

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

ENRIQUE BRUNO LIMA MARTINS

**DRAGQUEENISMO NO CARIRI CEARENSE: TRADIÇÃO, CORPO, CULTURA E
PERFORMANCE**

São Carlos – SP

2023

ENRIQUE BRUNO LIMA MARTINS

**DRAGQUEENISMO NO CARIRI CEARENSE: TRADIÇÃO, CORPO E CULTURA
NAS PRÁTICAS PERFORMATIVAS**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de São Carlos, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Sociologia.

Orientador: Jorge Leite Jr.

SÃO CARLOS - SP

2023



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Sociologia

Folha de Aprovação

Defesa de Dissertação de Mestrado do candidato Enrique Bruno Lima Martins, realizada em 13/03/2023.

Comissão Julgadora:

Prof. Dr. Jorge Leite Junior (UFSCar)

Profa. Dra. Juliana Frota da Justa Coelho (TRANSformar)

Profa. Dra. Luana Dias Motta (UFSCar)

Profa. Dra. Regiane Lorenzetti Collares (UFCA)

O Relatório de Defesa assinado pelos membros da Comissão Julgadora encontra-se arquivado junto ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia.

Dedico à todas as bixas que migraram, sobretudo do Nordeste, em busca de um título, ou de um sonho, e que para isso abriram mão de tanto, se aventurando nessas terras que foram feitas por nós, mas que não nos cabem.

Um dia o mundo não será mais deles.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiro aos céus e todas as entidades que me protegeram nesse tempo e por todo esse caminho que foi tão cruel comigo.

Às donas da minha pesquisa Nanny Seven (Gabriel), Malina (Tonni), Coral (Helionio), Rondinele/Transrustica (Rondinele) que me deram a oportunidade de conhecê-las e acompanhá-las por várias semanas, sempre sendo solícitas e afetuosas. Vocês estão mudando o mundo.

À Juliana Frota da Justa Coelho, grande referência nos estudos sobre drag no Brasil e a professora Luana Dias Motta, que compuseram a minha banca desde a qualificação e foram essenciais em todo o trajeto, obrigado pela confiança e direcionamentos. Eu aprendi muito com vocês.

À Helena, que iniciou tudo e que terá minha eterna gratidão por me mostrar e ensinar tanto. À Regiane, que esteve comigo até aqui, sem desacreditar um só instante que eu conseguiria. Da mesma forma, Celestino, seu companheiro, grande professor e um querido amigo.

À Perola, Camily, Kaio, Guilherme, Jessyka, Darlin, Roberta, meus amores que me deram suporte e me suportaram. À Bruno, meu amor do programa de Mestrado que me ajudou tanto nesse tempo. À mãe e Sophia, amo vocês.

I don't have a sugar daddy, I've never had a sugar daddy, if I wanted a sugar daddy, yes I could probably go out and get one because I am what? SICKENING. You could never have a sugar daddy because YOUARENOTTHATKINDOFGIRL. I've built my self from the ground up. YOU FUCKING BITCH!

- Shangela Laquifa Wadley

RESUMO

Este trabalho pretende discutir sobre a prática do dragqueenismo no Cariri, que fica na região sul do Ceará e como os sujeitos atores dessa arte se articulam numa região interiorana contribuindo para o debate sobre as possibilidades e formas propiciadas pela arte *drag*. Além das entrevistas com *drag queens* do Cariri, as análises se dão em dois momentos principais, que aconteceram em dois bares da região, um na cidade de Crato e outro em Juazeiro do Norte, onde, respectivamente, no primeiro acontece uma competição de drag queens e no outro aconteceu um show de uma drag interpretando a Madonna. Não tenho como intenção construir ou elaborar alguma dimensão que dê conta de entender o fenômeno drag em sua totalidade, ou tentar mensurar um grau de subversão ou assimilação que há nessa arte. Proponho aqui uma amostra das possibilidades críticas que são oferecidas por esses sujeitos que, do sertão cearense, disputam através do dragqueenismo a afirmação de suas identidades artísticas, contribuindo para a difusão e afirmações da cultura regional.

Palavras chaves: dragqueenismo, cultura, tradição, corpo.

ABSTRACT

This work intends to discuss about the practice of drag queenism in Cariri, which is located in the south region of Ceará and how the actors of this art are articulated in an inland region, contributing to the debate about the possibilities and forms provided by drag art. In addition to the interviews with drag queens from Cariri, the analyzes take place in two main moments, which took place in two bars in the region, one in the city of Crato and the other in Juazeiro do Norte, where, respectively, one takes place a competition of drag queens and in the other there was a drag show interpreting Madonna. It is not my intention to construct or elaborate any dimension that would be able to understand the drag phenomenon in its entirety, or try to measure the degree of subversion or assimilation that exists in this art. I propose here a sample of the critical possibilities that are offered by these subjects who, from the hinterland of Ceará, dispute through dragqueenism the affirmation of their artistic identities, contributing to the diffusion and affirmations of the regional culture.

Keywords: dragqueenism, culture, tradition, body.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
O CARIRI, MINHA TERRA.	14
CAPÍTULO 1 — A DRAG NO DEBATE TEÓRICO	19
1.1 A <i>DRAG</i> E O MITO FUNDANTE	19
1.2 A INSURGÊNCIA <i>QUEER</i>	24
1.3 WE'RE ALL BORN NAKED AND THE REST IS <i>DRAG</i> :	33
1.4 TRUQUES E MONTAÇÃO: REFAZENDO CORPOS	39
CAPÍTULO 2 — DRAG KARIRI:	40
2.1 ELAS!	40
2.1.1 Nanny Seven	42
2.1.2 Malina	48
2.1.3 Coral	52
2.1.4 Rondinele/Transrústica	56
2.2 MEMÓRIAS, TERRITÓRIO E A <i>DRAG</i> DE QUE EU NÃO ME LEMBRO	61
2.2.1 Na cama com Nanny	65
2.2.2 Queermesse	70
2.2.3 Queermesse, a senhora é destruidora mesmo	71
CONSIDERAÇÕES FINAIS	75
REFERÊNCIAS	82

INTRODUÇÃO

As concepções, tanto práticas, como significativas, acerca do fazer *drag* ainda são muito abrangentes. As discussões acerca dessa arte são rodeadas de contrapontos sobre como ela surgiu, como ela funciona, como se define etc. Essas contradições encontradas nos apontamentos teóricos sobre o dragqueenismo, tornam esse fenômeno, para mim, ainda mais instigante.

Meu primeiro contato com o mundo *drag* foi por volta do ano de 2014, com a popularização da competição “Glitter, em busca de um sonho”, transmitida pela TV Diário, emissora local do Ceará, no Programa Ênio Carlos. As competidoras não eram só *drag queens*, haviam algumas mulheres trans e travestis também no elenco, além de transformistas, e todas disputavam pelo prêmio, que era a realização de um sonho. A sua popularização se deu mais em formato de meme, por haver situações muito engraçadas entre as participantes, que em vários momentos “xoxavam”¹ umas às outras. Muitas falas de algumas viraram jargões imensamente usados nos nichos LGBTIA+, como “bicha, a senhora é destruidora mesmo”.

Mesmo após meu contato com a competição citada acima, meu interesse nos estudos sobre dragqueenismo surgem quando eu conheci essa arte mais a fundo ao me deparar com o programa da tv estadunidense *Rupaul’s Drag Race*. O show já conta com 15 temporadas da sua versão estadunidense, inúmeros *spin-offs* e já tem sua versão em inúmeros outros países de outros continentes, como a versão tailandesa, a francesa, a britânica e muitas outras.

Sem dúvida, *Rupaul’s Drag Race* se tornou um fenômeno televisivo e foi bastante premiado. Seu nome se refere a Rupaul, *drag queen* americana, muito famosa em Hollywood e no mundo, que já trabalha com televisão desde os anos 80 e é apresentadora principal do show. No programa, as *drag queens* selecionadas disputam entre si em provas de costura, atuação, dança, improviso, entre outras. Toda semana uma das participantes é eliminada até que sobrem 3 ou 4, que disputarão a grande final e os prêmios principais: o título de *American Next Drag Super Star* e um prêmio em dinheiro. O enredo do show tem muita influência da cena ballroom americana, mas também tem muitas referências de outras competições televisivas como *America’s Next Top Model*.

¹ “Xoxavam” é uma gíria da comunidade LGBTIA+ que vem da palavra “Xoxa”. E indica um deboche, xoxar é tentar pôr alguém para baixo, caçoar da pessoa.

Quem me apresentou esse programa foi um amigo, que na época, também motivado pelo show, estava começando a fazer *drag*. Nesse período, já havia começado minhas leituras sobre os estudos de gênero e teoria queer, e quanto mais eu assistia ao programa, mais eu me indagava sobre questões que circulavam no show e nessa arte que me era apresentada. Ao mesmo tempo que me aprofundava nos estudos de gênero, meu interesse por Rupaul's *Drag Race* se tornava quase uma obsessão. Esses fatos não estão necessariamente numa linha de causalidade, mas sem dúvida alguma, um motivava o outro.

Minhas primeiras indagações eram muito centradas na forma da *drag* do programa que eu assistia. Logo, eram questões sobre as relações de competitividade, os pressupostos capitalistas que fomentavam essa competição, reforço de padrões estéticos e outros pontos negativos que eu via ali. Mas, apesar desses aspectos, que não me eram muito agradáveis, eu via também um mundo de possibilidades criados por sujeitos *queers*. A cada episódio eu me deslumbrava com cada roupa que elas traziam ou faziam ali mesmo no programa. Com as formas e dimensões que elas criavam com as maquiagens. Mas também com o apelo emocional que existia no enredo, que era formado pelas histórias das participantes e os seus percalços enfrentados como membros da comunidade LGBTQIA+. Além desse drama, existia também o entretenimento de rinchas e disputas pessoais entre as competidoras, que são comuns nesse tipo de programa.

Nesse mesmo período, nomes como Pablllo Vittar, Gloria Groove, Rita Von Hunty e outras *drags* no Brasil, tomavam espaço na cena musical, televisiva e intelectual. A arte *drag* se tornou um fenômeno em todo o mundo e um dos catalizadores, sem dúvida, foi o programa Rupaul's *Drag Race*. Além desses nomes já citados que ganharam grande reconhecimento, outros programas nessa mesma linha foram sendo criados em todo o mundo. No Brasil, antes disso, tínhamos alguns quadros e participações de maneira secundárias em programas específicos, como o show de transformistas no programa do Silvio Santos, ou "Glitter, em busca de um sonho", mas agora existem produções nacionais enormes, com grandes investimentos e protagonizados por *drag queens*.

Eu, então, me via mergulhado num mar de contradições que eu elaborava na minha cabeça. Não conseguia entender a real função da *drag queen* na sociedade ou como ela se colocava nesse jogo das identidades. Resolvi, portanto, buscar a *drag* além do mainstream, pensá-la a partir de outros lugares, deparando-me com situações incríveis.

Como já falado acima, *drag* se tornou uma sensação em todo o mundo e a região em que eu morava, o interior do Ceará, o Cariri, não escapou desse fenômeno. Além desse meu amigo que me apresentou Rupaul's *Drag Race*, surgiram outras inúmeras *drags* e, pela primeira vez, eu

pude assistir um show *drag* ao vivo. Lembro que os produtores de eventos da região aproveitaram o momento e promoveram festas com *drags* como atrações, na maior parte das vezes, elas atuavam apenas como DJ's. Lembro apenas de um evento em que houve uma batalha de lipsynk² das *drags*, fora isso, não me recordo de haver performances ou outras apresentações delas.

Das inúmeras experiências que conheci nesse campo informal que vivi nesses anos, principalmente na cena *drag* do Cariri, um dos que mais me chamou atenção foi de uma *drag*, que no seu processo de construção passou a se reconhecer como uma mulher transexual. A arte *drag* propiciou um encontro dela consigo mesma que, até então, não era evidente ou talvez lhe faltasse algo, que foi encontrado quando ela começou a se montar. Não sei explicar como se deu, mas isso, sem dúvida, foi algo que me provocou profundamente. Afinal, agora, além de aspectos artísticos, a *drag* também poderia provocar profundas inquietações a respeito das identidades de gênero.

Além dessa vivência com a cena *drag* que surgia no Cariri naquele momento, e da minha obsessão pelo programa, houve leituras que me instigaram profundamente a entender mais sobre *drag* e sobre as possibilidades de provocar rachaduras nas normas hegemônicas a partir do uso do nosso corpo. Das leituras teóricas que me embasaram, a mais impactante foi sem dúvida o “Manifesto Contrassexual” (2014), de Paul Preciado, e isso vai ficar evidente no decorrer do meu texto. Mas trago ele nesse momento, porque foi a partir da proposta imbricada na sua obra, de uma sociedade contraprodutiva nos termos das verdades sobre o gênero e as sexualidades, direta e indiretamente, que pude ter uma noção mais abrangente sobre a *drag queen* na sociedade.

