

Universidade Federal de Juiz De Fora  
Instituto de Artes e Design  
Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens

Rodrigo Souza Silva

**DRAG QUEENS, MONTAGENS E REINVENÇÕES:  
TECENDO OUTRAS EXISTÊNCIAS**

Juiz de Fora  
2015

Rodrigo Souza Silva

**Drag queens, montagens e reinvenções:  
Tecendo outras existências**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Rosane Preciosa Sequeira

Juiz de Fora  
2015

Rodrigo Souza Silva

**Drag queens, montagens e reinvenções:  
Tecendo outras existências**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora.

Aprovada em 01 de abril de 2015

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Rosane Preciosa Sequeira (Orientadora)  
Universidade Federal de Juiz de Fora

---

Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Angela Aparecida Donini  
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

---

Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Karla Holanda de Araújo  
Universidade Federal de Juiz de Fora

*Para minha mãe  
e suas risadas arrebatadoras*

## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Ednéia e Marcelo, pelo apoio em todos os momentos.

Ao David, com carinho, pela convivência e por tudo o que construímos juntos nos últimos anos.

À *sister* Rosane Preciosa, uma alegre companhia que cruzou meu caminho.

A todos os amigos, pelo acolhimento, pela compreensão, pela parceria.

Aos professores e colegas do mestrado, pelas trocas de afetos e de ideias ao longo do processo.

À UFJF, por ter me concedido uma bolsa que me proporcionou realizar esse estudo.

À La Beauty, à Kinaidos, à Duda Flux, à Amanda Fierce, pelas confissões e conversas que compartilhamos, sem as quais essa pesquisa não existiria.

*Você de repente não estranha de ser você?*  
(Clarice Lispector, Um sopro de vida, 1999)

## RESUMO

Essa dissertação aborda a montagem das drag queens enquanto um meio para pensar tanto em termos conceituais quanto para refletir sobre a própria existência. Em seu processo de montagem, as drags desafiam composições estratificadas de conceitos de gênero, de corpo, de aparência, de subjetividade, nos apontando para cruzamentos entre modos de vestir, maneiras de viver e formas de pensar. A pesquisa busca fugir de discursos molares, dominantes, e recorre, em seu auxílio, a conceitos propostos por autores tais como Deleuze, Guattari, Rolnik, Butler, Preciado, Bento, Preciosa, Miller e Bollon, entre outros, de falas das drag queens Kinaidos, La Beauty, Amanda Fierce, Duda Flux, de relatos autobiográficos, de fotografias de Nikki S Lee, dos filmes *Paris is Burning* e *Morrer como um Homem*. Costura-se, assim, um texto-roupa fragmentado, no qual sujeito e objeto se confundem, se entrelaçam. A investigação se encerra consciente de que se trata de um caminho inacabado e em constante transformação.

**Palavras-chave:** drag queens, montagem, subjetividade, camp, gênero.

## ABSTRACT

This dissertation addresses the impersonation of drag queens as a way to think both conceptually and to reflect on the existence. In their impersonation process, drags challenge stratified compositions of concepts as gender, body, appearance, subjectivity in pointing to intersections between modes of dress, ways of living and ways of thinking. The research seeks to escape from molar, dominant discourses, and uses, to its aid, the concepts proposed by authors such as Deleuze, Guattari, Rolnik, Butler, Preciado, Benedict, Precious, Miller and Bollon, among others, statements of drag queens Kinaidos, La Beauty, Amanda Fierce, Duda Flux, of autobiographical accounts, photographs of Nikki S Lee, films Paris is Burning and To die like a man. We sew, thus, a fragmented text-blank, in which subject and object are confused, intertwine. The research concludes aware that this is an unfinished and constantly changing path.

**Palavras-chave:** drag queens, impersonation, subjectivity, camp, gender.



## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Nikki S. Lee. Projeto Drag Queen (1997) .....	77
Figura 2 – Nikki S. Lee. Projeto Skatista (2000) .....	78
Figura 3 – Nikki S. Lee. Projeto Idosos (1999) .....	79
Figura 4 – Devir Drag Queen (2014) .....	89
Figura 5 – Devir Drag Queen (2014) .....	90
Figura 6 – Devir Drag Queen (2014) .....	91
Figura 7 – Devir Drag Queen (2014) .....	92
Figura 8 – Devir Drag Queen (2014) .....	93
Figura 9 – Devir Drag Queen (2014) .....	94
Figura 10 – Devir Drag Queen (2014) .....	95
Figura 11 – Devir Drag Queen (2014) .....	96

## SUMÁRIO

<b>1 APRESENTAÇÃO.....</b>	<b>11</b>
<b>2 POTENTES ESTRANHAMENTOS.....</b>	<b>14</b>
<b>3 CENÁRIO .....</b>	<b>18</b>
<b>4 DESVIADOS.....</b>	<b>21</b>
<b>5 MINORIAS MONSTRUOSAS .....</b>	<b>27</b>
<b>6 OPERAÇÕES ESTÉTICAS.....</b>	<b>36</b>
<b>7 OUTRAS ROUPAGENS .....</b>	<b>43</b>
<b>8 EXISTÊNCIAS CAMP.....</b>	<b>58</b>
<b>9 SINGULAR PLURAL .....</b>	<b>72</b>
<b>10 DEVIR DRAG QUEEN .....</b>	<b>86</b>
<b>11 RESPIRAÇÕES .....</b>	<b>97</b>
<b>12 REFERÊNCIAS .....</b>	<b>101</b>

## 1 APRESENTAÇÃO

Texto e tecido se entrelaçam. Um quer dizer o outro, as palavras têm a mesma origem etimológica, já dizia Roland Barthes (1996). Tecer um texto, tecer um tecido: em ambos os casos lidamos com linhas, sejam elas de pensamento ou de lã. Palavras e fios que se misturam, que se amontoam, uma malha de relações que tramam uma roupa, uma dissertação.

As mãos que digitam no teclado ou que manejam a agulha também têm suas linhas. São elas que tramam o texto e o tecido. Há quem diga que essas linhas podem revelar informações sobre nosso passado, presente e futuro. Somos formados por um emaranhado de linhas: memórias, sentimentos, afetos, relações familiares, amizades, animais, encontros, sistemas econômicos, sistemas sociais, tecnologias. Fios que constroem o enredo das nossas vidas. O sujeito que tece um texto está também implicado naquilo que trama. Desse modo, se produz no texto, não é preexistente a ele. Localiza-se em um espaço intersticial: sujeito, texto e tecido se emaranham, se confundem. Um texto se constrói e se molda ao longo do processo e também transforma aquele que o escreve. Um tecido que não apenas veste, mas inventa o sujeito.

Suely Rolnik (1993, p.9) afirma que escrever “é na maioria das vezes conduzido e exigido pelas marcas: dá para dizer que são as marcas que escrevem”. Uma textura de linhas nos constituem. À medida que vamos estabelecendo conexões com o mundo, nossos contornos atuais vão se desfazendo, os nós que os mantinham vão se afrouxando. As marcas surgem nesses encontros, forçando nosso corpo a se reconfigurar em novos estados.

Resolvo escutar minhas marcas, como sugere Rosane Preciosa, em seu texto *Pensar o texto acadêmico como Produção de Subjetividade: anotações preliminares* (2011). Sou forçado a ouvir meu corpo, a pensar, a dar sentido à essa inquietação. Esse texto lida, assim, com uma impossibilidade de ser outro neste momento, porque não é possível surgir nada de outra forma para dar conta desse desconforto. Um texto visceral, um meio de efetuação de todos os afetos até então inomináveis. Um pensamento inseparável de uma existência, um pensamento que passa pelo corpo. Um texto vulnerável aos acontecimentos da vida.

Um desassossego me conduz: não consigo mais caber nessas vestes que antes tanto me confortavam. O processo de investigação que surge de um estranhamento e que me move a pensar: como é possível se reinventar? Como fazer para costurar outras vestes, montar outras roupagens? Essa dissertação, assim, é uma tentativa de tecer um texto-roupa que se costura nesse processo de me reescrever. Sou forçado a questionar o gênero que me rotula, a atentar

para afetos e afetações nos gestos e no modo de ser, a colocar em risco essas normas de identidade, de gênero, de gramática tão naturalizadas e que me sufocam. “A única maneira de teres sensações novas é construíres-te uma alma nova”, já dizia Fernando Pessoa.

Esse desejo me aproxima do universo das drag queens<sup>1</sup>: sujeitos que transformam seus corpos etiquetados de masculinos em outros corpos, que não se encaixam em modelos de representação nem de homens e nem de mulheres. A fotógrafa Nan Goldin parece concordar com essa ideia: em uma entrevista ao jornal *The Guardian* em março de 2014, ela diz que as drag queens que fotografou não eram nem homens, nem mulheres, eram “de outra espécie”<sup>2</sup>.

As drag queens são frequentemente estudadas enquanto exemplos das transitoriedades de gênero. Também enquanto uma subcultura, um grupo marginalizado no qual um pesquisador se insere. Procuo desviar de classificações fáceis ou de caminhos que me levam a falar sobre identidades drag, ou a fazer uma catalogação, uma análise dessas vidas. Tampouco vou chegar aqui a afirmações do que é uma drag queen ou do que seja o processo de montagem, até porque não existe um modo único de ser drag e nem de se montar. Muito menos a vontade de representar alguém, alguma condição, algum grupo. Antes, o que me interessa é um estado que não tem definição, uma esfera do inclassificável.

Decido cometer um roubo. *Bicha truqueira*, diriam as drags. O filósofo Gilles Deleuze afirmava que roubar um conceito não é copiar, mas se apropriar daquela ideia e torcê-la, transformando-a em outra coisa. As drag queens também fazem isso: constroem outras vestes e outros corpos para si a partir de elementos heterogêneos. O que importa não é a origem, mas a performance, o que aquilo tudo vai produzir. Tomo o processo que elas chamam de montagem enquanto um modo de operação do texto-roupa que costuro.

Na maior parte das vezes temos contato somente com textos, tecidos e sujeitos bem acabados. Coerentes, polidos, impecáveis, que obedecem às normas da gramática, às normas sociais. É como se tudo fosse composto de linhas retas, certas, firmes, que moldam apenas um sentido. Vestes que, por vezes, podem funcionar como verdadeiras camisas-de-força para existências que não se encaixam.

---

<sup>1</sup> Ao escrever drag queens ou drag(s) sem itálico ou aspas nesse texto, proponho, assim como Vencato (2002), uma abasileiração do termo, uma vez que o fenômeno provavelmente adquiriu fenômenos particulares, ao ser “canibalizado” pela nossa cultura. Além disso, a palavra sempre é acompanhada pelo artigo no feminino, não apenas por questões de gênero, mas também por achar que fica mais bonito e sonoro quando se lê. O artigo “o”, no masculino, deixa essa palavra mais fechada, sem saída.

<sup>2</sup> Entrevista disponível em: <http://www.theguardian.com/artanddesign/2014/mar/23/nan-goldin-photographer-wanted-get-high-early-age> Acessado em 16 de janeiro de 2015

Nas montagens das drags, contudo, cortes e linhas são deixados à mostra, maquiagens por vezes ficam borradas, a peruca é presa com grampos mas sempre tem o risco de soltar no *bate-cabelo*<sup>3</sup>. E assim acontece no texto com suas mudanças bruscas de estilos de escrita, suas fontes das mais variadas, as conexões inusitadas que aparecem.

Assim, a dissertação não pode ter outra forma que não a de uma justaposição de fragmentos. Deste modo o texto se costura como uma apropriação de conceitos, uma escrita de fragmentos provenientes dos mais diversos lugares, contudo, sem segmentá-los, sem dar mais ou menos importância a isso ou àquilo. Montagem, mais do que um colecionismo. Talvez o que mais me interesse sejam as transformações, as metamorfoses que aconteçam entre uma e outra leitura. Desejo antes percorrer imagens e palavras que possam me forçar a pensar de outro modo, me contaminar de estranhas sensações, descamar meu corpo para que novas peles se constituam. O que me interessa é o que se insinua para além de cada uma dessas experiências, o que podemos criar a partir disso tudo, como esses encontros podem nos reinventar?

*Start your engines*<sup>4</sup>. Momento de transitar. Trafegar entre representações imagéticas, processos artísticos, filmes, correntes teóricas, falas de drag queens. Montar e desmontar o texto. Atentar para os deslocamentos intensivos que podem nos fazer sair dos nossos lugares habituais de homens e de mulheres, nos fazendo saltar para lugares outros: lugares de sujeitos múltiplos, ambíguos, contraditórios, incoerentes... que transitam *entre montagens*.

---

<sup>3</sup> Momento do show de uma drag queen no qual ela gira a cabeça freneticamente, fazendo o cabelo se movimentar de um lado para o outro. *Bate-cabelo* também é o nome que as drag queens dão para as músicas animadas que tocam na boate.

<sup>4</sup> Referência à música de abertura do programa de televisão RuPaul's Drag Race. Essa expressão também é dita por RuPaul, antes de competição: "Gentleman, start your engines... and may the best woman win" (Senhores, aqueçam seus motores... e que a melhor mulher vença!).

## 2 POTENTES ESTRANHAMENTOS

Pesquisamos aquilo que nos danifica, que nos deforma. Assim é com a ciência médica e suas pesquisas sobre doenças e viroses. As doenças estragam o modo de funcionamento daquele corpo considerado tão perfeito, tão harmonioso. Isto é, elas nos lembram que somos um corpo. As doenças são, em maior ou em menor medida, um efeito das relações do sujeito com o campo social que o rodeia, com outros organismos, com outras pessoas. A natureza do humano, assim, é incessantemente contaminada pelas suas relações, pelos encontros que fazemos com o mundo. As doenças forçam-nos a improvisar, tiram-nos dos nossos lugares habituais, causam-nos uma perturbação.

“Sinto-me fortemente atraída pelo *Camp* e quase tão fortemente agredida. É por isso que quero falar a seu respeito e por isso posso fazê-lo”, escreveu Susan Sontag, em um texto publicado em 1964 sobre a sensibilidade *camp* (1987, pp. 318-19). O filósofo Gilles Deleuze, por sua vez, diz algo similar sobre o ato de pensar: “não decorre de uma simples possibilidade natural; é, ao contrário, a única criação verdadeira [...] implica alguma coisa que violento o pensamento, que o tira do seu natural estupor, de suas possibilidades apenas abstratas” (1987, p. 96).

Interessante perceber como ambos os autores evidenciam que o ato de pensar é movido por uma inquietação diante do encontro com algo que nos desestabiliza. Se para Sontag é a sensibilidade *camp*, Deleuze, por sua vez, vai se propor a pesquisar sobre a literatura, a pintura ou o cinema, por exemplo, de modo que essas obras artísticas forcem a filosofia a pensar de outros modos. O autor nomeia de *intercessores* essas forças que fazem irromper algo até então impensado, que transformam nossos modos de ser, que desordenam tudo aquilo que nos foi ensinado e que subvertem normas e códigos de conduta: “podem ser pessoas – para um filósofo, artistas ou cientistas; para um cientista, filósofos ou artistas – mas também coisas, plantas, até animais, como em Castañeda. Fictícios ou reais, animados ou inanimados, é preciso fabricar seus próprios intercessores” (2010, p.160).

\*

Vivo na outra margem do rio. Um bairro que ninguém conhece, não é perto de nada, para o qual ninguém vem; bairro que não aparece em notícias de jornal e nem em letreiros de ônibus. De vez em quando, cavalos passeiam pelas ruas, disputando lugares com os carros.

Bairro de silêncios ensurdecedores, que na minha infância eram na maior parte das vezes quebrados quando eu ia à banca de jornal. “VIADO”, “BICHA”, “GAY”, “BOIOLA”. Os meninos aqui da rua pareciam não se cansar. *Por de trás do arco-íris além do horizonte. Há um mundo encantado feito pra você*, cantávamos, Xuxa e eu, enquanto criava outros mundos no meu quarto ou passeava na rua de trás ou pelos caminhos que fazia para desviar dos gritos.

Desde a infância me foi ensinado que temos uma identidade, que o meu interior me define, que sou homem, sou masculino, tenho que gostar de mulher, não posso demonstrar meus sentimentos, tenho que me comportar como um homem, não posso sentar de pernas cruzadas, não posso desmunhecar, não posso passar batom, não posso gostar de rosa, tenho que gostar de carros, filmes de ação, esportes, tenho que ficar coçando o saco, tenho que ficar chamando as mulheres na rua de gostosas e ficar olhando para as bundas delas, tenho que tomar iniciativa em tudo, não posso me importar com a aparência porque isso é coisa de mulher, tenho que arranjar um emprego, ter filhos e netos e uma esposa que me ama muito, não posso de jeito nenhum de maneira alguma ser viado. Mas acontece que é isso que eu sou. VIADO.

Uma dessas vezes que saí encontrei alguns casulos de borboletas, entre a rua onde moro e a rua de trás. Eram vários, amarronzados. Meu cheiro de infância: um cheiro estranho, meio molhado, meio de folhas... também lembro do cheiro dos ovos de lagartixa que encontrava na casa dos meus avós, igualmente memoráveis por sua estranheza. Foi na rua dos casulos onde tive a primeira visão de um arco-íris. Tentei passar por debaixo dele. Vai que acontecia alguma coisa.

Minha timidez escondia um mundo que não era o mesmo das outras crianças. Toda segunda-feira ia nos terreiros de candomblé com a minha mãe e lá encontrávamos com o Léozinho, um travesti que era regido pelo orixá Logum. Todo mundo falava que antes de fazer o santo o menino era pobre, morria de fome... e depois ficou rico, arranjou marido, fez operação. Eu ficava mesmo era fascinado com aqueles cachos loiros do seu cabelo.

Andava com as calças quase caindo, roupas largas, boné, torcia para o Flamengo, jogava videogame, sentava com a perna aberta, fazia competição de quem bebia mais cerveja, quem beijava mais meninas. Me engessava em uma forma pronta de um “homenzinho”. Em meio disso tudo, olhares enviesados para os meninos e buscas por contos eróticos gays na internet nas madrugadas. Transitava entre o que era esperado de mim e o que ia de encontro ao meu desejo.

Morar deste lado de cá do rio me faz olhar para o lado de lá com uma certa desconfiança. Habitar um corpo discriminado me fez questionar o desejo normal. Ensaio gestos e coreografias

interditados de uma vida masculina: o sentimento, o exagero, o artifício, o brilho, a maquiagem. Passo a não reconhecer minha identidade e os contornos tomados por meu rosto nos últimos tempos. Como se soubesse que o modo de vida do lado de lá não é o único possível e que é possível habitar dois mundos, transitar entre dois lados. E também atentar para o que se localiza *entre* eles: a força daquelas águas turvas do Paraibuna, dos casulos das borboletas, das drag queens e travestis, que nunca param de se transformar.

\*

O que dizer dos sujeitos que têm um *corpo estranho*? No caso, interesse-me principalmente pelas pessoas cuja sexualidade foge do padrão. Homossexuais, bissexuais, travestis, transexuais, drag kings, drag queens. Sujeitos que provocam tensionamentos, apontam para outros caminhos possíveis de vida. Desconfio que muitos deles também, nas ruas em que moravam, nas escolas onde estudavam, nas empresas onde trabalhavam, ouviram gritos semelhantes aos que ouvia aqui na rua de casa.

Mas talvez essas palavras não tenham mais a mesma força depreciativa para uma vertente dos movimentos homossexuais. Nos anos 1980, ativistas de grupos como *Act Up*, *Radical Furies* e *Lesbian Avengers* se apropriaram dessas injúrias e as transformaram em potência de intervenção e crítica social. “O que havia mudado era o sujeito da enunciação: já não era o senhor hétero que chamava o outro de “bicha”; agora eram o gay, a lésbica e o trans que se autodenominavam “queer”, anunciando uma ruptura intencional com a norma”, afirma Beatriz Preciado (2012).<sup>5</sup> Na língua inglesa, *queer* é um insulto direcionado a todos aqueles que colocam em jogo as normas sociais: o ladrão, o bêbado, a prostituta, e também aos corpos que escapam da heterossexualidade. A palavra pode ser traduzida como estranho, peculiar, curioso, excêntrico, bizarro, artificial.

Assim, o que o movimento *queer* vem afirmar é o *corpo estranho* como potência política, a afirmação de uma força a partir da opressão e da sujeição à que esses corpos são submetidos. Nesse caminho, propõe-se uma reinvenção de si a partir do lugar que era aquele do oprimido, das mesmas palavras de ordem que serviam para difamar e calar os sujeitos: *aquele armário que você queria me manter escondido não me prende mais! Sou viado mesmo! Sapatão! Traveco! Vou dar pinta, vou bater cabelo, tá meu bem? Meu nome, vou inventar um*

---

<sup>5</sup> Tradução livre, no original: “Lo que había cambiado era el sujeto de la enunciación: ya no era el señorito hetero el que llamaba al otro “maricón”; ahora el marica, la bollera y el trans se autodenominaban “queer” anunciando una ruptura intencional con la norma” Disponível em: <http://lasdisidentes.com/2012/08/21/queer-historia-de-una-palabra-por-beatriz-preciado/> Consultado no dia 07 de janeiro de 2015



*pra mim! Me chamo como eu quiser! Sou bicha louca, afeminada! Meu desejo é outro! Não vou viver mais escondido! Seu insulto me deixa poderosaaa!*

*Queer* é um movimento que não se resume aos homossexuais e nem às políticas feministas. Um movimento pós-identitário, mais relacionado com uma atitude permanente de questionamento das condutas “normais”. Um movimento que está sempre em desvio, um movimento de dissidentes.

Contudo, para ser *queer* não basta apenas ter sido objeto das injúrias. “Ser gay não basta para ser ‘queer’”, afirma Preciado (2012), “é necessário submeter sua própria identidade à crítica<sup>6</sup>”. Pensar *queer*, portanto, teria a ver com um questionamento de modelos prontos, de formas bem-comportadas, de normas corretas.

Tomo as montagens das drag queens enquanto intercessoras do pensamento. Existências inclassificáveis, marcadas por montagens e desmontagens, que desafiam noções de corpo, de gênero, da subjetividade. Investigo o processo de montagem, mas ele também me interroga e me desafia a constituir-me de outros modos.

Poderia caracterizar esse texto como um texto-queer, um texto que talvez se desvie de modos de montagem do que se espera de um texto acadêmico. Mas não quero rotulá-lo como tal. Antes, prefiro dizer que ele é guiado por um *desejo experimental*: uma experimentação do pensamento, do corpo e do texto. Um texto imperfeito, incompleto, imprevisível, que ensaia modos de composição a cada página. Um texto disforme que provoque *estranhamentos*.

---

<sup>6</sup> Tradução livre, no original: “Ser marica no basta para ser “queer”, es necesario someter su propia identidad a crítica”

### 3 CENÁRIO

Em 2009 conheci o programa de televisão *Ru Paul's Drag Race*, exibido nos Estados Unidos pela Logo TV, canal a cabo direcionado para o público gay. É um reality show com muita maquiagem, glamour, saltos e perucas coloridas: uma competição que escolherá a nova drag *superstar*, comandada pela famosa drag queen norte-americana RuPaul. De lá pra cá o programa já tem 6 temporadas, além de uma edição especial em que participaram algumas drag queens de todas as temporadas.

No programa temos acesso a um espaço geralmente restrito quando vamos a boates assistir show de drags: o camarim, lugar onde a transformação toda acontece. É possível acompanhar todo o processo de montagem das drags, a escolha de figurino, maquiagem, ensaios de apresentações: homens são vistos andando de saltos, provando vestidos, usando batom... Nina Flowers, Ongina, Manila Luzon, Alaska, Jujubee, Latrice Royal, Willam, Bebe Zahara, Jynks Monsoon, Sharon Needles são algumas das drags que já participaram do programa. Elas se chamam apenas pelos nomes de drags e sempre com pronomes femininos, desconstruindo quaisquer regras de gênero.

Muito influenciados pelo programa de televisão, resolvemos, eu e algumas amigas, pesquisar sobre drag queens em Juiz de Fora. Em 2010, cursávamos a Faculdade de Comunicação na UFJF e elas tinham que entregar um documentário para uma disciplina. A ideia de um vídeo sobre drag queens nos pareceu interessante.

Fomos ao MGM – Movimento Gay de Minas, única representação do meio gay que conhecia em Juiz de Fora para além dos bares que frequentava. Até então, nunca tinha visto uma apresentação de uma drag queen, mesmo já tendo cruzado com várias nas ruas em dias de Parada Gay. No MGM descobri que havia uma boate na cidade em que elas se apresentavam, a *Stand Up*. Chegando lá, conversei com um dos donos, que me disse que poderíamos ir na sexta-feira seguinte, quando seria realizado um concurso de novos talentos de drag queen.

Fomos na sexta e também em outros dias. Conhecemos, na época, três drag queens: Hudson/La Beauty, Maycon/Kinaidos e Rafael/Kathlyn. Acompanhamos suas montagens no camarim da boate, gravamos entrevistas enquanto se montavam e também suas apresentações, compartilhamos muitas cervejas, cigarros, conversas. Foi uma experiência fascinante. Apresentamos o documentário em um festival de cinema da cidade. Maycon se montou especialmente para ir à sessão.

Naquele mesmo ano fiz um intercâmbio em Portugal. Mesmo em outro país permaneci com o interesse em procurar drag queens. Em uma das vezes que estive em Lisboa, fui ao clube gay *Finalmente*, onde algumas cenas de *Morrer como um Homem*, filme de João Pedro Rodrigues, foi gravado. Lá conheci Jenny Larrue, uma das travestis atrizes do filme, a que faz a feiticeira.

Em 2012, quando comecei a rascunhar o que seria o projeto do mestrado, voltei-me novamente às drag queens, mas não tive nenhum contato com as drags. Mal sabia o que estava perdendo. Talvez tenha sido a época, entre 2010-2013, que a cena drag estava *fervendo*<sup>7</sup> na cidade. Digo isso após ver as dezenas de vídeos no *YouTube* com apresentações que datam desses anos.

Em 2013, quando comecei o mestrado, encontrei, contudo, um cenário muito diferente. A Stand Up tinha acabado de fechar as portas. Voltei novamente ao MGM. Eles estavam organizando algumas festas. Foi lá que conheci Igor/Amanda Fierce, Eduardo/Duda Flux e Wagner/Beyoncé Ravell. Pude acompanhá-las em alguns poucos shows, quando aconteciam.

No MGM as festas não duraram muito. Depois de julho de 2013, talvez a única festa que reuniu drag queens em Juiz de Fora foi o Troféu Celebidades 2014, organizada pelo Hudson, aquele mesmo que conheci em 2010, que atualmente não se monta mais. Conversando com a Amanda Fierce em 2014 sobre a cena drag em Juiz de Fora, ela me disse:

*As três boates gays que eu comecei a frequentar [...] foram Café Acústico, Muzik e Stand Up. Tipo, vamo sair a noite? Stand Up é lugar pra bichinha, música boa, muita drag, muita trava. Muzik é o povo mais alternativo, mais diferente, um povo mais fechado, mais metido. Café? Ah, é bagaceira, pra quem quer ir beber, open bar. E acabou que uma coisa vetou a outra. Se você vai em um você não vai na outra. Criaram-se as tribos dessas boates. E a tribo das drags era na Stand Up. Fechou Stand Up, acabou. Igual meus amigos, "ai, vamo montado na festa FunHouse!!" Porque FunHouse é festa gay. Eu não me sinto à vontade pra ir montado na FunHouse. Porque vai ter aquelas bichas que se eu tivesse no Muzik ou no Café vão me olhar de rabo de olho tipo "o que esse viado doido tá fazendo aqui vestido de mulher?". Eu não me sinto à vontade. Fui na Circus [festa à fantasia] montado. Não sei ainda se foi tão bom ou se foi ruim, mas eu fui. E eu vi assim, a última Circus*

---

<sup>7</sup> Ferver, segundo a gíria gay, significa animado. Para consultar esses e outras gírias, acesse: "<https://iblogay.wordpress.com/2013/02/19/conheca-as-girias-do-mundo-gay/>"

*agora o que deu de bichinha montada... Porque não tem mais onde elas se montarem... [...]*

Em uma das vezes que conversei com Amanda descobrimos que, na verdade, nos conhecemos em 2010, quando fomos na *Stand Up* para o documentário. Era a segunda vez que ela saía montada<sup>8</sup>.

Mesmo depois que acabaram as festas do MGM, mantive um contato maior com Igor/Amanda Fierce e com Eduardo/Duda Flux. Fui saber pelo *Facebook* tempos depois que Wagner tinha se mudado para Belo Horizonte. Tive muitas conversas com eles, em meio a apresentações.

Conversando com as drag queens lembrei-me de uma das primeiras vezes que vi uma drag ao vivo. Ainda estava *no armário*, com exceção dos amigos da faculdade ninguém sabia que eu era gay. Fui com um amigo a uma festa da Parada Gay, não faço ideia de qual ano era, 2007, 2008... Na porta da festa, estava Fernanda Muller. Não sei se na época ela era drag, travesti ou transexual. Me lembro da sua roupa: uma peruca loira enooooooooorme, um vestido rosa igualmente extravagante, muita produção.... A figura do travesti não era estranha, já tinha visto em programas de televisão, ou mesmo em terreiros de candomblé que ia com a minha mãe. Mas nunca com tanto tecido, tanta exuberância.

