁷³. O mais importante, para Butler, é problematizar a noção de um simbólico maciço, sem furos, sempre eficaz – e, nesse sentido, “consistente”, essencializado. É justamente porque o simbólico é falho que se impõe a necessidade de sua reiteração e de sua materialização constante – a performatização.

Neste momento dos estudos de gênero, a teoria *queer* busca problematizar a naturalização da dicotomia heterossexual/homossexual, revelando uma estrutura em que a homossexualidade – e demais deslizamentos para fora da norma – é ao mesmo tempo produzida a partir da norma heterossexual e a tem como “estrutura parasitária do seu outro perverso”⁷⁴. Isso, aliás, já estava em Foucault; a teoria *queer* vai desenvolver essa ferramenta foucaultiana. O termo *queer* na língua inglesa significa “estranho, talvez ridículo, excêntrico, raro, extraordinário”⁷⁵ e historicamente foi utilizada como denominação pejorativa para *gays* e lésbicas. Sobre a apropriação do termo pelos estudos de gênero, Butler afirma:

O termo *queer* surge como uma interpelação que discute a questão da força e da oposição, da estabilidade e da variabilidade no seio da performatividade. Este termo tem operado como uma prática linguística cujo propósito tem sido o da degradação do sujeito a que se refere, ou melhor, a constituição desse sujeito mediante esse

⁷⁰ Rodrigues, 2012, p.142.

⁷¹ Segundo Rodrigues (2012, p. 149): “A divisão sexo/gênero parte da ideia de que o sexo é natural e o gênero é socialmente construído e reproduz, segundo Butler, um modelo binário que em muito se assemelha ao par significante/significado.”

⁷² Rodrigues, 2012, p. 149.

⁷³ Scott, 1995, p. 82.

⁷⁴ Bento, 2006, p. 80.

⁷⁵ Louro, 2004, p. 38.

apelativo degradante. *Queer* adquire todo seu poder precariamente através da evocação reiterada que o relaciona com acusações, patologias e insultos (BUTLER, 2002, p. 61 *apud* BENTO, 2006, p. 81).

A teoria *queer* assumirá então uma perspectiva metodológica de desconstrução, operação proposta por Jacques Derrida para a desestabilização de binarismos, a fim de entender os pares – no caso relevante para a discussão de gênero, o binômio heterossexualidade/homossexualidade – como “interdependentes, como mutuamente necessárias e como integrantes de um mesmo quadro de referências”⁷⁶. Por outro lado, uma política de identidade “pode se tornar cúmplice do sistema contra o qual ela pretende se insurgir”⁷⁷, ao posicionar a identidade no centro das relações sociais. Para Stuart Hall⁷⁸, a identidade do sujeito pós-moderno – em contraponto à do sujeito sociológico, cuja identidade era definida pela cultura – torna-se fragmentada e mais fluida e,

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

A partir do contexto dos movimentos sociais das décadas de 1960 e 1970, uma identidade como classe não mais representa uma “categoria mobilizadora através da qual todos os variados interesses e todas as variadas identidades das pessoas possam ser reconciliadas e representadas”. Dentro desta lógica, o processo de identificação é politizado, constituindo uma sociedade de políticas identitárias, ou “de *diferença*”⁷⁹.

Em Foucault, a norma – binária e heterossexual – é (re)produzida dentro da rede de relações de poder que compõe um dispositivo da sexualidade que é mais produtor do que inibidor, criando um sistema de diferenças em que as sexualidades e formas de subjetivação que diferem da norma são consideradas periféricas e constantemente interrogadas, analisadas, colocadas em discurso⁸⁰. Para reiterar e assegurar a masculinidade idealizada e estereotípica, é necessária a repressão de características consideradas femininas, a fim de eliminar qualquer ambiguidade de sexualidade e gênero. Este é um ponto comum nos relatos dos homens que se

⁷⁶ Ibid., p. 42-45.

⁷⁷ Ibid., p. 46.

⁷⁸ Hall, 2006, p. 12.

⁷⁹ Ibid., p. 20-21.