Preciado, nesse livro, disputa teoricamente a funcionalidade do corpo e as possibilidades que existem a partir de aparatos farmacológicos e códigos sociais. No livro, ele discute de maneira irreverente, desapegado de uma postura culta que sempre é exigida nas produções teóricas de relevância. O livro é cheio de desenhos de órgãos e fotos de dildos. O encontro com esse livro me deu não apenas um suporte teórico para entender meu objeto de estudo, mas um impulso imaginativo, extremamente necessário para compreender a arte *drag* e suas possibilidades.

Até esse momento eu entendia a *drag queen* como uma provocação viva das estabilidades que nos são ensinadas. Ela não flerta com um gênero ou uma sexualidade em específico, logo não

² Palavra em inglês que significa: sincronia labial. Usado para referenciar o ato de dublar uma música em performances de *drag queens*. O termo se popularizou no Brasil e é muito usado entre os fãs da arte *drag*.

são apenas meninos gays que podem fazer *drag*, embora a grande maioria das *drags* que conhecemos sejam feitas por homens e meninos gays. Entretanto, hoje é bastante comum ver mulheres cis e pessoas trans explorando o mundo *drag*. Essa arte trabalha no campo das inconstâncias e das possibilidades. *Drag* não se trata de se vestir como uma mulher, mas pode proporcionar a experiência de se identificar como uma.

Hoje vejo que minhas percepções sobre essa arte, sobretudo antes da realização do campo desse trabalho, eram muito aquém daquilo que ela pode oferecer no debate teórico, além de muito engessadas na ideia de essa arte ser um dos grandes alçozes das normas binárias do gênero. Essa forma de pensar tal fenômeno muda a partir de algumas leituras, mas sobretudo após meu contato com a cena *drag* cariense, que põe em discussão dimensões que vão além do que é comumente estudado no campo do dragqueenismo, que são as relações de gênero e sexualidade.

Usarei o termo “dragqueenismo”, cunhado por Ivan Villanueva Jordânia (2017), em seu trabalho sobre a cena *drag* de Lima, capital do Peru, em que ele define dragqueenismo como “um conjunto de dinâmicas e práticas de representação da *drag queen*” (2017, p. 99). Ele justifica o cunho desse termo primeiro a partir da observação de um conjunto de habilidades relacionadas a montações e performances das *drags* do seu campo, como performances com danças, *lipsynk*, cantar ou outras formas artísticas quaisquer que acontecem no contexto da performance *drag*. Essa variedade de práticas nas performances também eram úteis para diferenciar as *drags* umas das outras, no que diz respeito às suas identidades artísticas. O autor também aponta padrões linguísticos de práticas semelhantes, como ‘transformismo’, por exemplo, para enfatizar a necessidade de um substantivo que faça referência de maneira mais valorosa à arte *drag*.

Mas, sobretudo, para o autor, é importante cunhar esse termo para tornar clara a diferença entre o dragqueenismo e as identidades trans. Visto que, para Villanueva, baseado nos levantamentos do *National Center for Transgender Equality*, as pessoas transexuais têm sua identidade de gênero confundida — muitas vezes de maneira pejorativa — com o teor performático das *drag queens*, o que é extremamente prejudicial para a população trans e sua luta pelo reconhecimento político das suas identidades.

Até pouco tempo atrás, a transexualidade foi abordada como algo do patológico. Era vista pela medicina e pela psiquiatria como um transtorno mental. A medicalização dessa identidade começa no século XX, na década de 1950, com o médico Jhon Money, pedopsiquiatra, conhecido por suas grandes contribuições para as cirurgias de redesignação sexual e tratamento hormonais de pessoas intersexuais, que tabula o termo “gênero” como: “o pertencimento de um

indivíduo a um grupo de comportamento e expressão corporal culturalmente reconhecido como "masculino" ou "feminino" (PRECIADO, 2016). Para Money, o gênero e a identidade sexual do sujeito eram um estado mutável até seus 18 meses de idade, e indivíduos que nasciam com a anatomia indefinida, chamados na época de hermafroditas — hoje, o termo adequado para essas pessoas é ‘intersexual’ — tinham seus corpos violentados e mutilados, ainda na infância, através de terapias hormonais e intervenções cirúrgicas guiadas pela análise cromossômica encontrada no DNA da criança, onde XX conduziria um tratamento para que aquela pessoa fosse menina, e XY menino. A partir disso, seus corpos eram “corrigidos” e adequados à normalidade binária.

Apesar de suas contribuições, John Money ainda tinha suas ideias baseadas em proposições fundadas numa norma heterossexual, produzindo corpos a partir de noções binárias do gênero. Ele fundamenta a discussão que desassocia o gênero da sexualidade, mas também baseia a ideia de que não há existência fora do enquadramento “homem” e “mulher”. A partir disso, o saber médico taxonomiza as identidades trans e intersexo, dentro de um escopo patológico. Juliana Frota da Justa Coelho, a partir dos escritos de Bento, escreve que:

Bento (2006) em suas considerações sobre o trabalho do cirurgião, não divulgavam uma determinação do social sobre o natural, mas como o social, mediante o uso das ciências e das instituições, poderia assegurar a “correta” diferença entre os sexos. As crianças modificadas por suas técnicas cirúrgicas normalizadoras convertiam-se em minorias construídas como “anormais” em benefício da regulação da massa straight (heterocentrada) (COELHO, 2009, p. 29).

Frente ao estigma que a comunidade trans herdou desse histórico violento da construção das suas identidades que se perpetua até hoje, sobretudo no Brasil que é o país que mais assassina pessoas trans no mundo, é de fundamental importância que nossas pesquisas e escritas se disponham a contribuir com o enfrentamento desse cenário de violência e extermínio desses sujeitos.

O CARIRI, MINHA TERRA.

Fazer do Cariri meu campo de pesquisa provoca em mim, antes de qualquer coisa, muito afeto. Foi aqui onde nasci e me criei e onde tive meus primeiros contatos com o que hoje me dedico a estudar. Há algum tempo já não moro mais aqui. Depois que entrei no curso do mestrado, migrei para o sudeste e essa é a segunda vez que fui, desde então. Inicialmente meu campo de

pesquisa seria a cena *drag* capixaba, ainda cheguei a fazer algumas entrevistas, mas devido a algumas questões, meu campo ali se diluiu, me levando a uma drástica mudança na minha pesquisa. Isso acarretou algumas incorrências não muito agradáveis como pesquisador, e para meu campo, sobretudo porque essa mudança veio muito próxima aos meus prazos com o programa do mestrado, isso acabou exigindo de mim uma agilidade, e de certo modo uma pressa, no campo alternativo, que foi o Cariri.

Mas apesar dos grandes pesares, acredito que essa mudança teve um lado extremamente positivo para mim como pesquisador e até de forma pessoal. Debruçar-me ali sob uma ótica de pesquisa, me fez encontrar partes do Cariri que eu não conhecia, partes essas que são formadas por lugares, pessoas e eventos. Foi esplendoroso poder retornar e explorar ali coisas que eu vivi, lugares que frequentei por tanto tempo, que fizeram parte da minha construção como pessoa, logo, como pesquisador também.

O Cariri é uma região profundamente marcada pela religiosidade cristã e por uma diversa tradição folclórica, sendo o turismo religioso um dos seus principais mobilizadores econômicos. Ela é uma região formada por 9 cidades, tendo como principal centro urbano, o conjunto das cidades de Crato, Juazeiro do Norte e Barbalha, popularmente conhecida como Crajubar. Um dos principais catalizadores das tradições religiosas é a pessoa do Padre Cicero, nascido no Crato, grande símbolo do catolicismo popular. Seus fiéis ainda hoje promovem grandes romarias, que recebem religiosos de toda parte do país.

As mobilizações de fundamento religioso também se manifestam em outras tradições e festejos culturais, como o reisado, que é uma tradição com elementos cênicos, com danças e músicas típicas, e brincantes com roupagens tradicionais, que busca celebrar o dia de Reis. Temos também o grande evento do Pau da bandeira de Santo Antônio, onde fiéis buscam na mata um grande tronco de árvore e saem em procissão pelas ruas de Barbalha. Esse tronco é bastante cobiçado, porque existe a superstição de que tocar nele de alguma forma, ou até mesmo fazer chá de uma lasca sua, vai fazer você “desencalhar”, já que Santo Antônio é o santo casamenteiro. Segundo Luciana Silveira Lacerda, o Cariri:

é reconhecido por ser um dos maiores celeiros de cultura popular e folclórica do Nordeste. Nota-se, a grande quantidade de manifestações populares como Reisado, Bum-meu-boi, Maneira Pau, Banda Cabaçal, Lapinha, Emboladores, Penitentes, Festa Junina, Vaquejada, Aboios, Danças, renovações e etc. Sem falar na grande riqueza de lendas, na religiosidade, na culinária, e em vários outros costumes (LACERDA, 2009, p. 72).

Outra marca da identidade cultural religiosa do Cariri é a tradição de penitentes e peregrinos. A penitência, segundo Roberta Bivar Carneiro Campos (2008) é uma tradição ritualística muito

antiga, performada nas procissões organizadas pela Igreja Católica, que chegou ao Brasil com os primeiros missionários. Campos (2008) percebe uma grande presença da prática penitente na fundação da cidade do Juazeiro do Norte. A autora conta que a chegada de missionários europeus às terras do Crato, em 1850, trazendo consigo a mensagem do fim dos tempos, fez com que religiosos da região saíssem aos arredores, "choramingando" e rezando. Esse grupo de religiosos ficou conhecido como "Os Serenos".

Além disso, havia os beatos, que já era uma classe vinculada a casas de caridade, fundadas pelo Padre Ibiapina, entre os anos de 1860 e 1872, que são descritas pela autora como “uma das principais fontes da base moral e religiosa presentes em muitas das formas de penitência contemporâneas no Juazeiro do Norte” (CAMPOS, 2008, p. 154). Esses beatos tinham como modo de vida a mendicância e a prática da caridade. Esses grupos se organizavam de forma secular, sem o reconhecimento oficial da igreja, mas com o suporte de padres.

Segundo Campos (2008), Padre Cicero deu continuidade ao legado de Padre Ibiapina após sua morte em 1883, mas, ainda com certas mudanças para evitar a perseguição por parte das autoridades eclesiásticas. Campos também diz que existiram ainda aqueles que não fundaram comunidades; viviam por si sós, nos tempos de Padre Cícero, perambulando, rezando e mendigando (2008, p. 154). Essa cultura de penitentes e beatos ainda se mantém viva nos dias de hoje, no Crato e no Juazeiro, principalmente. E, frente a isso, a autora aponta que os penitentes proliferaram tanto que se tornaram imagens de referência identitária da própria localidade (2008, p. 155).

A cena LGBTQIA+ no Cariri sempre se relacionou de alguma forma com as tradições religiosas e folclóricas do local. A exemplo, temos na cultura do Reisado, Tica, uma grande referência e rainha do reisado há muitos anos, que é uma mulher trans idosa. Nas produções audiovisuais podemos citar o filme “Travesthriller” (2014), baseado no cordel de Salete Maria “O milagre travesthriller: a história da travesti que (com fé) engravidou”, que conta a história de uma travesti que sonhava em gestar uma criança, e para isso recorre a religiosidade, e tenta até fazer promessa à Padre Cicero para conseguir engravidar. O ator que faz a personagem principal na trama é Malan Amaro, que é um grande artista da região que também faz *drag*. Sua *drag* hoje é conhecida por Malandra.

Acredito que esse mesmo movimento se opera na cena *drag* do Cariri, sendo muito comum ver nas performances das artistas daqui, elementos que referenciam ou inspirações mais diretas da nossa cultura popular religiosa. Outra questão que me chama atenção, e trago esse ponto a partir de minhas impressões pessoais, é o fato de elas se apresentarem com maior frequência em bares.

Parece-me que há uma relação com a identidade do local e o fato de espaços de sociabilidade, inclusive da comunidade LGBTQIA+ no Cariri, serem bares, diferente de outras regiões do país, onde se apresentam majoritariamente em boates. Desde que frequento a noite aqui, houve algumas tentativas de aberturas de casas noturnas voltadas para a comunidade LGBTQIA+, mas sempre duravam muito pouco. Por essa dificuldade, a maior parte das festas eram feitas em bares, chácaras ou espaços de festa, que algum produtor locava para fazer festas temáticas. Os bares de que me recordo eram lugares mistos, como o Cangaço Bar, que será bastante citado na pesquisa. Outro de que tenho muitas memórias é o Casarão, da cidade do Crato, fechado há alguns anos, mas que foi muito popular na época — tendo durado anos, operando na noite de forma mista, com eventos organizados para o público LGBTQIA+, mas também com festas em que o público participante era majoritariamente heterossexual.