Trechos de conversas, fragmentos de vídeos, fotografias. Memórias e materiais de pesquisa dessas duas épocas se misturam, dialogam. De 2010 até hoje muita coisa mudou para pior, como relatou Amanda. Se o cenário em Juiz de Fora parece desolador, é com uma alegria enorme que vejo o renascimento de toda uma cultura de festas drag em outras cidades do Brasil<sup>9</sup>. Algumas participantes do *RuPaul's Drag Race* começaram a vir fazer shows em grandes cidades do país. Espero, contudo, que isso incentive outras festas e outras drags em cidades do interior. “*Faz falta, sabe. Por mais que a gente tenta fugir, eu sinto muita falta de ter lugares pra poder me montar...*”, me disse Amanda. Vocês fazem mesmo muita falta!

---

<sup>8</sup> Na época fizemos uma pequena entrevista com ela: <http://bit.do/amanda2010>

<sup>9</sup> <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/01/1572778-programa-estimula-retomada-da-cultura-drag-em-festas-no-brasil.shtml>

#### 4 DESVIADOS

Uma drag queen é, ao mesmo tempo, homem e mulher, e, ao mesmo tempo, nem homem e nem mulher: fica suspenso *entre*. Lembro-me das palavras de Luciano Bedin da Costa (2014). Segundo ele, a vida e a subjetividade são algo “que é ao mesmo tempo singular e coletivo, que se faz entre o que é mais íntimo e aquilo que está fora, algo que está sempre em movimento, que nunca é exatamente uma coisa porque está sempre ENTRE” (2014, p.68). Podemos, assim, fazer uma intercessão entre essa montagem das drag queens, enquanto sujeitos *entre*, com teóricos que falam do indivíduo não a partir de uma identidade fechada em nós mesmos, mas como uma verdadeira “encruzilhada de múltiplos componentes de subjetividade”, nas palavras de Guattari e Rolnik (2013, p.34).

Como afirma Tomaz Tadeu da Silva (2009, p.13) a imagem da subjetividade humana que domina o nosso pensamento é “a imagem de um sujeito pensante, racional e reflexivo, considerado como a origem e o centro do pensamento e da ação, que esteve subjacente, até recentemente, às principais teorias sociais e políticas ocidentais”. O autor aponta ainda que esse “sujeito” é a base de toda a ideia moderna e liberal de democracia e também da ideia moderna de educação.

No contra fluxo dessa racionalidade, Guattari vai afirmar que essa subjetividade não nasce a partir de um eu interior que controla sua produção, como se fosse um proprietário:

O indivíduo, a meu ver, está na encruzilhada de múltiplos componentes de subjetividade. Entre esses componentes alguns são inconscientes. Outros são mais do domínio do corpo, território no qual nos sentimos bem. Outros são mais do domínio daquilo que os sociólogos americanos chamam de “grupos primários” (o clã, o bando, a turma). Outros, ainda, são do domínio da produção de poder: situam-se em relação à lei, à polícia e a instâncias de gênero. (GUATTARI, ROLNIK, 2013, p. 43)

Seguindo esse caminho, podemos considerar a subjetividade como um fluxo contínuo de intensidades: não somos sujeitos imutáveis, mas sujeitos às sensações que nos rodeiam, nos constituímos a partir desses fluxos. “Não existe uma subjetividade do tipo “recipiente” em que se colocariam coisas essencialmente exteriores, as quais seriam “interiorizadas”. As tais “coisas” são elementos que intervêm na própria sintagmática da subjetivação inconsciente”, diz Guattari (idem, p.43). Essas “coisas” são nossos modos de existir: cada um de nós tem seu modo de se relacionar, de amar, de vestir, de falar, de perceber, de pensar... Deixar de lado a ideia de um sujeito fixo, natural e assumir-se enquanto um sujeito mutável, que vive e se cria

no mundo. A subjetividade, assim, é uma reinvenção permanente, “[...] não é dada; ela é objeto de uma incansável produção que transborda o indivíduo por todos os lados”, nos diz Rolnik, “o que temos são processos de individuação ou de subjetivação, que se fazem nas conexões entre fluxos heterogêneos, dos quais o indivíduo e seu contorno seriam apenas uma resultante” (ROLNIK, 1996).

Vivemos nossa existência “com as palavras de uma língua que pertence a cem milhões de pessoas; nós a vivemos com um sistema de trocas econômicas que pertence a todo um campo social, nós a vivemos com representações de modos de produção totalmente serializados” (2013, p. 80). No entanto, como concluem os autores, “viveremos e morreremos numa relação totalmente singular com esse cruzamento” (2013, p.80). A subjetividade, portanto, é pensada como produção coletiva, vivida por indivíduos em suas existências particulares.

Contudo, há uma intensa produção de modos padrão de se amar, de se trabalhar, de se falar, de se relacionar. Representações do que formaria uma família, do que seria o verdadeiro amor, das regras de etiqueta para cada ambiente, receitas de bolo de como se ter uma vida saudável e feliz. “Identidades prêt-à-porter”, como diria Suely Rolnik, formas prontas para usar: modelos de mãe, pai, filho, professor, médico, idoso, jovem, adulto, criança, etc. Nesse sentido, a noção de identidade, para esses autores, “[...] é aquilo que faz passar a singularidade de diferentes maneiras de existir por um só e mesmo quadro de referência identificável” (2013, p.80).

Deste modo, ou os indivíduos vivem essa subjetividade ou em uma relação de alienação e opressão, submetendo-se à subjetividade tal como a recebe; ou numa relação de criação, o que os autores denominam como processos de singularização. Ou dito de outro modo: há uma intensa produção de modos de se amar, de se trabalhar, de se falar, de se relacionar. Os processos de singularização são sempre aquilo que fogem a esses moldes, “algo que frustra esses mecanismos de interiorização dos valores capitalísticos, algo que pode conduzir à afirmação de valores num registro particular, independentemente das escalas de valor que nos cercam e espreitam por todos os lados”, afirmam Guattari e Rolnik. (2013, pp.55-56).

*Entre* normas e singularidades. No processo de iniciação à montagem drag há também regularidades: escolhas e perdas de nomes, pedagogia de gestos, aprendizagem na manipulação de objetos, dicas de maquiagens... e também modos de etiqueta: quando montada, deve-se sempre chamar uma drag pelo seu “nome de guerra”, jamais pelo nome “oficial”. Mas as drags criam também modos singulares, novas afetividades, novas relações, novas musicalidades. Seus sobrenomes não estão ligados a uma origem biológica, mas às mães, drags que as iniciam na

montagem. Os nomes que são criados são muito mais adornados do que seus nomes “oficiais” – talvez para combinar com seus corpos montados. Seus corpos encenam novas roupagens a cada montagem: como fazer para a peruca ficar colada na cabeça durante o bate-cabelo? Como andar naqueles saltos plataforma por toda a boate? Qual *truque* vai ser utilizado hoje para esconder a *neca*<sup>10</sup>? A cada montagem, a dúvida.

Drag queens devoram todo o estereótipo de homens e mulheres e transformam seus corpos em algo que não está em nenhum dos pólos, não permanecem o mesmo e nem são iguais ao modelo. São formas efêmeras, que se transfiguram em outras nas montagens seguintes. Poderíamos falar, então, de uma “subjetividade antropofágica”: “engolir o outro, sobretudo o outro admirado, de forma que partículas do universo desse outro se misturem às que já povoam a subjetividade do antropófago e, na invisível química dessa mistura, se produza uma verdadeira transmutação”, descreve Suely Rolnik (1996, p. 10).

Tanto a antropofagia quanto a *montagem* operam, portanto, por uma lógica que vai além de dualidades: a contínua devoração como modo de viver. Devorar universos dos mais variados, tanto o indígena quanto as culturas norte-americana e europeia; promover contaminações entre o erudito e o popular. Devorar características que são socialmente associadas às mulheres até excedê-las: seja na maquiagem, nas roupas, nas formas do corpo, na linguagem. Maria Chidiac e Leandro Oltramari (2004) também afirmam algo similar: “a drag, de forma caricata e exagerada, expressa um “novo feminino”, carregando em seu cotidiano uma explícita alternância de identidades, apropriando-se [...] de características femininas e masculinas”.

Em seu ritual antropofágico, os índios tupis devoravam os guerreiros inimigos em função da “potência vital que sua proximidade intensificaria”, diz Rolnik (1996). A montagem das drag queens devora toda a força de vida encarnada nas divas da música pop, principalmente em todo seu poder frente ao mundo masculino. São poderosas, transgressoras. Em muitos dos casos, essas divas pop são as únicas referências culturais que muitos *viados* têm: não se identificam com aquilo que a sociedade associa a um mundo masculino, encontram muitas vezes um suporte em figuras femininas fortes, com jeito exagerado, que também enfrentam um mundo opressor, com músicas repletas de mensagens de autoestima e de superação diante de obstáculos.

\*

---

<sup>10</sup> Pênis, na linguagem drag.

Muito se fala sobre a assimilação comercial das drag queens. A imagem da montagem foi engolida pelas indústrias da moda, da publicidade, do cinema, pela “cultura do espetáculo”. Como exemplos: *Priscilla, a Rainha do Deserto* (Stephen Elliot, 1994); *Para Wong Foo, obrigada por tudo! Julie Newmar* (Beeban Kidron, 1995); *Wigstock: o filme* (Barry Shills, 1995); *Ninguém é perfeito* (Joel Schumacher, 1999); *Kinky Boots – Fábrica de Sonhos* (Julian Jarrold, 2005). *Priscilla, a rainha do deserto* foi o filme que fez mais sucesso dentre esses. Além de ganhar um Oscar de melhor figurino em 1994, ainda consagrou como um hino gay (pelo menos para o mundo heterossexual) a música *I will survive*, interpretada por Gloria Gaynor e gravada originalmente em 1978.

Assim, a imagem da drag se tornou um dos modos que socialmente são mais aceitos e menos agressivos de travestimento. Apesar de não tão em voga quanto naquela época, isso não significa que elas desapareceram. No Brasil uma das drags mais conhecidas é Silvetty Montilla. Ao longo de mais de 26 anos de montagens, Silvetty já transitou entre peças de teatro; apresentações em boates gays por todo o Brasil; programas de TV como TV Fama, Programa Eliana, Toma Lá, Dá Cá; apresentou programas de rádio; gravou dois álbuns como cantora. Um de seus vídeos gravados em uma apresentação no projeto teatral do grupo Terça Insana já atingiu mais de 350 mil visualizações no *YouTube*.

Também existem lojas especializadas em produtos para a montagem de drags, uma vez que não é muito comum achar um sapato de salto para pés além do número 39. Os produtos variam de acessórios diversos como perucas, cílios, maquiagens, cosméticos, mas também calçados, vestimentas e próteses. Ou ainda cursos de formação e especialização de drag queens<sup>11</sup>....

Recentemente as drag queens ganharam espaço na TV americana no programa *RuPaul's Drag Race*. Exibido pela emissora Logo, o *reality show* apresenta uma competição entre drag queens com o objetivo de escolher a próxima drag superstar. O programa mostra todo o processo de construção da personagem pelos intérpretes, que passa pela confecção do figurino, pela escolha da maquiagem e das perucas, denominado de *montagem*.

Seguindo um modelo comum a outros *reality shows*, as participantes são submetidas a inúmeras provas, como de imitação de personagens famosas, sessões fotográficas, confecção de vestidos com materiais não tradicionais, videocliques, campanhas publicitárias. As duas concorrentes que receberem as duas piores avaliações disputam ao final do programa para que

---

<sup>11</sup> <http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2012/04/curso-para-drag-queens-reforca-reconhecimento-e-atrai-ate-mulheres.html>



RuPaul decida qual delas será eliminada: elas têm que fazer a dublagem e a interpretação de uma música previamente escolhida. A drag com a melhor performance permanece no programa, enquanto a outra é eliminada da competição.

Em 2014 muitos jornalistas se esforçaram para delimitar em palavras o que seria a Conchita Wurst, vencedora de um programa de competição musical: “Cantor travesti de barba<sup>12</sup>”, “drag queen austríaca<sup>13</sup>”, “drag queen barbada<sup>14</sup>”, “Conchita Wurst é um personagem criado<sup>15</sup>”, “transgênero austríaca<sup>16</sup>”, “mulher de barba<sup>17</sup>”. O motivo de tanta indefinição é que Conchita aparenta ser mulher e homem ao mesmo tempo: o corpo curvilíneo, cabelos longos, mas com uma espessa barba em seu rosto. Se isso tudo foi apenas uma estratégia comercial, o que chama a atenção também é a dificuldade que os jornalistas tiveram em defini-la.

Se no âmbito do visível e das representações as drag queens estão amplamente aceitas em uma cultura do espetáculo, quando ingressamos nas relações cotidianas nem tudo está tão evidente assim. Drag queens sofrem preconceitos por serem gays, e mesmo no mundo gay, são discriminadas pelo seu comportamento afeminado.

Afirmar que toda essa imagem já se encontra completamente absorvida pelo *mainstream* e que, por isso, não tem mais efeito crítico, revela-se uma atitude muito acomodada. Balzer (2004), por exemplo, diz que as drag queens reafirmam valores culturais tradicionais ao copiarem divas internacionais, como Marilyn Monroe, Kylie Minogue ou Madonna, fazendo essas apresentações por entretenimento e também por um desejo de integração ao mundo midiático, admiradas, assim como as estrelas que imitam. “Para atingir essas metas, a beleza e a perfeição na aparência e sua performance de gênero, assim como uma certa postura nobre tornam-se fatores importantes para elas.”<sup>18</sup> (2004, p. 61)

Aproximo-me mais de Niles (2004) quando ele nos diz que mesmo com a presença crescente das drags na cultura de massa dos anos 1990, “[...] ainda podemos usar a drag para nos livrarmos de valores que inibem nossa habilidade de expressar nossas naturezas e nossos

<sup>12</sup> <http://g1.globo.com/musica/noticia/2014/05/cantor-travesti-de-barba-e-campeao-do-eurovision-2014.html>

<sup>13</sup> <http://oglobo.globo.com/cultura/drag-queen-austríaca-vence-concurso-de-calouros-na-tv-12453362>

<sup>14</sup> <http://f5.folha.uol.com.br/colunistas/tonygoes/2014/05/1450480-drag-queen-barbada-causa-polemica-no-festival-eurovision.shtml>

<sup>15</sup> <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/05/1455352-desfile-de-rua-para-travesti-barbada-conchita-wurst-e-proibido-na-russia.shtml>

<sup>16</sup> <https://catracalivre.com.br/geral/cidadania/indicacao/transgenero-ganha-concurso-de-musica-e-atropela-o-preconceito/>

<sup>17</sup> <https://catracalivre.com.br/geral/cidadania/indicacao/transgenero-ganha-concurso-de-musica-e-atropela-o-preconceito/>

<sup>18</sup> Tradução livre, no original: “Due to these goals, beauty and perfection in their appearance and their gender performativity as well as a certain noble attitude have become an important factor for them.”

desejos”<sup>19</sup> (p. 51). Assim como Kirk (2004, p.174), citando Butler, penso que “drag é um certo espaço de ambivalência<sup>20</sup>”. Nem só aceitação e nem só subversão, nem só homem e nem só mulher, nem só *mainstream* e nem só *avant-garde*. Um e outro, ao mesmo tempo; nem um nem outro, ao mesmo tempo. As drags, sobretudo, transitam num espaço intervalar: entre gêneros, identidades, programas de televisão, boates, paradas de orgulho gay... transitam “por áreas jamais imaginadas, como as concorridas festas de socialites, shows beneficentes e colunas sociais da grande imprensa”, nos diz Trevisan (2007, p. 246).

Talvez as aparições de drag queens em programas de televisão possam criar desejos dos mais diversos em pessoas que, até então, nunca tinham entrado em contato com drags. São inúmeras as maneiras de usar, de se apropriar e de ressignificar as representações que circulam nos meios midiáticos e culturais. Em seu livro *A invenção do cotidiano* (1996), Michel de Certeau nos convida a suspeitar de que inexistem um suposto consumo passivo em massa e, sim, micro resistências que estão envolvidas nas “artes de fazer”. “O que interessa ao historiador do cotidiano é o Invisível...” (1996, p. 31), reinvenções do uso programado dos produtos aos modos anônimos, as “astúcias sutis” de cada um, manipulações singulares, que podem ir contra todo um modo padrão de usar que foi pensado pelo fabricante.

As drag queens vêm sugerir uma potência de vida que parte do estereótipo: as representações que vemos na televisão podem ser devoradas, podem gerar outros mundos, modos de vida errantes, *desviados*.

---

<sup>19</sup> Tradução livre, no original: “we can still use drag to chip away at values that inhibit our ability to express our natures and our desires”

<sup>20</sup> Tradução livre, no original: “drag is a site of certain ambivalence”

## 5 MINORIAS MONSTRUOSAS

*Esses balls representam nossa fantasia de sermos superstars. É como ir ao Oscar ou desfilarem em uma passarela como modelo. Muitos desses garotos não têm nada na vida. Alguns não tem nem o que comer. Eles vêm aos desfiles mortos de fome. Dormem no albergue do grupo 21, no píer ou aonde der. Eles saem às ruas, roubam qualquer coisa, se vestem e vêm ao ball para viver suas fantasias<sup>21</sup>.*

[Pepper LaBeija – documentário Paris Is Burning]

Antes de prosseguir, gostaria de confessar: fica difícil traduzir algumas palavras. *Ball*, por exemplo. Bom, é um evento festivo, mas não é um show, nem uma apresentação... talvez poderíamos traduzi-lo como baile. Mas esse tipo de festa fica longe dos bailes funks ou de bailes de danças, por exemplo. *Realness*, outra delas. Talvez seja o quanto que aquelas pessoas conseguem se aproximar da realidade. Desculpem-me, mas algumas expressões em inglês são necessárias nesse contexto. Nem tudo pode ser traduzido perfeitamente.

Intraduzíveis, também, são os corpos que vemos no filme. O que são? Travestis, transexuais, transformistas, drag queens? Perco-me em meio a tantas tentativas de enquadramentos, de definições. Por que não falar de corpos pulsantes, ou de forças incapturáveis? Nesse momento lembro-me de uma das últimas cenas do filme, já nos créditos. *Miss Patti* está no palco, dublando a música *Somewhere Over the Rainbow*, cantada por Patti Labelle. Ela move seus braços como se alçasse um voo. Em seguida, na velocidade de um raio, cruza a cena em direção ao público e lá se joga no chão, balançando seu corpo e seus braços com aquelas unhas brancas gigantescas. Nem mesmo o enquadramento da câmera consegue fixar aquele corpo e toda a energia que envolve a performance.

O documentário *Paris Is Burning*, dirigido por Jennie Livingston (1990), acompanha modos de vida das pessoas que se reuniam nos *balls* na Nova York do final da década de 1980: os novos idiomas que criavam, os passos de dança que emergiam, suas formas de comunidade, outras costuras de si que inventavam com as roupas...

---

<sup>21</sup> Tradução livre, no original: “Those balls are more or less like our fantasy of being a superstar. You know, like the Oscars or whatever, or being on a runway as a model. You know, a lot of those kids that are in the balls, they don't have two of nothing. Some of them don't even eat. And they sleep in the Under 21 or they sleep on the Pier or wherever. They'll go out and they'll steal something, and then get dressed up and come to a ball for that one night and live the fantasy”.

“Em um *ball* você pode ser o que quiser”, diz Dorian Corey, uma das pessoas entrevistadas no documentário. “Não será um executivo, mas se parecerá com um, mostrando ao mundo heterossexual que pode ser um executivo. Que seria um executivo se te dessem a oportunidade, porque parece com um. É isso é uma realização<sup>22</sup>”. Não importa sua “origem” social. Você pode ser quem quiser, basta se vestir como tal e encarnar o personagem. Todos podem ser uma estrela de Hollywood, alcançar a fama.

Os *balls* aconteciam em Nova York já nos os anos 1930. Duas ou três vezes ao ano, homens brancos se reuniam em bares gays, onde se travestiam e competiam para eleger a roupa mais escandalosa. Homens negros, quando apareciam, passavam maquiagem para embranquecer seus rostos e quase nunca ganhavam prêmios – na maioria das vezes, aliás, eram proibidos de participar. A partir dos anos 1960, contudo, negros e latinos do bairro Harlem começaram a organizar seus próprios *balls* (PERANDA, 2010). As competições, no início eram apenas de travesamentos como mulheres, como as dançarinas de Las Vegas, com suas plumas e lantejoulas. A partir dos anos 1970, começaram a se montar como estrelas de cinema, como Marilyn Monroe e Elizabeth Tylor. Depois passaram a contemplar também outras inúmeras categorias: seja para aqueles que tinha um corpo bonito, ou eram muito bonitos, que estavam na moda, que gostavam de parecer um militar ou um executivo, sempre uma categoria contemplava algum grupo. Os *balls* mostrados no filme aconteceram entre 1987 e 1989 nos clubes do Harlem, bairro de Nova York, quando a moda estava no seu auge.

Essas intensidades apresentadas no filme reconfiguram tudo o que uma visão conservadora esperaria encontrar em negros e latinos pobres de Nova York. Para quem acha que essas pessoas são vulneráveis, frágeis, ressentidas, *darling*... elas criam mundos que você nem imagina. Um avesso do mundo hétero de classe média. Essas “minorias” criam uma potência de vida que reinventa e ressignifica esse mundo esbranquiçado. Corpos em excesso, com uma vibração e uma ressonância que desfazem a forma humana e o modo de vida dominante da sociedade.

*Femme Queen Realness, Butch Queen Realness, Military Realness, Executive Realness, Town and Country, High Fashion Evening Wear, Schoolboy/Schoolgirl Realness, High Fashion Winter Sportswear, High Fashion Parisien, Butch Queen First Time in Drag at a Ball.* Essas são algumas das categorias das competições apresentadas no filme. Não se preocupe se você não souber o que elas significam ou se não souber pronunciar corretamente as palavras.

---

<sup>22</sup> Tradução livre, no original: “In a ballroom, you can be anything you want. You're not really an executive, but you're looking like an executive. And therefore, you're showing the straight world that I can be an executive. If I had the opportunity, I could be one, because I can look like one. And that is, like, a fulfillment.”

Algumas vezes eu também me perco. Apenas atente para a entonação. Fale do modo mais afetado que você puder, prolongando vogais e últimas letras. *Femme Queen Reeeeeeealneeeeeessssssssssss*. Mantenha a pose. Agora ande. *Walk*. Como se estivesse em uma passarela. Faça uma pose. Congele. Imagine-se capa da revista Vogue. Sua *disco music* favorita toca ao fundo. Mexa suas mãos, balance os ombros, jogue-se no chão. *Shantay, shantay, shantay, shantay, shantay*.

*REALNESSSSSSSS*: Ser capaz de se misturar com o mundo heterossexual, sem revelar que é gay. Imitar aquilo que seria o ideal heterossexual do executivo, do militar, do vestido de noite, da mulher perfeita, do homem perfeito. Ser uma *Femme Realness Queen*. Qual experiência seria a mais autêntica, a do homem branco ou a daquele sujeito negro latino inclassificável que a imita? Em uma sequência memorável do filme, um entrevistado que não consegui identificar diz:

*“Se você é heterossexual pode fazer tudo. Se quiser, pode até quase fazer sexo no meio da rua. No máximo te dirão: "Parabéns, se divirtam!". Mas se é um homossexual, deve controlar tudo o que faz. Deve controlar como se veste, fala e como se comporta. "Eles estão reparando em mim?" "O que eles pensam de mim?"<sup>23</sup>”*

Ouvimos o depoimento ao som da música *Got to be real*, na voz de Cheryl Lynn. “*What you think, ah / What you feel now / What you know-a / To be real*”, algo como “O que você pensa / O que você sente / O que você sabe / Que é real”. Imagens do mundo branco, loiro e hétero. Pessoas andando pelas ruas, conversando, comendo, lendo jornal. A *Realness* destrona todo esse mundo, igualando o comportamento natural daqueles corpos brancos que vemos nas imagens às encenações realizadas durante as apresentações nos *balls*.

“...*Amanda Becker, Julia Steingger, Olivia di Hamilton, Lorraine Gain. É uns nome difícil... você não vê nenhuma Geralda, nenhuma Maria*”, disse Kinaidos, uma das vezes que fui à Stand Up, uma antiga boate aqui de Juiz de Fora. A língua inglesa é bastante utilizada pelas drag queens para adornarem seus nomes, criar outros de si para além daqueles planejados por papai e mamãe. Esses nomes e sobrenomes italianos, ingleses, franceses, misturados com os em português, além de afirmar uma ostentação, uma artificialidade dos nomes, ainda sugere

---

<sup>23</sup> Tradução livre, no original: “When you're a man and a woman, you can do anything. You can... You can almost have sex on the streets if you want to. The most somebody's gonna say is, "Hey, get a hump for me," you know. But when you're gay, you monitor everything you do. You monitor how you look, how you dress, how you talk, how you act. ‘Do they see me?’ ‘What do they think of me?’ ”

uma origem familiar nobre. Não é nenhum Silva, ou Souza, ou qualquer um desses sobrenomes “de pobre”. Tem que ser difícil de falar. E por que não se apropriar de alguns estrangeirismos, como a língua inglesa ou a espanhola, para tornar esse nosso português de todo dia mais afetado, *gurl*? Esses sujeitos inventam uma outra língua, intraduzíveis segundo as regras da gramática. Ou um outro modo de pronunciar que desfigura os “normais” e transforma as palavras. A língua materna não consegue dar voz àqueles desejos tão incapturáveis.

Os nomes também são trocados, muitas vezes, pelos novos laços de comunidade que são constituídos com as chamadas *houses*, casas compostas por viados e travestis que, diferentemente daquelas em que nasceram, aceitam-os. Criam outros sentidos para a família.

*Quando se é rejeitado pelo pai, pela mãe, pela família, quando vão para o mundo, vão buscar. Buscam alguém que preencha aquele vazio. Sei isso por experiência porque muitos garotos vieram a mim e se apoiaram em mim como numa mãe ou num pai, porque podem conversar comigo e sou homossexual como eles. E é onde a força e o papel de mãe entram em cena. Porque seus verdadeiros pais os trataram muito mal. [...] Muitos dos garotos que encontro têm um passado muito triste. Famílias partidas ou mesmo sem família. E os poucos que têm família, quando a família descobre que são gays, a família os expulsa<sup>24</sup>.*

[Pepper LaBeija, documentário Paris Is Burning]

São novos modos de comunidade, amizade, de pertencimento, de família. RuPaul, famosa drag queen dos Estados Unidos, já dizia: “*As gay people, we get to choose our family...*”, algo como “Nós, gays, podemos escolher nossas famílias”. Contudo, como afirma Dorian Corey, “não é o formato de família que conhecemos desde pequenos, um homem, uma mulher e uma criança. É um grupo de pessoas que se unem por laços mútuos”<sup>25</sup>. Essas casas têm suas mães, *mama*, *mother*, que ensinam suas filhas modos de maquiagem, de *voguing*, de montagem.

---

<sup>24</sup> Tradução livre, no original: “When someone has rejection from their mother and father, their family, they - when they get out in the world - they search. They search for someone to fill that void. I know this for experience because I've had kids come to me and latch hold of me like I'm their mother or like I'm their father, 'cause they can talk to me and I'm gay and they're gay. And that's where a lot of that boldness and the mother business comes in. Because their real parents give them such a hard way to go [...] But a lot of these kids that I meet now, they come from such sad backgrounds, you know. Broken homes or no home at all. And then the few that do have families and the family finds that they're gay, they ex them completely.”

<sup>25</sup> Tradução livre, no original: “It wasn't a question of a man and a woman and children, which we grew up knowing as a family. It's a question of a group of human beings in a mutual bond.”

As filhas, por sua vez, se chamam de *sisters*, irmãs, mesmo sem nenhum laço biológico que as una. As casas se enfrentam nas batalhas durante os *balls*: *Chanel, Corey, Dupree, Field, Labeija, Lawong, Ninja, Omni, Overness, Pendavis, Saint Laurent, Xtravaganza* são alguns dos nomes das casas.

Longe de um conformismo, o que esses sujeitos vêm afirmar é um outro mundo, uma outra estética, um outro modo de ser. O mundo é um imenso teatro. Faça um *carão*<sup>26</sup>, pose para a Vogue. A cultura branca-hetero-classe média pode ser imitada: os modos de falar, de andar, de vestir. Habitam, ao mesmo tempo, a cultura da mídia e uma cultura marginalizada. Sonham em serem reconhecidas. Seguem encenando outros modos de existir: ambíguos, transformistas...