⁸⁰ Foucault, 2015, p. 43.

apresentam como drag queens com os quais conversei, ao contar sobre seus hábitos de infância e sobre as reações que causavam suas afinidades com o que se entende, a grosso modo, por *universo feminino*. Alessandro, ao falar de sua infância, conta que entre as coisas que mais gostava de fazer estava costurar roupas de boneca para sua irmã e as amigas da rua. Vestia as bonecas e sua irmã, realizando nelas o que ainda não fazia tão explicitamente em si mesmo. Esta abertura para representar em si mesmo os aspectos aceitos como femininos, viria depois com o teatro. Gabriel, por outro lado, descreve uma situação em que havia o desejo de encarnar personagens femininos nas brincadeiras da infância, mas que aos poucos esta prática foi sendo tolhida pela crítica do outro:

E aí você começa a aprender que não é legal aquilo que você está fazendo, que a forma como você se interessa pelo universo feminino não é legal, não é bacana. E aí você começa a se reprimir na verdade, a reprimir os seus desejos por aquilo tudo que você acha lindo, porque você começa a receber olhares tortos, porque você recebe palmada, porque você é excluído na escola. (Gabriel)

Renato passa pela mesma situação da tentativa de anulação da ambiguidade, e passa a entender aquilo como algo que se deve fazer escondido:

*Eu tenho duas irmãs e eu tenho quatro primas que moravam do lado de casa, assim. Então eu era meio que o brinquedo delas. Toda elas iam brincar de casinha, eu era o filho. Então penteavam, faziam chuquinha no meu cabelo, botavam batom em mim. Só que elas **começaram a parar quando viram que eu tava gostando**. [...]Aí quando elas pararam eu comecei a fazer sozinho. Mas aí fazia escondido. (Renato)*

Dessa forma, características compreendidas como femininas, tais como afetividade, sedução, sensualidade, sensibilidade, passionalidade e criatividade e atividades como o ato de maquiar-se, usar vestidos, deixar o cabelo crescer são prontamente criticadas por adultos e outras crianças quando expressadas por uma criança designada como menino. Por ser do sexo masculino, espera-se que ele seja viril, forte, agressivo e racional, que reitere na materialidade aquilo que representa a norma. Esta materialidade pode estar presente nas roupas, no jeito de falar e andar, no temperamento, na sexualidade, no corpo.

A crença, ao censurar a criança do sexo masculino que demonstra vontade de maquiar-se e de imitar as mulheres da família – mãe, avó, irmãs, tias – usando seus

objetos pessoais, é de que o excesso de contato com o feminino signifique uma falha na masculinidade daquele menino. No entanto, ao reforçar a necessidade de performance do masculino negando o feminino, tudo o que se consegue é colocar a feminilidade em evidência, como aquilo que é proibido, que se deve fazer às escondidas.

O fato de que essa reiteração seja necessária é um sinal de que a materialização não é nunca totalmente completa, que os corpos não se conformam, nunca, completamente, às normas pelas quais sua materialização é imposta. Na verdade, são as instabilidades, as possibilidades de rematerialização, abertas por esse processo, que marcam um domínio no qual a força da lei regulatória pode se voltar contra ela mesma para gerar rearticulações que colocam em questão a força hegemônica daquela mesma lei regulatória (BUTLER, 2000, p. 111).

Os relatos citados demonstram uma socialização que desencoraja meninos a apresentarem comportamentos e gostos tidos como femininos, pautada principalmente pelo medo de que aquela criança cresça e torne-se um adulto homossexual devido à falta de repressão dessas práticas.

É inegável que as fronteiras do gênero vem sendo borradas. A nova masculinidade apresenta homens declarando-se como “homossexuais ou bissexuais, passando por mudança de sexo, renegando suas carreiras para passar mais tempo com a casa e a família”.⁸¹ No que diz respeito à cultura de massa e às camadas privilegiadas da sociedade brasileira, o LGBT vem encontrando maior visibilidade⁸². Esta, porém, causa também um efeito contrário à aceitação, da parte dos setores mais conservadores que intensificam seus ataques, “realizando desde campanhas de retomada dos valores tradicionais da família até manifestações de extrema agressão e violência física”⁸³.

No entanto, a figura do afeminado ainda é alvo de preconceitos até mesmo dentro dos grupos de homens gays, e o vestir-se de mulher é frequentemente associado à prostituição. Sobre começar a se apresentar como a drag Abigail Foster, Gengiscan relata:

Minha mãe chegou a me perguntar se eu me prostituía. Meu pai achava que eu era travesti. Acho que era metade ignorância e metade medo. Não está

⁸¹ Brandes, 2000, p. 140.

⁸² Dos homens ouvidos, nenhum relata ter tido problemas severos de aceitação com a família. No entanto, por tratar-se de jovens brancos de classe média e atuantes no meio artístico, é evidente que suas histórias não representam a realidade da maioria no Brasil, onde muitos cidadãos LGBT morrem ou sofrem com a violência física e psicológica, muitas vezes dentro de suas próprias famílias e comunidades.