A minha familiaridade com o lugar, a cultura, as tradições e a noite do Cariri facilitam a entrada no campo. James Clifford, segundo a visão de Dilthey (1914), nos diz que “o ato de compreender os outros inicialmente deriva do simples fato da coexistência num mundo que é partilhado”. (2002, p. 35). Essa partilha de pertencimento territorial que tenho com os atores e locais do meu campo antecipa a etapa do fazer etnográfico de construir uma esfera comum entre o pesquisador e seu campo. Essa esfera, segundo escreve Clifford (2002), ainda baseado na teoria de Dilthey, se faz no aprendizado da linguagem do grupo estudado e no compartilhamento de experiências. O autor escreve que:

Seguindo os passos de Dilthey, a “experiência” etnográfica pode ser encarada como a construção de um mundo comum de significados, a partir de estilos intuitivos de sentimento, percepção e inferências. Essa atividade faz uso de pistas, traços, gestos e restos de sentido antes de desenvolver interpretações estáveis (CLIFFORD, 2002, p. 36).

Essa proximidade com meu campo me permite entender e dialogar de maneira mais íntima com o que me é apresentado no processo etnográfico, além de auxiliar na minha compreensão dos elementos do meu campo que foram novidades para mim, como a casa Uca, que nunca havia frequentado, onde assisti a shows *drag* que eu jamais havia visto na região, além de algumas *drags* que eu só conheci a partir do meu campo.

Outro ponto muito positivo de fazer a pesquisa aqui é a possibilidade de trazer uma ótica nova às pesquisas sobre dragqueenismo, que são geralmente feitas em grandes capitais. O Cariri é um grande polo cultural do estado do Ceará, riquíssimo em tradição e história. A cena *drag* da região promove um movimento de desterritorialização das tradições religiosas e culturais, ao utilizar e reivindicar, na construção de suas performances, objetos e signos da religiosidade popular. Essas negociações com dogmas e costumes cristãos são características dos

movimentos de resistência que se criam no Cariri, como os casos já citados do filme “Travesthriller” e “Chica, rainha do reisado”, que se colocam não como um embate direto a essa tradição, mas como uma forma de construir pertencimento a esse território, que é fruto das relações sociais e históricas, que se fundamentam sobre aspectos de dominação nos espaços físicos e no exercício do poder. Segundo Marcos Aurelio Saquet

a territorialização significa apropriação social [...] das conflitualidades que envolvem diferenças e desigualdade bem como identidades e regionalismos, historicamente determinados. [...] Há, portanto, no território, fixação e movimento, contradições e unidades; dominação e subordinação, controle de e no espaço geográfico, que está contido na formação territorial, não como substrato, palco, mas como elemento presente, inerente às conjugações internas do território (SAQUET, 2015, p. 39).

Outro aspecto que percebo nessa relação da comunidade LGBTQIA+ e suas produções artísticas com a cultura regional é que ela acontece de maneira orgânica, e diria que é um vínculo quase inescapável. Robert Ezra Park escreve que a cidade “Está envolvida nos processos vitais das pessoas que a compõem; é um produto da natureza, e particularmente da natureza humana” (1973, p. 27). Logo, sendo o Cariri erguido e estruturado sobre tantas tradições que influenciam na sua economia, educação, e em outros aspectos da organização social do lugar, que constroem a sua identidade, é inevitável que um movimento que nasça nele não seja tributário dessa estrutura.

O objetivo do meu trabalho é compreender os contornos que essa arte tem tomado, mas sobre uma perspectiva regional interiorana, longe das grandes capitais, num território banhado por uma extrema religiosidade, sem o suporte de grandes casas noturnas ou boates. Meu campo será a cena *drag* atuante na região do Cariri, no extremo sul do estado do Ceará, especificamente, as cidades de Crato e Juazeiro do Norte. Buscarei explorar as especificidades da cena *drag* estipuladas pelas questões territoriais em relação a outros cenários já pesquisados no Brasil, as inquietações provocadas pelas *drags* e o confronto às questões de gênero, além das possibilidades de ressignificação, não só dos códigos da binariedade, mas de traços culturais pertencentes a dinâmica local.

Isto é, buscarei entender como a cena *drag* do Cariri se relaciona com essa herança folclórica que permeia as estruturas sociais da região de maneira abundante, bem como quais contribuições elas podem trazer para a discussão teórica do dragqueenismo.

No primeiro capítulo, atendo-me a uma discussão mais profunda da literatura sobre as indagações e implicações desse fenômeno no decorrer dos últimos anos, recorrendo aos trabalhos acadêmicos e aos clássicos da teoria *queer* que abordam os aspectos da *drag queen* como objeto central, ou não, em suas teorias.

No segundo capítulo, apresento as participantes do meu campo, a partir de entrevistas semi-estruturadas, das quais, três foram feitas via remota, pela ferramenta *Google Meet*, e uma foi feita de forma presencial. Além das entrevistas, o campo abordado nesse capítulo se dá em dois momentos, na “Queermesse”, evento produzido na Casa Uca, que é um bar localizado na cidade do Crato, que, em sua segunda edição, promove uma competição entre *drags* do Cariri e o show cover da *drag* Nanny Seven, interpretando os maiores sucessos da diva pop Madonna, que aconteceu no Cangaço Bar, localizado na cidade de Juazeiro do Norte. Esses acontecimentos se deram entre 9 de janeiro e dia 13 de fevereiro desse ano, nas localidades de Vitoria – ES, cidade que resido e onde fiz as primeiras entrevistas via remota, em Crato e Juazeiro do Norte.

Por fim, no terceiro capítulo, trarei reflexões que foram propiciadas pelas experiências em cena, refletindo sobre as perspectivas e possibilidade que essa arte oferece. Não tenho a intenção de construir ou elaborar alguma dimensão que dê conta de entender o fenômeno *drag* em sua totalidade, até porque acredito ser um feito impossível, visto que essa arte se reinventa constantemente. Nem tão pouco tentar mensurar um grau de subversão que possa haver nela. Proponho aqui uma amostra das possibilidades críticas que são oferecidas por esses sujeitos que, através da sua arte, remontam e reorganizam as formas de estar e ser no mundo.

CAPÍTULO 1 — A DRAG NO DEBATE TEÓRICO

1.1 A DRAG E O MITO FUNDANTE

Quero começar meu texto trazendo um apontamento que acho de suma importância para entender a localização do meu objeto de estudo, a *drag queen*. Eu não pretendo fazer um resgate histórico do dragqueenismo como uma arte trans-histórica e resultante de outras formas artísticas semelhantes, que existiram pontualmente em lugares arbitrários.

Quando comecei minha pesquisa sobre o dragqueenismo, eu tentei seguir esse movimento em consonância com os escritos de Baker (1994), que retomava séculos atrás, procurando e propondo uma raiz dessa prática no teatro da polis grega, seguindo nas peças teatrais de Shakespeare e em teatros ambulantes na Europa. Também foi bastante comum ver essa possível

linearidade em outros estudos sobre *drag*, como na dissertação de Lucas Bragança (2019), em que ele diz que:

Roger Baker (1994) em sua investigação acerca da genealogia das *drag queens* percebeu que a presença desses indivíduos é uma constante na história humana. No entanto, a contemporaneidade vem dando novos contornos às *drag queens*, sendo notória sua ascensão cultural [...] (BRAGANÇA, 2019, p. 12).

Acredito que seja uma relação válida e interessante, porém, tenho algumas ressalvas sobre essa tentativa da investigação de uma suposta árvore genealógica da arte *drag*. Primeiro, parece-me que essa tentativa de organizar uma temporalidade sobre esse fenômeno, remontando a práticas entendidas como semelhantes, que ocorreram em lugares e épocas diferentes, tem como pretensão estabelecer uma causalidade de fatos, tratando os movimentos *drag*quinistas como resultados de um progresso dessa arte que começa sempre pelo teatro da Grécia antiga.

Se colocarmos isso de maneira factual, apresentaremos o movimento *drag* que conhecemos como um simples ponto dentro de uma continuidade desses fenômenos de personificação do feminino. Acredito ser possível encontrar similaridades com outros fenômenos que aconteceram em momentos históricos pontuais, também de forma marginal, mas não vejo nada muito substancial que possa justificar e atestar um encadeamento de tais fatos.

Em segundo lugar, as gêneses dos fenômenos que entram nessa linha do tempo são completamente diferentes, e não só num sentido temporal ou geográfico, mas também num sentido funcional. A *drag* que conhecemos surge de movimentos marginais, ela se estabelece profissionalmente em lugares como boates gays com suas performances, mas também, politicamente, com forte participação nos movimentos de resistência e lutas sociais, enquanto os fenômenos que supostamente iniciam essa linearidade vão de total encontro a isso. O teatro grego era uma ferramenta de discussão política e de cunho pedagógico, de grande valor na polis. Francisco de Oliveira (1993) aponta que havia até financiamento de festivais de teatro, que eram vistos como um serviço público vital. Tendo essa função política na sociedade grega, a caracterização dos homens como mulheres se dava porque a participação das mulheres em qualquer espaço de decisão cívica e pedagógica era vetado.

Há ainda a relação estabelecida com o teatro shakespeariano, que em suas grandes obras, como *Hamlet*, tinha personagens feminino interpretados por atores homens. Igor Amarajás (2014), que monta uma suposta cronologia da arte *drag*, escreve que:

Especula-se também que Shakespeare, ao conceber suas personagens femininas, ao rodapé da página em que descrevia tal papel, marcava-o com a sigla *DRAG*, dressed as girl (vestido como menina, em tradução livre), para sinalizar que aquela personagem seria interpretada por um homem.

Estabelecer uma relação da *drag queen* que conhecemos hoje com a forma com que alguns personagens femininos eram interpretados nas obras de Shakespeare me parece meio vago, sobretudo quando a base principal para teorizar sobre essa relação é o uso dessa sigla *DRAG* encontrada nas notas de rodapé dos escritos originais dele. Vejo dois problemas principais no uso desse argumento. O primeiro é que abre precedentes para relacionar o fazer *drag* ao ato de apenas se vestir de mulher, e isso é uma afirmação combatida e refutada pelas *drags*. Juliana Frota da Justa Coelho (2009), por exemplo, em seu trabalho sobre a cena *drag* da cidade de Fortaleza – CE, descreve como sujeitos que misturam em seus corpos, traços fenotípicos do feminino e do masculino. Anna Vencato também nos fala que “É um pouco a confusão entre signos masculinos e femininos que faz com que a *drag* chame a atenção e, por vezes, divirta” (2002, p. 12). Visto isso, apesar da coincidência da sigla *DRAG* nos escritos de Shakespeare, a expressão artística dos dois fenômenos é completamente diferente.

Além disso, Newton escreve que *Drag* não faz referência ao uso de roupas femininas por homens. Nas suas definições da palavra *Drag* em “*Mother camp: female impersonators in América*”, a autora, que escreveu o que se pode entender como a primeira grande obra sobre *drag queens*, diz que “‘*Drag*’ pode ser usado como adjetivo ou substantivo. Como substantivo, significa a roupa de um sexo quando usada pelo outro (um terno e uma gravata usados por uma mulher também constituem *drag*) (1972, p. 3, tradução nossa).

Baseado nos escritos das autoras acima, entendo que esse esforço de relacionar a arte *drag* que temos hoje com o teatro shakespeariano não se sustenta, pela forma expressiva em que cada fenômeno se dá em seus determinados lugares e épocas e nem tão pouco na tentativa de fundamentar uma relação a partir de pressupostos etnológicos.

Os autores Baker (1994), Amarajás (2014) e Bragança (2019), ainda tentam passear por outras lugares, como o Japão e sua cultura do teatro Kabuki e os teatros ambulantes da Inglaterra, mas acredito que todos esses episódios entram na mesma lógica dos exemplos acima. São práticas semelhantes ao dragqueenismo, mas sem uma relação que sustente essa suposta cronologia que eles tentam estabelecer.

E por fim, a *drag queen* é sempre relatada de maneira próxima a sujeitos e à cultura da comunidade LGBTQIA+. Esther Newton (1972), ainda em *Mother Camp*, relaciona de maneira íntima o fazer *drag* com a homossexualidade. Ela chega a dizer que “*Drag queens* profissionais são, portanto, homossexuais profissionais; eles representam o estigma do mundo gay” (1972, p. 3, tradução nossa). Coelho e Vencato (2009; 2002) descrevem as cenas *drags* de seu campo, com *drags* atuando majoritariamente em espaços de sociabilidades LGBTQIA+. E, ainda, os

atores das suas etnografias são relatados como homens gays. Além disso, personalidades como Rupaul, Pablllo Vittar, Silvetty Montilla, entre outros grandes ícones *drags* da história, são todos membros declarados da comunidade LGBTQIA+. Trago essa relação não para cercar a arte *drag* à nossa comunidade, mas para apontar um caráter temporal nesse fenômeno, que é o período das sexualidades como identidade, que se inicia no século XIX.

Michel Foucault, em sua obra *Vigiar e Punir*, começa a construir o que ficou conhecido como uma “genealogia do poder”, onde ele investiga como os sujeitos são produzidos a partir de uma tecnologia de controle que utiliza a disciplina como forma de, no tempo e no espaço, adequar os corpos a uma lógica de produtividade apresentada sobretudo no fim do século XVII. Ele aponta que “o corpo só se torna força útil se é ao mesmo tempo corpo produtivo e corpo submisso.” (FOUCAULT, 1987, p. 29).