O *voguing*, por exemplo, aquela dança enérgica, fabulosa que quebra movimentos cotidianos, inventa novos passos: “O nome foi tirado da revista Vogue, porque alguns dos passos de dança são os mesmos das poses da revista. O nome é uma afirmação em si<sup>27</sup>”, diz Willie Ninja no documentário. Mais do que uma imitação, poderíamos pensar em uma recombinação: eles se apropriam de poses da Vogue em um contexto negro e latino que nunca está nas capas dessa revista. Não há enquadramento que segure a força de vida que perpassa esse corpo à margem. Desconstroem os modos dominantes, desfiguram-no, reinventam-no, alargam o enquadramento, permitindo que outras pessoas possam adentrar nesse meio – criações essas, aliás, que logo serão reapropriadas pelo *mainstream*. Madonna, em 1991, lançou a música Vogue, claramente inspirada nesse universo *Paris is Burning* (dois personagens do documentário também estão no clipe da música). Contudo, isso não para por aí: e essa música da Madonna também tem sua potência de criação. Com certeza ela foi ouvida, dançada, coreografada por muitos garotos que na década de 1990 ficavam escondidos em seus quartos fazendo poses de revista, com shortinhos curtos e fingindo que são a Madonna; e que quando saiam na rua são rechaçados por seu comportamento afetado e afeminado, eram chamados de boiola, de viado, de bichinha. Assim, muitos deles se reinventaram a partir da cultura do *mainstream*, daquilo que passa na televisão. Se Madonna apropriou-se do *voguing* para fazer uma música, os espectadores que a assistiam na televisão podiam igualmente reconfigurar aquelas imagens e com aquilo inventar algo que não estava previsto, gerando deformações nos

<sup>26</sup> *Carão* é uma gíria gay que, segundo o dicionário Aurélia, quer dizer “pose, esnobação, presunção”. Outros “verbetes” podem ser consultados em <https://gepss.files.wordpress.com/2011/04/aurelia.pdf>

<sup>27</sup> Tradução livre, no original: “The name is taken from the magazine ‘Vogue’, because some of the movements of the dance are also the same as the poses inside the magazine. The name is a statement in itself.”

modos de ser homem transmitidos pela própria televisão, fugindo de categorias pré-definidas por uma sociedade séria e sóbria e sem graça, que tanto os oprime.

Esses sujeitos sobrevivem esgarçando esse modo branco de vida. Nesse instante, lembro-me de Rosane Preciosa, quando diz que essas padronizações que nos cercam, como o modo de vida branco-executivo-heterossexual-americano, ameaçam estagnar nossa existência. “Se nos salvaguarda das sucessivas desestabilizações a que o próprio fato de estar vivo nos expõe, nos enrijece de tal forma que viver vira sinônimo de sobreviver” (2005, p.30). Essas minorias negras, latinas, transgêneros, devoram o modo de vida branco e sobrepõem a ele um outro modo de subjetivação. Logo no início de *Paris Is Burning*, um dos entrevistados diz “Lembro que meu pai me disse: ‘há três coisas contra você no mundo. Todo negro tem duas: que é ser negro e ser homem. Mas você é negro, homem e homossexual. Vai ter muito mais dificuldades’. Se vai ser assim, vai precisar de uma força que jamais imaginou”<sup>28</sup>. Como podemos ver no filme, eles enfrentam o perigo e acolhem esse desafio, mesmo tendo verdadeiras condições “monstruosas” de vida.

\*

Cada cultura estabelece determinados padrões de sexualidade, de gênero, de comportamento que engessam nossas existências. A cada parte do nosso corpo, por exemplo, são atribuídas determinadas funções, nomes, disciplinas; do mesmo modo, cortes de cabelo, tamanhos de unhas e de pelos, roupas são aplicáveis a um ou outro sexo. O corpo “natural”, assim, é submetido a inúmeras regras culturais para estar dentro do território daquilo que é considerado como uma normalidade aceitável do humano.

Contrariando essa ideia, Donna Haraway (2009) desloca o ciborgue de seu lugar habitual e usa sua imagem para criticar uma noção de uma identidade fechada em nós mesmos. “Um ciborgue é um organismo cibernético, um híbrido de máquina e organismo, uma criatura de realidade social e também uma criatura de ficção”, nos diz Haraway (2009, p.36). Híbrido de máquina e organismo, de animal e humano, de orgânico e inorgânico, de natureza e cultura, o ciborgue é a favor da fragmentação, da contradição e da confusão dessas fronteiras, tentando escapar desse “labirinto de dualismos”. Os ciborgues expõem a artificialidade da subjetividade humana. Assim, Haraway (2009) propõe um rompimento com o marxismo, o feminismo radical

---

<sup>28</sup> Tradução livre, no original: “I remember my dad said, ‘You have three strikes against you in this world. Every black man has two - that they're just black and they're male. But you're black and you're male and you're gay. You're gonna have a hard fucking time.’ Then he said, ‘If you're gonna do this, you're gonna have to be stronger than you ever imagined’.”



e outros movimentos sociais que fracassaram ao operar com categorias como classe, raça e gênero, fundando uma nova política.

Contudo, não é necessário que você tenha chips acoplados ao cérebro, ou porte implantes, submeta-se a transplantes, para que seja um ciborgue. Você é um ciborgue se tem um carro, um telefone, vai à academia de ginástica, assiste televisão, entra na internet, come qualquer alimento do supermercado, fala algum idioma. O ser humano, assim, seria naturalmente uma construção. “[...] os monstros-ciborgues da ficção científica feminista definem possibilidades e limites políticos bastante diferentes daqueles propostos pela ficção mundana do Homem e da Mulher”, afirma (2009, p.96).

Se para Jeffrey Cohen (2000) os monstros habitam os estados fronteiros, propomos aproximar esse conceito dos sujeitos que se situam entre masculinos e femininos: as drag queens, com seus excessos de maquiagens, perucas, saltos plataforma, próteses, purpurinas, nos desestabilizam e apontam para as montagens que fazemos de nós, todos os dias, comprometendo a pureza da nossa “normalidade”: deformam nossos contornos humanos. Somos também convertidos em corpos monstruosos, como o de medusas e de sereias, habitantes de territórios incertos, “fora de uma geografia oficial”, como afirma Cohen (2000, p.41).

“A "existência" dos monstros é a demonstração de que a subjetividade não é, nunca, aquele lugar seguro e estável que a teoria do sujeito nos levou a crer. As pegadas do monstro não são a prova de que o monstro existe, mas de que o "sujeito" não existe”, nos diz Tomaz Tadeu Silva (2000, p.19). O corpo monstruoso nos situa no território do ambíguo, do ambivalente, de uma instabilidade que desafia categorias fixas e imutáveis.

O monstro é transgressivo, demasiadamente sexual, perversamente erótico, um forada-lei: o monstro e tudo o que ele corporifica devem ser exilados ou destruídos [...]. Para que possa normalizar e impor o monstro está continuamente ligado a práticas proibidas [...]. Nós suspeitamos do monstro, nós o odiamos ao mesmo tempo que invejamos sua liberdade e, talvez, seu sublime desespero (COHEN, 2000, p. 48)

Ciborgues e monstros nos desviam das figuras genéricas, prontas e universais que estamos acostumados a consumir e a vestir. Fazem-nos experimentar rupturas em nossos corpos dóceis. Abrimo-nos às inovações, às mutações produzidas pela experimentação de novos estados.

José Gil (2006, p. 9) afirma que hoje em dia a monstruosidade encontra-se banalizada, pois está em todos os lugares, nos desenhos infantis e histórias em quadrinhos. Para o filósofo português os monstros não nos assustariam mais, nos são familiares. Contudo, o que dizer dos sujeitos que desafiam convenções morais e sociais ao se relacionarem sexualmente com pessoas

do mesmo sexo, ao montarem em si corpos não condizentes naturalmente com suas anatomias? Proponho, deste modo, pensar as “minorias” enquanto monstros atuais: portadoras de modos de vida desordenados; de sotaques criadores de outros sons para aquelas mesmas palavras; de gestos impensáveis para corpos tão programados; de metamorfoses de rostos tão identificáveis; de um *glamour* para vidas às vezes tão enquadradas. Talvez as questões ligadas a esses grupos não se limitem, assim, apenas aos *viados*, às *sapatões*, às *travas*, às *operadas*, mas se estendem a toda a sociedade, enquanto outros modos de ser e estar no mundo. “A questão não é mais a de saber se vamos desempenhar o papel feminino contra o masculino, ou o contrário, e sim fazer com que os corpos, todos os corpos, consigam livrar-se das representações e dos constrangimentos do ‘corpo social’”, afirma Guattari (1981, p.43), “bem como das posturas, atitudes e comportamentos estereotipados”.

Lembro-me da fala de um entrevistado do documentário *Paris is Burning*. A fala é sobreposta no vídeo com inúmeras imagens de propagandas de revistas, de pessoas brancas andando pelas ruas, encenando seus modos de vida. Não há referência de quem está falando, não consegui identificar pela voz.

*Os Estados Unidos são dos brancos. Qualquer outra nacionalidade que não é a de raça branca sabe e aceita isso até o dia de sua morte. É o sonho e a ambição das minorias viver e se parecer com os brancos como é ilustrado como sendo nos Estados Unidos. Todas as mídias, seja a TV, as revistas ou o cinema. Quer dizer, o que que a minoria assiste mais? "Dynasty" e "The Colbys". Ou "All my children". As novelas. Todos têm uma receita de um milhão de dólares. Quando mostram um comercial da Honey Graham, da Crest ou Lestoil ou Pine-Sol, todos estão em casa. As crianças dos brinquedos da Fisher-Price, não estão em parques de concreto. Estão brincando no jardim com uma piscina ao fundo. Os Estados Unidos são dos brancos. Durante os últimos 400 anos, as minorias, especialmente os negros, foram protagonistas da mudança de comportamento mais importante na história da humanidade. Nos privaram de tudo e mesmo assim, nós aprendemos a sobreviver. É por isso que no circuito dos balls, se você consegue imitar o estilo branco de viver, ou a aparência... ou vestir ou falar, você é maravilhoso.<sup>29</sup>*

---

<sup>29</sup> Tradução livre, no original: “This is white America. Any other nationality that is not of the white set knows this and accepts this till the day they die. That is everybody's dream and ambition as a minority to live and look as well

As “minorias” ocupam periferias, lugares à margem, com condições por vezes precárias de vida. Mas isso não é o bastante para limitar sua potência de vida: criam estratégias de sobrevivência, promovendo verdadeiras mudanças de comportamento, como fala o entrevistado.

“Por um processo ainda mal conhecido o povo apresenta ao mundo as mutações da grande elegância”, diz Flávio de Carvalho (2010, p.45). Estamos acostumados a ouvir que a indústria da moda ou que as elites ditam as tendências que chegarão aos poucos às classes economicamente mais pobres. “É precisamente o contrário: a moda nasce no meio do povo, nasce nas camadas humildes da sociedade, nas camadas que estão por baixo e passando pelo escravo, pelo prisioneiro, pelo soldado, se dirige rumo ao trono”, afirma. Podemos citar o exemplo das calças femininas. Considerada uma revolução nos séculos XIX e XX para a indústria do vestuário, encontramos trabalhadoras inglesas de minas de carvão usando culotes desde o século XVI, ou catadoras de conchas do século XVII produzindo “saias-calças” ao prenderem suas saias, e também mulheres operárias do século XVIII usando calções, calças e macacões em minas, usinas siderúrgicas e olarias (CRANE, 2006).

Como nos falam Guattari e Rolnik (2013, p.86), “singularidades femininas, poéticas, homossexuais, negras, etc., podem entrar em ruptura com as estratificações dominantes”. A figura do monstro, desse modo, representa tudo aquilo que a sociedade branca-heterossexual-rica-machista-europeia-racional segrega e oprime. Essas singularidades afirmam modos dissidentes de subjetivação, devires que reinventam as identidades que circulam.

---

as a white person is pictured as being in America. Every media you have - from TV to magazines to movies to films. I mean, the biggest thing that minority watches is what? "Dynasty" and the Colbys. Or "All My Children." The soap operas. Everybody have a million-dollar bracket. When they showing you a commercial from Honey Graham to Crest or Lestoil or Pine-Sol, everybody's in their own home. The little kids for Fisher-Price Toys they're not in no concrete playground. They're riding around the lawn. The pool is in the back. This is white America. And when it come to the minorities, especially black, we as a people, for the past 400 years, is the greatest example of behavior modification in the history of civilization. We have had everything taken away from us, and yet we have all learned how to survive. That is why, in the ballroom circuit, it is so obvious that if you have captured the great white way of living or looking... or dressing or speaking... you is a marvel.”

## 6 OPERAÇÕES ESTÉTICAS

“[...] a sexualidade, que é, de forma mais ampla, a subjetividade, e na qual entram a identidade e a orientação sexual, os modos de desejar, os modos de obter prazer são *plásticos*”, diz Beatriz Preciado em uma entrevista publicada no jornal *El País* em 2010<sup>30</sup>. Preciado falava de uma plasticidade, isto é, uma possibilidade de ter múltiplas sexualidades ou de aprender outros modos de prazer.

A autora afirma que a heterossexualidade normativa divide o corpo em zonas erógenas, relaciona determinadas reações a determinados órgãos e produz a diferença gênero/sexo. Nesse sentido, o sexo é definidor do corpo e, um corpo sem sexo definido é considerado anormal, monstruoso, como no caso dos hermafroditas. O corpo, assim, é hetero-partido: demarcam-se diferenças sexuais, o que é normal e permitido e o que não é, práticas sexuais, papéis sexuais... inscrevendo essas categorias nos corpos como verdades biológicas. Modelo que gera hierarquias, exclusões, sujeições. E o gênero, por sua vez, é uma categoria inventada para reduzir a multiplicidade dos corpos em masculino e feminino.

A proposta de uma contra-sexualidade subverte a ordem sexual estabelecida compulsoriamente: não há homens e mulheres, mas *corpos falantes*, corpos que potencialmente tem múltiplas sexualidades, comportamentos, gestos... e que reconhecem os outros corpos do mesmo modo, situando o corpo fora de dicotomias masculino/feminino, heterossexual/homossexual. “A sexualidade é muito comparável às línguas. Aprender outra sexualidade é como aprender outra língua. E todo mundo pode falar as que quiser”, afirma a autora na mesma entrevista citada acima (2010). Preciado propõe a ressignificação sexual do corpo todo, a começar pelo ânus; a masturbação de braços, dedos, pescoço; a utilização de *dildos*; a separação das atividades sexuais das atividades destinadas à reprodução, dentre outras práticas.

Gostaria de me apropriar dessa ideia do *plástico* para falar também de outras dimensões plásticas do gênero e do corpo: plástico no que se refere a um elemento artificial, produzido; e também em relação a uma plasticidade estética, a uma estética dos gêneros.

\*

---

<sup>30</sup> Disponível em: <http://www.ihu.unisinos.br/noticias/noticias-arquivadas/33425-a-sexualidade-e-como-as-linguas-todos-podem-aprender-varias-afirma-icone-do-movimento-transgenero> Acessado dia 07 de janeiro de 2015

Preciado (2008) recupera o caso de Agnes, relatado pelo artigo de Harold Garfinkel, publicado em 1967, para afirmar que o corpo é uma prótese, moldado por tecnologias de gênero: vibradores, silicone, cirurgias, hormônios sintéticos são meios de inscrever o gênero na materialidade dos corpos, remodelando-os às normas de um projeto heterossexual normativo.

Em outubro de 1958, uma jovem de “um aspecto feminino convincente” se apresentou ao departamento de psiquiatria da Universidade da Califórnia. Agnes “não tinha nada que poderia diferenciá-la de uma jovem da sua idade”: tinha um tom de voz agudo, seios medianos, formas femininas, elevada quantidade de estrógenos, não tinha pelos no corpo, mas também apresentava genitais masculinos e um pênis. Não era uma “desviante sexual”, como travestis ou homossexuais, uma vez que não apresentava afetações de vestimentas ou de gestualidades como um travesti ou gay.

Mais de trinta e cinco horas depois de consultas e exames, os doutores Stollés, Garfinkel e Rosen, psiquiatra, sociólogo e psicólogo, respectivamente, chegaram a uma conclusão: era um caso de “hermafroditismo verdadeiro”. Assim, Agnes é submetida a uma vaginoplastia para reestabelecer a coerência entre sua aparência física e seus hormônios e, anos mais tarde, troca seu nome e seus documentos de identidade.

Seria mais um caso bem sucedido da medicina, ou ainda, de acordo com a crítica que Preciado faz à Foucault, como “os dispositivos de controle do corpo e da sexualidade das instituições médico-legais disciplinares se manifestaram sobre o corpo de Agnes com máxima eficácia”. Contudo, Agnes relevou, em 1966, seis anos depois de sua operação, que durante a adolescência fez uso de hormônios sintéticos que eram receitados à sua mãe. De uma cápsula ou outra que roubava às vezes, passou a falsificar receitas médicas.

O corpo de Agnes não é nem a matéria passiva sobre a qual atuam uma série de dispositivos biopolíticos de normalização do sexo, nem tampouco o efeito performativo de uma série de discursos sobre a identidade. O corpo de Agnes, verdadeiro monstro sexual de auto-design, é o produto da reapropriação e do agenciamento coletivo de certas tecnologias de gênero para produzir novas formas de subjetivação.<sup>31</sup> (PRECIADO, 2008, 277-278)

Agnes não somente evidencia a construção do gênero como também intervém nessa própria construção, apropriando-se, ao mesmo tempo, de toda uma ficção performativa do

---

<sup>31</sup> Tradução livre, no original: “El cuerpo de Agnes no es ni la materia pasiva sobre la que actúan una serie de dispositivos biopolíticos de normalización del sexo, ni tampoco el efecto performativo de una serie de discursos sobre la identidad. El cuerpo de Agnes, verdadero monstro sexual de autodiseño, es el producto de la reapropiación y del agenciamento colectivo de ciertas tecnologías del género para producir nuevas formas de subjetivación.”

gênero e de toda uma prática hormonal médico-científica para que possa se passar por hermafrodita e reconstruir seu corpo. “O gênero não é somente um efeito performativo, é sobre todo um processo de incorporação prostético<sup>32</sup>”, diz Preciado (2009, p.31). Com o caso de Agnes, a autora alerta-nos para as tecnologias que constroem não apenas corpos transgêneros e transexuais, mas também aquelas que operam em corpos considerados naturais, normais. O mesmo hormônio que Agnes tomou para remodelar seu corpo é aquele receitado à sua mãe e também a inúmeras outras mulheres que tomam contraceptivos desde a adolescência, enquanto “complementos naturais da sua feminilidade”.

Preciado, herdeira da experiência de Agnes, se auto aplicou testosterona durante duzentos e trinta e seis dias. Com esta intoxicação voluntária, Preciado diz: “Meu gênero não pertence nem à minha família, nem ao Estado, nem à indústria farmacêutica. Meu gênero não pertence nem sequer ao feminismo, nem à comunidade lésbica, nem tampouco à teoria *queer*<sup>33</sup>” (2008, p. 284). O corpo, assim, como um espaço de resistência às normatizações ou, ainda, de *criação* de novas formas de subjetivação. Nesse sentido, hormônios e cirurgias plásticas, por exemplo, servem tanto para modelar corpos de acordo com modelos dominantes quanto para intervir e criar outras corporalidades e novas montagens da “natureza” humana.

\*

*[...]às vezes a gente vê um movimento bonitinho de uma outra drag, "ai, achei tão bonitinho ela fazer aquela giradinha assim... como é que será, como é que ela fez", aí você olha no espelho e você faz, às vezes você vai fazer uma música aí você olha o show e você acha "nossa, aquela coreografia foi tão legal, vou tentar fazer aquilo ali"... ou "ai foi tão legal na hora que ela fala 'estou observando, estou olhando', e ela passa a mão nos olhos... ai vou fazer também", vou seduzir", então rola toda essa brincadeira, todo esse teste.*

[Igor/Amanda Fierce, entrevistado(a) em outubro de 2014]

Amanda fala-nos de gestos que realiza durante os shows. Para cada performance, drags criam novas roupas, maquiagens, gestos, dublagens... As masculinidades e as feminilidades também têm toda uma pedagogia. Cada sociedade elabora determinados códigos, comportamentos, sentimentos, que atribuem a um ou outro gênero, de forma a identificar os

---

<sup>32</sup> Tradução livre, no original: “El género no es sólo un efecto performativo; es sobre todo un proceso de incorporación prostético”

<sup>33</sup> Tradução livre, no original: “Mi género no pertenece ni a mi familia ni al Estado ni a la industria farmacéutica. Mi género no pertenece ni siquiera al feminismo, ni a la comunid lesbiana, ni tampoco a la teoría queer”

sujeitos enquanto masculinos ou femininos, sempre marcados por uma matriz heterossexual que busca dicotomizar os gêneros em um polo ou outro e estabelecer uma coerência entre sexo biológico, gênero e desejo: se seu corpo é biologicamente de homem, logo você deve repetir certos gestos, comportamentos, modos que estariam associados naturalmente a um gênero masculino. Uma relação de causa e consequência, reguladora das coerências de gênero. A drag nos permite olhar para homens e mulheres nas ruas e contemplar os movimentos ensaiados daqueles corpos, convencidos de que toda aquela encenação é “natural”. Os gêneros e suas *coreografias*.

Neste caminho, me aproximo de Judith Butler, quando diz que o gênero é efeito de uma *performatividade*, isto é, a “estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser” (2003, p.59).

A autora vai contra um modo de pensar o gênero de toda uma tradição do pensamento feminista que o formulava enquanto uma inscrição cultural sobre um corpo sexuado. Esse sistema binário sexo/gênero apenas reproduziria essa noção de estabilidade que se mantém pelas dualidades macho/fêmea, homem/mulher, masculino/feminino etc. Desse modo, Butler nos diz que “o gênero não está para a cultura como o sexo para a natureza: ele também é o meio discursivo/cultural pelo qual ‘a natureza sexuada’ ou ‘um sexo natural’ é produzido e estabelecido como pré-discursivo” (2003, p.25), inscrevendo as categorias de sexo e de corpo numa perspectiva relacional. A origem do gênero não está no sexo, uma vez que mesmo o sexo seria uma construção.

Quando o status construído do gênero é teorizado como radicalmente independente do sexo, o próprio gênero se torna um artifício flutuante, com a consequência de que homem e masculino podem, com igual facilidade, significar tanto um corpo feminino como um masculino, e mulher e feminino, tanto um corpo masculino como um feminino. [...] Se o caráter imutável do sexo é contestável, talvez o próprio constructo chamado "sexo" seja tão culturalmente construído quanto o gênero; a rigor, talvez o sexo sempre tenha sido o gênero, de tal forma que a distinção entre sexo e gênero releva-se absolutamente nenhuma (BUTLER, 2003, pp. 24-5)

Segundo a autora, o gênero se constitui enquanto efeito de uma ação: um gesto só afirma masculinidade ou feminilidade se socialmente ele for determinado como masculino ou feminino. Gênero e identidade são efeitos de práticas discursivas. Contudo, ao mesmo tempo, o próprio ato performático atua na construção desses códigos de gênero dos quais ele adquire seu significado. “Os vários atos de gênero criam a ideia de gênero, e sem esses atos, não haveria gênero algum, pois não há nenhuma “essência” que o gênero expresse ou exteriorize, nem

tampouco um ideal objetivo ao qual aspire e porque o gênero não é um dado de realidade”, afirma (2003, p. 199).

Butler cria o conceito de *performatividade* a partir das práticas das drag queens, que fazem uma paródia do feminino. O procedimento da drag evidencia o próprio mecanismo da falsa naturalização pela qual os gêneros passam: ao performar um gênero distinto do que é esperado socialmente para a sua anatomia, o sujeito desnaturaliza toda a ideia da verdade interna do gênero, evidenciando a produção de uma coerência compulsória entre o sexo, o gênero e um desejo/prática obrigatoriamente heterossexuais. “a paródia que se faz é *da* própria ideia de um original [...]”, afirma a filósofa (idem, p.197).

As drag queens, segundo a Butler, atentam-nos para as cisões, os desvios e as criações de novos modos de ser de cada gênero, ressignificando-os. A matriz heterossexual não dá conta das relações incoerentes “em que o gênero não decorre do sexo e aquelas que as práticas do desejo não decorrem nem do ‘sexo’ nem do gênero” (idem, p.39), abrindo brechas para outras matrizes subversivas e rivais, matrizes que trazem a desordem.

Mas nem tudo é assim tão simples. Não é porque um sujeito é drag queen que por si só já subverte os modelos dominantes de gênero da matriz heterossexual. Eles podem, inclusive, reforçar modos de vida normativos, montagens padronizadas, como afirma Balzer (2004). Nesse ponto chamo atenção para a *ambivalência* das drag queens: elas podem reforçar modelos dominantes *e também* se constituírem em montagens subversivas: nem um nem outro, um e outro, ao mesmo tempo. Masculinos e femininos tecidos em novas roupagens de gênero, repetindo *e* criando novos modos de ser.

As montagens das drag queens também nos apontam para o gênero como efeito de uma produção complexa e inacabada, para sua ficção. Há toda uma multiplicidade de performances que não conseguem ser engendradas pela relação homem-masculino-heterossexual e mulher-feminino-heterossexual. Ou, dizendo de outra maneira: talvez feminino e masculino não sejam os únicos modos de ser mulher e homem. Os gêneros podem se inverter, se somar, se contradizer; ou o que seria mais fascinante ainda: não serem capazes de engendrar determinados modos de vida.

\*

Ao invés de me ater a um ou outro conceito, prefiro deslizar entre próteses e performatividades. O gênero, ao mesmo tempo, efeito do discurso e produto de mudanças hormonais e cirúrgicas.



Caminho por uma via que me aproxima de Berenice Bento (2006) e de uma “estética dos gêneros”. Atento-me para uma “aparência de gênero”, do gênero como uma *operação estética*, que envolve uma pedagogia de escolhas de roupas, de cores, de expressões e palavras na fala, de determinados modos de agir, de sentir, de sentar, de comer, de gesticular, de mover as mãos, pela repetição de códigos de comportamento... modos de vida socialmente concebidos como “naturalmente” apropriados para cada gênero.

Bento nos aponta para a importância na estética dos gêneros a partir de falas de transexuais, cujo desejo é o de serem publicamente vistas como do sexo oposto. A autora notou que antes de se reconhecerem como corpos equivocados, há um momento em que há a identificação e o desejo estético de utilizar roupas, brinquedos e acessórios que são socialmente vinculados ao outro gênero. Desse modo, as inquietações não partem do próprio corpo, não há falas como “Eu tenho vagina, por isso não posso usar cueca”, mas, antes, “Eu quero usar uma calcinha, porque não posso?”. Assim, “o que antecede aos conflitos com as genitálias são aqueles com a própria construção das verdades para com os gêneros, efetivadas nas obrigações que os corpos paulatinamente devem assumir para que possam desempenhar com sucesso os desígnios do seu sexo”, afirma Bento (2006, p.164).

Os/as transexuais querem ser reconhecidos socialmente como pertencentes ao sexo oposto, motivo esse que os leva ao processo cirúrgico. Um desejo determinado muitas vezes por uma norma heterocentrada que não admite ambiguidades sexuais nos corpos e que tem como diretriz principal a coerência entre sexo e gênero.

Um dos questionamentos feitos antes da autorização do procedimento das cirurgias de transgenitação se destina a verificar como o sujeito se enquadra em códigos que são socialmente concebidos como sendo naturais do outro sexo. Assim, verifica-se como a pessoa se veste, como se comporta, sua gestualidade, seus modos de agir, que brinquedos gostava na infância... Contudo, cabe ressaltar que socialmente somos reconhecidos como pertencentes a um ou outro gênero a partir de toda uma repetição de atos e escolhas. Nosso “diagnóstico” ocorre do mesmo modo.

Assim, não é porque não somos transexuais que as operações não nos dizem respeito. Bento (2004) afirma que todos já nascemos operados, somos todos pós-operados. “A interpelação que ‘revela’ o sexo do corpo tem efeitos protéticos: faz os corpos-sexuados”. Quando o médico diz “é uma menina” ou “é um menino”, essa interpelação não é só performativa, mas cria-se todo um conjunto de expectativas e um futuro que serão inscritos nesse corpo. O que a experiência transexual nos diz é que essa primeira operação não foi bem

sucedida e que é possível reinventar esse corpo a partir de outras escolhas estéticas. Assim, “analisar os corpos enquanto próteses significa livrar-se da dicotomia entre corpo-natureza versus corpo-cultura e afirmar que, nesta perspectiva as/os mulheres/homens biológicas/os e as/os mulheres/homens transexuais se igualam”, conclui.

A experiência transexual afirma que a primeira cirurgia não foi bem sucedida: o corpo é múltiplo e pode ser reinventado, do mesmo modo que gêneros são um processo e podem ser ressignificados a partir de variadas práticas. Homens e mulheres “biologicamente normais” não têm nada de originais, de naturais: são incessantemente produzidos através de hormônios, de gestualidades, de emoções...