⁸³ Louro, 2004, p. 28.

fácil ser LGBT nesse país. E ser drag é o auge da viadagem! É o completo oposto da discriminação. (Gengiscan)

A confusão da família do entrevistado evidencia a associação feita no senso comum entre o travestismo e a marginalização, assim como a prática da prostituição. A drag, no entanto, se diferencia da travesti – e mais ainda de transexuais – pelo caráter artístico e temporário de sua transformação, ainda que não se exclua a possibilidade de uma drag também ser uma transexual ou travesti. Por estar inserida no contexto artístico e performático, a drag circula mais facilmente também em ambientes tradicionais e conservadores, heterossexuais e homossexuais. Enquanto isso, às travestis foi imposta a estigmatização e exclusão social, sujeitos também aos preconceitos de classe que acompanham a categoria das trabalhadoras do sexo⁸⁴.

Curiosamente, o teatro aparece no discurso de todos eles como um lugar de escape para os desejos de materializar o feminino e brincar com as fronteiras do gênero, tão negados e reprimidos durante a infância. Interpretar papéis femininos é geralmente uma possibilidade de transbordar o desejo de materializar-se temporária e deliberadamente como uma figura feminina, que começa a descolar-se dos roteiros e dos personagens, convertendo-se em uma *persona*, uma espécie de *alter-ego* do ator em que ele se permite agir emulando uma figura exagerada daquilo que ele compreende como feminino. A performance drag como atividade artística profissional confere a possibilidade de exagerar uma personalidade efeminada – ou qualquer outro aspecto do sujeito, considerando a existência de drag kings, andróginos e mulheres drags – de maneira mais palatável para a sociedade. Conforme nos conta Renato, neste trecho:

*A Jhenny, essa figura que eu dei esse nome, é o Renato sendo bicha no último volume. [...] Então é bom tá num palco, fazendo essa figura, sendo muito bem pago pra fazer essa figura e é meio que uma forma de purgar essa bicha que eu sempre quis ser e teoricamente não tão aceita, **afeminada, cheia de trejeito, exagerada, melodramática**, sendo bem quista no palco. (Renato)*

Para os familiares, entender a performance drag como um trabalho relacionado à profissão de ator ajuda no processo de aceitação. No depoimento de Renato, ele conta que sua avó lhe presenteou com uma calcinha igual à dela não por

⁸⁴ Chidiac e Oltramari, 2004, p. 472.

ele ser gay, mas porque ele “usa no teatro”. Para eles, o fato de haver um processo em que o ator se monta e, principalmente, se desmonta, desvincula a atividade de vestir-se de mulher da sua sexualidade e da identidade.

É preciso ressaltar que falo aqui de pessoas que, apesar de caminharem em um lugar que frequentemente borra a fronteira que separa o que é aceito como masculino ou feminino, não desejam viver como mulheres. Nas palavras de Gabriel, o fazer *drag* não tem a ver com a sua identidade, “tem a ver com um lugar de desejo de expressão” que ele sente, uma vontade de em certos momentos lançar mão de signos que, para a sociedade, são identificados como femininos. Porém, isso não significa para ele um desejo de tornar-se mulher. Gengiscan coloca da seguinte forma:

Eu considero que feminino e masculinos são linguagens. Pra construir a Abigail, eu uso de artifícios que pertencem socialmente à linguagem do feminino. Agora se ela é uma mulher, não é uma questão que eu me preocupo. Acho que o "ser mulher" é algo muito mais complexo, que eu não tenho experiência nenhuma para dizer o que é, e que não cabe na minha personagem. A Abigail existe. Os rótulos quem coloca são os outros. (Gengiscan)

Como afirma Foucault, “onde há poder há resistência, e no entanto (ou melhor, por isso mesmo) esta nunca se encontra em posição de exterioridade em relação ao poder”⁸⁵. Por se tratar muitas vezes de pessoas que se identificam como homens, em conformidade com o sexo que lhes foi designado, e que resistem e não se conformam dentro dos ideais de masculinidade, podemos considerar a performance das drags como um dos muitos pontos de resistência dentro das relações de poder,

(...) que introduzem na sociedade clivagens que se deslocam, rompem unidades e suscitam reagrupamentos, percorrem os próprios indivíduos, recortando-os e remodelando, traçando neles, em seus corpos e almas, regiões irredutíveis (FOUCAULT, 2015, p. 105).