A primeira questão trabalhada por Foucault é o abandono do suplício, que era uma produção diferenciada de sofrimentos, um ritual organizado para marcação das vítimas e a manifestação de um poder que pune. Nos suplícios, em seus excessos, se investia toda economia de um poder soberano. Com o suplício, também aparece a figura da confissão, que passa a trazer à tona a verdade daquele que pratica um crime com toda a sua ritualística de interrogatório, e de se falar sempre a verdade.

Foucault observa que há, em determinado momento, um deslocamento na tecnologia do poder que acaba por primar pela adaptação e harmonia dos instrumentos que se encarregam de vigiar o comportamento cotidiano, o desenvolvimento de uma identidade, a atividade e os gestos dos sujeitos. Esse deslocamento seria a aderência de um poder disciplinar, que surge com uma outra política a respeito da multiplicidade de corpos e forças que uma população representa. O que está em questão nessa nova tecnologia de poder não é um respeito pela humanidade dos condenados, mas sim um esquema de vigilância penal que agora vai se deter ao corpo social, em que os controles ficam mais rígidos e as intervenções penais se antecipam e se tornam mais numerosas.

A partir dessa alternância na forma de governo, Foucault observa que o controle agora se dá mediante uma regulação das subjetividades, apoiadas sobre um poder-saber. Entre esses trâmites, o filósofo, em “*História da sexualidade: A vontade de saber*” (1988), inicia o pensamento de que o sexo é regulado a partir de um discurso útil às demandas do Estado. Nesse momento, a gestão do sexo não diz apenas sobre o controle estatístico de questões como natalidade ou mortalidade. Giovana Carmo Temple (2020), escreve sobre essa obra e diz que ela

está, assim, inserido no projeto da genealogia do poder, das práticas que fizeram com que o sexo tivesse sido colocado em discurso no interior de um regime de poder-saber, alcançando as condutas individuais, controlando os prazeres cotidianos. Análise que permite a Foucault problematizar como o ser humano se transforma em sujeito de uma sexualidade (2020, p. 132).

Foucault (1988) diz que, no século XIX, a nomeação disso que ele chama de “vegetação de sexualidades” provoca não mais uma interdição do sexo, mas uma multiplicação dos discursos sobre sexualidade. Para ele, “trata-se, através de sua disseminação, de semeá-las no real e de incorporá-las ao indivíduo” (1988, p. 44). O autor ainda diz que

O homossexual do século XIX torna-se uma personagem: um passado, uma história, uma infância, um caráter, uma forma de vida; também é morfologia, com uma anatomia indiscreta e, talvez, uma fisiologia misteriosa. Nada daquilo que ele é, no fim das contas, escapa à sua sexualidade (1988, p. 43).

Foucault ainda aponta para o fim do século XIX como o período de nascimento para essa sexualidade que não se reduz mais a apenas uma prática perversa, mas agora é parte constituinte da identidade dos indivíduos. Além da oposição homossexual/heterossexual que se institui no âmbito da identidade do sujeito, podemos pensar em outras diferenças que são postas nessa mesma esteira da produção disciplinar da sexualidade, como o masculino/feminino e homem/mulher.

Tendo a *drag queen* essa relação íntima com esse indivíduo ocidental e identitário, como poderíamos relacionar essa arte com práticas que, apesar de algumas semelhanças, ocorrem em lugares e épocas distintas, em que essas formas que atravessam os sujeitos sequer existiam?

Frente a isso, acredito não ser possível, tampouco consistente, estabelecer essa suposta cronologia da arte *drag* partindo de práticas teatrais de outras épocas, uma vez que muitas tinham raízes em uma misoginia e segregação dos corpos femininos. Na verdade, acredito ser necessário estabelecer uma clara diferença entre elas e distinguir a funcionalidade dessas práticas, porque o fato de haver formas e expressões artísticas em outros momentos da história que também brincavam com o feminino e o masculino, não quer dizer que possamos relacioná-las com o que se apresenta hoje.

A *drag queen* não pode ser lida como um fenômeno atemporal, ou um produto resultante de uma evolução sócio-histórica. Sobretudo porque a principal relação que se estabelece entre esses fenômenos que vieram séculos atrás e a *drag queen*, é a prática de se vestir de mulher, e, como já falado acima, essa relação pode imputar às nossas artistas um reducionismo de sua função, frente a magnitude da prática, que vai muito além do simples ato de se vestir conforme o esperado para uma pessoa de um outro gênero.

Preciado (2017) aponta a *drag* como uma “brincadeira ontológica”, uma impostura orgânica, uma recitação subversiva de um código sexual transcendental falso. Essa arte ainda vive à margem, e me arrisco dizer que ela só pode existir nesse lugar, dado que ela acontece em função das identidades de gênero e sexualidade dominantes. Acredito que para entender o fenômeno do dragqueenismo, é necessário entender antes o contexto social e político que ela se insere, e a discussão teórica que está envolta dessa arte.

1.2 A INSURGÊNCIA *QUEER*

Antes de seguirmos com meu campo, acredito ser necessário um aprofundamento maior nos elementos teóricos que o atravessam. Frente a algumas colocações acima e à relação estabelecida entre a prática *dragqueenista* e as questões que circundam as definições binaristas de gênero, quero trazer uma retomada teórico-crítica, que localize meu objeto de pesquisa no cenário histórico que lhe parece mais adequado.

Podemos pensar que a *drag queen* surge com muita evidência no século XX, período que emergem as guerras culturais, em que questões de cunho moral entram com mais evidência no debate público social. Para entendermos melhor, é importante tratar sobre os embates identitários que ocorreram não só entre grupos de gays e lésbicas contra a população heterossexual conservadora, mas também o confronto que ocorreu dentro da comunidade não hétero.

Stuart Hall, em sua obra *A Identidade Cultural na Pós-modernidade* (2006), aponta um declínio das identidades sociais na modernidade, sendo impossível pensá-las como estáveis. O surgimento de novas expressões identitárias e o deslocamento dos pontos de estabilização (nascimento, biologia, classe, etc.) fazem ruir os binarismos homem/mulher, hétero/homo, que se revelam incapazes de comportar a multiplicidade e proliferação de formas de vida que reivindicam reconhecimento.

A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidade possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar - ao menos temporariamente (HALL, 2006, p. 13).

Um dos marcos desse declínio das identidades foram as revoluções sexuais que aconteceram no século XX com as ondas feministas e o surgimento de movimentos pelos direitos de gays e lésbicas. Essas comunidades vão ganhando força e começam a construir disputas, tanto nos

espaços urbanos públicos, como na esfera da produção intelectual. Eventos como a invenção da pílula anticoncepcional, em 1960, a elaboração de tratamentos médicos e cirurgias para redesignação sexual de pessoas trans e a epidemia de HIV/AIDS na década de 1980, foram fundamentais para que se reorganizassem as pautas das lutas dos coletivos sociais.

Com a crescente dessas disputas por parte desses grupos, composto majoritariamente por pessoas de classe-média e brancas, que atrelavam suas demandas à questão identitária, ao mesmo tempo que avançavam no debate, tanto no âmbito público como na esfera intelectual, criavam-se rupturas na comunidade não-cishétero. Segundo Guacira (2001), baseada na obra de Tamsin Spargo, “Foucault e a teoria queer”, no final dos anos 70, gays e lésbicas mudam sua forma de construir luta e caminham para uma perspectiva que Spargo chamou de “étnico”. A luta desses grupos começava a se centrar no alcance de igualdade de direitos dentro das diretrizes sociais. A autora ainda escreve que se desenhava naquele momento:

[...] um efeito regulador e disciplinador. Ao afirmar uma dada posição-de-sujeito, supõe, necessariamente, o estabelecimento de seus contornos, seus limites, suas possibilidades e restrições. [...] Com esses contornos, a política de identidade praticada durante os anos 70 assumiam caráter unificador e assimilacionista, buscando a aceitação e a integração dos/das homossexuais no sistema social. A maior visibilidade de gays e lésbicas sugeria que o movimento já não perturbava o status quo como antes (LOURO, 2001, p. 544).

Há todo um esforço para assimilar aqueles que deslocavam suas práticas e vidas da normalidade heterossexual. Richard Miskolci (2012) diz que o movimento homossexual dessa época buscava se adequar às demandas sociais daquele período, aceitando e se moldando aos valores hegemônicos da conduta heteronormativa. Havia uma luta para provar que existiam “bons homossexuais” que, apesar de sua prática afetiva, eles poderiam ser como qualquer outro sujeito na sociedade, eles poderiam se casar, ter filhos e até construir uma família nuclear.

Mesmo com uma proposta progressista, o discurso e a articulação de luta desses movimentos por direitos sexuais se tornaram insuficientes para as demandas de dissidências que surgiam. As propostas e reivindicações políticas dos coletivos eram, em sua base, vinculadas unicamente a conquistas de direitos civis, pautando a igualdade dentro do âmbito institucional.

É importante entender o lugar organizatório da heterossexualidade aqui. Monique Wittig (1993) apresenta a heterossexualidade não apenas como uma orientação sexual ligada ao desejo pelo sexo oposto, mas sim como um sistema político que rege os fundamentos sociais de maneira total, se propondo como natural, universal e atemporal.

A autora usa dessa posição para criticar as inúmeras violências, sobretudo violências materiais, acometidas a todos aqueles e aquelas que escapam ou tentam escapar das verdades desse

regime. É como se a sociedade heterossexual necessitasse do outro/diferente para existir, e precisasse violentar esse mesmo outro/diferente para validar sua existência. Wittig ainda diz que:

A sociedade hétero está baseada na necessidade, a todos os níveis, do diferente/outro. Não pode funcionar economicamente, simbolicamente, linguisticamente ou politicamente sem este conceito. Necessidade do diferente/outro é uma necessidade ontológica para todo o aglomerado de ciências e disciplinas a que chamo o pensamento hétero (WITTIG, 1993, s/p).

Para a autora, a heterossexualidade constrói um campo material, mas também linguístico, na sociedade impelindo aqueles que são oprimidos — nesse caso gays, lésbicas, mulheres e até algumas classes de homens cis — a falarem a partir do que Wittig categoriza como pensamento hétero. Monique Wittig (1993, s/p) diz que esse pensamento, que é um regime social, “desenvolve uma interpretação totalizante da história, da realidade social, da cultura, da linguagem e simultaneamente de todos os fenômenos subjetivos.” Frente a isso, a autora aponta uma necessidade de uma transformação não apenas econômica, mas também uma “transformação política dos conceitos chave, isto é, dos conceitos que nos são estratégicos.” (1993, s/p).

Diante do ponto apresentado pela autora, é possível observar como a norma heterossexual atravessava a forma de organização da luta dos grupos de gays e lésbicas naquele momento. Isso provocou tensões na comunidade não-hétero, visto que havia aqueles sujeitos sexo-gênero dissidentes, que além de não quererem ou poderem ser assimilados, não tinham suas demandas políticas contempladas nessa busca que centralizava a igualdade de direitos civis entre héteros e homossexuais. Surge, então, nesse embate interno, o que Preciado chamou de Multidões Queer: comunidades formadas por pessoas trans, negras e latinas, bixas e sapatões, e outra gama de sujeitos que não cabiam de forma alguma na ordem heterossocial. Essas pessoas se colocam nessas disputas políticas e na luta pela reivindicação, sobretudo do direito à vida. Guacira (2001) exprime o surgimento dessa comunidade dizendo que:

Mais do que diferentes prioridades políticas defendidas pelos vários ‘sub-grupos’, o que estava sendo posto em xeque, nesses debates, era a concepção da identidade homossexual unificada que vinha se constituindo na base de tal política de identidade. A comunidade apresentava importantes fraturas internas e seria cada vez mais difícil silenciar as vozes discordantes (LOURO, 2001, p. 544).

Traduzido como estranho, ridículo ou anormal, o queer abraça a noção de não-pertencimento da norma e critica o teor de estabilidade proposto, inclusive, pelos movimentos de gays e lésbicas da época. Segundo Tereza de Lauretis, esse termo já existe na língua inglesa há muito tempo e sempre carregou uma conotação negativa, mas só após a prisão de Oscar Wilde, a palavra foi associada à homossexualidade. O trabalho sobre essa perspectiva se daria sob uma

noção de desconstrução das identidades estáveis e não de oposição ao que está proposto como fixo, natural ou ontológico, sugerindo novas formas de pensar e conhecer.

Então, frente ao espelhamento assimilacionista das lutas do século XX, surge a onda queer, que, segundo Miskolci (2012), se solidifica na luta política e na esfera intelectual na metade da década de 1980, postulando a afirmação das abjeções e a recusa da heteronormatividade. Bichas, travestis, sapatões e outros corpos que não conseguiriam, de maneira alguma habitar a normatividade, propunham uma luta que superasse as identidades e repensasse as formas de enfrentamento às opressões. Preciado diz que:

A política das multidões queer emerge de uma posição crítica a respeito dos efeitos normalizantes e disciplinares de toda formação identitária, de uma desontologização do sujeito da política das identidades: não há uma base natural (“mulher”, “gay” etc.) que possa legitimar a ação política. [...] as políticas das multidões queer se opõem não somente às instituições políticas tradicionais, que se querem soberanas e universalmente representativas, mas também às epistemologias sexopolíticas straight, que dominam ainda a produção da ciência (PRECIADO, 2011, p. 16).