Na infância, brinquedos, roupas, cores, modos de comportamento são destinados a cada um dos gêneros: bonecas, maquiagens, utensílios de cozinha, suavidade, romance, choro, saias, vestidos, tudo com tons de rosa, para as meninas; bolas, carros, ação, futebol, esportes, competições, ‘meninos não choram’, tons de azul, para os meninos. De um lado, coisas de menina; de outro, coisas de menino; não podem se misturar. Um processo de treinamento, de fabricação de corpos-sexuais, ou melhor, corpos-heterossexuais, que é compartilhado pela família, pelo Estado, pela medicina, pela igreja, pela escola...

As roupas e as coisas, do mesmo modo que discursos e hormônios, podem ser entendidos como criadores desses corpos. “Se o corpo-sexuado é um efeito protético das tecnologias fundamentadas na heterossexualidade, a moda constitui-se como prótese desse corpo”, escreve Berenice Bento (2006, p.162). Nesse caminho, me atenho ao corpo e às suas *roupagens*.

## 7 OUTRAS ROUPAGENS

Mais do que a expressão de uma “personalidade” ou objetos criados para nos prestar serviço, as roupas nos constituem, formam quem nós pensamos ser. A indumentária, e não só ela, mas também filmes, livros, músicas, casas, objetos, mais do que apenas invenções, inventam nossos modos de vida no mundo. A drag Amanda Fierce, durante uma conversa em 2014, disse:

*[...] o salto ele já te força a andar diferente. O salto por si só já te força a rebolar. Você não tem como andar de salto sem rebolar. Se você não rebolar andando de salto você tá andando com sua perna arcada. Pra você ter uma postura bonita com salto exige um rebolado. Então já muda ali. Você com o seu pé curvado, a sua panturrilha muda o formato.*

O antropólogo Daniel Miller (2013) concorda, demonstrando “por que a indumentária não é algo superficial”, e, ainda, porque somos constituídos pelos objetos.

Na semiótica, teoria dominante quando começou seus estudos, os objetos são signos que nos representam; as roupas, mais especificamente, são um modo de comunicação não-verbal, mas capazes de informar muito sobre aquele que as veste. Em contraposição, no estudo da cultura material proposto pelo autor, questiona-se exatamente essa diferenciação entre pessoas e coisas, sujeitos e objetos. Daniel Miller vai contra o que chama de uma *ontologia da profundidade*, que insiste em afirmar que o nosso eu imutável está dentro de nós e é aquilo que define quem nós somos; que cuidar da indumentária é um problema e que seres “profundos” não ligam para as aparências.

Durante o período que passou em Trinidad, Daniel Miller trabalhou com ocupantes ilegais, que viviam em acampamentos sem-teto, sem direito à água e à eletricidade. Porém, as mulheres chegavam a ter vinte pares de sapatos. Como atividade de lazer, promoviam desfiles de moda sobre passarelas improvisadas com roupas e acessórios produzidos, emprestados, roubados... o que importava não era de onde vinham, mas a combinação e toda a encenação que criavam. “Os movimentos se baseavam na autoconfiança exagerada e em forte erotismo, com passadas largas, exuberantes, ou apresentações à maneira de dança. No linguajar local, devia haver algo *quente* nas roupas e algo *quente* nas performances”, afirma o antropólogo (p.24).

Os trinitários não se preocupam com a moda, mas com a construção de um modo de vestir, uma estética individual. Daniel Miller aponta que “havia um termo, *saga boys*, para os homens que combinavam originalidade no vestir e maneiras de andar e de falar que nunca estavam longe da clara exibição” (p.25). Além dessa recombinação de elementos, que podem ter quaisquer origens, desde novelas, filmes, desfiles de moda, comprados em viagens ou serem produtos locais, o que importa é a transitoriedade, uma vez que esses vários elementos devem funcionar idealmente para uma só ocasião. O carnaval de Trinidad também seria uma celebração dessa transitoriedade, uma vez que as fantasias, apesar de serem confeccionadas lentamente, ricas em detalhes, são refeitas anualmente.

Não preocupar-se com a aparência é visto em nossa sociedade como um indício de como um sujeito é profundo e não liga para as coisas materiais. Ao mesmo tempo, esse pensamento está intimamente relacionado com a noção de uma essência verdadeira. Como exemplo: homens, por natureza, não ligam para as roupas que vestem, não se interessam por cores, combinações; as mulheres, ao contrário, se preocupam até demais com a aparência, com dietas e frivolidades. (O que dizer então dos bordados e dos ornamentos das roupas de padres, cowboys, militares, toureiros, só para citar algumas ocupações bem “másculas”?) Por essa via, as roupas e as aparências são falsas, enquanto um eu verdadeiro permanece dentro de nós.

A concepção trinitária, contudo, parece levar em conta nossa interação com o mundo, as transformações que sofremos ao longo da vida. O sujeito cria-se e modifica-se constantemente em meio àquele mundo de artifícios e de objetos que o rodeia. Não há uma verdade que determina quem somos, mas uma determinação em construir aquilo que afirmamos ser. O eu não está dentro de nós, não é visto como algo constante, mas relação ao momento, ao encontro. Em Trinidad, “estamos julgando o que as pessoas fazem, e não o que elas originalmente parecem. Nós as julgamos por seu empenho, não por seu nascimento”, afirma Daniel Miller (pp.34-35), algo muito similar com o que acontece nos *balls* documentados em *Paris Is Burning*.

Se em Trinidad as aparências retiram nosso conceito de ser de seu lugar fixo e imutável e deslocam-no para um plano de transitoriedades e recombinações constantes, do mesmo modo, na Índia, o sári reconfigura o que é “ser uma mulher”, fazendo da mulher indiana o que ela é. O antropólogo afirma que “ser mulher é algo muito diferente se for alcançado pelo uso de um sári, e não de uma saia ou de um vestido” (p. 38). O sári cria hábitos, produz sensações específicas, cria outros corpos.

O sári é um tecido que as mulheres indianas enrolam no corpo. Não tem costuras, botões ou zíperes. Geralmente é usado juntamente com uma anágua e uma blusa para cobrir o busto, além de calcinhas e sutiãs. O sári deve ser arranjado no corpo sempre em sentido anti-horário, da direita para a esquerda. Depois da primeira volta completa, dá-se mais meia volta, parando próximo ao umbigo. Faz-se algumas pregas no tecido, prendendo-as com um alfinete na anágua. Mais uma volta ao redor da cintura. A ponta do tecido que fica solta, o *pallu*, geralmente a parte mais ornamentada, cai pelo ombro esquerdo até a cintura. É sobre essa parte específica do sári que Daniel Miller atenta sua descrição:

Quando a mulher faz suas tarefas domésticas, o *pallu* está em uso constante como uma espécie de terceira mão, para pegar recipientes quentes, espanar o lugar em que ela vai sentar num lugar público, limpar os óculos, guardar notas de rúpia num nó que faz as vezes de bolsa, e proteger o rosto da fumaça ou do nevoeiro. A presença do *pallu* é tão constante e permanente, tão indiscutível, que quase parece parte do próprio corpo. (MILLER, 2013, p. 41)

Contudo, como aponta o antropólogo, a pessoa também pode ser traída pelo *pallu*. São comuns os acidentes quando se está dirigindo no trânsito, quando o *pallu* pode ficar preso na porta do carro ou encobrir o rosto e a pessoa não enxergar; ou ao cozinhar, podendo ser utilizado para pegar uma panela quente, mas também correndo o risco de pegar fogo. O *pallu* também é utilizado no cuidado com os bebês, como meio de sedução em uma relação, para estabelecer contatos físicos com amigos ou irmãos do sexo oposto (em público esse contato entre homens e mulheres é malvisto), dentre outros exemplos citados por Daniel Miller.

Aprender a dirigir um carro é um processo que envolve a criação de novos hábitos. Atenção difusa, olhar para os lados, coreografias para conseguir passar a marcha ao mesmo tempo em que pisa no pedal, sentir a vibração do motor para fazer o controle de embreagem, adquirir noções de angulação para poder estacionar. Do mesmo modo, as mulheres indianas têm de reinventar seu corpo quando começam a trajar um sári. Dobras desconhecidas, pontas soltas, alfinetes que incomodam, riscos de deixar os seios descobertos. “Aprender a dirigir e aprender a usar o sári marcam uma mudança na percepção que a pessoa tem da própria idade; há um sentimento de se tornar adulta, com todas as novas liberdades, capacidades, restrições e medo que isso implica” (p.47).

Nesse sentido, o antropólogo nos atenta para uma roupa que não apenas cobre, mas cria, monta a pessoa que a veste. Essa diferença fica ainda mais explícita quando, ao final de sua análise sobre o sári, Daniel Miller afirma que “há um contraste imenso com a maioria das roupas costuradas, as quais, uma vez vestidas pela manhã, podem ser ponto pacífico pelo resto do dia”.

Em comparação, “[...] o sári força um engajamento e uma conversação contínua com quem o veste, e uma pressão para responder às mudanças no ambiente social circundante” (p. 49).

Daniel Miller, portanto, nos tirou de nossas vestes habituais de pessoas que insistem em buscar profundidades e renegar as aparências. Por que então não inserir o sujeito nessa processualidade, nesse estado de mutação? Com os exemplos citados, o antropólogo nos atenta para a criação de si por meio das indumentárias. Mas podemos pensar também como somos produzidos pelas nossas moradias; pelos filmes e livros que temos contato; pelos computadores, celulares, aparelhos eletrônicos que manuseamos, isto é, como neles estão implicados modos de olhar, modos de tocar, modos de sentir, modos de existir. Nesse caminho, seríamos uma montagem de fragmentos diversos de memórias abrigadas em espaços, sentimentos de cenas de filmes, momentos com trilhas sonoras, câmeras que mudam nosso modo de olhar para o mundo.

“O mundo e nós mesmos estamos nos autoproduzindo o tempo todo. Somos bem mais do que um acontecimento biológico concluído. Estamos em construção, interagindo com o mundo que nos abriga”, afirma Rosane Preciosa (2005, p.27). A autora, desse modo, nos propõe um outro olhar para as roupas e para nós mesmos: não lhe interessa linhas prontas e acabadas de lógicas e de representações, mas sim as insinuações, as transformações que as indumentárias vão produzindo em nós. Que existências elas desmancham e que outras, ao mesmo tempo, podem traçar? Que modos subjetivos estão costurados nas modas que vestimos e como eles podem reforçar ou bagunçar nossas vestes habituais?

Somos rodeados de modos de vida prontos para serem consumidos por todos os lados: modos de amar, modos de transar, modos de comer. Etiquetas, padronizações. Alguns meios de comunicação parecem se especializar em ensinar-nos a maneira certa de sentar, de dormir, de respirar, de limpar a casa, de observar uma paisagem. Se, por um lado, a existência de padrões nos é essencial para uma conversa, para estabelecermos diálogos, o problema acontece quando começamos a toma-los referência para moldar nossos desejos.

“É preciso ter coragem para resistir à tentação de não nos deixarmos capturar pelas formas prontas para vestir, formas dominantes, homogêneas, serializadas, reprodutíveis”, nos diz Preciosa (pp. 47-48). Coragem para viver inventando novas montagens de si, transformar-se a cada encontro, escutar os novos arranjos de nós mesmos propostos pelos nossos desejos. Coragem para buscar uma vida estética que se atente para as ressonâncias deformadoras que o mundo produz em nossos corpos, resistindo a lógicas de consumo, de mercado, do capital, que por sua vez insistem em nos enquadrar em gêneros, ocupações, classes sociais.

“Pense nas inúmeras campanhas publicitárias a que estamos expostos”, alerta-nos Preciosa, “quase todas elas nos sugerem um modo de existência para a gente incorporar. As armadilhas são inúmeras e envolventes, temos que estar atentíssimos para podermos encontrar um jeito de ir driblando a vida programável a que todos estamos sujeitos” (p.58). Como se esses modos prontos de vida nos oferecessem uma garantia de que estamos no caminho certo, de que estamos protegidos de quaisquer imprevistos, como se o mundo fosse inteiramente determinado por uma relação de causa e consequência. Mas toda essa certeza e essa coerência vez ou outra serão arruinadas pelos rumos incertos que a vida nos traz. Nossas vestes identitárias tão bem amarradas e costuradas pelas instituições, pela medicina, pela publicidade ficam esfarrapadas quando encontramos com algo que toda aquela racionalidade não é capaz de explicar.

Acredito que essas experiências capazes de nos reinventar estão no âmbito da estética, das intensidades. É por essa via que operam os fluxos desenfreados, sem nome, sem etiquetas. Uma existência se transforma quando passam a ser insustentáveis as sensações decorrentes daquele modo de vida. Rosane Preciosa afirma que “diante de uma experiência estética, somos arrancados do nosso estado mais comum. Aportamos em outros universos de referência, que se chocam com os papéis preestabelecidos, rompem com a lógica dos receituários” (p.55).

Comumente é relegado ao campo artístico essa função de propor-nos um novo olhar sobre o mundo, de dar um novo significado à nossa experiência cotidiana. Gostaria de dizer que sim, a arte nos perturba, mas não no sentido de dar forças para continuar vivendo o cotidiano tal como ele é, não é uma mera novidade de entretenimento: ao contrário, ela nos faz querer criar outros mundos porque este já não é mais possível. Ela não tem nada a ver com essa realidade, não é imitação, não é representação, ela cria realidades estranhas, outros modos que não seguem coerências e nem explicações simplórias.

Diante de um objeto artístico, por vezes queremos explicações, queremos saber a mensagem que aquele artista estava querendo comunicar. A arte não opera nessa ordem de significados únicos e interpretações corretas. “É interessante pensar que cada um de nós entra em contato de forma muito singular com o objeto, que dizer, acontece ali entre essas duas forças, essas duas formas complexas de existência, a obra e você, um arranjo, uma combinação possível” (pp. 56-57). Não há como desvincular uma percepção de uma vivência: um processo interpretativo, portanto, tem mais a ver com a relação que aquele objeto estabelece com a montagem que constitui o que somos naquele momento.

Concordamos agora que o objeto artístico nos propõe invenções, tanto de outros mundos quanto de significados. Estamos prontos para nos abirmos às destabilizações... Mas ainda

não estou satisfeito. Sigo Rosane Preciosa quando ela nos diz que “precisamos aprender a renunciar ao que já nos acostumamos” (p. 70). Já nos acostumamos também a relegar somente à arte essa potência de transformação. Será que a arte é o único campo privilegiado? É de se estranhar, principalmente, quando paramos para pensar no quanto aquilo que consideramos como arte está relegado também a um mercado de instituições, de museus, de galerias, de artistas, de colecionadores...

Também poderíamos pensar na proposição de Guattari: “Não se trata de fazer dos artistas os novos heróis da revolução, as novas alavancas da história! A arte aqui não é somente a existência de artistas patenteados mas também de toda uma criatividade subjetiva que atravessa os povos e as gerações oprimidas, os guetos, as minorias...” (1992, p. 115).

Prefiro me abrir às experiências estéticas das mais variadas formas, sejam do cinema, das artes, da literatura, da moda, mas também da benzedeira aqui do bairro, de apresentações de travestis e de drag queens, daquele andar charmoso de salto alto, dos olhares desnorteantes que se encontram secretamente nas ruas, dos desejos inomináveis que não estão enquadrados em fotos 3x4. Não me atenho às origens das sensações, mas às suas possíveis combinações e às montagens e desmontagens de nós mesmos que elas nos propõem.

“Exuberantes também são todos os tipos híbridos de pessoas que caminham lado a lado da gente em nossas andanças pelas cidades do mundo. Elas inoculam em nós uma lufada de ares novos”, afirma Rosane Preciosa. Ares que fazem nossos corpos funcionar de outras formas, a respiração alterna seu fluxo, nosso olhar não consegue etiquetar o imprevisto, nos faltam palavras para nomeá-los. “De repente, somos capturados por uma sensação que ainda não havíamos provado. Aquelas pessoas nos seduzem, propondo-nos outros arranjos estéticos, parecem mesmo sussurrar em nossos ouvidos outros critérios para se lidar com essa situação”, conclui. (pp.67-68)

Sejam obras de arte, pessoas, paisagens, animais, canções, casas... os encontros cotidianos, os momentos banais, os acontecimentos menores, são aqueles talvez com uma potência transformadora inigualável, pois são da ordem do imprevisto, do impensado, do acidental, do intempestivo. O clichê não cola mais, o preconceito desconcertou-se, a etiqueta ficou sem modos. Estar mais atento às vibrações do corpo, ao invisível, às nossas montagens intensivas.

O que Rosane Preciosa parece nos apontar em seu livro é para a capacidade que a experiência estética, incluindo as roupas, tem de produzir em nós algo de transformador. Assim,



é importante atentar para processos de singularização, isto é, modos de intervenção em moldes subjetivos que já chegam pré-formatados para o consumo.

\*

*You color my world!*

*You color my world!*

*All in blue!*

*It's true!*

*But still deep in my heart*

*Do you tear it so apart*

*I just can't stop loving you*

*I just can't stop loving you*

A música é da autoria de Lorena Simpson, mas para mim ficará eternizada em uma das apresentações de drag queens mais marcantes que já presenciei. A apresentação da Ivana Tiger não foi a primeira da noite, mas consigo até hoje repetir seus movimentos. Não eram muitos, ela ainda era iniciante como drag queen. O que me interessava não eram movimentos perfeitos, bem acabados, mas o que ali se insinuava. De vestido preto, curto e largo, mal conseguia esconder a calcinha, também preta. As mãos cobertas por luvas de cor escura faziam gestos desajeitados, ora abrindo os braços e logo em seguida fechando-os em direção ao peito, ora movimentando as mãos como se empurrasse algo para longe. Na peruca, também preta, havia uma flor de plástico, vermelha, ajeitada sobre a orelha, dando cor a artificialidade de todo aquele universo. Também fui colorido por ela aquela noite. Não me lembro se foi naquele mesmo dia ou em outro, quando entramos no camarim junto com as drag queens, o lugar onde acontece o processo de transformação. Já tinha visto muitas vezes aquele processo no *reality show* de drag queens que assistia na TV, mas nunca como faziam, por exemplo, para colocar a peruca de modo que ela não saísse no movimento do bate-cabelo.

É muito comum o aprendizado sobre a montagem acontecer com as chamadas “madrinhas”, drags mais experientes que ensinam para as mais novas alguns *truques* do processo. Dentre eles, podemos destacar a depilação das pernas, do rosto, e de outras partes que ficarão expostas durante a apresentação; esconder a *neca* (o pênis), ao puxar o pênis para trás e prendê-lo com adesivos ou calcinhas bem apertadas; enchimento dos sutiãs com espumas, meias, ou quaisquer materiais para se assemelhar aos seios. Além disso, aprender a andar de salto alto, jogo de olhares, movimentos leves com os braços, o andar numa linha imaginária,

mover a peruca enquanto faz a apresentação, todo um jeito ao fumar um cigarro, “fazer” olho, boca... tudo isso é aprendido aos poucos, novos modos de falar, de andar, de ser. Para tornar “naturais” todos esses movimentos é preciso muito treino. Uma naturalidade, contudo, que cria um outro em si: um novo corpo construído diariamente.

Maquiagens, performances, roupas, dublagens, roteiros, desejos, tudo compõe as drags. Concordo com Hopkins (2004) quando ele diz que drags são “homens biológicos que se travestem de mulher com o objetivo de realizarem performances para um público que sabe que eles são homens. O comportamento da troca de gênero sexual acontece exclusivamente em situações de performance<sup>34</sup>” (p.137). Mas também há casos de drag queens que assumem gostos e modos de falar de seus intérpretes, mesmo estando montadas, assim como os intérpretes usam coreografias corporais típicas de suas personagens, mesmo fora do palco... Drag queens criam novos modos de ser masculino e feminino, que não se encaixam em modos de vida naturalmente associados a esses gêneros.

Existem diferentes modos de ser drag, os mais “comuns” são: *top drag* ou *diva*, que são as mais glamorosas, com a ostentação de objetos de luxo, preponderância de elementos femininos na montagem; *caricatas*, que são menos ligadas ao glamour e mais ao humor, lembrando a figura do palhaço; *andróginas*, cuja montagem inclui símbolos como chifres, rabos, ligados ao mundo animal e também ao religioso, além de muitos outros modos de ser mesmo dentro dessas modalidades. É, sobretudo, a partir da roupa que elas são identificadas como sendo de um ou de outro estilo. Há também outros estilos inclassificáveis, inumeráveis estilos vêm por aí.

Vestes monocromáticas ou intensamente coloridas, vestidos, saias, roupas que podem se assemelhar a vestes femininas ou também a barcos, águias, demônios. Perucas das mais variadas cores, estilos e tamanhos, saltos-plataformas com brilhantes, cheios de plumas e lantejoulas, olhos exageradamente maquiados com rímel fluorescentes; constelação de adereços sobrepostos e pendurados, cintos, pulseiras, lentes de contato, grampos de cabelo, cílios postiços. Objetos das mais variadas origens e utilidades já foram utilizados para compor figurinos de drag queens. Uma estética da colagem, do desvio, da apropriação de imagens e de significados; do exagero e extravagância nas roupas, da afetação no modo de falar; da ambiguidade de gêneros.

\*

---

<sup>34</sup> “biological males who don women’s attire for the purposes of performing for an audience that realizes that they are men. The cross-dressing behavior of female impersonators is limited primarily, if not solely, to performance situations”.

Poderíamos associar a montagem das drag queens aos procedimentos da colagem e também da montagem cinematográfica.

A colagem está relacionada à reunião de materiais das mais diferentes texturas, pedaços de papel, plástico, tecidos, objetos, sobre uma superfície plana, como uma tela ou uma folha. Ernst nos diz: “[...] a técnica da colagem é a exploração sistemática do encontro casual ou artificialmente provocado de duas ou mais realidades estranhas entre si sobre um plano aparentemente inadequado, e um cintilar de poesia que resulta da aproximação dessas realidades” (1974, p. 49 *apud* PASSETTI, 2007, pp.18-19).

No início do século XX, a colagem foi utilizada como forma de criação nos movimentos artísticos europeus. No Dadaísmo ela é um meio de negação da arte estabelecida até aquele momento a partir da ideia de uma escolha aleatória, movida pelo inesperado, em contraposição a uma produção artística permeada por regras e preceitos que lhe eram impostas a partir de critérios racionais. Assim ocorre, por exemplo, a inserção do acaso no processo criativo. Richter (1993) descreve uma ocasião em que Hans Arp reuniu os fragmentos de um desenho que rasgou em uma colagem não-figurativa.

Quando por acaso, após algum tempo, seus olhos voltaram a pousar sobre estes pedaços que se encontravam no chão, surpreendeu-o a sua organização. Ela possuía uma expressão, que ele procurara inutilmente todo o tempo. Como era lógica a sua disposição, como era expressiva! Tudo o que ele não havia conseguido antes, apesar dos esforços, lá estava, feito pelo acaso, pelo movimento da mão e dos pedaços esvoaçantes, isto é, a expressão. Ele aceitou o desafio do acaso, interpretando-o como ‘destino’, e cuidadosamente colou os pedaços de acordo com a ordem determinada pelo ‘acaso’ (RICHTER, 1993:63 *apud* PASSETTI, 2007, p. 14)

Contudo, havia também outras maneiras de colagem. Kurt Schwitters transformava cada um dos objetos que, por conta do acaso eram encontrados, como arames, penas, bilhetes, envelope, cédulas, em componentes de uma colagem. Max Ernst e Hannah Höch faziam fotomontagens com imagens de revistas, de jornais, fotografias, criando associações decorrentes do acaso. Partes do corpo eram misturadas com roupas; criaturas “irreais”, que não eram as que apareciam nas publicidades; corpos masculinos e femininos ao mesmo tempo.

Essa justaposição de imagens é também um dos mecanismos fundamentais da criação cinematográfica. A montagem cinematográfica, do mesmo modo que a colagem, ocorre a partir da seleção, agrupamento e justaposição de elementos diversos que constituem um todo. Os planos de um filme, assim, se conectam com finalidades narrativas, retóricas, estéticas, cuja união excede sua simples soma, produzindo efeitos que cada um deles não detém isoladamente: efeitos criados a partir da relação entre os planos.

As montagens, por sua vez, eram usadas de modos distintos e criavam diferentes cinemas. Cinema narrativo e *montagem paralela*, uma montagem que buscava ser invisível para não interferir naquela história que estava sendo contada. *Cine-punho* e *montagem de atrações*, que gerava um choque sensorial seguido de uma resposta intelectual com propostas revolucionárias, tal como defendia Eisenstein. *Cine-olho* de Vertov e montagem que busca expandir a visão humana, evidenciando o intervalo entre os movimentos da câmera. Novas montagens e novos cinemas, montagens com cortes bruscos, imagens trêmulas, planos de longa duração e o cinema moderno. Cinema digital e as montagens dentro do plano, a pós-produção e a criação de cenários computadorizados se inserindo cada vez mais no cinema.

O que nos interessa reter disso tudo para pensar a montagem das drag queens é essa justaposição de fragmentos heterogêneos que criam um todo. O que importa é a combinação que se faz e não tanto de onde essas referências vêm, produzindo relações que, muitas vezes, insinuam outras ideias e sensações que não estavam anteriormente previstas, assim como nos Trinitários pesquisados por Daniel Miller. Lembro-me das palavras da drag Amanda Fierce, quando me contava como confeccionou um vestido verde que usou em uma de suas apresentações:

*Eu detesto verde, para início de qualquer conversa. Coisa mais difícil é você achar foto minha com maquiagem verde, com lente verde, com qualquer coisa verde, mas eu queria fazer a música da Cristina Aguilera que ela fez em Burlesque, que ela usou um vestido verde. Eu falei eu quero fazer essa música, eu quero fazer um vestido verde para usar. Gente, eu nunca faço nada verde, o dia que eu faço, vou comprar mais de 5 metros de tecido para fazer alguma coisa verde. Mas eu não queria fazer o mesmo modelo dela, o dela era meio que uma sereia, com manguinha. E a minha mãe tem uma foto dela quando ela tinha uns 23, 24 anos, estava recém-casada com o meu pai, ela tem um vestido branco que ele é todo com elastex, com lycra, que costura ele e deixa ele todo drapeadinho. Aí eu falei: acho que alguma coisa nessa ideia vai ficar boa. Aí juntei o sereia de um, com o látex do outro, juntou o drapeado, o bojo de um vestido de uma outra amiga minha que eu achava legal, que era um bojo quadrado com um partido no meio... o bojo daquilo, a gente faz assim, bota o não sei o que das quantas, abre uma aba aqui que tem um vestido que eu vi que ela tem uma fenda na*

*frente com um outro tecido por baixo... foi juntando tudo e taí um vestido verde que você fala assim, é um vestido verde, mas não imagina toda essa história que teve por trás pra poder chegar nesse vestido verde.*<sup>35</sup>

[Igor/Amanda Fierce, entrevistado(a) em outubro de 2014]

\*

As montagens das drag queens não se resumem a imitar uma mulher, são várias, múltiplas montagens. Uma das vezes que conversamos, Kinaidos disse “eu já não me inspiro em mulher, já vou pelo lado do [Marilyn] Manson, é uma coisa mais andrógina”. E também Duda Flux, no dia em que a encontrei no MGM:

*No show eu tento sempre colocar algum sentimento, alguma coisa. Tem que ter algum motivo pra eu poder fazer quando não existe alguma determinação. Por exemplo, no caso do Chapéuzinho Vermelho não tem uma determinação, tem um sentimento. Tem um conto que eu acho legal, que eu sabia que as pessoas reconheceriam, achei que seria legal representar aquilo no palco. Mas tem caso de shows que eu já fiz baseados em sentimentos que eu estava sentindo [...] Eu já fiz um show uma vez baseado em frustração. Frustração com uma artista, foi a que eu usei no Troféu Celebridades do ano, se não me engano foi na do ano passado. [...] Eu arranquei uma cabeça, arranquei a minha cabeça mesmo<sup>36</sup>. E foi um número baseado em frustração. Eu me baseio quase sempre em sentimentos.*

Há os casos em que as pessoas começam se montando como drag queen e depois fazem a cirurgia de transgenitalização, como aconteceu, por exemplo, com a Carmem Carrera, ex-participante do programa *RuPaul's Drag Race* que tornou-se mulher. Nem sempre as influências das drag queens são mulheres e, mesmo quando são, dizer que as drag queens imitam uma mulher é um discurso muito reducionista.

“O travesti não é um imitador de mulher, assim como a fotografia não é uma duplicata do real sensível [...] É transcodificação e não cópia fria”, afirma Márcia Cabral (in: DENIZART, 1997, p. 14), “o travesti não é um imitador de mulher que faria questão de que,

<sup>35</sup> A apresentação com o vestido verde pode ser vista no seguinte link: <http://bit.do/vestidoverde>

<sup>36</sup> Acredito que seja sobre esse sobre esse show que Duda falava: <https://www.youtube.com/watch?v=3GBad1Mg9js>

nesse empenho, lembrem-se que ‘no fundo’ há um homem. Se o travesti inicialmente imitou uma mulher foi para livrar-se dela, como um dia se livrou do homem”. Ou, como diz Anna Paula Vencato (2002, p.39), drags fazem “uma caricatura do feminino que talvez nem mesmo exista numa suposta ‘natureza feminina’”. A montagem das drag queens contesta trajes, hábitos, modos de vida dominantes da nossa época. Inventam mulheres que nunca existiram e novos modos de ser mulher e também de ser homem, ou, ainda, de não ser nem um e nem outro.