Justamente pelo caráter relacional dos dispositivos, as relações de poder não existem sem estas pequenas resistências, sem algo que ocupe o lugar do adversário.

Por maior que seja a resistência ao estereótipo da masculinidade, as características, desejos e atividades citadas pelos entrevistados do que representa

⁸⁵ Foucault, 2015, p. 104.

uma figura feminina passam por ideais de feminilidade bastante comuns. Certamente há uma profunda admiração destes artistas pelas mulheres presentes em suas vidas, sejam elas da família ou referências da música e do cinema. Porém, como a persona não é e nem poderia ser criada fora da cultura e das relações de poder, a maneira de representar o feminino – quando esta é a intenção – demanda o uso dos signos entendidos como próprios dessa categoria como certas roupas, uma voz mais fina, salto alto, maquiagem, depilação, cabelos, formatos de corpo e trejeitos. Nesses casos a contestação da norma não está, portanto, na desconstrução da figura da mulher e da feminilidade, mas no borramento da fronteira que tenta impedir que um homem tenha os mesmos desejos de performance de uma mulher.

3.2

Interpretações da feminilidade

É preciso lembrar que, das cinco pessoas entrevistadas, apenas Palloma mantém um relacionamento heterossexual. Todos os homens entrevistados adotam na vida cotidiana práticas discursivas associadas ao masculino: usam os cabelos curtos, roupas masculinas, pelos faciais, utilizam socialmente seus nomes de batismo masculinos e falam de si mesmos com pronomes masculinos. Ou seja, não performam feminilidade o tempo todo, quando fora dos palcos, e não se afirmam como pessoas transexuais. No entanto, os esforços para a materialização do feminino não se diferenciam dependendo da identidade de gênero, pois tomam como referência o mesmo imaginário de feminilidade, construído nas relações de poder. A prática do transformismo – assim como as alterações corporais dos transexuais e transgêneros – existe e é criada dentro das relações de poder⁸⁶.

O papel social feminino que hoje é visto como tradicional é resultado do esforço massivo de produção de discursos, principalmente na ciência e na antropologia dos séculos XVIII e XIX. Definindo a mulher a partir de sua anatomia, espera-se que todas cumpram o destino biológico da maternidade e, para isto, é necessária também a construção de um “conjunto de atributos, funções, predicados e restrições denominado *feminilidade*”⁸⁷.

A fim de melhor corresponder ao que se espera delas (que é, ao mesmo tempo, sua única vocação natural), pede-se que ostentem as virtudes próprias da feminilidade: o recato, a docilidade, uma receptividade passiva em relação aos desejos e às necessidades dos homens e, a seguir, dos filhos (KEHL, 2016, p. 40).

⁸⁶ Foucault, 2015, p. 104.

⁸⁷ Kehl, 2016, p. 40.

Como os homens que realizam performances de inversão de gênero não foram criados como mulheres, os artifícios para a construção do feminino dependem de referências e interpretações subjetivas. Poderia questionar-se se tais recursos reproduzem estereótipos do que é feminino, uma idealização de expectativas sobre o que define uma mulher *verdadeira*, alegando que os sujeitos tentam, “em suas práticas, reproduzir modelos que supõem como verdadeiros”⁸⁸ para o gênero que pretendem performar. Sob este ponto de vista, a realidade do gênero estaria relacionada a uma essência definida pelo corpo. No entanto, o corpo é também resultado de efeitos regulatórios e da construção de diferenças e, portanto, qualquer performance de gênero – mesmo daqueles considerados “naturalmente” como homens ou mulheres – depende de práticas discursivas para afirmar-se⁸⁹. Ou seja, as performances de gênero podem ser lidas como “paródias, desfazendo os limites e as fronteiras que separam o natural do artificial, o real do irreal, a verdade da mentira, o humano do não-humano”⁹⁰.

A suposição de que existem características naturais femininas em oposição a qualidades associadas à virilidade masculina, constrói o mito da feminilidade/masculinidade. Michel Misse agrupa os estereótipos mais tradicionalmente encontrados da seguinte forma:

Feminilidade	Virilidade
Doce, suave	Duro, rude
Sentimental	Frio
Afetiva, intuitiva	Intelectual, racional
Superficial	Profundo
Improvisadora, impulsiva	Planificador
Frágil	Forte
Liberal	Autoritário
Dependente	Independente
Protegida (covarde)	Protetor (valente)
Tímida	Agressivo
Recatada, prudente	Audaz
Volúvel, instável	Constante, estável

⁸⁸ Bento, 2006, p. 103.