O queer se institui como um debate teórico no início dos anos 1990, quando Tereza de Lauretis (2019) inventa o termo “teoria queer” para uma conferência na Universidade Califórnia. Essa nova teoria propunha uma série de instrumento teóricos que permitiriam pensar formas sobre como é produzida a diferença. A partir daí, essa crítica toma uma dimensão maior na academia norte-americana, principalmente a partir de nomes como Judith Butler, Paul Preciado, a própria Tereza de Lauretis, e outra(o)s autores que discorreram sobre essa nova perspectiva.

As formulações de Michel Foucault — sobretudo em “História da Sexualidade I: A vontade de saber” (1988) em que nos fala sobre a produção do sujeito a partir do que ele chama de dispositivo da sexualidade — são muito importantes para a construção da teoria queer. Em seus escritos, o autor rejeita a hipótese de repressão sobre o sexo, e apresenta a ideia de que este é discursivamente multiplicado por diversas instâncias de poder, como a medicina, o judiciário, a educação etc. Para o filósofo, o poder se organiza na produção do sujeito e de suas subjetividades, de maneira tal que a manutenção dessas relações seja reiterada constantemente numa forma jurídico-discursiva.

A partir dessas instâncias que produzem e organizam o sujeito, mecanismos de produção e validação são criados e fundamentados para que haja uma coerência entre a existência do indivíduo e a manutenção das formas culturais que sustentam as normas estabelecidas por um conjunto de saberes. Nessas articulações, entram as verdades médicas sobre o funcionamento do corpo, que estabelecem a suposta verdade sobre o sexo binário. As reiterações jurídicas profundamente atravessadas por essa lógica da binariedade do sexo, que estipula limites sobre

a atuação dos indivíduos na sociedade, e a educação que promove esses ideais citados como verdades na construção da intelectualidade desde a infância. Para Judith Butler,

As estruturas jurídicas da linguagem e da política constituem o campo contemporâneo do poder; conseqüentemente, não há posição fora desse campo, mas somente uma genealogia crítica de suas próprias práticas de legitimação. Assim, o ponto de partida crítico é o presente histórico, como definiu Marx. E a tarefa é justamente formular, no interior dessa estrutura constituída, uma crítica às categorias de identidade que as estruturas jurídicas contemporâneas engendram, naturalizam e imobilizam (BUTLER, 2017, p. 22).

Há um esforço profundo por parte de instituições que redigem as normalidades em toda a sociedade para que se mantenha um perfil de sujeito que seja coerente com as necessidades capitalistas de produção. Segundo Foucault (1988), ainda no primeiro volume de “História da sexualidade”, essa organização se dá a partir, não exclusivamente de uma proibição e restrição de práticas e ideias sobre o sexo, mas sim a partir da proliferação e controle de discursos sobre o sexo. Esses apontamentos mostram que a identidade é forjada e regulada por ferramentas vivas que atravessam os sujeitos constantemente. Preciado aponta essa produção compulsória da heterossexualidade como:

[...] um dispositivo social de produção de feminilidade e masculinidade que opera por divisão e fragmentação do corpo: recorta órgão e gera zonas de alta intensidade sensitiva e motriz (visual, tátil, olfativa...) que depois identifica como centros naturais e anatômicos da diferença sexual. Os papéis e as práticas sexuais, que naturalmente se atribuem aos gêneros masculinos e feminino, são um conjunto arbitrário de regulações inscritas nos corpos que asseguram a exploração material de um sexo sobre o outro (PRECIADO, 2017, p. 25-26).

Gayle Rubin (1993), em “O Tráfico de Mulheres: Notas sobre a ‘Economia Política’ do Sexo”, discute sobre como as relações sexuais e de gênero são vistas dentro da história dos regimes econômicos no mundo e como o capitalismo é tributário disso que ela chama de “economia política do sexo”. Gayle define a economia como a transformação das coisas do mundo natural em bens de consumo humano. A partir dessa definição, ela desenvolve a teoria de como o sexo, sobretudo o sexo feminino, é colocado nas atividades econômicas de várias sociedades no decorrer da história. A autora entende que termos como “patriarcado” ou “modo de reprodução”, que eram mais comumente usados para definir essas relações, não dão conta do sentido real desse fenômeno social. Ela, então, cunha o termo “sistema sexo/gênero”, para definir “uma série de arranjos pelos quais o matéria-prima biológica do sexo humano e da procriação é moldada pela intervenção humana, social, e satisfeita de um modo convencional, por mais bizarras que algumas dessas convenções sejam” (RUBIN, 1993, p. 10-11).

O sistema sexo/gênero não diz respeito apenas à reprodução da sociedade ou a um regime de dominação, mas a toda forma organizacional dentro do domínio sexual, desde as identidades

até as relações de autoridade. Tudo isso seria resultado do produto das relações sociais específicas. Gayle Rubin conclui que “Os sistemas de sexo/gênero não são emanações a-históricas da mente humana; elas são produtos da atividade humana histórica” (1993, p. 23).

Tributária das ideias de Rubin, Judith Butler (2017), em “Problemas de Gênero: feminismo e subversão das identidades” usa o termo “sistema sexo/gênero” e sua interpretação sobre uma economia política do sexo, para construir sua crítica às teorias feministas essencialistas e as políticas identitárias, que tomavam os debates sobre corpo, gênero e sexualidade, e apresenta a sua teoria da performatividade.

Butler se contrapunha à ideia de que o gênero seria a interpretação cultural do sexo, em que o sexo seria como uma verdade biológica que se dava pela diferença binária de pênis e vagina. A partir desse pressuposto de uma natureza do sexo, constroem-se a sua volta dados sociais que definirão o que é masculino e feminino, como vestimenta, forma de agir, gostos etc., e isso será o gênero. Dessa maneira, o gênero seria a forma como o sexo, que foi idealizado como algo fixo e natural, se inscreve culturalmente no tecido das relações sociais.

A produção do gênero binário é um dos pilares das nossas estruturas sociais. Os binários pênis/vagina menino/menina, homem/mulher, homo/hetero delimitam nos sujeitos uma relação de assimetria no ordenamento da vida e moldam nos sujeitos desde os seus gostos musicais, até a forma de se vestir. Estamos constantemente rodeados de ferramentas de manutenção que permitem a permanência vigente desse gênero binário nos tecidos sociais. Segundo Preciado:

O sexo, como órgão e prática, não é nem um lugar biológico preciso nem uma pulsão natural. O sexo é uma tecnologia de dominação heterossocial que reduz o corpo a zonas erógenas em função de uma distribuição assimétrica do poder entre os gêneros (feminino/masculino), fazendo coincidir certos afectos com determinados órgãos, certas sensações com determinadas reações anatômicas (2017, p. 25).

Em sua extensa crítica ao refúgio na identidade que se opera em algumas políticas feministas da época, Butler aponta para os elementos performativos do gênero, que se desenham em volta de atos de fala, que se dão na invocação de aspectos arbitrários que definem o que seria homem e o que seria mulher. Ela chama de gênero “inteligível”, essa coerência estabelecida por esse regramento de normas na formação da identidade do sujeito, em que sexo, gênero, prática sexual e desejo formam uma continuidade “natural”.

A formulação da identidade gênero é vinculada ao que Butler chama de práticas performativas, que seriam atos constantemente regulados e reiterados, que se apoiam em sanções sociais e tabus, e esses atos constituem um “eu” possuidor de uma identidade generificada. Além disso, esse processo se instaura sob um caráter de verdade, como “uma convincente ilusão, um objeto

de crença” (BUTLER, 2018, p. 3). A partir dos escritos de Merleau-Ponty e Simone de Beauvoir, Butler aponta um caráter histórico do nosso corpo, logo, não é dotado de qualquer essência. Para a filósofa, “o corpo é compreendido como um processo ativo de corporificação de certas possibilidades culturais e históricas” (BUTLER, 2018, p. 4).

O gênero também confere a humanidade do sujeito, com a condição óbvia de o indivíduo corresponder aos seus interesses. Logo, aqueles ou aquelas que não atendem às normatividades impostas por esse gênero, sofrem punições severas que são desenvolvidas nos códigos sociais. Butler afirma que “Em outras palavras, a construção política do sujeito procede vinculada a certos objetivos de legitimação e de exclusão” (2001, p. 19). As punições podem ser aplicadas em mecanismos de exclusão social ou até mesmo violências físicas. Essas práticas, tanto os atos regulatórios como as punições, organizam-se de forma que esse gênero, que é atribuído ao sujeito, exista como algo que é naturalmente parte dele. Segundo Butler:

O gênero, portanto, é uma construção que oculta regularmente a sua própria gênese. O consentimento tácito coletivo quanto a representar, produzir e sustentar gêneros polarizados e distintos como ficções culturais é obscurecido pela credibilidade concedida a sua própria produção. Os autores do gênero ficam encantados com suas próprias ficções; desse modo, a própria construção faz com que se acredite que ela é necessária e natural. As possibilidades históricas materializadas em vários estilos de corpo nada mais são do que essas ficções culturais reguladas por punições, alternadamente corporificadas e disfarçadas sob coerção (BUTLER, 2018, p. 6).

Os atos performativos também se constituem no âmbito do enunciativo. Butler acredita que há um poder gerador no discurso sobre algo, e que esse discurso funda aquilo que enuncia, e não o contrário. Essas enunciações são partes dos rituais que circunscrevem as formas de gênero. A exemplo, a autora apresenta o momento da ultrassonografia em mulheres grávidas, quando é descoberto o genital do bebê e a partir daí se evoca seu gênero com as sentenças “é menino” ou “é menina”. Esses atos de fala fundam naquele corpo visto através do ultrassom um punhado de expectativas e de supostas verdades que permearão sua vida, desde as cores das roupas até suas preferências afetivas. Butler escreve que

Os atos performativos são formas de discurso de autorização: a maioria das falas performativas, por exemplo, consiste em enunciados que, ao serem proferidos, também realizam determinadas ação e exercem um poder de conexão. [...] Se o poder do discurso para produzir aquilo que ele nomeia está relacionado com a questão da performatividade, logo a performatividade é um domínio no qual o poder atua como discurso (BUTLER, 2019, p. 372).

A partir disso, as pedagogias do gênero começam a agir sobre a vida do sujeito, organizando, principalmente, o caminho para uma heterossexualidade que se propõe dentro de uma coerência de sexo/gênero/desejo.

Em outras palavras, a construção política do sujeito procede vinculada a certos objetivos de legitimação e de exclusão, e essas operações políticas são efetivamente ocultas e naturalizadas por uma análise política que toma as estruturas jurídicas como seu fundamento (BUTLER, 2017, p. 19).

É imprescindível que esse *script* seja seguido para que a lógica da verdade sobre o gênero seja mantida. Esse esforço se mobiliza na intenção de produzir a ilusão da naturalidade no gênero, como se essas características, que são pensadas a partir do órgão genital que a pessoa possui, fossem inerentes ao sujeito desde o seu nascimento. Isso ainda pode se relacionar ao pensamento hetero de Wittig (1993, s/p), quando ela fala em seu texto que:

Com a sua inescapabilidade erigida em conhecimento, em princípio óbvio, em dado pré-adquirido a qualquer ciência, o pensamento hétero desenvolve uma interpretação totalizante da história, da realidade social, da cultura, da linguagem e simultaneamente de todos os fenômenos subjetivos.

A performatividade em Butler é comumente confundida com a ideia de performance. Para ela, o que diferencia esses dois termos é que a performatividade é constituída por um conjunto de atos regulados por inúmeras sanções normativas. Ela não é uma ação voluntária, como é a performance, que “descreve o processo de fabricação de gêneros ou designa uma encenação, uma espetacularização concreta do gênero (BOURCIER, 2020, p. 151). É, na verdade, composta por normas generificadas que são reguladas e que tem um efeito direto na nossa forma de andar, de falar, de se vestir e de tudo aquilo que se expressa em nós, que denuncia nosso gênero, de tal forma que toda essa expressividade seja vista como aspecto natural da nossa existência. Segundo Milskolci e Pelucio “Não se trata, portanto, de uma escolha, mas de uma coibição, ainda que esta não se faça sentir como tal. Daí seu efeito a-histórico, que faz desse conjunto de imposições algo aparentemente ‘natural’” (2007, p. 260).

Posterior a Butler, temos Paul Preciado, que assinala em sua obra uma redução da identidade a um aspecto discursivo na teoria butleriana, em Problema de Gênero, não abrindo margem suficiente para que se pense a produção não só das identidades, mas também dos corpos, a partir do uso das tecnologias do gênero que o compõe. Ele diz que:

A noção butleriana de “performance de gênero”, assim como a ainda mais sofisticada “identidade performativa”, desfazem-se prematuramente do corpo e da sexualidade, tornando impossível uma análise crítica dos processos tecnológicos de inscrição que possibilitam que as performances “passem por naturais ou não” (PRECIADO, 2017, p. 93).