Patrice Bollon em *A moral da máscara* (1993) não chegou a falar sobre drag queens, mas gostaria de me apropriar das palavras dele quando fala sobre *punks*, *zazous*, *muscadins*, grupos que contestaram os modos de vida dominantes da sociedade através da aparência. Assim como esses grupos, que “são, querem ser ou se imaginam “outros”, diferentes, estranhos, singulares, e pretendem mostrá-lo com o que se vê em primeiro lugar, a aparência” (p. 11), drag queens sintonizam vozes que não têm outros meios de expressão, inomináveis, indizíveis, ou mesmo que não têm lugar para se exprimirem por meio do discurso. Esses grupos, nos quais incluo as drag queens, não podem habitar outro lugar que não o da estética porque colocam em cena um outro posicionamento em relação à realidade: “uma espécie de concepção e de moral de mundo baseada não mais na dialética clássica, mas apenas na aparência” (p.160).

[...] tudo leva a crer que aqueles que recorrem ao estilo não procuram “expressar” de maneira instrumental, transitiva, alguma coisa – uma “mensagem” – que preexistiria à sua expressão e cuja natureza eles conheceriam antecipadamente pelo canal das aparências: o que eles querem simplesmente (e não “buscam”) é, de maneira vaga, indiferente, completamente “intransitiva”, “se” expressarem. O estilo assinala suas existências, e só. [...] Nenhuma ideia de “sentido” a ser transmitido ou de “mensagem” a ser comunicada: para eles o estilo é apenas o exutório concreto de um desejo, de um sonho ou de um mal-estar irracional, indefinido, quase indizível” (p.91).

Acredito que, sobretudo, há um desejo de tornar-se outro, desfazer sua formatação de homem e montar um novo molde de si, uma nova configuração. O que permeia tanto os transgêneros de *Paris is Burning*, as drags do *RuPaul’s Drag Race* e as drag queens de Juiz de Fora é uma vida marcada por discriminações e exclusão social. Não estão nas capas de revista, não estão na televisão. Criam uma nova montagem, tão exagerada, que extrapolam todas as referências das quais se apropriam, explodem esse mundo de dentro para fora, criando um outro mundo para si.

As drag queens reinserem a ambiguidade nas imagens que circulam na mídia e suas significações fechadas, com legendas que enquadram seus sentidos. Devoram também toda a energia das divas da música pop, ou também de estrelas do cinema, da televisão, da moda. De todo modo o que importa é a transgressão dessas mulheres frente a um mundo masculino

opressor. As músicas, por sua vez, também sofrem transformações: o ritmo original é *remixado* para o *batidão* da *drag music*, muitas vezes com o auxílio de algum DJ conhecido, para que as drags possam fazer o *bate-cabelo* durante as batidas mais intensas. *Força na peruca!*

Se a drag movimenta seu corpo intensamente durante o show, “a dublagem pode ser percebida como a dança dos lábios das *drags*”, afirma Juliano Gadelha (2009, p. 222). As drags ensaiam muitas vezes as dublagens das músicas em frente a um espelho, mas não com o objetivo de parecer que estão, de fato, cantando aquela música. As drags sabem que as pessoas que estão as assistindo sabem que elas estão dublando. Então se esforçam para fazer uma dublagem perfeita da música, não para parecer que realmente estão cantando, mas para evidenciar essa dublagem. Assim como a montagem é extravagante, algumas vezes os movimentos que fazem com a boca são igualmente exagerados. Detox, uma das participantes do reality show *RuPaul’s Drag Race*, fazia mesmo sua boca dançar<sup>37</sup>.

\*

O filósofo Friedrich Nietzsche afirmou certa vez sobre os gregos da antiguidade:

Oh, esses gregos! Eles entendiam do viver! Para isto é necessário permanecer valentemente na superfície, na dobra, na pele, adorar a aparência, acreditar em formas, em tons, em palavras, em todo o Olimpo da aparência! Esses gregos eram superficiais – por profundidade! (NIETZSCHE, 2001, p. 15)

A afirmação paradoxal “superficial por profundidade” implica na implosão desse dualismo metafísico ao qual estamos tão acostumados. Contudo, não se trata de uma mera inversão dos termos, mas uma transfiguração. A superficialidade dos gregos, segundo Nietzsche, é uma superficialidade por opção, uma superficialidade enquanto uma consequência de sua profundidade. É como se dissesse: ao invés de me deter na profundidade, à busca por essências, me atenho à superficialidade e a uma arte de viver; é ter passado por uma busca inútil a uma “profundidade” das coisas que me atenho às aparências. Portanto, que inclui a profundidade, mas também a ultrapassa.

Contra a pretensão de tudo compreender, de tudo explicar, de tudo “desvendar”, que é a pretensão, “ilusória”, da profundidade, a superficialidade, como é concebida por Nietzsche segundo o exemplo dos gregos, opõe uma espécie de acolhimento radiante, livre e “gaio” a todas as riquezas do mundo tal como se oferecem espontaneamente ao olhar: poderíamos dizer que ela “cultua” o mundo como pura aparência. (BOLLON, 1993, p.168)

---

<sup>37</sup> Confira uma das apresentações de Detox: [https://www.youtube.com/watch?v=IblxaZzLS\\_0](https://www.youtube.com/watch?v=IblxaZzLS_0)

Uma vez livre da obrigação imposta pela profundidade de desvendar as aparências, o mundo ressurgue com todo o seu carnaval de cores. Um olhar sem o dever da interpretação, sem o dever da seriedade. “Mais do que uma arte de viver, é *uma vida erigida em obra de arte*, em objeto de satisfação e de conhecimento estético, uma verdadeira “estetização” do mundo, que Nietzsche descreve através da ‘superficialidade’ dos gregos”, afirma Bollon (p.169).

A superficialidade que Nietzsche afirma não é a superficialidade habitual do senso comum, superficialidade sem esforço nenhum, mas uma superficialidade cheia de intenções, construída, artificial, mesmo que nem sempre inteiramente consciente. A superficialidade por profundidade, portanto, é um convite a um outro tipo de conhecimento do mundo e não simplesmente uma recusa: ver o mundo com outras cores, outras tonalidades, outros relevos.

A concepção ocidental dialética entre essências e aparências, verdadeiro e falso, uma “moral do ressentimento” (p.178) em relação à vida, assim, deveria ser substituída por uma aceitação da vida, a favor dos encontros e das misturas, sem estar preso a fundamentos ou doutrinas profundas. A favor, portanto, de uma estética da existência ou artes da existência, como afirma Foucault:

Deve-se entender, com isso, práticas reflexivas e voluntárias através das quais os homens não somente se fixam regras de conduta, como também procuram se transformar, modificar-se em seu ser singular e fazer de sua vida uma obra que seja portadora de certos valores estéticos e responda a certos critérios de estilo. (FOUCAULT, 1984, p. 17-18)

Reconhecem-se os códigos, a profundidade, mas não os deixam limitar a potência da vida estética, das superfícies. As prescrições de conduta eram buscadas no próprio sujeito, uma ética do cuidado de si, sujeito de sua própria conduta. Não é uma prática, contudo, que nos isola do mundo. Antes, é indissociável das práticas sociais: está implicada a produção de novas formas de subjetivação que não assujeitam-se a regras de conduta, a ideia de uma existência enquanto um exercício de experimentação permanente, de uma arte de viver. Uma transformação de si e do mundo.

“O problema de se ver o vestuário como a superfície que representa ou deixa de representar o cerne interior do verdadeiro ser é que tendemos a considerar superficiais as pessoas que levam a roupa a sério”, afirma Daniel Miller (2010, p.23). De fato, estamos acostumados a pensar de modo dicotômico, opondo a superficialidade à profundidade, isto é, associando às superfícies algo sem fundamento, sem consistência. O superficial é fútil, adorno, não deve ser levado à sério.

Contudo, o estilo, “modo específico de funcionamento da aparência [...] sempre aparece como um modo de expressão infinitamente mais sensível e sutil, maleável porque



permanentemente contraditório e para sempre inacabado”, afirma Patrice Bollon (p.164), “por isso *poético* e profético, do que a linguagem habitual, dominada pela lógica e seu sacrossanto princípio de não contradição”. Por isso, o estilo tem a capacidade de fazer o retrato de uma época de modo mais “profundo” do que outras expressões consideradas “sérias”.

A aparência é “o canal privilegiado de expressão de um discurso habitualmente escondido, tabu, impossível de dizer com palavras comuns lógicas” (p.165). Um exemplo contemporâneo muito forte são os movimentos dos homens que fazem manifestações vestidos com saias, os *saiacos*. Mais do que afirmar um discurso pró-igualdade de homens e mulheres ou propor debates sobre homofobia, sexismo e discriminações, esses movimentos propõem pela via dos sentidos uma outra *roupagem* do corpo e da sociedade.

O vestuário e a aparência têm a potência de causar estranhamentos talvez de um modo suplementar ao do discurso: nos recusar a escutar um discurso ou parar de ler um texto, mas não nos recusarmos a ver. Podemos até desviar o olhar, mas dificilmente vamos esquecer aquilo que remexeu nossas entranhas.

Flávio de Carvalho, talvez o realizador do primeiro *saiaco* no Brasil com a Experiência nº 3, afirmou uma vez que “o homem nu não teria a capacidade de ousar que tem o homem vestido” (2010, p. 21). As pessoas que, diariamente, sofrem olhares reprovadores pelas roupas que vestem tem muito a dizer. Mulheres e homens que experimentam outras formas menos recatadas de vestir, às vezes por serem gordos e usarem roupas curtas coladas no corpo; ou, mesmo com corpos magros como exige a norma, usarem blusas com decotes maiores, mini-shorts, passarem maquiagens... Enfim, sujeitos que ousam fugir do que a sociedade impõe como sendo o aceitável para seus corpos. Quando pensamos nos travestis, cross-dressers então... Agora imagine uma drag queen andando no centro da cidade em plena luz do dia.

Uma estética, portanto, aliada de uma ética: modos de vida atravessados por formas de vestir, roupas inventando diferentes maneiras de viver. Atrevidos!

## 8 EXISTÊNCIAS *CAMP*

“Muitas coisas nesse mundo não têm nome; e muitas coisas, mesmo que tenham nome, nunca foram definidas” (SONTAG, 1987, p. 318). Susan Sontag começa com essa frase seu artigo *Notas sobre Camp*, de 1964. Desde então, muito foi “definido” sobre o *camp* - mas as tentativas de defini-lo têm se mostrado, no mínimo, frustrantes, assim como as de localizar suas origens. De modo geral, o *camp* já foi abordado como sensibilidade, estilo, comportamento, gosto, estética, dentre outros, sendo, portanto, exagerado e ambíguo na sua própria definição.

Susan Sontag não foi a primeira a falar sobre o *camp*. Como ela mesma aponta, “além de um preguiçoso esboço de duas páginas no romance de Christopher Isherwood, *The World in the Evening* (O mundo ao anoitecer, 1954), nunca chegou a ser divulgado” (SONTAG, 1987, p. 318). A narrativa gira em torno de Stephen Monk, que após o fim de seu casamento, começa a se relacionar com homens e descobre sua bissexualidade dormente. O *camp* é abordado na seguinte conversa entre Stephen e Charles, sendo traduzido como “desvario” para o português.

- Mas essa é a grande bandeira deles, entende? Acreditam na simplicidade.
- A simplicidade não exclui a elegância; pelo contrário, requer ainda mais elegância. De qualquer forma, elegância não é a palavra certa... Nas suas viagens *au bout de la nuit*, você com certeza se deparou com o termo ‘desvario’?
- Já, em certos bares. Acho que se refere a...
- Acha que se refere a rapazolas delicados, com cabelos oxigenados, chapéus de plumas e boás, imitando Marlene Dietrich? De fato, no mundo gay, isso é chamado de desvario. Faz um certo sentido, no contexto, mas trata-se de algo bastante degradante... – os olhos de Charles brilhavam de excitação. Parecia estar agora de ótimo humor, curtindo o momento. – O sentido que eu atribuo a essas palavras é bem mais profundo. Podemos chamar o sentido mais óbvio de Baixo Desvario, se quisermos; nesse caso, o sentido por mim atribuído teria de ser chamado de Alto Desvario. Alto Desvario é a base emocional do balé, por exemplo, e, logicamente, da arte barroca. O Alto Desvario autêntico sempre contém um fundo de seriedade. Não é possível desvairar algo que não levamos a sério. Expressamos aquilo que nos é essencialmente sério através do divertimento, do artifício e da elegância. A arte barroca é o desvario da religião. O balé é o desvario do amor... Dá para perceber o ponto que quero chegar? (ISHERWOOD, 1992, p.100-101).

Se Isherwood apenas esboçou essa questão, foi com Sontag que o *camp* teve uma abordagem mais elaborada sob a forma de apontamentos teóricos. Esse modo, inclusive, como afirma a autora, foi o mais adequado que ela encontrou para abordar essa sensibilidade, uma vez que compreendê-lo em um modo ensaístico seria o mesmo que tentar interpretá-lo, identificá-lo, algo que Sontag buscava questionar.

*Notas sobre Camp* foi publicado em 1964, no jornal *Partisan Review* e depois em seu livro *Contra a Interpretação*, em 1966, uma época marcada por movimentos da Contracultura, na qual grupos historicamente colocados à margem buscavam por mais visibilidade e por mudança nos comportamentos considerados como os aceitáveis pela sociedade. Nesse sentido, era o momento em que o *camp*, uma sensibilidade marcadamente ligada aos homossexuais, foi disseminada para além desses grupos.

Para a autora, o *camp* é um tipo de esteticismo, um modo de ver o mundo como fenômeno estético, não em relação à beleza, mas ao artifício, estilização. Por enfatizar o estilo, essa sensibilidade tem uma “atitude neutra” em relação ao conteúdo e, portanto, a autora a considera como descompromissada, despolitizada ou pelo menos apolítica. O *camp* tem afinidade maior com o vestuário, com a arte decorativa pela ênfase na textura, na superfície sensual, mas abarca desde objetos de decoração a edifícios públicos, comportamento de pessoas e objetos. Ela cita alguns exemplos como a cantora pop cubana La Lupe, assistir filmes pornôs sem se excitar, lâmpadas *Tiffany*. (SONTAG, 1987, p. 321).

Sontag aponta que o gosto *camp* começa a se delinear por volta do início do século XVIII, com o afã dos romances góticos, as ruínas artificiais, a caricatura, por exemplo, – ou mesmo muito antes, com a obra de artistas maneiristas como Rosso e Caravaggio – que exacerbavam a artificialidade, tinham uma predileção pela aparência, pela simetria.. Na *Art Nouveau*, por exemplo, os objetos se transformavam em outra coisa: uma lâmpada era na forma de uma planta florescente, por exemplo. O *camp* tem uma predileção pelo exagerado, pelo artifício.

\*

Em seu livro *Camp*, Mark Booth (1983) propõe diferenciar objetos e pessoas *camp* de objetos e pessoas que não são totalmente *camp*, mas que são atraentes para pessoas *camp*, por terem algumas das seguintes qualidades: artificialidade, estilização, teatralidade, ingenuidade, ambigüidade sexual, mau gosto, elegância, entre outras. Assim, para Booth, por exemplo, Oscar Wilde, a Marilyn de Andy Warhol, o filme *A malvada* seriam *camp*; enquanto que Jean Genet, o cartaz *Your country needs you*, de Kitchener, e o filme *Casablanca*, seriam atraentes para pessoas *camp*.

Booth define *camp* como sendo algo mais relacionado a uma apresentação do que a uma sensibilidade. Se você assiste a um filme antigo sozinho em casa, você não está sendo *camp*. Mas se torna *camp* ao dizer, por exemplo, que “Victor Mature estava divino em Sansão e Dalila”. (1983, p. 18). Assim, para Booth: “ser *camp* é apresentar-se como sendo comprometido

com o marginal, com um comprometimento maior do que o mérito do marginal<sup>38</sup>” (idem, p. 18).

Booth apresenta algumas informações interessantes e válidas sobre a história do *camp*, principalmente ao descrever a origem etimológica da palavra. Ele a localiza na corte de Luis XIV, relacionando-a ao verbo francês *se camper*, que significa “se apresentar de uma maneira expansiva, mas frágil<sup>39</sup>” (idem, p.33). O autor aponta que, quando Luis XIV e os cortesãos iam batalhar, eles transferiam o espetáculo que faziam com suas vestes extravagantes em Versailles para o campo de batalha (idem, p.40).

\*

Gostaria de propor, aqui, uma intercessão do *camp* com as montagens de drag queens. Faço essa associação, contudo, não para adjetivar o processo da montagem ou para reduzir a sensibilidade a um exemplo. Afirmar que as coisas são *camp* não quer dizer que são simplesmente isso, mas também não quer dizer que as coisas não possam ser experimentadas como tal. Mesmo que pessoas ou objetos sejam intitulados como *camp*, isso não basta para classificá-los, uma vez que essa sensibilidade/comportamento depende do contexto em que se manifesta, isto é, não tem significado nela mesma, mas de acordo com as relações na qual se insere.

Acredito que tal aproximação pode ser útil para falar dessa criação de si por meio da montagem, de uma existência que, assim como a sensibilidade *camp*, “vê tudo entre aspas. Não é uma lâmpada, mas uma “lâmpada”, não uma mulher, mas uma “mulher”. Perceber o *Camp* em objetos e pessoas é entender que Ser é Representar um papel. É a maior extensão, em termos de sensibilidade, da metáfora da vida como teatro” (SONTAG, 1987, p. 323). Na introdução de *Camp Grounds: Style and Homosexuality* (1993), uma coletânea de importantes artigos sobre o *camp*, o editor do David Bergman já afirmava: “De fato, se a palavra *camp* vem do verbo francês *camper*, posar, impor uma atitude, então a performance drag é o ato essencial do *camp*<sup>40</sup>” (1993, p.6).

\*

O palco estava escuro. O burburinho tomava conta da boate. As luzes se acenderam, La Beauty estava no palco: era uma sereia. A cauda era um misto das cores rosa e roxo, ambas fluorescentes, cheia de lantejoulas rosa-choque. A parte de cima da roupa era de um tecido que

---

<sup>38</sup> Tradução livre, no original: “To be camp is to present oneself as being committed to the marginal with a commitment greater than the marginal merits”

<sup>39</sup> Tradução livre, no original: “to present oneself in a expansive but flimsy manner”

<sup>40</sup> Tradução livre, no original: “Indeed, if the word *camp* is drawn from the French *camper*, to pose, to strike an attitude, then the drag performance is the essential act of the camp”

imitava um tom de pele, que cobria toda a parte superior do corpo, inclusive o cabelo. “*Camp* é uma mulher andando com uma roupa feita de três milhões de penas” (SONTAG, 1987, p.327), ou, no caso, das “5000 pedras!!!” coladas no tecido, como La Beauty nos havia dito no camarim. Pedras também cor de rosa. Descobertos, somente o rosto e as mãos. Uma parte do cabelo passava por um buraco tecido, formando algo parecido com um rabo-de-cavalo.

La Beauty estava sentada. Olhar compenetrado, seduzia-nos. Seus braços se moviam ao som de música cuja letra era impossível de entender, tamanho *remix* com batidas da *drag music*. Em determinado momento da apresentação, a música mudou. La Beauty tirou a cauda e nos revelou que, por baixo dela, havia mais daquelas pedras rosas coladas no tecido. A música acelerou novamente, ela tirou da cabeça o tecido que cobria parte dos cabelos e começou a pentear a peruca com a mão, jogando-a ora para um lado, ora para o outro. O ritmo acelerou mais ainda, La Beauty batia seu cabelo enquanto rodava no palco. Todos ficaram boquiabertos.

\*

Tínhamos combinado de conversar enquanto ela se montava, mas quando cheguei no MGM naquela noite, em junho de 2013, Duda Flux já tinha realizado um dos processos mais importantes: o de esconder a sobrancelha. As drags, geralmente, deixam a sobrancelha menos peluda com a remoção de alguns pelos. A sobrancelha é apagada com o auxílio da maquiagem: passam cola na sobrancelha, de modo a deixar os pelos bem juntos e pressionam-na com a mão para fixar bem os pelos na pele. Prosseguem para a base, o corretivo e o pó compacto. Em seguida, com o auxílio de um lápis de maquiagem, criam uma nova sobrancelha, mais arqueada.

Duda aplica, na maior parte de suas montagens, uma sombra de cor branca logo abaixo da nova sobrancelha e também nas pálpebras. Em cima dessa sombra é que serão aplicadas as sombras coloridas. Nesse dia que fui entrevistá-la, ela fazia o contorno do olho com uma sombra preta, depois de já ter pintado metade de cada uma das pálpebras de azul. Durante todo o processo, ela vestia sua roupa de *boy*, de Eduardo, e tinha uma fita crepe amarrada em volta da cabeça para impedir que seu cabelo, ainda que curto, atrapalhasse na montagem.

Depois de mais de uma hora, entre passar pó compacto no rosto e no pescoço, esfumar a sombra, passar delineador, marcar onde fica a linha dos cílios, utilizar pó de cor mais escura para afinar o nariz, colar os cílios postiços... Duda terminou a maquiagem. Foi durante essa conversa que ela explicou a origem do seu nome: Duda por causa de seu nome, Eduardo; e Flux vem por causa do filme *Aeon Flux*, pelo qual é fascinada. De vez em quando Eduardo/Duda ensaiava um *carão* para o espelho e cantava algum trecho da música que tocava na pista da boate naquele momento. Ao final do processo, parecia que a drag tinha “baixado” em Eduardo.

Duda retirou da mala sua peruca e sua roupa, que ela mesma tinha costurado. Ela dublaria a música “*Man! I Feel Like a Woman*”, cantada por Shania Twain, em um primeiro momento do show. Vestiria uma capa preta e um chapéu, assim como a cantora faz no clipe do show. Duda me mostrou, inclusive, um violão que fingiria tocar durante a apresentação. Quando chegasse na hora do refrão, Duda tiraria o casaco, revelando um corpete vermelho. A música, de um *country* norte-americano seria remixada com um *bate-cabelo*. Nesse instante, ela largaria o violão e começaria a movimentar o pescoço, de forma que seu cabelo girasse para os lados. Enquanto vestia a roupa, Duda ainda me deu uma dica sobre a peruca que ia usar:

*Eu passo condicionador nas pontas da peruca pra ela poder virar, porque como é material sintético, só com secador e bob não vai ficar como fica no cabelo né. Aí eu escovo, passo condicionador nas pontas e aí depois enrolo no bob. O condicionador seca e aí ele fica mais paradinho, mais viradinho.*

Em uma apresentação drag queen, o público sabe que o que está em jogo é exatamente a incongruência entre a anatomia do performer e sua aparência, entre masculino e feminino. Uma rede de pessoas partilha desse jogo. Os gestos, as poses, tudo o que aquelas pessoas apresentam nos palcos foi ensaiado, aprendido. Drag queens nos fazem perceber as encenações “naturalmente” produzidas que homens e mulheres fazem de seus gêneros – e debochar. A essência do *camp* (e das montagens das drag queens) “é sua predileção pelo inatural: pelo artifício e pelo exagero”, diz Sontag (1987, p.318). Extrapolam as coreografias oficiais dos gêneros até que esses gestos deixem de funcionar como modelos, colocando-os em questionamento. Ver o quão patético é um homem encenar sua masculinidade ao sentar de pernas abertas em um ônibus, por exemplo. Nossa vida é transformada numa questão estética, uma via de poses, de gestos que aprendemos. Depois de um show drag é impossível se olhar no espelho e não estranhar também a nossa montagem atual. Como afirma Esther Newton (1979, p.108), “na verdade, tudo na vida é interpretação e teatro – aparência<sup>41</sup>”.

\*

“A questão fundamental do *camp* é destronar o sério”, diz Sontag (1987, p.332), que a denomina como uma terceira sensibilidade. A seriedade e a moralidade características da cultura erudita e do estilo erudito de avaliação seria uma primeira sensibilidade artística. A

---

<sup>41</sup> Tradução livre, no original: In fact, all of life is role and theatre – appearance” (NEWTON, 1979, p. 108)

segunda sensibilidade poderia ser encontrada na tensão entre moralidade e paixão estética, como vista nas obras de arte vanguardistas do século XX, e também nas obras de Sade, Rimbaud, Kafka e Artaud. O *camp* seria a terceira sensibilidade, que, por sua vez, seria totalmente estética, sensibilidade da seriedade fracassada, da teatralização da experiência, que reconhece que a cultura e o poder hegemônicos não possuem “o monopólio do refinamento” (idem, p. 336), isto é nega a superioridade da cultura erudita.

O *camp* se situa entre a alta e a baixa cultura, por uma postura seriamente corrosiva. Para essa estética, a alta cultura não é o padrão, não pretende reproduzir a cultura “superior”, como acontece com o kitsch. É uma sensibilidade, aliás, que nega a superioridade da alta cultura. Também não se relaciona com o culto ao mau gosto do trash. O *camp* tem a ver, sobretudo, com uma artificialidade, consumir uma cultura e colocá-la “entre aspas”.

Philip Core (1984) indica, assim como Mark Booth, que o *camp* se difundiu com mais intensidade através da música pop. Booth cita como exemplos as figuras de Elvis Presley, nos anos 1950, Mick Jagger, nos anos 1960 e David Bowie, nos anos 1970, como exemplos do *camp* na cultura *pop*. Core, por sua vez, aponta que essa apropriação do *camp* pela cultura *pop* se deu de modo desfigurado, na qual ele foi reduzido a um fenômeno comercial. Denilson Lopes (2002) aponta a relação entre *camp* e cultura pop como algo intenso desde o início, mas não a critica como Philip Core. Pelo contrário, afirma a centralidade do *camp* na arte pop, na música pop, no cinema de Fassbinder e Almodóvar, assim como na literatura de Caio Fernando de Abreu. A cultura *pop*, assim, foi fundamental para que o *camp* se difundisse.

\*

Foi uma das últimas vezes que fui ao MGM em 2014. A bandeira gay cobria todo o fundo do palco. Um pequeno foco de luz ilumina o palco. Amanda entra. Ela está com uma peruca loira enorme. O vestido é rosa e branco, similar a um vestido de festa. Coroa, brincos, colares, pulseiras, batom também cor de rosa compunham sua montagem, que parecia uma boneca Barbie. “*No matter how hard I try / You keep pushing me aside / And I can't break through / There's no talking to you*”, a letra era conhecida, mas não naquele ritmo. Amanda dublava uma versão acústica de *Believe*, cantada pela diva *pop* Cher. Seus movimentos são suaves, como o de uma bonequinha.

Alguém na plateia faz um sinal para apagarem aquela luz que ofuscava o palco. O único foco de luz agora era o de um celular, cujo flash iluminava o palco onde a drag fazia sua apresentação. *Do you believe in life after love? / I can feel something inside me say / I really*

*don't think you're strong enough, now*, Amanda chegava ao refrão da música, aplaudida por uma plateia arrepiada que cantava baixinho cada palavra.

Apesar de se parecer com uma boneca, nenhuma boneca é um homem que tem aqueles quase dois metros de altura, canta quase um hino gay na frente de uma bandeira do movimento LGBT, para uma plateia que sabia que aquilo tudo era artificial. Mas a emoção não era menos real. *But I know that I'll get through this / 'Cause I know that I am strong*. Todos que estávamos ali partilhando daquele momento éramos como a drag que se apresentava. Nem homens e nem mulheres, nos reinventamos a cada discriminação sofrida, a cada afeto não correspondido.

Lampejos em meio à escuridão do mundo, luzes menores, “povos-vaga-lumes”, como diz Didi-Huberman (2011, p.155) “quando se retiram na noite, buscam como podem sua liberdade de movimento, fogem dos projetores do “reino”, fazem o impossível para afirmar seus desejos, emitir seus próprios lampejos e dirigi-los a outros”. Drag queens se reinventam, mudam de nome, de aparência, tudo para resistir e para ir de acordo com seu desejo: assim como os vagalumes, nos sinalizam existências passageiras para além de toda aquela clareza classificatória. Estamos à margem, mas não somos vítimas. Sobrevivemos, acreditamos.

\*

Philip Core (1984) sugere que historicamente existe uma “minoridade significativa cujas características inaceitáveis – talento, pobreza, inconveniência física, anomalia sexual – geraram neles uma vulnerabilidade a risadas de todo mundo. Camuflar sua humilhação em comportamentos quase tão desviantes quanto aqueles que escondem é a fonte do *camp*<sup>42</sup>” (1984, p.9). Assim, o “*camp* é a mentira que fala a verdade<sup>43</sup>” (idem, p.9). Para Core, há duas coisas essenciais para o *camp*: um segredo que o sujeito ironicamente deseja esconder e evidenciar; e um modo peculiar de ver as coisas.