⁸⁹ Ibid., p. 104.

⁹⁰ Ibid., p. 105.

Sedutora (conquistada)	Conquistador
Bonita	Feio
Pode chorar, insegura	Homem não chora, seguro
Monogâmica	Poligâmico
Virgem	Expert
Fiel	Infiel
Sacrificada, abnegada	Cômodo
Masquista	Sádico
Passiva	Ativo

Tabela 1: Atributos da Feminilidade e da Virilidade⁹¹

Nos depoimentos, procurei por adjetivos e expressões que falassem sobre o que é interpretado por eles como feminino ou masculino em termos de atitudes e personalidade, para compreender se um ideal de mulher é produzido – e reproduzido – na performance destas drag queens. Encontro algumas semelhanças com o estereótipo citado no quadro acima, mas também algumas contradições em relação a este modelo, que misturam-se a atributos tidos como masculinos.

Renato, por exemplo, refere-se à figura feminina repetidas vezes como *potente*, justificando que a mulher de atitude audaz e forte “entra onde ela quiser, bate o pé na porta que ela quiser”. O próprio uso da metáfora de *bater o pé na porta* como uma forma de dizer que ela consegue o que quer, segundo minha interpretação, expressa esta agressividade presente em sua persona feminina. Estes atributos – forte, audaz, agressiva – fazem parte daquilo que é associado à virilidade. Portanto, a mulher que consegue o que quer, que abre seu próprio caminho de maneira independente, é a mulher que apresenta atitudes menos associadas ao feminino. Ao mesmo tempo, fala de características suas, mas que são expressas com maior liberdade discursiva incorporando Jhenny nos palcos: ímpeto, explosão, melodrama, exagero. Também menciona a importância que o brasileiro dá à figura da mulher utilizando como exemplo o fato de o país ter uma padroeira mulher, Nossa Senhora Aparecida, voltando a citar a *potência* como característica que leva as mulheres a chegarem onde querem, mas desta vez adicionando a palavra *materna*⁹². A condensação de atributos construídos como viris ou femininos em uma persona drag pode ser compreendida como o resultado da interpretação de um

⁹¹ Misse, 2007, p. 26.

⁹² Segundo transcrito da gravação: “A gente tem uma padroeira né (...). Então essa figura feminina, materna e potencializada, ela entra onde ela quiser.”

homem – que a vida toda conformou-se ao sexo masculino, ainda que seja homossexual e se considere afeminado – sobre a feminilidade. De maneira semelhante, no depoimento de Palloma destaco a seguinte passagem:

Quando eu era solteira, eu fazia questão de tratar os homens da mesma maneira que eles tratam as mulheres. (...) E isso era enlouquecedor pra eles, porque eles achavam que isso me deixava muito solta (...) o fato de eu ser uma mulher independente. (Palloma)

A forma como ela afirma tratar os homens, que classifica como masculina, dava aos seus parceiros afetivos a impressão de *independência*. Não depender do aval ou da provisão masculina de recursos para conseguir alcançar seus objetivos sendo audaz e tendo iniciativa é um comportamento associado, no discurso, à interpretação de uma mulher sobre o que é a forma de agir dos homens. Como sua persona drag também é construída a partir da sua subjetividade, Palloma também condensa atributos reconhecidos como femininos e masculinos em um só discurso, mesmo sem fazer a inversão do gênero.

Esta mistura de atributos que resulta na figura da drag é o que lhe confere a possibilidade de subverter a rigidez das identidades, ao invés de reforça-la. No momento da performance, quando incorpora os trejeitos da persona, a drag não realiza uma simples caricatura de uma suposta feminilidade original, mas uma paródia das relações de gênero. Sobre as paródias, Berenice Bento finaliza, referindo-se às práticas discursivas das/dos transexuais, mas de forma que também se aplica às performances temporárias das drag queens:

Quando os/as transexuais atualizam em suas práticas interpretações do que seja um homem/mulher por meio de atos corporais materializado em cores, modelos, acessórios, gestos, o resultado é uma paródia de outra paródia, que desestabiliza a identidade naturalizada, centrada no homem e na mulher “biologicamente normais” (BENTO, 2006, p. 105).