Seguindo em seus apontamentos, Paul Preciado — que talvez esteja mais perto do pensamento de Gayle Rubin sobre a dinâmica da estrutura sexual nas sociedades, visto que ele aborda isso de maneira mais próxima às relações materiais, inclusive numa dimensão econômica — traz uma forte crítica a essa estrutura heterossocial. A partir da ideia de Butler de um gênero

performativo, o autor escreve sobre os aspectos materiais do que ele vai chamar de tecnogênero. Ele diz que, a partir dos feitos de John Money, que trouxe as intervenções médicas para a adequação à norma heterossocial dos corpos intersexuais, o gênero se mostra constituído por fatores não só performativos e que habitam o âmbito do enunciativo, mas também por técnicas de subjetivação material, como os tratamentos hormonais, intervenções cirúrgicas, produções audiovisuais e outras.

O gênero não é simplesmente performativo (isto é, um efeito das práticas culturais linguístico-discursivas) como desejaria Judith Butler. O gênero é, antes de tudo prostético, ou seja, não se dá senão na materialidade dos corpos. É puramente construído e ao mesmo tempo inteiramente orgânico. Foge das falsas dicotomias metafísicas entre corpo e a alma, a forma e a matéria (PRECIADO, 2017, p. 29).

Preciado afirma que essas ferramentas materiais são tecnologias que organizam os nossos corpos dentro da lógica heterossexual, modulando-nos conforme os aspectos que são entendidos como normais, sobretudo na essencialização do nosso gênero em relação aos órgãos tidos como sexuais. Assim, essas normas se inscrevem nos nossos corpos como verdades biológicas promovendo sua possibilidade de exploração.

O sistema sexo-gênero é um sistema de escritura. O corpo é um texto socialmente construído, um arquivo orgânico da história da humanidade como história da produção e reprodução sexual, na qual certos códigos se naturalizam, outros ficam elípticos e outros são sistematicamente eliminados ou riscados. A (hetero)sexualidade, longe de surgir espontaneamente de cada corpo recém-nascido, deve se reinscrever ou se reinstruir através de operações constates de repetição e recitação dos códigos (masculino e feminino) socialmente investidos como naturais (PRECIADO, 2017, p. 23)

Frente a essas circunstâncias, essas tecnologias sociais fundadas na heteronormatividade possibilitam que esse conjunto de normas produzam os corpos dos sujeitos dentro dessa lógica binária e assimétrica, dando ao gênero o que Preciado chama de “caráter prostético”, ou seja, ele não se dá, senão na materialidade dos corpos.

Dado isso, as formas de existência que não submetem seus corpos a essa funcionalidade heterossocial, como as bichas, as sapatonas, as *drag queens*, travestis e toda essa multidão queer, são tidas como anormais, abjetos, desviados, corpos que precisam ser “retomados” às formas impostas como naturais. Esses sujeitos bagunçam as verdades que foram estipuladas sobre reprodução, amor, natureza e existência. Há nesses corpos uma potencialidade de reorganização e superação das normatividades binárias.

No Brasil, Guacira Lopes Louro (2001) aponta que, essa movimentação revolucionária começa por volta de 1975, quando intelectuais, que foram exilados no período da ditadura militar, importam essas inquietações, que tomavam força no circuito cultural e intelectual, principalmente nos Estados Unidos e Inglaterra. Neste intenso caldo cultural, político e intelectual, um conjunto de saberes que tentavam produzir a estabilidade identitária cai por terra, sobretudo aqueles que postulavam o essencialismo dos sujeitos.

1.3 WE'RE ALL BORN NAKED AND THE REST IS *DRAG*:

A partir do entendimento dessa crítica que se formula em torno da teoria queer, onde o corpo se permeia por aspectos performativos, mas também através de performances, aspectos materiais e econômicos na constituição do sujeito, podemos entender o dragqueenismo como parte desse conjunto de práticas que podem remontar as normatividades binárias. Essa arte ganha maior força com o surgimento do turbilhão *queer*, dado que o questionamento às normas de sexo e gênero intensifica-se. Com o uso da montagem, constrói-se outra estética em seus corpos, que habita o limbo entre o feminino e o masculino e flerta com o inumano. Segundo Pedro Henrique Almeida Bezerra:

A montagem é um processo de moldagem corporal que visa à consolidação temporária de uma aparência outra daquela corriqueira da pessoa que se traveste. A montagem seria a sobreposição de técnicas diversas que dialogam diretamente com a arte: modificação da aparência do rosto através da maquiagem ou pintura; modificação do formato capilar através de implantes de cabelo ou uso de peruca/picumã; mudança do formato corporal através do uso de pirellis, padding ou enchimento de esponja; uso de fantasias ou roupas monumentais que modificam a aparência e a silhueta corporal. (2018, p .15).

A *drag* consegue desfazer e desordenar os estereótipos de gênero, a partir da satirização do binário, parodiando e denunciando o seu teor fabricado e performativo. Aquilo que define o que é homem ou mulher, perde sua efetividade nos corpos das *drags*, que fugindo dos territórios da normalidade, causam desconforto e bagunçam os sentidos, ao mesmo tempo que provocam fascínio. É importante ressaltar que a *drag* também traz uma perspectiva além do campo do binarismo de gênero, referenciando, muitas vezes, animalidades, objetos da natureza, dentre outras possibilidades.

O constructo de outras formas no seu corpo a partir do que é chamado de “montagem” aponta o caráter tecnológico das performatividades do gênero que Butler tanto discorre na sua obra. Os

corpos *drags* podem se tornar territórios de perturbação e desordem. Vencato (2002) nos diz ainda que:

Como para os/as transexuais e travestis trabalhados/as por Maluf (2000), diria que para as *drags* é o corpo o território em que se opera a transformação, não uma espécie de passagem da natureza para a cultura, mas uma passagem entre “dois corpos culturais” (“de um corpo cosmológico essencializado a um corpo cosmológico não-essencializado, de uma teoria de gênero a outra teoria de gênero”) mediada pelo desejo de tornar-se outro, de tornar-se uma personagem, uma caricatura de um feminino que talvez nem mesmo exista numa suposta “natureza feminina” (VENCATO, 2002, p. 39).

Assim, desafiar os limites das normalidades, apelando para o exagero e a ironia, põe em evidência a fragilidade e a não-naturalidade do limiar estabelecido pelas normas de gênero dominantes. Segundo Guacira:

Para as fronteiras constantemente vigiadas dos gêneros e da sexualidade, a crítica paródica pode ser profundamente subversiva. Como uma personagem estranha e desordeira, uma personagem fora da ordem e da norma, ela provoca desconforto, curiosidade e fascínio (LOURO, 2016, p. 51).

A *drag queen* é inescapavelmente política e profundamente dinâmica. Ainda que o artista que “se monta” não tenha um intencional de ser crítico ou proponha alguma reflexão, a sua performance sempre estará nesse limiar. A ideia de inventar ser outra coisa usando dos signos de gênero no seu próprio corpo põe em questão as supostas verdades ontológicas sobre o gênero.

Mas, antes, quero trazer alguns pontos que acho que são inerentes a essa arte. Primeiro, a *drag* sempre denuncia a não naturalidade do que se é colocado como homem e mulher, visto que o corpo daquele sujeito, que outrora era lido como masculino ou feminino, agora, ainda que temporariamente, toma qualquer outra forma. A *drag* negocia com as tecnologias do gênero, e usa dos signos entendidos como fixos para determinados corpos, e refaz os seus sentidos.

Donna Haraway define o ciborgue como uma criatura que habita entre o que é natural e o que é artificial, entre a ficção e a realidade. Essa criatura constrói esse trânsito entre mundos a partir do mapeamento social e político da nossa realidade. A junção desses polos, para a autora, possibilita a imaginação de novas possibilidades políticas e uma real transformação histórica. A construção desse sujeito que é híbrido se dá na superação desses lugares sociais e biológicos reorganizando símbolos e funções, apresentando o irreal como uma possibilidade.

Nessa linha de pensamento da Donna Haraway, Paul Preciado escreveu muito em sua teoria sobre os corpos ciborgue. Ele apresenta essa crítica dentro das suas ideias sobre o gênero farmacopornográfico, que seria a construção das nossas subjetividades a partir do uso de artifícios farmacológicos e códigos sociais. Os signos que são usados para definir os limites da

normalidade nos corpos, no ciborgue, são reorganizados e outras possibilidades são apresentadas. Ele escreve que nossos corpos estão sob um regime farmacopornográfico, que é formado por tecnologias heterossociais, em que nossos gêneros são produzidos por um conjunto de biocódigos. Preciado escreve que

O objetivo dessas tecnologias farmacopornográficas é a produção de uma prótese política viva: um corpo que seja compatível o suficiente para colocar sua *potentia gaudendi*, sua capacidade total e abstrata para criação de prazer, a serviço da produção de capital e da reprodução das espécies (PRECIADO, 2017, p. 128).

Sendo assim, o autor aponta que o gênero é prostético e só pode existir na materialidade dos corpos. Entretanto, essa máquina de produção de corpos sexuados e heterossexuais também produz “falhas”, já que os ideais de natureza masculina e feminina não existe realmente. Nesse sentido, para Preciado:

A bicha, o travesti, a *drag queen*, a lesbica, a sapa, a caminhoneira, a butch, a machona, a bofinho, as transgeneras, as F2M e os M2F são “brincadeiras ontológicas”, imposturas orgânicas, mutações prostéticas, recitações subversivas de um código sexual transcendental falso (PRECIADO, 2017, p. 31).

Essa ideia sobre o ciborgue de Donna Haraway está muito próxima das discussões estabelecidas a respeito da arte *drag*, que é justamente definida pelo borramento desses signos de gênero e sexualidade. A existência da *drag* nos permite pensar sobre a possibilidade de desalinhar a tentativa da heterossexualidade de ordenar o sexo/gênero/desejo e performatividade, visto que na montagem os signos binários que são remontados no corpo do artista não estabelecem uma relação com o desejo, e a performatividade dá lugar à performance, logo esse ordenamento se perde. Segundo Judith Butler:

A performance do *drag* brinca com a distinção entre a anatomia do performista e o gênero que está sendo performado. [...] Se a anatomia do performista já é distinta de seu gênero, e se os dois se distinguem do gênero da performance, então a performance sugere uma dissonância não só entre sexo e performance, mas entre sexo e gênero, e entre gênero e performance (BUTLER, 2017, p. 237).

Esse jogo no corpo de alguém que faz *drag* pode ser entendido como um indício do caráter do gênero apontado por Butler, que diz que o gênero em si não é nada além de uma imitação de algo que não tem um original. A *drag* deixa evidente que as possibilidades e verdades sobre o ser homem (os *drag kings*) e mulher são grandes farsas. Butler continua dizendo que “Ao imitar o gênero, o *drag* revela implicitamente a estrutura imitativa do próprio gênero — assim como sua contingência” (2017, p. 237).

Em alguns trabalhos etnográficos, como os de Juliana Justa da Frota Coelho (2009) e Anna Vencato (2002), podemos perceber que a *drag queen* é referida como um sujeito caricato, que extrapola as noções binárias de gênero, borrando as estabilidades identitárias. Ana Vencato, por

exemplo, quando discute em seu trabalho noções de corporeidade e performance das *drag queens* da ilha de Santa Catarina, aponta, a partir de suas observações, que “não me parece que as *drags* se montam “de mulher”. O fato de não quererem ficar parecidos com mulheres, inclusive, é apontado por elas como aspectos que as distinguem das travestis e dos transformistas” (VENCATO, 2002, p. 38).

Esse aspecto de “não parecer uma mulher” parece ser reforçado no decorrer do seu trabalho quando ela taxonomiza outras performances de gênero, como a transformista, por exemplo. Um dos atributos que a autora reconhece nelas, a partir dos dados obtidos do seu campo, é que faziam questão da máxima semelhança com o ideal de feminino e do sujeito mulher, enquanto a *drag queen* propunha uma forma exagerada preservando, muitas vezes, traços compreendidos socialmente como masculinos, como peitoral, pelos em partes do corpo, barba, etc. Coelho (2009) reflete bem sobre essa diferença quando diz que:

As *drags* queens, assim como as transformistas, “montam-se” e “desmontam-se”. No entanto, sua montagem difere das outras a partir da forma como os signos masculinos e femininos são performatizados. Exibem um corpo adornado por um feminino muitas vezes considerado exagerado para os padrões heteronormativos, porém nem sempre fazem questão de esconder traços fenotípicos atribuídos ao homem, como pêlos no peito e nas pernas (COELHO, 2009, p. 51).