O humor *camp* também tem a ver com um certo exagero. “*Viado, fecha a porta do camarim! Seu rabo é tão grande assim, amor?*”, disse LaBeauty para Kinaidos. Sontag afirma que, apesar de parecer maldoso e cínico, o humor do *camp* é uma forma de prazer doce, generosa e que pretende divertir. Para Esther Newton (1979, p. 111), o humor *camp* é um tipo de estratégia para lidar com estigmas, isto é “[...] somente por um total abarcamento do estigma nele mesmo que alguém pode neutralizar a ferida e torná-la risível<sup>44</sup>”.

---

<sup>42</sup> Tradução livre, no original: “Throughout history there has always been a significant minority whose unacceptable characteristics – talent, poverty, physical unconventionality, sexual anomaly – render them vulnerable to the world’s brutal laughter”.

<sup>43</sup> Tradução livre, no original: “camp is a lie that tells the truth”.

<sup>44</sup> Tradução livre, no original: “Only by fully embracing the stigma itself can one neutralize the sting and make it laughable”.



“*Reading* é a verdadeira arte do insulto. Você faz um comentário e todo mundo ri. Porque você achou um defeito em alguém e o exagerou<sup>45</sup>”, diz Dorian Corey, em certo momento do filme *Paris is Burning*. O *reading* não funciona, por exemplo, entre heterossexuais e homossexuais, porque basta que uns insultem os outros como drag queens ou gays... Contudo, se o insulto for entre gays, as pessoas têm que arranjar algo além da sexualidade para falar, como da roupa, ou de determinada característica... Dorian cita um exemplo: “Eu não vou dizer que você é feio. Não preciso dizer que você é feio porque você já sabe disso<sup>46</sup>.”

Talvez possamos comparar o *reading* com o *camp* e com aquilo que Daniel Miller (2010) fala sobre *lime* entre os trinitários: as pessoas se reúnem para ridicularizar uns aos outros. Um dos estilos de insulto verbal é o *pickong*. O autor cita um exemplo: “Perguntarão a um homem mais velho: ‘Quando você estava vivo, sabia cozinhar?’” (2010, p.28-29). No *pickong*, os alvos são julgados exatamente por sua capacidade de não se importarem com os ataques. Assim, é um insulto que permanece bem-humorado. Além disso, Daniel Miller afirma que “a invectiva frequentemente sagaz e sempre cortante entre amigos transforma o *lime* numa espécie de campo de treinamento em que as pessoas se fortalecem para não aceitar os abusos que possam vir a sofrer na vida” (2010, p.29). Acredito que o *reading* ou o humor *camp* tem essa mesma função entre as drag queens: prepará-las para insultos que sofrem todos os dias.

\*

Muitos meninos já passaram por momentos em que têm que provar sua masculinidade. Na escola onde estudam, na família, na rua onde moram. Macho que é macho não chora! Macho gosta de filmes de ação! Macho gosta de esporte! Passos pesados, rígidos, movimentos rápidos, com as pernas abertas. Macho que é macho se comporta como os outros machos acham que um macho se comporta. A mão de um macho tem que estar sempre ali, pronta para o trabalho, para a ação. “Sim, senhor!”, gritam os homens no exército, atividade de macho.

Coitado de um menino se ele fala fino, se anda rebolando, se desmunheca. É viado, não é homem. Efeminado, mulherzinha. Ser comparado a uma mulher é, talvez, o pior medo de um menino. Um homem que passa a ser emotivo, passivo...

O modo de comportamento masculino padrão acarreta todo um modo de vida: o *pulso firme* da racionalidade, da afirmação, da produção, do autoritarismo, da agressividade, do trabalho, da disciplina, da definição, da decisão, da liderança, da imposição, da regra, da

---

<sup>45</sup> Tradução livre, no original: “Reading is the real art form of insult. [...] You get in a smart crack and everyone laughs and “hee hees” because you found a flaw and exaggerated it...”

<sup>46</sup> Tradução livre, no original: “I don't tell you you're ugly, but I don't have to tell you because you know you're ugly”.

objetividade, dos limites, das hierarquias, da rigidez, de tomar o controle, da seriedade. “Produzimos os gestos e somos produzidos por eles”, diz Charles Feitosa (2013, p.170).

A mão que desmunheca esvazia o mundo de seu sentido padrão. Há uma recusa de todo aquele modo de vida masculino, trabalhista, ativo e um apelo para um outro tipo de sociabilidade: da leveza, da pose, da contemplação, da improdutividade, da encenação, da experimentação, do movimento, do desejo, do lazer. A mão que desmunheca não é uma mão passiva, antes, é uma mão que recusa uma sujeição a um modo prescrito de agir. Uma mão que reage a padrões tão fechados. Uma mão improdutiva.

A mão da *bicha*, do *viado*, da drag queen, da travesti. La Beauty encena o desmunhecar em frente ao espelho<sup>47</sup>. “Ser gay é ser se tornando [*c’est être en devenir*] e, para responder à sua questão, acrescentaria que é preciso não ser homossexual, mas insistir em ser gay”, afirma Foucault (citado por FREIRE COSTA, 1995, p.131). Encarnar o gay mais gay, o mais afetado, a *bicha louca*, a drag queen. Recusar identificações à sexualidade, recusar quaisquer tipos de identificações.

A *bicha afetada* é aquela que incomoda os outros com sua presença despudorada, colorida, elétrica. Afetação no vestir, afetação no falar. Fala com uma voz anasalada, adicionando o “n” no final de cada “*palavran*”. Inventa modos próprios de dizer aquelas palavras que tanto a discriminam; cria outros significados, palavras, alfabetos, gramáticas, línguas. Rebola, inventa novos modos de sobreviver à cada dia, em uma rotina marcada por agressões e preconceitos.

A mão que desmunheca é um gesto “desinteressado”, segundo a divisão de Flusser. Charles Feitosa (2003, p. 17) explica que são gestos “cuja única finalidade é não ter fim, gestos que não promovem diretamente uma transformação do mundo ou do gesticulador, que nada informam ou comunicam; enfim, que se esgotam na sua própria realização”. O desmunhecar interrompe um gesto útil e *quebra* modos de vida rígidos. Não promove uma transformação, como afirma Feitosa, mas nos acena para outras existências.

\*

Denilson Lopes (2002) afirma que o *camp* traz a afetividade à tona, algo tão recalcado pela moralidade erudita. Assim, “o que ele enuncia é um desafio mesmo para a constituição de novas afetividades” (2002, p.98), em meio a uma sociedade que vê o declínio da heteronormatividade hegemônica, mudanças nos papéis sociais, o desenvolvimento do movimento feminista, mas que, apesar de tudo, coloca o sentimentalismo ainda à margem.

---

<sup>47</sup> Vídeo: <https://vimeo.com/116954910>

Segundo o autor, o *camp* não é gay desde suas origens, mas tornou-se, nesse século, definidor de uma identidade gay. Como comportamento, o *camp* pode ser comparado aos modos exagerados, “afetados”, de determinados homossexuais. Como questão estética, estaria relacionado aos exageros do brega e no culto a certas cantoras da MPB e seus fãs. Lopes aponta que a valorização do artificial, da estetização, da aparência e da afetação, característicos do *camp*, não seria apenas uma reedição do dandismo em tempos de cultura de massa, como afirmava Sontag, mas uma sociabilidade marcada por uma “ética do estético” em contraposição a uma “moral universal” (LOPES, 2002, p.95).

Se o *camp* é atualmente motivo de brincadeira ou postura entre os homossexuais, ele foi concebido como um “gesto maçônico”, pelo qual os homossexuais poderiam se reconhecer em períodos nos quais a homossexualidade não era aceita. Contudo, o *camp* é ainda hoje uma língua pela qual homossexuais e pessoas de “vida dupla” se comunicam. Portanto, “a duplicidade do *camp* reside no uso de si como linguagem; um instrumento ao mesmo tempo revelador e defensivo” (CORE, 1984, p.9).

Lopes também relaciona o *camp* com a categoria do artifício que, segundo o autor, vai desde a “teatralidade barroca à simulação midiática, da tradição do travestimento nas artes cênicas aos desafios da performatividade do sujeito contemporâneo” (2002, p. 104). O artifício, contudo, não deve ser pensado em oposição à realidade, mas como algo que se situa entre as categorias de real e irreal, dissolvendo-as. Assim, o artifício se refere, no caso por exemplo da montagem das drag queens, a uma subjetividade que prefere encarar a vida enquanto transformação contínua, para além de prisões identitárias. Desse modo, concordamos quando Lopes afirma que “o *camp* se tornou político” (2002, p.112) pelo modo como coloca o afetivo como algo central de uma nova educação sentimental, indo contra uma das notas de Sontag.

Poderíamos entender, também, o *camp* como algo não exatamente vinculado aos homossexuais. Se Sontag afirma que o *camp* é um modo de “integração à sociedade” (1987, p.335), concordamos com Bergman (1993, pp.9-10) quando concebe o *camp* como uma cultura não limitada aos homossexuais, mas uma *cultura minoritária*, posicionada em oposição à cultura dominante. O *camp*, assim, seria algo que está sempre numa situação de intervalo, num espaço de deriva, *entre* categorias, desviante.

O *camp* aparece como uma estratégia corrosiva da ordem, no momento em que políticas utópicas e transgressoras parecem ter se esvaziado de qualquer apelo, e para os que não querem simplesmente aderir à nova velha ordem global do consumismo, em que a diferença é oferecida a todo momento, em cada esquina, em cada propaganda. (LOPES, 2002, p. 103).

Cirurgias plásticas, anúncios publicitários de roupas, tênis, são oferecidos para que cada um customize sua própria aparência – e, conseqüentemente, a subjetividade. Paula Sibilia diz que “sob o império das subjetividades alterdirigidas, o que se é deve ser visto – e cada um é aquilo que mostra de si” (SIBILIA, 2008, p.235).

Para a autora, houve uma modificação da era moderna para a contemporânea. Na era moderna, das sociedades disciplinares, do capitalismo industrial, a subjetividade era voltada para “dentro” dos sujeitos. Como exemplo, destaca-se o romantismo, como reinvidicação do lado obscuro da subjetividade, do irracional, do inconsciente. Nesse sentido, os diários íntimos são um símbolo dessa “subjetividade intro-dirigida”. Na era contemporânea, das sociedades de controle, de capitalismo pós-industrial, a subjetividade é “alter-dirigida”, voltada para fora dos sujeitos, para o olhar do outro. A subjetividade, portanto, deve ser aparente, deve ser vista. Como um símbolo estão os *blogs*, *fotologs*, redes sociais, e toda a ideia da intimidade compartilhada, da “intimidade como espetáculo” (SIBILIA, 2008).

Nas sociedades disciplinares, o confinamento era o principal mecanismo de poder sobre os corpos modernos. Nesse sentido, as instituições como a escola, a igreja, a família deveriam corrigir os comportamentos desviantes – ou excluir os “degenerados” em manicômios, prisões. Eram, portanto, métodos mecânicos e analógicos de “correção” do corpo e da subjetividade, que dividiam os sujeitos entre normais e anormais.

Na década de 1960, os movimentos contraculturais tomaram as ruas contra toda essa clausura de costumes e de comportamentos. O hedonismo, o culto ao corpo sexualizado, as sensações, as cores conquistaram a cultura hegemônica. No entanto, afirma Foucault, "a partir dos anos sessenta percebeu-se que esse poder tão rígido não era assim tão indispensável quanto se acreditava, que as sociedades industriais podiam se contentar com um poder muito mais tênue sobre o corpo" (FOUCAULT, 1986, p. 148).

O poder iria tomando outras formas. O corpo, enquanto arena de luta entre os desejos e as instâncias de controle, revoltou-se, mas o poder responderia com uma “uma exploração econômica (e talvez ideológica) da erotização, desde os produtos para bronzear até os filmes pornográficos” (idem, p. 147). Portanto, a forma do poder de um “controle-repressão” passou para a de um “controle-estimulação”.

Paula Sibilia (2013) aponta que, no contemporâneo, o confinamento como a tecnologia de poder vem perdendo eficácia. Agora surgem métodos bio-informáticos e dispositivos digitais de programação, nos quais o corpo é construído como imagem. Se as tecnologias disciplinares tinham como proposta endireitar os corpos de acordo com a moral normalizada, as técnicas bio-

informáticas potencializam o corpo para além do normal. Um exemplo são as cirurgias plásticas que antes eram utilizadas para “correção” e agora criam novos padrões.

Nesse contexto, verifica-se, como Foucault já abordava na década de 1970, uma série de estimulações contraditórias “Fique nu...mas seja magro, bonito e bronzeado!” (FOUCAULT, 1986, p. 147).

Suely Rolnik (1997) também aborda um movimento de produção de “kits de perfis-padrão”, que circulam ao redor do mundo: esses kits são comportamentos produzidos para serem consumidos pelas pessoas nas sociedades. Desse modo, a referência na identidade, ainda que esta adquira um caráter de mobilidade, como afirma Hall (2006), uma vez que ela se transforma continuamente em relação aos sistemas culturais nos quais estamos inseridos, ainda permanece uma referência nessas padronizações, que mudam de acordo com o mercado: todos devem ter corpos “sarados”, cabelos alisados e loiros.

Se, como afirma Deleuze (2010), enquanto os confinamentos são “moldes”, os controles são uma “modulação”, ou seja, moldagens que mudam a cada instante, continuamente; e se, como indica Foucault (1986), os mecanismos do poder passaram de um “controle-repressão” para um “controle-estimulação”, que por sua vez incitam, ao mesmo tempo, que os sujeitos comam em redes de *fast-food* e que tenham um corpo *fitness*, como os sujeitos podem resistir aos estímulos-contraditórios-moduladores do poder?

É aí que surge uma hipótese: “aceitar o indefinido da luta” (FOUCAULT, 1986) entre sensações, em que o corpo é o lugar do embate. E, talvez, um modo de resistir aos “estímulos-contraditórios-moduladores” seja através da incongruência, do duplo sentido, da teatralidade que são características do *camp*. Como apontava Sontag, na década de 1960:

Os recursos tradicionais que permitem ultrapassar a seriedade convencional – ironia, sátira – parecem fracos hoje, inadequados ao veículo culturalmente supersaturado no qual a sensibilidade contemporânea é educada. O *camp* introduz um novo modelo: o artifício como ideal, a teatralidade. (SONTAG, 1987, p.333)

É pelo *camp* e com toda a extravagância do artifício que lhe é característico que podemos pensar, portanto, em uma invenção de si, em uma teatralidade, um “travestimento” (LOPES, 2002), em estar continuamente representando, não se deixando capturar por cristalizações, por conceitos, por identidades. O “sujeito”, desse modo, cria-se de acordo com os encontros que a vida lhe oferece, celebrando-as em suas múltiplas possibilidades.

Desse modo, podemos pensar na proposição de Denilson Lopes ao afirmar que seria necessário nos afastarmos de um “discurso em torno da diferença” para “um discurso do estranho, que há em nós e nos outros” (LOPES, 2002, p.99). O que o autor propõe, assim, é

mudar de um discurso de uma tolerância cínica à alteridade, o que pode leva a isolacionismos do tipo “respeito, mas longe de mim”, ou “você pode até ser gay, mas tem que ser discreto”, para um discurso que privilegie a busca por desvios, por deslocamentos, pela busca do estranho, do inabitual a cada “estímulo-contraditório-modulador” a que estivermos submetidos. E, além disso, pela criação de sensações, de afetos, que possam inventar novos modos de ser e de existir ou desestabilizar os já existentes.

\*

“*Camp* é uma arte que se propõe seriamente, mas não pode ser levada totalmente a sério porque é ‘demais’”, uma *seriedade que falha*, afirma Sontag (1987, p. 328). “O que é extravagante de uma maneira inconsistente ou distante não é *camp*. Tampouco algo será *camp* se não parecer brotar de uma sensibilidade irrefreável, praticamente incontrolada” (idem). As drag queens se montam pelo desejo de se montar, para fazer um show para um público. Compartilham com aquelas pessoas que estão a assistindo um *sentimento*, como diria Duda Flux, que se transforma em algo deslumbrante. Parte, portanto, de uma necessidade de constituir outros corpos que deem conta de uma vida. O *camp* – e, porque não, o show de uma drag queen –, “[...] possui a mistura adequada de exagerado, de fantástico, de apaixonado e de ingênuo” (p.327).

Em ambos os casos ocorre uma transformação. No *camp*, “por trás do sentido geral ‘direto’ no qual podemos entender alguma coisa, encontramos uma experiência pessoal absurda com essa coisa” (p. 325). Drags se montam porque desejam criar um outro corpo para si, porque encontraram uma outra possibilidade de vivência daquele corpo, uma metamorfose.

O brilho e o glamour das drag queens, contudo, não é nada sem seu público. Para que sua potência transformadora possa se efetivar, elas precisam de uma rede que as sustente. Seja o dono da boate que a contrata ou as amigas para as quais mostra as maquiagens e as montagens. Podem não ter a mesma popularidade das divas de Hollywood, mas são as *rainhas* onde se apresentam. Do mesmo modo, o *camp* precisa das drag queens e do artifício, da afetação, da incongruência, do exagero, da teatralidade e do humor que excede existências tão sérias. O que *falha*, no *camp* e nas drag queens, é o confortável caminho da normalidade.

\*

Ao propor uma intercessão entre as várias abordagens feitas pelo *camp*, desde a de Christopher Isherwood, da década de 1950, até a de Denilson Lopes, publicada em 2002, pretende-se evidenciar como o *camp* se configura de várias formas e se modifica com o tempo. Assim, o *camp* é compreendido a partir de uma perspectiva relacional, contextual, o que, de

fato, é essencial para a ideia que proponho: pensar que o *camp* é importante nessa segunda década do século XXI exatamente por ser mutável, por não se enquadrar em categorias fixas, por estar “sempre no futuro<sup>48</sup>” (CORE, 1984, p.15), sempre reinventando modos de corromper as *modulações* que restringem a multiplicidade da existência.

Ao fugir de significações pré-determinadas, caminhos fixos, e brincar com significados, ambiguidades, as drag queens também destronam hierarquias e disparidades através de máscaras e artifícios, montagens e desmontagens, evidenciando outras formas de se viver, ignorando “o monopólio do refinamento”, como diria Sontag. Existências marcadas por uma afetação no vestir, no falar, que também são afetadas pela vida, deixando de lado toda a segurança, os passos firmes, as certezas, a seriedade...

Philip Core (1984) afirma que o *camp* “existe no olhar do espectador<sup>49</sup>”. Mas é um olhar com cílios postiços, fazendo *carão*, como se estivesse num filme, num *close*<sup>50</sup>.

---

<sup>48</sup> Tradução livre, no original: “Camp is always in the future; that is why the present needs it so badly”

<sup>49</sup> Tradução livre, no original: “CAMP is in the eyes of the beholder”

<sup>50</sup> No cinema, *close* é um plano aproximado, que enquadra algum detalhe específico da cena. Na gíria gay, segundo o dicionário Aurélia, significa mostrar afetação, fazer trejeitos efeminados, *dar pinta*. Outros “verbetes” podem ser consultados em <https://gepss.files.wordpress.com/2011/04/aurelia.pdf>

## 9 SINGULAR PLURAL

Revirava as gavetas do guarda-roupa e da memória. Achei aquela fantasia de super-homem que minha mãe havia comprado para o último carnaval. A blusa azul com aquele “S” amarelo. “S de Sandy”, pensei. A capa não estava mais lá, perdi de tanto brincar. Mas achei o que queria: o short vermelho. Era um short bem pequeno. Ficaria ótimo para compor aquele figurino. Amarrei a camiseta branca igual as meninas me ensinaram na escola. Tinha que pegar a parte de baixo da blusa, enrolar um pouco, passar pela gola e pronto! Um top perfeito. Coloquei o disco da Daniela Mercury na vitrola. Cantava aos berros: *A cor dessa cidade sou eu... o canto dessa cidade é meeuu..... O gueto, a rua, a fé... Eu vou andando a pé pela cidade bonita.... O toque do afoxé e a força de onde vem.... Ninguém explica, ela é bonita-aaaaaaaaaaaaaaaa...*

\*

Carnaval é época de colocar máscaras e fantasias, de sair às ruas, de desafiar orientações da cultura dominante e a sexualidade das relações normativas. Schechner (2012, p. 157), aliás, afirma sobre a ocupação das ruas:

“[...] Quando as pessoas vão em massa às ruas, elas estão celebrando possibilidades de fertilidade de vida. Elas comem, bebem, fazem teatro, fazem amor e apreciam a companhia umas das outras. Elas colocam máscaras e fantasias, levantam e movem bandeiras, e constroem efígies não meramente para disfarçar ou embelezar seus eus ordinários, ou para ostentar o exorbitante, mas também para expressar a multiplicidade de cada vida humana.

Tempo de se arriscar, de existir na ambiguidade, de vestir peles excessivas, perturbadoras; de zonestar a circulação cotidiana da cidade, de experimentar outros movimentos, de transitar. Derrubam-se barreiras sexuais, sociais; desordenam-se as formas de civilidade, as etiquetas, possibilitando uma vida livre; criam-se mundos. Para Bakhtin, nas festividades medievais (2002, p.35), as máscaras celebram a “alegria das alternâncias e das reencarnações, a alegre relatividade, a alegre negação da identidade e do sentido único, a negação da coincidência estúpida consigo mesmo”. Nossas fronteiras naturais são bagunçadas pelas máscaras ainda hoje. Máscaras que confundem identidades, fazem-nos incorporar a ambivalência, contorcem nossos rostos em outros.

“Brincamos” o carnaval, brincamos de existir. As drag queens, contudo, não precisam do carnaval, qualquer momento do ano é época de carnavalizar comportamentos e exagerar costumes socialmente aceitos. Com suas montagens exuberantes, as drags enchem de purpurina



a racionalidade sóbria e fazem o humano perder seus contornos e suas definições. Ridicularizam o sério, escracham a discriminação, debocham da vida cotidiana a cada apresentação. Drag queens arrastam-nos para a metamorfose, para uma existência marcada por múltiplas variações.

\*

Figurinos que se conjugam com saltos plataforma, com cílios postiços, com perucas. Drags são corpos e maquiagens e sentimentos e sistemas econômicos e plásticos e desejo e *glitter* e famílias e produtos e afeto e tecnologias e imagens e roupas e memórias e redes e também outras coisas. O corpo do intérprete se reconfigura em um novo corpo em uma montagem: inventa modos de se manter de pé naquele salto plataforma, ao mesmo tempo em que segura o vestido que foi remendado às pressas e tenta não ficar muito nervosa para não borrar a maquiagem. *Força na peruca!* Quando ele monta ou desmonta um personagem, contudo, não revela nenhuma identidade prévia, que existe independente daquela que encena.

Philippe-Alain Michaud (2006, p.79) diz que, no travesti “o corpo se torna uma coleção de imagens<sup>51</sup>”, uma vez que sempre cria novos personagens, entre real e ficcional. Deslocaria da ideia de coleção para a de montagem: não apenas uma aglomeração de memórias, sensações, imagens de filmes, sons.... elas também se justapõem, sobresscrevem, rasuram umas às outras. Por entre todos esses blocos de sensações, essas intensidades, perpassam algumas linhas, como que compondo toda essa montagem. Recorro novamente a Gilles Deleuze, quando, no livro *Diálogos*, escrito em conjunto com Claire Parnet (2004), falam-nos sobre os tipos de linhas que nos constituem.

Um primeiro tipo são as linhas duras, que nos segmentam em espécies bem determinadas: homens ou mulheres, heterossexual ou homossexual, trabalho ou lazer, público ou privado, natural ou artificial, real ou ficção. Segmentos muito bem determinados: nascimento – casa – escola – trabalho – casamento – filhos – velhice – morte. Nem tanto binárias, mas dicotômicas. Se não é homem e nem mulher então é travesti. Se não é branco e nem negro é mulato. Criam segmentações e rótulos até mesmo para aqueles que misturam os binarismos. São linhas que nos tranquilizam por estarmos protegidos por aquelas determinações, modos seguros de existência. As linhas duras são mantidas por instituições, como família, escola, prisão, indústria, empresa, que tentam manter aquelas costuras muito bem acabadas longe de qualquer tipo de perigo. Daí surge a violência e a hostilidade com tudo aquilo que difere do padrão dessas linhas.

---

<sup>51</sup> Tradução livre, no original: “L’univers du travesti est un univers de surfaces, sans profondeur ni extériorité, où le corps devient une collection d’images”

Um segundo tipo são as linhas flexíveis, que inserem pequenas rupturas no cruzamento com as linhas duras, desvios quase imperceptíveis. “Uma profissão, por exemplo, professor, juiz advogado, contabilista, mulher da limpeza, é um segmento duro, mas é também muitas coisas mais: quantas conexões, atracções e repulsas que não coincidem com os segmentos, quantas loucuras secretas e contudo em relação com os poderes públicos”, dizem os autores (2004, p.152). Uma palavra-chave a meu ver seria contaminação. Uma linha dura que é contaminada por pequenos movimentos, flexibilizações. Essas linhas, contudo, podem tanto levar para desvios insuportáveis, quanto para endurecimentos “microfascistas”, quando se deseja enfrentar as imposições das linhas duras, ou como aqueles sujeitos que querem “fazer justiça com as próprias mãos”. Mudanças que podem acabar mantendo as costuras rígidas em determinados pontos.

Um terceiro tipo são linhas de fuga, uma linha que rompe com as outras e que aponta para outras direções. Linhas que fogem para além de ligações definidas, abrem brechas para outros mundos. Linhas que desalinham e que se constituem em novos traços. Mas também periga se tornar uma linha de destruição de si ou dos outros: dependência, suicídio, loucura... “Acabam mal não apenas porque são curto-circuitadas pelas outras duas linhas, mas porque se curto-circuitam a si próprias, devido ao perigo que segregam” (idem, p.169). Mesmo aquelas costuras bem amarradas, algo sempre forçará seu rompimento. Não é fugir do mundo, mas fazer fugir o mundo, uma certa representação de mundo. “Fugir não é renunciar às ações, nada mais ativo que uma fuga. É o contrário do imaginário. É também fazer fugir, não necessariamente os outros, mas fazer alguma coisa fugir, fazer um sistema vazar como se fura um cano” (idem, p.49).

Um emaranhado de linhas nos contorna. Ao mesmo tempo, linhas duras e linhas flexíveis e linhas de fuga. Memórias, sentimentos, afetos, relações familiares, amizades, encontros, sistemas econômicos, sistemas sociais, tecnologias podem fixar-nos em identidades, contaminar-nos com flexibilizações e também provocar-nos transformações irreparáveis. Tudo isso nos monta, tudo se entrelaça. Não somos os mesmos diante de um pai que nunca pergunta como foi o seu dia, daquele namorado que te faz muito feliz, do melhor amigo da escola com quem bebia escondido durante a aula, do atendente de telemarketing que te liga para oferecer a melhor conexão de internet, de um cachorrinho fofinho que vê na vitrine de um *pet-shop*. Vestimos diferentes roupagens a cada dia, a cada instante.

Não falo, contudo, de ficar apenas trocando de roupas, de papéis, de personagens, de atitudes. Mas de intensidades que passam pelo corpo e “ficam ensaiando, mesmo que

desajeitadamente, jeitos e trejeitos, gestos, expressões de rosto, palavras... É que, você sabe, intensidades buscam formar máscaras para se apresentarem, se ‘simularem’”, nos diz Suely Rolnik (2006, p.31), “*sua exteriorização depende de elas tomarem corpo em matérias de expressão*. Afetos só ganham espessura de real quando se efetuam”, ou, dizendo de outro modo, se efetuam em montagens.

Somos máscaras provisórias dessas sensações. Por vezes agimos “no automático”, já estamos tão acostumados a uma determinada rotina que as nossas máscaras parecem ser únicas, ou que nem máscaras temos. Mas, quando menos esperamos, experimentamos algo que deforma os modos a que já estávamos tão habituados. Nossas máscaras se desmancham e logo se transformam em outras. Essas máscaras não escondem quem verdadeiramente somos, ao contrário, nos constituímos a partir delas. Atrás de uma máscara tem sempre uma outra máscara. Montagens vão se criando umas após às outras, uma se reconfigura em outra, não há como se desmontar por completo.

Um sujeito enquadrado pelas normas, assim, é apenas um instante, um momento de nós. Trafegamos errantes pela vida. Somos também atravessados por desejos sem nome que desafiam definições, rompem com modos prontos de viver. Um eu que transita, que recria a si no mundo. Há sempre algo que está fora de campo, que foge àquela montagem, atos de traição às identidades. Infidelidades conjugais, desejos por pessoas do mesmo sexo, amores proibidos, medos cotidianos.

Transformar-se não é apenas trocar de vestes ou de papéis, não é ser ao mesmo tempo mãe, filha, avó, advogada, síndica. É ser perpassado por um estranhamento de si ao adotar cada uma dessas formas bem acabadas, dobrar-se e desdobrar-se, abrindo-se a uma experimentação criadora de roupagens desconhecidas, interrogar-se. Foucault (2004, p.266) afirmava algo similar: “as relações que devemos estabelecer conosco mesmos não são relações de identidade, elas devem ser antes relações de diferenciação, de criação, de inovação. É muito chato ser sempre o mesmo”.