Quando se fala em referências para drags, as primeiras respostas sempre são nomes de divas do entretenimento, frequentemente cantoras, que podem ser antigas como as Brasileiras da era do rádio, ou recentes, da música *pop*. Os mais variados nomes apareceram nos depoimentos: Lady Gaga, Beyoncé, Björk, Mariah Carey, Maria Bethânia, Hebe Camargo, Elke Maravilha, Bibi Ferreira, Dalva de Oliveira, Etta James – para citar alguns deles, todos de momentos, contextos e locais diferentes. A admiração por elas me faz lembrar a descrição de James Green⁹³ sobre

⁹³ Green, 2000, p. 271.

o comportamento dos jovens homossexuais cariocas em relação a suas musas do rádio. Além disso, é claro, inspiram-se em outras drags que vieram antes delas. Isto fica ainda mais destacado para Palloma, que enfatiza a importância da convivência social junto a outras drags como o caminho para tornar-se uma delas. Como ela foi socializada como mulher e não expressou verbalmente um desconforto quanto a isto, o fascínio pela figura feminina como um lugar de alteridade é menos evidente no discurso. O que aparece em primeiro plano em termos de inspiração para começar a montar-se, porém, é a capacidade de transformação de outras artistas drags. Ao tomar conhecimento de *RuPaul's Drag Race*, Palloma conta que seu pensamento foi “se eles conseguem fazer este tipo de transformação, eu também consigo”. Ou seja, o modelo dela – aquilo que ela encarna - não é a mulher, mas a drag.

O que percebemos, particularmente no discurso dos sujeitos desta pesquisa, é que o conjunto de referências composto por personalidades famosas é constituído por afinidade profissional, uma vez que eles também atuam como artistas. O que é intrigante é a presença quase exclusiva de uma carta de inspirações profissionais do sexo feminino, a única exceção sendo Renato Russo, citado por Alessandro como o único artista homem que chama sua atenção entre tantas musas femininas.

Algo que não é declarado explicitamente, mas fica perceptível no contar de suas histórias é a proximidade e identificação com as mulheres da família, além de experimentações materiais nelas e em si mesmos, com objetos que pertencem a elas. Esta prática, às vezes clandestina e solitária, é característica principalmente do momento da infância, em que esta identificação com a mulher – especialmente a mãe – ainda era vista pelos adultos como uma certa “inocência infantil”. A partir de um certo momento da vida, estas práticas começam a ser repreendidas e tornam-se momentos solitários de experimentação com aqueles objetos, construídos como *impróprios* para seu gênero. Cito, abaixo, alguns trechos que exemplificam a realização destes ensaios de feminilidade na infância com artifícios materiais das mulheres da família:

Uma coisa que eu fazia, eu criancinha, novinho, eu gostava de fazer as unhas da minha avó. Sentava na cama e ficava brincando de fazer a unha dela, eu tenho essa imagem. Eu tinha uma tia que tinha esquizofrenia e eu gostava muito de ficar com ela, e o que eu mais gostava de fazer era maquiar ela. Ela

deixava eu fazer o que eu quisesse na cara dela, isso era muito bom. (Alessandro)

A hora que a mãe, a hora que todo mundo sai de casa, quando você começa a ficar mais velho um pouquinho tipo, 12, 13 anos, que tudo bem deixar você sozinho em casa, aí você vai no guarda-roupa da sua mãe, tira o salto mais alto que ela tem, mais lindo, da caixa e veste e sai pra lá e pra cá. (...) Os colares também, minhas avós não tinham orelha furada, elas usavam sempre brinco de pressão, então tinha muitos brincos de pressão. (Gabriel)

(...) enquanto os mais velhos tinham que trabalhar, (...) eu pude ser criança, pude aproveitar essas coisas, é claro que sempre muito sozinho, sempre fiz isso muito sozinho. (...) Elas viram que eu gostava, que eu botava a camisola da minha mãe e achava incrível, elas falaram “hum, não vai dar certo não, vamos tirar, vamos começar a tolhir. Aí quando elas pararam eu comecei a fazer sozinho, mas aí fazia escondido. (Renato)

A frequência de relatos que envolvem a experimentação com objetos deflagra “a importância da estética para a compreensão dos processos de organização das performances de gênero”⁹⁴. Mais ainda, a construção de tal estética só é possível porque há oferta suficiente de artifícios na cultura material. Ademais, quando o já existente não é suficiente, objetos têm suas funções ressignificadas no uso para servir como meios para a transformação.

⁹⁴ Foucault, 1985, 1996 *apud* Bento, 2006, p. 165.