Segundo Lucas Bragança (2019), o termo *drag queen* chegou no Brasil por volta dos anos 1990. Até então, os termos mais comuns para os artistas da noite eram transformistas e travestis. Hoje, o termo travesti se distanciou dessa conotação artística e diz mais respeito a pessoas transexuais. Por décadas, esses termos geravam confusão no imaginário popular sobre a distinção dessas identidades. Mas hoje com a popularização do debate sobre as identidades de gênero e sexualidade, a separação desses sujeitos se tornou mais clara. Essa distinção é tão evidente nos dias de hoje, que no meio *drag*, é possível ver pessoas que se identificam como transexuais e travestis, mas praticam a arte *drag*, Lucas Bragança escreve que:

Quando aponto que essas esferas se distanciaram, não descarto a possibilidade de também estarem atreladas. A autoidentificação como *drag queen* pode conviver com a autoidentificação como travesti ou transexual. Muitas pessoas trans performam como *drag queens*, assim como mulheres heterossexuais, bissexuais e lésbicas, visto que a expressão artística *drag* vai além da composição fidedigna de uma mulher ou da utilização de “elementos femininos” (BRAGANÇA, 2019, p. 54).

Não me parecem mais tão comuns, hoje em dia, essas taxonomias que fazem referência a outras formas de performances de gênero, todas que conheci no meu campo e por programas ou outros meios. Desde a imitação de algum/alguma artista, àquelas que se aproximam de maneira extrema à estética feminina ou a *drag* absurdamente caricata, todas são reconhecidas e se titulam como *drag queens*. Não quero descartar aqui a existência das transformistas, mas esses

artistas não apareceram em nenhuma dimensão do meu campo. Por isso, a *drag* é tão perturbadora quando imita aquilo que é tido como natural, pois arruína os signos dos gêneros e realoca suas normas. Butler (2001), nos diz que:

[...] os próprios contornos do “corpo” são estabelecidos por meio de marcações que buscam estabelecer códigos específicos de coerência cultural. Todo discurso que estabelece as fronteiras do corpo serve ao propósito de instaurar e naturalizar certos tabus concernentes aos limites, posturas e formas de troca apropriados, que definem o que constitui o corpo[...] (BUTLER apud DOUGLAS, 2017, p. 226)

Butler também usa a *drag* para estipular a diferença entre performance e performatividade, indicando que a performance não passa de uma encenação, intencional e consciente, enquanto performatividade é não intencional e muitas vezes inconsciente. Sendo a *drag* uma paródia das normas regulatórias do gênero, ela aponta o caráter artificial destas. A filósofa nos fala em “Corpos que importam: os limites discursivos do sexo” que:

O potencial crítico da “prática *drag*” se refere sobretudo à crítica de um regime de verdade que prevalece sobre o “sexo”, um regime que considero profundamente heterossexista: a distinção entre a verdade “interior da feminilidade – considerada como uma disposição psíquica ou egóica – e a verdade “exterior” – considerada como a aparência ou apresentação – produz uma formatação contraditória de gênero em que nenhuma “verdade” fixa pode ser estabelecida (BUTLER, 2019, p. 387).

Entretanto, a autora também indica um aspecto problemático da *drag queen*, que não pode ser vista apenas por essa ótica subversiva, apontando que sua performance parodística pode ser usada para reforçar as normas heterossexuais, quando não for colocado em questão esse seu caráter que se propõe a denunciar o que se apresenta como “verdade” sobre o gênero. Ela diz que a *drag*:

Serve a uma função subversiva na medida em que reflete as personificações mundanas pelas quais os gêneros heterossexualmente ideais são cumpridos e naturalizados, e enfraquece o poder desses gêneros em virtude da efetuação dessa exposição artificial. Mas não há nenhuma garantia de que a exposição da condição naturalizada da heterossexualidade seja suficiente para levar à subversão. A heterossexualidade pode argumentar sua hegemonia por meio de sua desnaturalização, como quando vemos essas paródias de desnaturalização que re-idealizam as normas heterossexuais sem as colocar em questão (BUTLER, 2019, p. 383).

Acredito que se pensarmos dessa forma, realmente é possível que a *drag queen* sirva à reiteração do gênero binário e seja usada para fomentar as normatividades dos sujeitos. Sam Bourcier aponta em *Homo Inc. Orporated*, que foi fundamental entender o gênero como uma repetição constante e reiterada de atos performativos, entretanto, nessa perspectiva da Butler há uma dependência excessiva do elemento discursivo. Sendo assim, quando ela aponta o teor assimilado que pode capturar a *drag*, é como se toda a subjetividade que a compõe, inclusive

seus aspectos materiais, confluísse para destacar apenas a sua performance que paira na linha entre o feminino e o masculino.

O *drag* que é pensado na teoria butleriana da performatividade *queer* “oculta mais o fator social do que o cria”. Isso remonta ao que já dissemos sobre a maneira pela qual a *drag* butleriana destrói a história econômica e política dos gêneros, dos corpos e, portanto, da biopolítica. (BOURCIER, 2020, p. 165)

Sam Bourcier continua sua crítica apresentando a relação entre gênero, trabalho e performance, dizendo que na obra de Preciado há uma retomada do caráter material da *drag queen*, que ele chama de *biodrag*, em que os fatores que contornam a *drag* são enfáticos também no sentido material.

O autor também apresenta uma análise das *drag* mariposas, a cena *drag* da ilha de Cuba. Ele observa que as performances das *drag queens* cubanas e seus espetáculos para trabalhadores e operários carregam obviamente uma crítica às regulações de gênero, mas também possibilitam um pensar sobre a desnaturalização do trabalho, que pode também ser entendido como uma performance, dado que é uma atividade de processos repetitivos e disciplinados sem nenhuma referência original. Essa análise, feita por Bourcier a partir dos registros de Margaret Gilpin e Luis Felipe Bernaza — que produziram o documentário *Mariposas en el Andamio* (1996) —, se diferencia por estar acontecendo em um ambiente anticapitalista pós-revolucionário.

As *drag queens* mariposa mostram, bem como seu público de pedreiros e trabalhadores da comunidade da Guinera, que o gênero feminino é um trabalho, mas que, diante de seu gênero, a *drag* mariposa não teria a sensação de estranheza (distanciamento) que é o próprio trabalhador excluído do processo que torna possível sua produção. [...] Diferentemente da *drag* norte-americana, que revelou a dimensão mais cultural da produção de gêneros, a *drag queen* mariposa revelaria a sua dimensão mais coletiva, afetiva e social. (BOURCIER, 2020, p.148)

A *drag* cubana, nesse sentido, carregaria essa dupla crítica, à performance de gênero e ao trabalho (feminino) como performance, permitindo pensar não só nos aspectos culturais envolvidos nessas relações, mas também nos econômicos. Esse resgate da crítica materialista da *drag* cubana – que não é apenas performance – é um dos pontos de distanciamento da cena *drag mainstream*, que ele recorre a *Rupaul’s Drag Race* como exemplo, onde o programa e todo o reflexo da sua cena diz sobre uma política competitiva na busca por um estrelato em Hollywood.

Dentre as discussões acima, um ponto comum que se nota é a forma como a *drag* se relaciona com as questões das formas dos corpos que definem a cisão binária homem/mulher. Esse ponto é de extrema importância para pensar meu campo, visto que, apesar de suas particularidades, seja a *drag* butleriana, ou a *drag* cubana, sempre vão haver implicações que remetem às

estruturas generificadas, e a *drag* do Cariri obviamente não escapa à isso. Além disso, as reflexões de Bourcier a respeito das *drags* mariposas e como ela se relaciona com a questão do trabalho também servirão para pensarmos as outras possibilidades que podem ser discutidas a partir da arte *drag*, que não as relacionadas ao gênero em si, como a relação com a cultura e religiosidade e também refletir sobre a sustentação dessa arte numa região com pouco ou quase nenhum investimento financeiro e apoio de grandes estabelecimentos.

1.4 TRUQUES E MONTAÇÃO: REFAZENDO CORPOS

“Se montar” é uma expressão primeiramente utilizada por mulheres trans e travestis para fazer referência à reconstrução do próprio corpo através de intervenções externas e até mesmo internas, como os usos de hormônios, cirurgias, maquiagens etc., para chegar à forma que desejam ver nos seus corpos. Esse termo é então apropriado na cultura transformista, que tem a mesma finalidade de remontar seu corpo de forma temporária para suas performances, enquanto travestis e mulheres trans usam da montagem com objetivo de personificação das suas identidades, sem caráter provisório. Dito isso, aqui me ateno apenas à montagem da *drag queen*.

A produção de um outro corpo no ato de se montar pode ser marcado por signos de gênero ou não. As formas exploradas são as mais diversas, mas as mais comuns são as que se assemelham à corpos femininos. A montagem é baseada no que elas chamam de “truques”, que são artimanhas de criar ilusões nos seus corpos de infinitas formas, como por exemplo: afinar nariz, modelar faces, aumentar quadril e criar a ilusão de seios femininos. O corpo das *drags* propicia uma infinidade de dimensões para suas performances.

As direções estéticas das montagens são muito particulares. Algumas optam por construir ilusões de feminilidade, outras buscam ultrapassar qualquer barreira e extravasam nos traços, algumas criam formas inumanas, não há limites na arte da montagem, o importante é que outra forma seja criada ali.

A montagem da *drag* é composta não só de ilusões criadas por fatores externos e acessórios, mas também pela realocação de partes do próprio corpo. Coisas como “aquendar a neça”, que é o ato de esconder o pênis e os testículos e prender com fita para esconder o volume e criar a aparência de uma vagina. Pressionar os peitos com fitas ou enchimentos pelos lados, para que eles se juntem e pareçam seios. Raspar as sobrancelhas, as vezes por completo, as vezes só a

metade delas, para redesenhá-las e dar outra forma ao rosto. Esses são alguns dos truques mais comuns que se vê entre as *drags*, mas as possibilidades são incontáveis.

Preciado (2017) classifica a *drag* como uma “brincadeira ontológica”, dado que através da sua performance e montagem, ela reorganiza os códigos binários e reconstrói a arquitetura política do nosso corpo, que é feita em coerência com a heterossexualidade. Ele escreve que:

É nesse espaço de parodia e transformação plástica que aparecem as primeiras práticas contrassexuais como possibilidades de uma deriva radical com relação ao sistema sexo/gênero dominante: a utilização de dildos, a erotização do ânus e o estabelecimento de relações contratuais S&M (somasoquista), para citar ao menos três momentos de mutação pós-humana do sexo (PPRECIADO, 2017, p. 31).

O aspecto performativo que vem, aparentemente, no processo da montagem material, onde segundo algumas *drags* que entrevistei, quando elas estão montadas a personalidade delas também aflora de alguma forma, mudando a forma de interagir, de falar, de andar. Cria-se ali uma personagem completamente nova.

Todo esse processo sempre é bem demorado, levam-se horas para concluir toda a maquiagem, vestimenta e outras indumentárias. Esse processo também me parece sempre contínuo. Nas minhas entrevistas, elas sempre falam de um melhoramento nas técnicas, principalmente na maquiagem. Isso me parece muito interessante porque é mais um indicador de uma completa aversão da arte *drag* em relação à imobilidade. E essa arte se põe novamente em embate contra as ideias de um gênero binário que se propõe sempre estável.

CAPÍTULO 2 — DRAG KARIRI:

2.1 ELAS!

No decorrer da minha vida frequentando as noites caririense, eu conheci inúmeras *drags*: poderia citar Chanel, Maya, Valentina, Byanca, entre muitas outras. Dessas citadas, somente Byanca ainda faz *drag* hoje em dia. Além delas, recordo-me de ver muitas outras, que agora não lembro seus nomes, mas que hoje também não se montam mais, ou pelo menos não tive mais notícias sobre elas. Lembro também que a maioria trabalhava nas festas da região como DJ ou *hostess*, performances eram situações mais raras de acontecer. Além de haver

pouquíssimos lugares propícios para performar, talvez não houvesse muito interesse por parte dos promoters. O que me parece é que o Cariri nunca foi um lugar muito favorável para se fazer *drag*.

Essas questões colocadas acima talvez tenham sido o motivo de eu não buscar de início a minha região como campo da minha pesquisa. Nos últimos anos que morei lá, vi pouquíssima atuação das *drags*, até mesmo como DJ, e as que eu tive um contato no passado já não se montavam mais. Eu sabia da existência de uma ou outra, em festas muito pontuais, mas nada que me instigasse a dedicar ali o meu trabalho.

O que me fez escolher Vitória – ES como meu campo inicial de pesquisa foi o contato com a cena local da capital, que tive quando morei aqui no ano de 2017, indo em festas, acompanhando por redes sociais, conversando com algumas. Era uma cena que me parecia bastante interessante e diversa. Quando iniciei a pesquisa no mestrado, ainda consegui algumas entrevistas, mas devido algumas outras situações, meu campo se diluiu e ficou inviável continuar minha pesquisa na capital capixaba. Foi frustrante e, de certa forma, desesperador, visto que já não havia mais tanto tempo para reiniciar um campo de pesquisa. E de todas as saídas que pensei para esse problema, fazer do Cariri meu campo foi a mais exequível. Eu tinha visto que a segunda temporada da Queermesse iria acontecer por aqueles dias, e tinha ouvido falar do sucesso que tinha sido a primeira, então isso me fez acreditar que talvez eu conseguisse extrair bastante coisa dali.