Drag queens e suas incessantes metamorfoses evidenciam o processo de se montar como sujeitos. Fogem de determinações biológicas e se reinventam. “Relacionar o trabalho corporal dos travestis a simples mania cosmética, ao afeminamento, à homossexualidade é simplesmente ingênuo<sup>52</sup>”, diz Severo Sarduy (1982, p. 62), “essas não são mais que as fronteiras aparentes de uma metamorfose sem limites, seu tecido natural”. Metamorfoses porque esses seres habitam

---

<sup>52</sup> Tradução livre, no original: “Relacionar el *trabajo corporal* de los travestís a la simple manía cosmética, al afeminamiento o a la homosexualidad es simplemente ingenuo: esas no son más que las fronteras aparentes de una metamorfosis sin límites, su pantalla "natural".

sempre um estado híbrido, em que coexistem masculino e feminino. Uma simulação, mais que uma imitação: não se copia uma mulher ou um homem, mas o modo como aquele sujeito se constrói, sua aparência. Assume-se uma multiplicidade inerente aos gêneros, às pessoas, à vida e um permanente estado de fronteira, da possibilidade de transitar entre representações: seres contraditórios, ambíguos, de contornos mal definidos... seres múltiplos, verdadeiras metamorfoses do humano, subjetividades provisórias por definição, subjetividades transformistas: variam com os encontros que acontecem pela vida.

\*

“O ‘*Projeto Drag Queen*’ foi o meu primeiro. Nos anos 90, havia um monte de drag queens. Drag queens são muito dramáticas, vestem-se com fantasias, naquela primeira vez que eu estava pensando que seria uma mudança engraçada e dramática<sup>53</sup>”, disse a artista Nikki S. Lee para o site *I am Korean* (2007). O ‘*Projeto Drag Queen*’ (FIG.6) a que ela se refere faz parte de uma série de fotografias intitulada *Projetos*. Nikki se transformou por meio de roupas, maquiagens, dietas, apliques no cabelo, aulas de dança e se infiltrou entre punks, yuppies, strippers, aposentadas, rappers, latinas, com o objetivo de se fotografar em meio a esses grupos. “Eu fui em um lugar chamado *Mother*. Agora não existe mais. Era próximo ao mercado de carnes, que era bem fedido nos anos 90. Agora é tipo um lugar da moda e limpo e extravagante. Foi lá que eu me aproximei das drag queens. (2007)”<sup>54</sup>.

A primeira performance de Nikki S. Lee começou com seu nome. Nascida na Coreia em 1970, Lee Seung-Hee mudou-se para os Estados Unidos em 1994 para cursar uma licenciatura em fotografia de moda no *Fashion Institute of Technology*. Escolheu seu novo nome a partir dos que eram mais citados na revista *Vogue* do mês em que se mudou: o nome escolhido foi Niki, em referência à modelo Niki Taylor. Em 1997, quando concluiu o mestrado em fotografia na Universidade de Nova York (NYU), Nikki S. Lee começou seus *Projetos*.

---

<sup>53</sup> Tradução livre, no original: “ ‘The Drag Queen Project’ was my first. Back in the ‘90s there were a lot of drag queens. Drag queens are very dramatic, dressing up in costume, so that first time I was thinking it would be a funny, dramatic change.

<sup>54</sup> Tradução livre, no original: “I went to a place called Mother. It’s disappeared now. It was in the meat market area, which was very funky in the ‘90s. Now it’s kind of trendy and clean and fancy. I approached the drag queens there”



Figura 1 – Nikki S. Lee. Projeto Drag Queen (1997).

De 1997 a 2001, a artista observava os *modos de ser* de cada um daqueles grupos nos quais se inseria: o vestuário, os gestos, os tons de pele, as convenções sociais, as poses. Em cada grupo ela se apresentava como artista, explicava sobre o trabalho, dizia que gostaria de tirar fotografias<sup>55</sup>. Cada transformação durava cerca de três a quatro meses. “Cada projeto tinha sua dificuldade. O “Projeto Skatista” (FIG.7) foi fisicamente bem difícil. O “Projeto Idosos” (FIG.8) foi difícil porque era verão e eu tinha que colocar uma maquiagem especial e andar pelas ruas. E o “Projeto Dançarinas Exóticas” – não é confortável, sabe. Eu não queria mostrar meus peitos para estranhos”<sup>56</sup>, disse Nikki S. Lee para o site *I am Korean*.

<sup>55</sup> Apesar de que certas fontes indicam o contrário: <http://www.vice.com/read/part-time-punks-simon-doom-on-nikki-s-lees-poseur-art>

<sup>56</sup> Tradução livre, no original: “Every project has different difficulty. “The Skateboarder Project” was physically really difficult. “The Seniors Project” was difficult because it’s summertime and I had to put on really thick special makeup and walk around the street. And then “The Exotic Dancers Project” — it’s not comfortable you know. I didn’t really want to show my boobs to strangers.”



Figura 2 – Nikki S. Lee. Projeto Skatista (2000).

Uma vez assimilada, um amigo que a acompanhava ou um integrante do próprio grupo em que estava inserida a fotografava em meio àquele grupo. A câmera não tinha nada de especial, era uma daquelas câmeras compactas que ainda se usa para fotografar reuniões familiares: apontamos para aquilo que desejamos registrar, apertamos o botão para disparar o flash e... pronto! está feita a foto. Uma fotografia com olhos vermelhos e com a marcação digital da data em que foi clicada.

As fotografias de Nikki S. Lee funcionam sim, como indícios objetivos da realidade, tal como entende toda uma tradição moderna e semiótica. Os encontros são registrados a partir de ligações físico-químicas, que independem da ação humana. Contudo, essa mesma capacidade do instantâneo fotográfico foi utilizada pela artista como um artifício para dar veracidade àquela encenação. Quando vistas em conjunto, as imagens nos devolvem olhares em seus *eus* multiplicados que fazem aqueles registros, em um primeiro momento eram tão banais, tão amadores, tão íntimos, tão autênticos, serem invadidos pelo artificial e pela ficção.



Figura 3 – Nikki S. Lee. Projeto Idosos (1999)

Contudo, elas também são testemunhas de que as imagens são *rascunhos* de outras imagens. Somente reconhecemos aquelas imagens em conjunto com outras imagens. Não apenas aquelas imagens que estão lá expostas, em que Nikki S. Lee se transforma nos mais diferentes tipos de pessoas, mas também aquelas fotografias que registram momentos íntimos em que estamos com nossos familiares, com nossos amigos, em viagens que fizemos... O significado de uma imagem, portanto, se dá *em relação* a outras imagens.

Charlotte Cotton (2010) também vai por esse caminho ao dizer que a fotografia tem sido pensada, desde meados dos anos 1970, não apenas enquanto um índice de realidade mas também como um *signal*: a imagem fotográfica adquire seu significado não de acordo com o referente daquilo que está representando, mas a partir da inserção daquela imagem em um conjunto de outras imagens num campo social e cultural mais amplo. Os artistas, nesse sentido, trazem à cena outros atributos inerentes do processo fotográfico, como suas possibilidades de reprodução, imitação e falsificação.

Deixemos por um momento a artista para deter nosso olhar nas outras pessoas que formam os grupos, nos *contextos*. Começo a pensar se todos aqueles modos de vida, todas aquelas aparências, aqueles gestos enquanto “comportamentos restaurados” de que Schechner nos fala.

Performances marcam identidades, dobram o tempo, remodulam e adornam o corpo, e contam estórias. Performances – de arte, rituais, ou da vida cotidiana – são “comportamentos restaurados”, “comportamentos duas vezes experienciados”, ações realizadas para as quais as pessoas treinam e ensaiam [...] Mas a vida cotidiana também envolve anos de treino e de prática, de aprender determinadas porções de comportamentos culturais, de ajustar e atuar os papéis da vida de alguém em relação às circunstâncias sociais e pessoais<sup>57</sup> (SCHECHNER, 2006, pp. 28,29).

Esse “comportamento restaurado”, para Schechner, é o processo principal de todos os tipos de performance, seja na vida cotidiana, nas artes, nos ritos... O comportamento restaurado se refere aos modos como fomos ensinados a nos comportarmos em determinados contextos, os modos que foram aprendidos. “[...] as unidades de comportamento que contém meu “eu” não foram por “mim” inventadas. Ou, bastante ao contrário, posso experimentar ser “além do que sou”, “não eu mesmo”, ou “dominado” em transe.<sup>58</sup>” (idem, p. 34). Assim, *ser é ser habitado por muitos*.

O modo como alguém *performa a si*, portanto, está conectado às performances outras: filmes, livros, programas de televisão, danças, dramas, rituais. O cotidiano, o cerimonial e o artístico, assim, se confundem a partir de repetições e de recombinações de comportamentos já vividos nos mais diversos âmbitos. “Mesmo o “mais recente”, “o original”, “o chocante” ou o “de vanguarda”, diz Schechner, “são, em sua maior parte, uma nova combinação de comportamentos conhecidos ou o deslocamento de um comportamento, do campo conhecido para novos contextos e ocasiões<sup>59</sup>” (idem, p.35).

Assim, podemos pensar nas mais diferentes performances que quase sempre se sobrepõem durante um dia de nossas vidas. Acordar; vestir-se para sair de casa como um homem; interpretar um papel como o de um filho, de um professor, de um estudante; comer; encontrar com alguém; pensar; falar com alguém ao telefone; andar na rua; jantar; ir à igreja; assistir um jogo de futebol; dançar; dormir. E mesmo também por todo um processo de aprendizagem por qual passamos ao longo da infância e da juventude. Para alguns, era mais fácil aprender a ler, falar, comer, se concentrar, ir na escola, se comportar, não tirar meleca do nariz. Para outros, contudo, que não se encaixavam nesses modos de ser, tudo foi sempre mais

---

<sup>57</sup> Tradução livre, no original: “Performances mark identities, bend time, reshape and adorn the body, and tell stories. Performances – of art, rituals, or everyday life – are made of “twice-behaved behaviors,” “restored behaviors,” performed actions that people train to do, that they practice and rehearse. [...] But everyday life also involves years of training, of learning appropriate bits of behavior, of finding out how to adjust and perform one’s life in relation to social and personal circumstances”.

<sup>58</sup> Tradução livre, no original: “the units of behavior that comprise “me” were not invented by “me”. Or, quite the opposite, I may experience being “beside myself”, “not myself”, or “taken over” as in trance”.

<sup>59</sup> Tradução livre, no original: “Even the “latest”, “original”, “shocking”, or “avant-garde” is mostly either a new combination of known behaviors or the displacement of a behavior from a known to an unexpected content or occasion”.



difícil. Mesmo na vida adulta, por vezes é difícil se ajustar a determinados comportamentos que são esperados de nós por nossos pais, amigos, namorados, familiares...

A vida, por si mesma, é uma performance. O que eu quero dizer com isso é que apenas o falar inglês, para mim, é uma performance porque é um sistema diferente. Meus gestos e minha expressão facial são um pouco diferentes do que quando eu falo coreano. Quando eu falo coreano existem menos camadas, mas quando eu falo inglês existe um filtro o qual eu devo atravessar. Este filtro faz-me pensar que estou fazendo uma performance. Performance não quer dizer atuar. Apenas diz que não está vindo naturalmente da minha personalidade. O inglês, para mim, é um processo artificial (LEE, 2007)<sup>60</sup>.

Estrangeira naquela língua, Nikki S. Lee evidencia os sotaques que permeiam Nova York: latinos, negros, drag queens, skatistas, punks. Todas aquelas versões menores do que seria o padrão do *american dream*, todos aqueles grupos que criam distintos modos de vida. Mas também fala-nos de como o sujeito é afetado pelo contexto em que está inserido, de como toda uma certa autenticidade do indivíduo é permeada por comportamentos repetidos. Assim, não apenas as imagens, como nos diz Cotton, mas também as poses encenadas nas imagens se inserem em um conjunto de outras poses, em todo um campo social e cultural. Roland Barthes (1984, p.27) afirmava sobre uma certa *sensação de inautenticidade* quando posamos para um retrato.

A foto retrato é um campo cerrado de força. Quatro imaginários aí se cruzam, aí se defrontam, aí se deformam. Diante da objetiva, sou, ao mesmo tempo, aquele que eu me julgo, aquele que eu gostaria que me julgassem, aquele que o fotógrafo me julga e aquele de que ele se serve para exhibir sua arte. Em outras palavras, ato curioso: não paro de me imitar, e é por isso que, cada vez que me faço (que me deixo) fotografar, sou infalivelmente tocado por uma sensação de inautenticidade.

Nikki S. Lee nos faz reconhecer, ao olharmos nas fotografias, como o “eu” é uma produção de todo um contexto no qual estamos inseridos. A artista cria ficções de si, deixa ser habitada por múltiplos “eus”, faz a imagem ser invadida pela encenação. Não há nenhum “eu” verdadeiro, somente passagens, momentos, ecos, variações. A imagem de si enquanto *signal*. O sujeito, assim, como *montagem* de outros.

\*

---

<sup>60</sup> Tradução livre, no original “Life itself is a performance, what I mean by that is just speaking English for me is a performance because it’s a different system. My gestures and my face expressions are a little bit different than when I speak Korean. When I speak Korean there’s less layers, but when I speak English there’s one filter I have to get through. That filter makes me think I’m doing a performance. Performance doesn’t mean acting. It’s just not naturally coming from my personality. English for me is an artificial process.” Disponível em: <http://iamkoream.com/the-girl-stays-in-the-picture/>

Para se transformar em um soldado, um homem deve passar por intensos meses de treinamento. Sua roupa também não pode ser qualquer uma, mas com tons de verde musgo, verde, bege e preto; no rosto, passa-se uma tinta também de cor verde, tudo isso para se camuflar na mata. Nas cenas iniciais de *Morrer como um homem*, do cineasta português João Pedro Rodrigues (2009), em uma operação de reconhecimento de campo, dois soldados desviam do caminho determinado. Beijam-se, transam. Os corpos são uniformizados, o desejo é singular.

Diariamente, Tônia também veste toda uma armadura de guerra para concretizar seu desejo: peruca, maquiagem, enchimentos no bumbum, vestidos das cores mais chamativas. Zé Maria, filho de Tônia, não aceita que ele vista-se como uma mulher. Rosário, por outro lado, quer que sua namorada deixe de ser um homem, assim como o fez a amiga Irene. Tônia é católica e fazer a operação é cometer um crime, como afirma em certo momento do filme. Na boate onde trabalha, sua aparência não atrai mais os olhares do público. Talvez seu único conforto seja sua cachorrinha Augustina.

A montagem de Tônia dá forma ao filme: o filme de guerra invadido pelo filme gay, o musical permeado pelo melodrama; justaposições de canções, humor, tragédias. Muitos filmes em um. O filme não traça uma linha reta, uma história, não avança rumo a uma conclusão, a uma moral; tempo e formas são incertos. O que ganha destaque não são os shows de Tônia na boate, mas o camarim, a intimidade do lar. As imagens tramam um percurso que se emaranha às lembranças, aos sonhos, aos sentimentos da personagem.

Incertos, também, são os caminhos que os personagens trilham ao longo do filme. Como Rosário canta no cemitério, em determinado momento do filme: “*Em moldes feitos não me sei criar / Em formas feitas podem-se quebrar / Também não sei se me quero formar / Porque eu não sei / Porque eu não sei se me quero polir / Também não sei se me quero limar...*”. Zé Maria busca uma sexualidade desviante para longe dos holofotes do quartel, mas mata seu amante após uma piada sobre o pai que na verdade é uma mulher. Rosário vende pertences de Tônia e se embrenha por ruelas e cantos de Lisboa para comprar substâncias que o entorpeçam; mas também não suporta a morte da companheira e se mata. Antônio, mesmo tendo vivido como Tônia durante os últimos vinte anos, decide morrer como um homem: seu corpo rejeita o silicone que implantou nos seios. Existências, portanto, que permanecem em um estado de ser indefinido, que não se fixam em identidades com traços fixos. Sujeitos que se transformam a cada cena, atravessados por intensidades e variações múltiplas que a vida lhes demanda.

A imagem do filme também deixa-se ser afetada pelo sentimento, sendo tomada por tons de vermelho, de azul, variando os ângulos, ora frontal, ora de cima, enquanto Tônia gira

sentada numa cadeira, cantando: “*O meu amor (quem é, quem é?) / O meu segredo (quem é, quem é?) / Minha aventura (quem é, quem é?) / Minha loucura (quem é, quem é?) / Já todos sabem (Só tu não vês) / Olha que a vida tem mais marés*”. Ou, ainda, quando partem à caça de “gambozinos”, seres da superstição popular portuguesa, variando de definições entre pássaros, pirilampos ou peixes. Quando estão na floresta, a lua colore de vermelho a imagem do filme e todos sentam-se para contemplarem a lua. Nesse instante, estamos todos, personagens e público, enfeitiçados pelos gambozinos, quase que em transe com a música, vinda de uma fonte desconhecida, experimentando um estado de não ser nada além do que aquela cor e aquela melodia. Nossa existência, naquele instante, é perpassada por um outro ritmo.

O médico dobra e desdobra o papel para mostrar as modificações que serão feitas no pênis de Tônia para torná-lo uma vagina. Mais do que contrários, as dobras aqui evidenciam não uma separação dicotômica, mas continuidades, movimentos: o silicone, marca do processo de transição de Tônia, é também aquilo que a leva à morte. Em seu enterro religioso que tanto queria, mesmo estando morta como um homem, Tônia permanece nem uma coisa, nem outra, “sem ser carne e sem ser peixe”, como afirma Rosário em certo momento do filme. No único espetáculo que vemos da personagem, com um vestido longo vermelho, plumas azuis e uma coroa de brilhantes sobre a inconfundível peruca loira, Tônia canta um fado, na última, deslumbrante e hipnotizante cena do filme. “*Ai como eu quero viver no plural / Este singular é pior que mal [...] / Não tenham certezas / Eu não sou assim*”.

\*

Deleuze (2010) nos adverte que nosso pensamento ocidental é modelado pelo verbo ser, pelo *É*. Daí vem todas as tentativas de definições, atribuições, delimitações. E também as dualidades: ou é uma coisa ou é outra. O filósofo vem nos atentar para o *E*, conjunção aditiva que não deseja apenas somar, mas diversificar, multiplicar, perturbar o verbo ser e os usos dominantes da língua. “O E não é nem um nem o outro, é sempre entre os dois, é a fronteira, sempre há uma fronteira, uma linha de fuga ou de fluxo, mas que não se vê, porque ela é o menos perceptível”, afirma Deleuze, “e no entanto é sobre essa linha de fuga que as coisas se passam, os devires se fazem, as revoluções se esboçam” (pp.62-63).

Drag queens, travestis, transexuais são mais de um, vivem entre gêneros, entre montagens; escancaram maneiras experimentais, ambíguas, ambivalentes, inconstantes de ser. Lembro-me de fala de Maycon/Kinaidos, durante a realização de um documentário em 2010. “É muito diferente, sério. [...] O Maycon faz coisa que a Kinaidos não faria e tudo que eu não tenho coragem de fazer eu realizo nela. Meu sonho era ficar pelado em público, realizei na

Kinaidos. Não era o Maycon pelado, era a Kinaidos”. Em seguida, uma pessoa da equipe perguntou “Mas você acha que o Maycon é a verdade?”. Maycon/Kinaidos respondeu: “*Eu acho que os dois são a verdade...*”

O processo de montagem acontece como se o corpo do performer fosse um *cavalo*, um receptor, e a drag queen fosse uma entidade que encarna naquela pessoa. Uma vez perguntei à Amanda Fierce se ela conseguia perceber quando essa modificação acontecia:

*Tem amigos meus que falam que eles percebem que eu mudo totalmente quando eu coloco a peruca na cabeça. Falam assim: "você muda a sua postura, sua forma de andar, sua forma de falar". Tudo muda naquele momento. Tem amigos meus que falam que quando eu tô me maquiando, quando eu termino de desenhar a sobrancelha, eles já veem toda a mudança. Apesar de que a sobrancelha é a moldura do rosto. Então, conforme a gente muda o formato dela você muda toda a expressão facial. Então acho que até entendo porque alguns enxergam dessa forma.*

“A drag é mais de um”, nos diz Louro, “mais de uma identidade, mais de um gênero, propositalmente ambígua em sua sexualidade e em seus afetos” (2004, pp.20-21). A ambiguidade no corpo drag é evidente pela justaposição de uma ficção de um feminino com suas maquiagens, gestos, jeitos, em uma musculatura masculina. A drag queen não deseja tornar-se mulher, não deseja ter a sua anatomia alterada. Como apontam Rupp e Taylor (2004, p.121) “drag queen é alguém que jamais pensou em cortar o seu pinto fora”. Ou, ainda, como nos diz Kirk (2004, p.172), “as drag queens são indivíduos reconhecidamente masculinos, que não têm vontade de ter o seu pênis removido... eles interpretam mulheres na frente de um público inteiro que sabe que eles são homens”.

Sônia Maluf nos diz “essa pessoa do travesti, da dragqueen, do transexual não pode ser apreendida a partir da noção de identidade. Ela é um ser em transformação, um vir a ser – que se reatualiza de forma continuada esse devir. Um ser que se faz sendo” (1999, p.274). Nesse caminho, as drag queens, assim como drag kings, travestis, transexuais, antes de quaisquer processos de montagem, têm a potência de afirmar o que Preciado (2008, 2011), a partir de uma formulação de Teresa de Lauretis, chama de *desidentificação*: reconhece-se que a masculinidade e a feminilidade são construções e que o corpo pode se reinventar a partir de outras gestualidades e gêneros diferentes para os quais foi intensamente programado pela

sociedade. Em outras palavras, longe de apenas “imitar” mulheres ou homens, a drag reconhece que há *outras montagens possíveis de si*. “Comecei a montar uma vez, querida, é um *exu* que nunca mais saiu do meu corpo, é uma beleza”, disse Hudson em uma conversa na *StandUp* em 2010. Drag queens não ficam nem lá e nem cá, nem masculino e nem feminino, nem homens e nem mulheres, permanecendo numa existência em devir.

## 10 DEVIR DRAG QUEEN

Devir não é imitar. Não é um homem querer ser pássaro ou árvore ou criança ou mulher, mas consiste numa relação de afetação mútua entre os corpos, em que ambos se transformam. “Os dois formando um único devir, um único bloco, uma evolução a-paralela, de modo algum uma troca, mas ‘uma confiança sem interlocutor possível’” (DELEUZE; PARNET, 2004, p.13).

“Desejar é passar por devires” (ZOURABICHVILI, 2004, p. 21). Devir seria traçar para si novas singularidades a cada encontro, embarcar em linhas de fuga, desterritorializantes, que desestabilizam nossas vestes habituais. O devir acontece no encontro, não a partir de referências ou ideias pré-determinadas, fixas ou inabaláveis, mas uma transformação mútua a partir da relação com o outro.

O conceito de devir está atrelado a uma ideia de mudança constante, de estar nômade, em oposição ao Ser enquanto imutável: um estar *entre*, nem isso e nem aquilo, estar sempre no meio, não é regido por exclusões como “ou homem ou mulher, ou criança ou adulto, ou humano ou inumano, ou orgânico ou inorgânico, é regido pela conjunção aditiva: ser homem e ser mulher, ser criança e ser adulto, ser humano e ser inumano, ser orgânico e ser inorgânico” (DINIS, 2008, p. 359). Criança, mulher, animal são formas, mas devir-criança, devir-mulher, devir-animal não são cópias dessas formas: são intensidades que circulam em nossos corpos que nos fazem entrar em um estado intervalar, híbrido, causando confusões entre gêneros, etnias, espécies. Somos arrastados a mutações incontroláveis, movidos por forças monstruosas impossíveis de serem identificadas, irreversíveis, que nos fazem encarnar novos estados no nosso corpo. Tornamo-nos misturas singulares.

Suely Rolnik (1996), quando declara uma *guerra aos gêneros*, localiza uma disparidade entre os planos visível e invisível. No plano em que estamos confinados, o plano do visível, da representação, figuras estáveis, identificáveis a um ou outro gênero. Já no plano do invisível é impossível registrar algo da ordem do gênero: está presente uma lógica da multiplicidade e dos devires, que embaralha gêneros e identidades. No plano visível, uma guerra dos gêneros, por sua vez indispensável para que as “minorias” conquistem igualdade de direitos civis. No plano invisível, uma guerra contra os gêneros, a favor da multiplicidade, da contradição e da incoerência, não reduzindo “a subjetividade a gêneros, a favor da vida e suas misturas” (idem, p.122)

Assim, se habitarmos o plano do invisível, poderemos experimentar ser uma “mulher molecular” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 68) ou um gay molecular, ou uma drag queen molecular. Não se trata de se transformar em mulher, gay ou em drag, mas de deixar que essas intensidades atravessem os corpos, deixar ser possuído por essas forças que desestabilizam as hierarquizações e segregações a que nossos corpos são submetidos. Experimentar modos impensáveis de sentir, de amar, de se relacionar com o outro, de transar, de dançar, de cantar. Devir é vestir outras peles, é transformação, é metamorfose.

\*

Hudson/La Beauty afirmou certa vez, quando conversamos em maio de 2010.

*Meu pai sempre soube que eu era gay, que eu contei. Mas aí quando ele descobriu a La Beauty foi uma coisa muito conturbada, que eu recebi um trote na minha casa de uma pessoa que trabalhava pra mim aqui na boate [...] Aí meu pai descobriu, meu pai sentou "Hudson, quero saber quem é La Beauty". Aí vocês imaginam a minha cara né gente. Aí eu contei pra ele a La Beauty é isso, isso e isso. Aí ele: "Não acredito, eu pensei que você fosse um gay normal", ele falou isso pra mim.*

Naquele mesmo ano, Kinaidos também me disse “geralmente eu nunca conto que eu sou drag... Não, não é vergonha, quando você conta meio que afasta. Já aconteceu de eu ficar com um menino e depois teve um show meu no Muzik. Eu cheguei lá, ele me viu montado, foi um choque para ele, sabe?”. O receio de Kinaidos em contar que era drag queen para os meninos com quem se relacionava nos aponta para um preconceito mesmo dentro do chamado “mundo gay”.

Amanda Fierce, drag que entrevistei em 2014, também afirma algo similar: “A maioria hoje em dia procura o mais masculino, o boy, [...] o povo quer sempre o boy magia, solteiro, gostoso, bem sucedido, com o pinto maior, que seja só ativo... se você não se encaixa... é, assim, você, eu não quero”.

A extravagância e o exagero das drag queens não têm lugar no mundo hétero e nem mesmo em meio aos homens gays. Aproximando-se do ideal masculino heteronormativo, o comportamento discreto é a preferência dominante. Denilson Lopes (2002) explica que essa sensibilidade tende a ser rechaçada,

[...] como se pode ver pela substituição da bicha louca (PERLONGHER, N.:1997, 85/90) pela figura do macho gay (LEVINE, M.: 1998), como mistura de ideal e auto-imagem. O que nos anos 70 foi uma resposta criativa ao estereótipo gay de almas femininas em corpos masculinos ou de pessoas incomuns, longe do cotidiano (TYLER, C.A.:1991, 36), hoje é sobretudo um elemento da indústria do corpo perfeito, reafirmação impositiva da imagem do “gay saudável” (SEDGWICK, E.: 1994, 156). (LOPES, 2002, p. 98).

Em um meio gay cada vez mais macho, a feminilidade das drag queens é motivo de exclusão e preconceito. “A maioria não gosta das montadas... é difícil você achar uma drag que tem marido”, diz a drag Kinaidos. “As minhas pegações diminuíram depois que assumi a La Beauty publicamente... a gente já sente radicalmente o preconceito das gays com o próprio gay”, afirma Hudson/La Beauty.

Arrisco-me a dizer que não somente pelos trejeitos efeminados, mas porque assinalam lugares intermediários, ambivalentes. “Esta operação de normalização exclui os novos marginalizados, os excluídos da festa: travestis, bichas loucas, caminhoneiras, cafonas – que em geral são pobres – sobrelevam os protótipos de sexualidades mais populares<sup>61</sup>”, diz Perlongher (1984)<sup>62</sup>, que logo em seguida nos faz um convite: “*devenir mujer, devenir loca, devenir travesti*”. E, por que não, devir drag queen?

Estranhar a montagem habitual do corpo; costurar montagens improvisadas de si, efêmeras, que se deformem e que se reconstituam a cada movimento; deixar-se ser contaminado por um sentimentalismo exagerado; transitar por estados fronteiros de gêneros não reconhecíveis; gaguejar na dublagem de vozes dominantes, encontrando suas próprias melodias singulares; experimentar vestir nossos desejos.

Busco, então, imagens. Não como um meio de ilustrar, mas, sobretudo, de operar os conceitos de um outro modo, através de intensidades de cor, linhas, enquadramentos, poses, gestos, impossíveis às palavras. Imagens montadas, criadas, opacas, imagens ficcionais, encenadas, posadas, com uma profusão de cores, imagens que não querem documentar a realidade, não querem ser denúncia, não querem ser localizáveis em uma cidade ou um país. Deixo-me ser levado pelo exagero, pelo artifício, pela montagem. Experimento ser atravessado por todas essas leituras e vivências nas fotografias que seguem nas próximas páginas.

---

<sup>61</sup> Tradução livre, no original: “Este operativo de normalización arroja a los bordes a los nuevos marginados, los excluidos de la fiesta: travestis, locas, chongos, gronchos – que en general son pobres – sobrellevan los prototipos de sexualidade mas populares”

<sup>62</sup> Disponível em: <http://www.elortiba.org/pdf/Perlongher-El-sexo-de-las-locas.pdf> Acessado em 09 de janeiro de 2015





Figura 4 – Devir Drag Queen (2014)

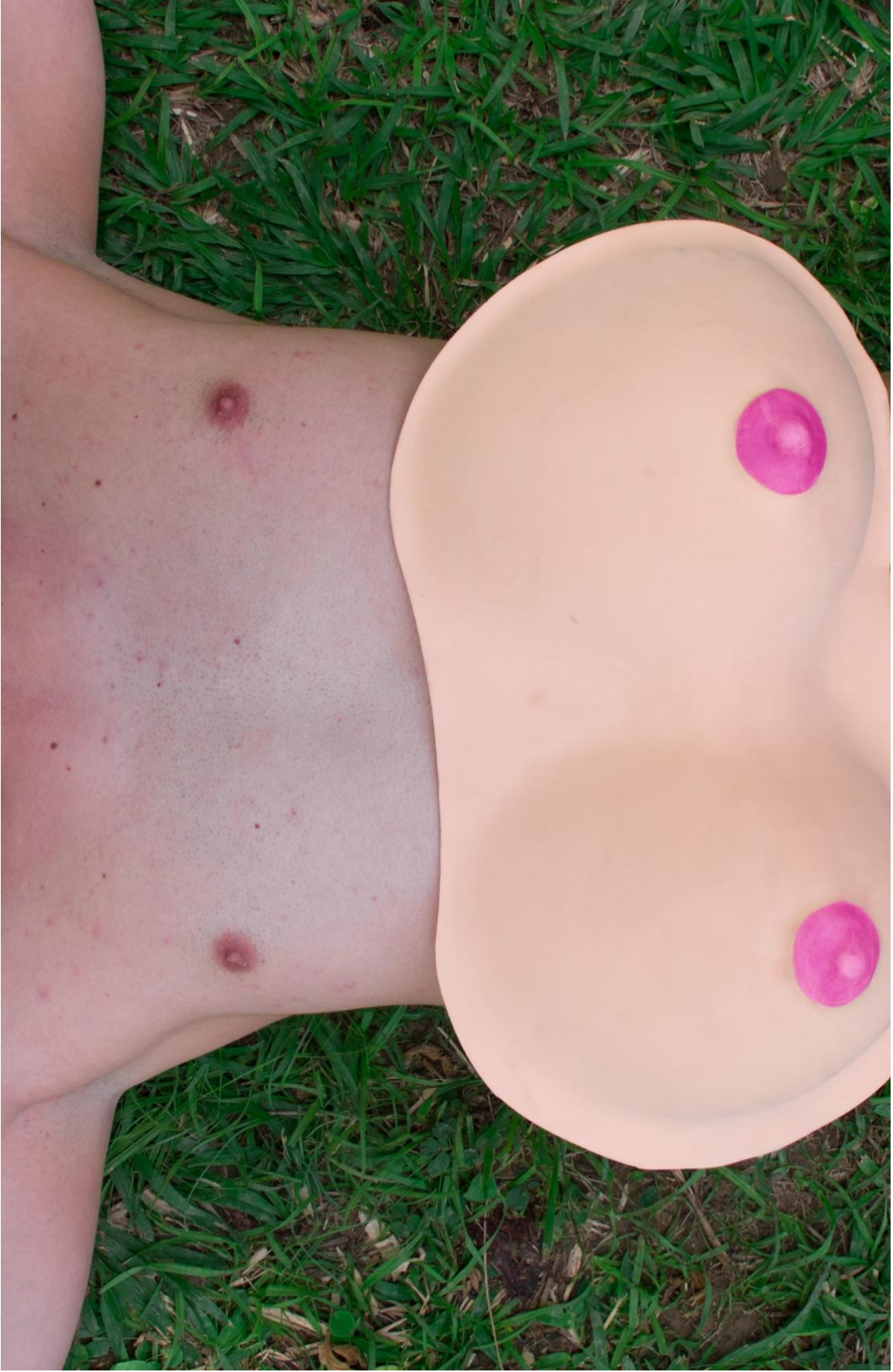


Figura 5 – Devir Drag Queen (2014)



Figura 6 – Devir Drag Queen (2014)



Figura 7 – Devir Drag Queen (2014)



Figura 8 – Devir Drag Queen (2014)



Figura 9 – Devir Drag Queen (2014)

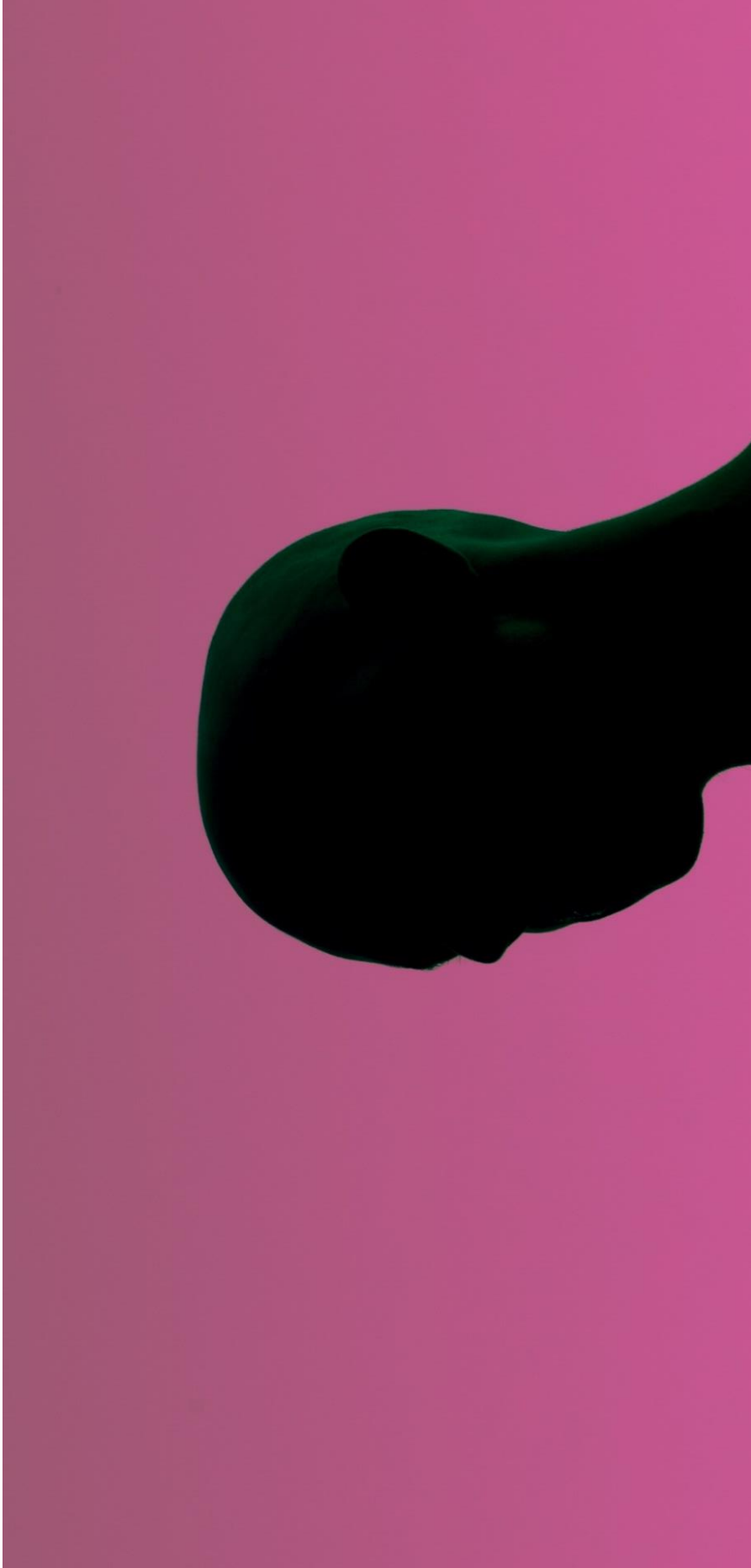


Figura 10 – Devir Drag Queen (2014)



Figura 11 – Devir Drag Queen (2014)



## 11 RESPIRAÇÕES

Cada um respira a seu modo. Involuntariamente, respiramos. Uns, com o nariz e com o pulmão; outros, inventam novos modos, e respiram a cada toque, a cada olhar, a cada beijo. Alguns vivem de acordo com as leis da gravidade; outros são capazes de levitar. Alguns vivem enclausurados em sua existência profunda, pesada, fechada; outros, optam pela leveza e experimentam maneiras diversas de respirar ao deixarem o corpo ser atravessado por aquele ar que se inspira.

É verdade que o ar também varia, podendo estar mais ou menos poluído. Mesmo que se vá nas mais longínquas montanhas, em terras nunca dantes pisadas, esse ar que se respirará lá duvido que será um ar puro. Primeiro porque as correntes de ar misturam todos os ares do globo. O ar que você cheira aqui provavelmente já esteve em algum momento lá na China. Segundo porque esse ar que está lá já passou em muitos lugares já foi respirado por muitas pessoas, animais, plantas. E terceiro porque no momento que se pisa naquele lugar nunca antes explorado o ar é imediatamente contaminado por aquela presença. Tanto que esse ar pode se tornar pesado e ser “cortado com uma faca”; ou podemos até “ficar sem ar”, mesmo que ele não esteja, de fato, rarefeito.

O ar do pico de uma montanha talvez possa estar menos poluído do que o ar do centro da cidade de São Paulo. Mas duvido que haja mesmo um ar essencialmente puro. Não há nada tão certo assim.

Seguindo por esse caminho, chego mesmo a pensar se existem mesmo aqueles que só vivem de acordo com as leis e não inventam novos modos de viver. Ou aqueles que só vivam na experimentação. Acaba que todo ser humano infecta a norma com sua própria existência, ao mesmo tempo que é contaminado por ela.

Nosso corpo é único, mas vive do ar que é coletivo. O singular é ocupado pelo plural, o uno é múltiplo. As correntes de ar dos mais variados territórios do planeta se entrecruzam, se fundem, se separam. Todo mundo se respira. Que sujeito é esse que se baseia numa identidade fixa e estável em meio a esse fluxo de sensações que nos sopram e nos desestabilizam a todo momento? Que sujeito é esse que permanece inabalável em meio a esse furacão de intensidades que nos deslocam das nossas existências habituais? Chego mesmo a suspeitar que esse sujeito tenha, de fato, algum dia existido. Uma postura similar, portanto, à de Durval Albuquerque em

seu texto “Desassossegos Contemporâneos ou quando tudo parece estar em crise”<sup>63</sup>, quando ele suspeita de todas as tais certezas que foram colocadas em questão com a crise que gerou esse tal sujeito pós-moderno.

Nunca houve nada no humano que não seja relacional, que não seja abertura para o outro, para a diferença, para a incômoda presença do estranho, fora e dentro de si mesmo. Portanto, todas as fabricações humanas são conflitivas, complexas, ambíguas, são agônicas, nascem da luta pela apropriação, pela colonização, pela nomeação, pela classificação, pela dotação de sentido, de significado, de utilidade. Tudo no humano é desassossego [...]

Se fossemos sujeitos pensantes, racionais, identitários, genéricos, nossa existência seria uma brisa acolhedora: a vida seria tão coerente, tão consequente, tão previsível... mas ao mesmo tempo tão parada e tão seca que sangraria as narinas. Somos sujeitos às paixões, aos afetos, ao contraditório movimento da vida, essas ventanias que nos arrastam, que nos fazem abrir os braços e desejar ser levado pelo vento.

Por que não pensar, assim, não em termos de sujeitos, mas de ondas, de correntes e de circuitos que os encontram, os atravessam, os eletrificam por onde passam? Isto é, o sujeito como um intervalo, como uma inspiração? Não aquela inspiração que provém de algum espaço transcendental, mas uma inspiração visceral, que passa pelo corpo e nos dá fôlego para viver. Por todo o lado a eletricidade e seus circuitos substituem os combustíveis fósseis e os movimentos mecânicos. A física quântica e suas partículas que se comportam ora como partículas e ora como ondas aborda temas que aquela física das leis da gravidade, da inércia e da ação e reação é ineficaz. Não é à toa, como diz Deleuze, que o surf substituiu os antigos esportes.

Nossa existência seria muito mais perpassada por uma geografia do que por uma história, mais por abalos sísmicos do que por um tempo cronológico, mais por um nomadismo do que por uma fixidez. Se estamos sujeitos às paixões, como diria Espinosa, estamos sempre em meio a um movimento, seja esse um movimento que nos leva a locais já habituais ou que nos leva a inspirar novos ares, ao lar-doce-lar ou a terremotos que desestabilizam, contradizendo quaisquer dualidades. Estar *entre* locais, identidades, gêneros, é tornar-se o próprio caminho, em um desmanchar constante. Tem a ver com deixar perder-se, com a procura, com a improvisação de novos modos de ser à medida em que somos forçados à imobilidade, à

---

<sup>63</sup> Disponível em [http://simposiufac.blogspot.com.br/2013/07/durval-muniz-de-albuquerque-junior\\_31.html](http://simposiufac.blogspot.com.br/2013/07/durval-muniz-de-albuquerque-junior_31.html)  
Acessado em 19 de fevereiro de 2015

contenção. Flutuar, em meio ao peso dos tormentos. Habitar vestes imperfeitas, transitar por desejos incoerentes, experimentar outros modos de respirar.

Há, contudo, algumas correntes, alguns circuitos pré-formatados nos quais é possível se ligar, se conectar e se manter estável. Ou, dizendo de outro modo, “identidades prêt-à-porter”, como diria Suely Rolnik, formas que não ensaiam cortes ou rasgos nessas vestes perfeitas e bem-acabadas, prontas para serem usadas: modelos de mãe, pai, filho, professor, médico, pedreiro, idoso, jovem, adulto, criança, etc. Vestes que, por vezes, podem funcionar como verdadeiras camisas-de-força para existências que não se encaixam nessas pré-formatações que circulam.

Em meio a um mundo dominado por padrões masculinos, talvez o sentimento, o exagero, o artifício, ao brilho, à maquiagem, modos de vida socialmente associados às mulheres e aos homossexuais afetados e afeminados possam nos soprar para outras existências. Lembremo-nos de Gillaume, personagem do filme *Eu, mamãe e os meninos* quando diz:

Na verdade, a grande diferença das mulheres é sua respiração. É mais suave, mais variável também, menos linear, menos homogênea, *voilà!* A respiração de uma mulher muda o tempo todo, dependendo se ela estiver deslocada ou concentrada, sedutora ou encantada. Homens, eles têm apenas duas maneiras de respirar, não mais, se eles estiverem calmos ou animados. É simples, é como um vira-lata! Sua respiração não está conectada a nada, exceto ao pequeno soldado que há neles e que deve principalmente não mostrar nada de suas emoções. Enquanto as mulheres, é inacreditável, sua respiração está ligada às suas emoções mais profundas, ao que elas têm de mais íntimo. Bem, é claro, elas sabem jogar com isso, e não hesitam em fazê-lo. Mas isso também eu aprendi a reconhecer e a reproduzir ... Então, eu aprendi tudo... cada respiração, todas as respirações fazem meu coração bater em uníssono com as mulheres...<sup>64</sup>.

A montagem de um corpo masculino com vestes femininas pode ser uma forma de explorar o estranho em si, de outrar-se. Andar vestido contra o vento pode nos trazer uma leveza que talvez nenhuma calça consiga realizar. Uma mão com unhas postiças e que desmunheca não tem nenhuma utilidade pragmática como a mão que trabalha. Andar de salto alto faz o caminhar ficar mais lento e mais charmoso.

---

<sup>64</sup> Tradução livre, no original: “En fait, la grande différence des femmes, c'est leur souffle. Il est plus doux, plus variable aussi, moins linéaire, moins homogène, voilà! Le souffle d'une femme varie tout le temps selon qu'elle est émue ou concentrée, séductrice ou charmée. Les hommes, ils n'ont que deux manières de respirer, pas plus, selon qu'ils sont calmes ou excités. C'est simple, c'est comme les clebs ! Leur souffle n'est relié à rien, si ce n'est le petit soldat qui est en eux et qui doit surtout ne rien montrer de ses émotions. Tandis que les femmes, c'est incroyable, leur souffle est relié à leurs plus profondes émotions, à ce qu'elles ont de plus intime. Bon, bien sûr, elles savent en jouer, et elles ne s'en privent pas d'ailleurs. Mais ça aussi j'ai appris à le reconnaître, et à le reproduire... Ainsi, je les ai tous appris... tous les souffles, toutes ces respirations qui faisaient battre mon coeur à l'unisson avec les femmes...”

Talvez tenha a ver com um devir-mulher no corpo de um homem, algo não operado por um desejo de imitação, de ser igual a uma mulher, mas com uma vontade de deixar ser levado por outras existências em si mesmo. Um devir-drag. As montagens das drag queens, nesse sentido, têm mais a ver com criar vozes, poses, modos de ser tomados como devires, isto é, como meios de se transformar, de transmutar. De ser passagem para outras respirações: talvez rosa, cheia de purpurina.

O corpo não suporta mais ficar engessado, a transformação é necessária para continuar vivendo. Drag queens e suas montagens arrancaram minhas peles, desmontaram minhas formas, desmancharam as linhas que me contornavam. Transbordei-me.

## 12 REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, Durval. **Desassossegos Contemporâneos**. 2003. Disponível em [http://simposiufac.blogspot.com.br/2013/07/durval-muniz-de-albuquerque-junior\\_31.html](http://simposiufac.blogspot.com.br/2013/07/durval-muniz-de-albuquerque-junior_31.html)  
Acessado em 19 de fevereiro de 2015

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. 5. ed. São Paulo: Hucitec/AnnaBlume, 2002.

BALZER, Carsten. The beauty and the beast: reflections about the socio-historical and subcultural context of drag queens and “tunten” in Berlin. In: SCHACHT, Steven; UNDERWOOD, Lisa (org.). **The drag queen anthology: the absolutely fabulous but flawlessly customary world of female impersonators**. New York: Harrington Park Press, 2004: 55-71.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, R. **O prazer do texto**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.

BENTO, Berenice. **Transexuais, corpos e próteses**. Labrys. Estudos Feministas (Edição em português. Online), Brasília, 2004.

BENTO, Berenice. **A (re) invenção do corpo: sexualidade e gênero na experiência transexual**. Rio de Janeiro: GARAMOND/CLAM, 2006. v. 01. 250p.

BERGMAN, David. Introduction. In: BERGMAN, David (Org.). **Camp Grounds: style and homosexuality**. Amherst: University of Massachusetts s, 1993

BOLLON, Patrice. **A Moral da Máscara: Marveilleux, Zazous, Dândis, Punks, etc.** Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

BOOTH, Mark. **Camp**. Londres/Nova York: Methuen/Quartett, 1983.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CARVALHO, Flávio. **A Moda e o Novo Homem**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 1996.

CHIDIAC, Maria Teresa Vargas; OLTRAMARI, Leandro Castro. **Ser e estar drag queen: um estudo sobre a configuração da identidade queer**. Estud. psicol. (Natal) [online]. 2004, vol.9, n.3, pp. 471-478. ISSN 1413-294X.

COHEN, Jeffrey. A cultura dos monstros: sete teses. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Pedagogia dos monstros**. Os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. v. 1. 200p .

COSTA, Jurandir Freire. **O sujeito em Foucault**: estética da existência ou experimento moral? Tempo Social; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, 7(1-2): 121-138, outubro de 1995.

COSTA, Luciano Bedin. **Cartografia**: uma outra forma de pesquisar. Revista Digital do LAV, v. 7, p. 66-77, 2014.

CORE, Philip. **Camp**. The lie that tells the truth. Plexus, 1984.

CORRÊA, Gustavo. **Carmens e drags**: reflexões sobre os travestimentos transgênicos no Carnaval carioca. 2009, 160 p. Dissertação de mestrado do curso de Artes – Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

COTTON, Charlotte. **A fotografia como arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

CRANE, Diana. **A Moda e Seu Papel Social**. Classe, Gênero e Identidade das Roupas. São Paulo: Senac, 2006.

DELEUZE, Gilles. **Conversações** (1972-1990). São Paulo: Ed.34, 2010.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. Lisboa: Relógio d'Água, 2004.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Ed.34, 1992.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DENIZART, Hugo. **Engenharia erótica**: travestis no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DINIS, Nilson Fernandes. **A Esquizoanálise**: um olhar oblíquo sobre corpos, gêneros e sexualidades. Sociedade e Cultura (Online), v. 11, p. 355-361, 2008. Disponível em <http://goo.gl/PxKmN> Acesso em: 07/07/2013.

FEITOSA, Charles. **Filosofia do Gesto**. Gesto, Rio de Janeiro, v. 3, p. 14 - 17, 15 dez. 2003.

FEITOSA, Charles. Gestos em Villem Flusser. In: Dani Lima. (Org.). **Gesto - Práticas e Discursos**. 1.ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013, p. 161-171.

FOUCAULT, Michael. **História da Sexualidade**: O Uso dos Prazeres. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

FOUCAULT, Michael. Poder-corpo. In: **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

FOUCAULT, Michel. **Michel Foucault, uma entrevista**: Sexo, poder e a política da identidade. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento. In Verve – Revista do Nu-Sol, São

Paulo, Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais da PUC-SP, n.5, 2004, p.260-277.

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

GIL, José. **Monstros**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2006.

GOLDIN, Nan. Entrevista ao jornal The Guardian. Acessado em: <http://www.theguardian.com/artanddesign/2014/mar/23/nan-goldin-photographer-wanted-get-high-early-age> no dia 24/03/2014

GUATTARI, F. **Revolução molecular**: pulsações políticas do desejo. São Paulo: Brasiliense, 1981.

GUATTARI, Félix. **Caosmose**: um novo paradigma estético. São Paulo: Ed. 34, 1992.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**. Cartografias do desejo. Petrópolis: Vozes, 2013.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue. Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: TADEU, Tomaz (org.) **Antropologia do ciborgue**: as vertigens do pós-humano. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

HOPKINS, Steven. Let the drag race begin. The rewards of becoming a queen. In: SCHACHT, Steven; UNDERWOOD, Lisa (org.). **The drag queen anthology**: the absolutely fabulous but flawlessly customary world of female impersonators. New York: Harrington Park Press, 2004: 169-79.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós- Modernismo**. Rio de Janeiro: Imago, 1991. 7

ISHERWOOD, Christopher. **O mundo ao anoitecer**. 1ª ed. São Paulo: Siciliano, 1992.

KIRK, Mary. Kind of a drag: gender, race, and ambivalence in The Birdcage and To Wong Foo, thanks for everything! Julie Newmar. In: SCHACHT, Steven; UNDERWOOD, Lisa (org.). **The drag queen anthology**: the absolutely fabulous but flawlessly customary world of female impersonators. New York: Harrington Park Press, 2004: 169-79.

LEE, Nikki S. **Entrevista KoreAM**. 2007. Disponível em: <http://iamkoream.com/the-girl-stays-in-the-picture/>

LISPECTOR, Clarice. **Um sopro de vida**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LOPES, Denilson. **O homem que amava rapazes e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho** – ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

MALUF, S. W. . O dilema de Cênis e Tirésias: corpo, pessoa e as metamorfoses de gênero. In: Alcione Leite da Silva; Mara Coelho de Souza Lago; Tânia Regina Oliveira Ramos. (Org.). **Falas de Gênero**. 1ªed. Florianópolis: Editora Mulheres, 1999, v. 1, p. 261-275.

MICHAUD, Philippe Alain. **Sketches**: histoire de l'art, cinéma. Paris: Kargo & L'Éclat, 2006. Acessado em <http://goo.gl/CDCgiR> no dia 15/05/2014

MILLER, Daniel. **Trecos, troços e coisas**: estudos antropológicos sobre a cultura material 2013. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

NEWTON, Esther. **Mother camp**: female impersonators in America. Chicago: University of Chicago, 1979.

NIETZSCHE, F. **A gaia ciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NILES, Richard. Wigs, laughter, and subversion: Charles Busch and strategies of drag performance. In: SCHACHT, Steven; UNDERWOOD, Lisa (org.). **The drag queen anthology**: the absolutely fabulous but flawlessly customary world of female impersonators. New York: Harrington Park Press, 2004: 35-53.

PASSETTI, Dorotea. **Colagem**: arte e antropologia. Ponto-e-vírgula (PUCSP), v. 1, p. 11-24, 2007.

PERANDA, Cuauhtémoc. **The doing of vogue**: lgbt black & latina/o ballroom subculture, voguing's embodied fierceness, and the making of a queer world on stage. Disponível em: [http://csre.stanford.edu/theses/10\\_Peranda\\_Thesis.pdf](http://csre.stanford.edu/theses/10_Peranda_Thesis.pdf)

PERLONGHER, Néstor. **El sexo de las locas**. 1984. Disponível em: <http://www.elortiba.org/pdf/Perlongher-El-sexo-de-las-locas.pdf>

PESSOA, Fernando. **O livro do desassossego**: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PRECIADO, Beatriz. **Testo Yonqui**. Madrid: Espasa, 2008.

PRECIADO, Beatriz. **Biopolítica del género**. In: AA.VV., Conversaciones feministas. Biopolítica. Buenos Aires, Ají de Pollo. 2009.

PRECIADO, Beatriz. Entrevista ao jornal El País. 2010. Disponível em: <http://www.ihu.unisinos.br/noticias/noticias-arquivadas/33425-a-sexualidade-e-como-as-linguas-todos-podem-aprender-varias-afirma-icone-do-movimento-transgenero>

PRECIADO, Beatriz. **Queer**: historia de una palabra. 2012. Disponível em: <http://lasdisidentes.com/2012/08/21/queer-historia-de-una-palabra-por-beatriz-preciado/>  
Consultado em 07 de janeiro de 2015



PRECIOSA, Rosane. **Produção estética**: notas sobre roupas, sujeitos e modos de vida. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2005.

PRECIOSA, Rosane. **Rumores discretos da subjetividade**: sujeito e escritura em processo. Porto Alegre: Sulina. 2010.

PRECIOSA, Rosane. **Pensar o texto acadêmico como produção de subjetividade: anotações preliminares**. In: 7o. Colóquio de Moda, 2011, Maringá. En Moda Escola de empreendedores, 2011.

ROLNIK, S. **Pensamento, corpo e devir**. Uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico. Cadernos de Subjetividade, São Paulo, v. 2, n.1, p. 241-251, 1993.

ROLNIK, Suely. **Guerra dos gêneros & guerra aos gêneros**. Revista Estudos Feministas, Rio de Janeiro, v. 5, n.1/96, p. 118-123, 1996.

ROLNIK, Suely. **Esquizoanálise e Antropofagia**. Cadernos de Subjetividade, São Paulo, v. 4, p. 83-94, 1996.

ROLNIK, Suely. **Toxicômanos de identidade**. Subjetividade em tempo de globalização. In: Daniel Lins. (Org.). Cultura e subjetividade. Saberes Nômades. Campinas: Papyrus, 1997, p. 19-24.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina. 2006.

RUPP, Leila; TAYLOR, Verta. Chicks with dicks, men in dresses: what it means to be a drag queen. In: SCHACHT, Steven; UNDERWOOD, Lisa (org.). **The drag queen anthology**: the absolutely fabulous but flawlessly customary world of female impersonators. New York: Harrington Park Press, 2004: 113-33.

SARDUY, Severo. **La Simulación**. Venezuela: Monte Avila Editores, 1982.

SCHECHNER, Richard. **Performance Studies, an introduction**. London: Routledge, 2002.

SCHECHNER, Richard. A rua é o palco. In: LIGIÉRO, Z. (org.) **Performance e antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Editora Mauad X, p.155-198, 2012.

SIBILIA, Paula. **Redes ou paredes**: a escola em tempos de dispersão. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012

SIBILIA, Paula. **O show do eu**: a intimidade como espetáculo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SONTAG, Susan. Notas sobre *Camp*. In: **Contra a interpretação**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

SILVA, Tomaz Tadeu da. Monstros, ciborgues e clones: os fantasmas da Pedagogia Crítica. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Pedagogia dos monstros**. Os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. v. 1. 200p .

SILVA, Tomaz Tadeu da (org.) **Antropologia do ciborgue**: as vertigens do pós-humano. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no paraíso**: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade. Rio de Janeiro: Record, 2007.

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

ZOURABICHVILI, François. **Le Vocabulaire de Deleuze**. Paris: Elipses, 2003. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/corpoarteclinica/obra/voca.prn.pdf>