Meu primeiro passo foi buscar o contato das artistas, mas eu não tinha intimidade com basicamente ninguém da cena atual no Cariri. Recorri a um dos meus amigos, já bastante citado aqui no trabalho, o Leo, que fez por muitos anos a *drag* Chanel. Ele me indicou alguns nomes, com quem eu mesmo fiz o contato inicial, e outros ele mesmo tentou conversar para participar do meu trabalho. Consegui fechar entrevistas com quatro *drags* da região, suas idades eram entre 23 e 26 anos. Todas têm outra fonte de renda além da *drag queen* e todas possuem uma formação ou carreira ligada a algum outro setor artístico, como teatro ou dança. O trabalho de algumas delas, eu já conhecia, e às vezes interagíamos por redes sociais. Com outras, esse foi meu primeiro contato.

Das entrevistas, três foram feitas remotamente, visto que eu ainda estava em Vitória quando comecei o campo. Apenas a entrevista com Rondinele foi feita de forma presencial. Houve também o momento em que acompanhei Nanny em um de seus shows. Todas foram muito receptivas comigo, desde o primeiro contato via rede social, prontificando-se a contribuir com o que pudessem. Em todo o campo, essa disponibilidade por parte delas se manteve e eu

procurei sempre corresponder esse afeto por parte delas, por acreditar ser importante estabelecer uma relação de bons afetos com meus interlocutores, acreditando que estabelecer um bom “tato conquistará o respeito e a confiança das pessoas e definitivamente seus materiais serão mais ricos” (LIMA; DUPAS; OLIVEIRA; KAKEHASHI HERSKOVITS, 1963, p. 24). Quando cheguei ao Cariri, várias vezes as encontrava em festas, nem sempre elas estavam montadas, mas sempre nos cumprimentávamos.

Não pude realizar um campo extenso, devido ao tempo que tive após decidir fazer do Cariri meu cenário de pesquisa. Ainda assim, foi um campo surpreendente, visto que conheci facetas e dinâmicas da cena *drag* caririense que nunca tive contato nem imaginei ter ali, e na mesma medida foi emocionante, porque me vi retornando à lugares que há tempos não visitava, e tudo isso resultou numa experiência transformadora, me fazendo perceber que a *drag* era e podia ser muito além do que eu pensava conhecer. Foi desafiador, como pesquisador, “exercer o papel subjetivo de participante e o papel objetivo de observador” (LIMA; DUPAS; OLIVEIRA; KAKEHASHI, 1996, p. 24). Gostaria de ter pensado em meu lugar desde o início e dar ao Cariri a devida atenção, para falar e descrever a magnitude e o esplendor que é a cena *drag* e artística dessa região.

2.1.1 Nanny Seven

Gabriel tem 24 anos, mora na cidade do Crato com seus pais, estuda Design Gráfico e trabalha na área. Atua como peruqueiro para os grupos que dançam quadrilha, além de promover festas na região. Faz a Nanny há sete anos, e, nas redes sociais, descreve-se como “impersonator da Madonna” — uma de suas facetas que vamos explorar bem neste texto. Para Gabriel, Nanny é uma *pop star* que existe no seu mundo imaginário. Em suas descrições sobre como percebe sua *drag*, ele aponta, inclusive, uma cisgeneridade nela. Além disso, Gabriel descreve o fazer *drag* como uma junção de várias artes, podendo ser cantora, instrumentista, pintora, peruqueira, fashionista, diretora artística etc.

Gabriel aponta como sua primeira mãe *drag*³ a artista Rebecca Foxx, *drag queen* que, em seu canal no YouTube, ensinava truques de montagem e fazia *vlogs* de seu cotidiano. Nanny afirma

³ Mãe *drag* é uma espécie de tutora para o início da carreira, quando outra *drag* está começando a se montar. Há a ideia também de que mãe *drag* é aquela que te ajuda, ou te monta por completo, na sua primeira vez como *drag*. Há inúmeras questões em torno do assunto da família *drag*. Segundo Juliana Frota da Justa Coelho, “As filhas, ainda não famosas, carregam o sobrenome da mãe e necessitam honrá-lo para com ele permanecê-lo” (2009, p. 121). Coelho ainda cita Gadelha e diz “Quando um transgênero (*drag* ou transformista, somente) inicia alguém no mundo da montagem, sua personagem passa a ser considerada mãe da personagem da pessoa iniciada se esta assim

que, para muitas hoje em dia, o próprio YouTube é como uma mãe *drag* — a pessoa que lhe dá suporte para sua primeira montagem e às vezes até a faz por completo em você —, visto que a plataforma possibilita o acesso a vídeos, tutoriais de maquiagens e até conteúdos de outras *drags*, como é o caso de Rebecca Foxx.

Além do YouTube, Nanny destaca Naomi Houston, grande artista, *drag queen* e maquiadora do Cariri, como uma segunda mãe *drag*, visto que ela também lhe deu imenso suporte no início de sua carreira, cedendo até sua casa para que Nanny se montasse, quando ainda não podia fazê-lo na casa de seus pais. Gabriel conta que, no início, eles tinham medo de que o fazer *drag* incentivasse o filho a “virar trans”. No entanto, após diálogos e contato com o trabalho dele, seus pais já entendem que Nanny é uma personagem. Hoje ele já consegue se montar em casa sem problema nenhum.

Quando Nanny nasce, havia uma cena se formando no Cariri. A primeira vez que ela viu as *drags* dessa cena foi numa festa da PY, antiga boate da região, e achou incrível porque “*elas se montavam como as drags de São Paulo, usando lace*”. Essa alusão que Gabriel traz em sua fala — “como as *drags* de São Paulo”, pelo simples fato de usarem uma peruca mais realista — diz muito sobre o campo da pesquisa. Esse comparativo interior vs. capitais será abordado mais adiante no texto.

Nanny participou de diversas competições e projetos artísticos da região. Ficou em segundo lugar no Miss Gay do Crato, em 2018, e em primeiro, em 2019, na mesma competição. Gabriel conta que o segundo lugar no primeiro ano em que concorreu se deu porque ela não sorria para os jurados. Após aplicar essa crítica no ano seguinte, conseguiu sair vencedora. Participou também do *Drag-se*, projeto idealizado por José Carlos, que faz a *drag* Karllota, de Juazeiro do Norte. Esta foi uma ação em parceria com a secretaria de Cultura do estado do Ceará, em que seriam produzidos um ensaio e um minidocumentário com sete *drags* da região do Cariri, cada uma delas representando uma cor do arco-íris — Nanny ficou com a cor lilás. Entre as minhas entrevistadas, Malina, Nanny e Rondinele participaram desse projeto, que também financiava a produção do *look* de cada uma delas. As fotos eram feitas em pontos específicos da região. A

desejar.” (COELHO apud GADELHA, 2009, p 122). Outra especificidade que Coelho traz, a partir dos escritos de Gadelha, é que uma filha-*drag* não pode ser mãe-*drag*. Caso ela deseje tutelar alguém, ela precisa sair da família *drag* que está naquele momento. Essas definições não me parecem reverberar tanto na cena do Cariri, a começar por Nanny, que aponta como primeira mãe *drag* uma artista que ela conhece apenas através de vídeos no Youtube, ou no caso da Malina, no relato a seguir, que não aderiu ao sobrenome da sua família *drag*.

exposição prevista para o final não aconteceu, mas, para Nanny, a experiência do ensaio fotográfico e o investimento financeiro foram como um dia dos sonhos para *drags*.

Nesse projeto, Nanny diz ter se inspirado nas músicas românticas produzidas por artistas no Nordeste, que, para ela, diferenciam-se por expressar de maneira mais explícita seus sentimentos, com uma poética clara e simples. Outro componente da sua montagem para o projeto é a presença de um “bumba-meu-boi”, personagem da tradição popular, não só do Cariri, mas de todo o estado do Ceará. Além disso, seu ensaio foi feito na ONG Beatos, uma associação sem fins lucrativos que se dedica ao reavivamento das tradições e dos povos populares no Cariri. Ela demonstra preocupação em não apresentar apenas a cultura pop internacional nas suas performances, apesar de ter como referência várias artistas americanas e destacando algumas estrelas do *Eurovision*, que é uma competição internacional de canções organizada anualmente pela União Europeia de Radiodifusão. Ele procura, na mesma medida que performa artistas como Lady Gaga e Madonna, performar também Elis Regina e Belchior. Nas palavras da própria Nanny, ela diz que: “E eu sou uma *drag* que não gosta muito de visar só o internacional, porque a *drag* já é muito internacional”.

Para ele, essa versatilidade é muito importante para construir no público um sentimento de surpresa, alimentando as expectativas para sua performance. Outro modo de produzir essa ansiedade em quem vai lhe assistir é escondendo a roupa que usará na apresentação principal, o que ela faz de várias maneiras. Algumas vezes produz um *look* para chegar no evento e ficar até a hora do seu show. Em outras, leva um roupão para esconder sua vestimenta até a hora de subir no palco. Quando o evento oferece estrutura, fica escondida no camarim, e já houve casos de só chegar ao local na hora da performance. Segundo Gabriel, quando a expectativa é alimentada dessa forma, a memória afetiva do público sobre aquela noite é maior.

Gabriel afirma que fazer *drag* no Cariri é uma vocação, pela qual é necessário ter muito amor, uma vez que as dificuldades são imensas. Esses obstáculos vão desde o retorno financeiro até o tratamento que muitas vezes se recebe de produtores e outros organizadores de eventos da região. Há momentos, ainda, em que todas essas questões aparecem juntas, e produtores de eventos, além de destratarem as artistas, dificultam seu pagamento.

O maior valor que Nanny já cobrou para performar em uma festa foi R\$ 200,00. A única vez que cobrou mais que isso foi quando contratada para performar a Xuxa em um casamento gay. Para ela, a remuneração justa seria de pelo menos R\$ 300,00 por performance, porque a apresentação vai além do que é mostrado na noite do show. Existe uma demanda de trabalho

além do palco, que exige criatividade, esforço físico e intelectual, criando cenário, figurino, coreografia — sem contar os custos de maquiagem e de toda a indumentária da montagem.

Essa colocação do Gabriel me remete aos escritos de Sam Bourcier, já citados nesse trabalho, e sua análise sobre a cena *drag* de Cuba, quando aponta a crítica que a *drag* Mariposa constrói não só em relação às questões de gênero, mas também às relações de trabalho, estabelecendo que a *drag* Mariposa seria “o modelo do ‘valor *quee*’, que seria a capacidade de não separar o cultural do econômico [...]” (2020, p. 149). Bourcier ainda continua escrevendo:

Iels estariam em melhor posição para reunir os domínios do “material (acumulação e troca)” e do “cultural e psíquico (desejo)” (Welsing). Haveria até mesmo “um tipo de trabalho chamado *queerness*”, definido como “a capacidade produtiva dos queers de explicitar o valor de suas diferentes formas de trabalho e de questionar a alienação característica do trabalho assalariado.” (2020, p. 149)

A desvalorização do trabalho (performance) *drag* é recorrente nesse meio artístico, e isso reflete de várias formas na carreira das artistas, e uma dessas formas é a necessidade de sempre ter outra fonte de renda além da *drag queen*. Outras situações que pode ser apontadas são as de descasos que as *drags* passam com promoters e outros organizadores de festas e eventos, como a demora para pagar seus cachês ou pagamentos de valores baixíssimos para apresentação de uma noite, além da falta de cuidado e estrutura que é oferecida em certas ocasiões que relatarei aqui, trazidas pelas minhas entrevistadas. Não tem como desvencilhar a relação econômica e valorização do trabalho das performances *drags*, visto que a montagem exige condições financeiras que, quase sempre, não produzem um retorno adequado.

No período da pandemia, em que só haviam as redes sociais para a divulgação de trabalhos artísticos, Gabriel tentou não deixar sua *drag* parada. Além de estudar técnicas vocais para melhorar as apresentações ao vivo que já fazia, também começou a aprender edição de vídeo e criação de efeitos para produzir seus próprios clipes em casa, sozinho. Gabriel nunca gostou de performances simples, e em suas apresentações online não seria diferente: queria efeitos e edição como um clipe musical de verdade. Essas produções foram lançadas no seu canal do YouTube, entretanto, algumas foram tiradas da plataforma por conta de direitos autorais pelo uso das músicas de estúdio dos artistas.

Nanny sente que ajudou pessoas naquele momento tão terrível que foi a pandemia. Durante o período, aterrorizou-se com a possibilidade de nunca mais haver shows com plateia. Apesar de seus esforços para manter sua *drag* viva na quarentena, chegou a parar de se montar por alguns meses, ficando apenas no trabalho que conseguira como jovem aprendiz. Com o advento das vacinas, em 2021, começou a voltar para os palcos, mas não na mesma frequência que em 2019,

visto que tudo estava se reorganizando e a produção de festas exigia inúmeros cuidados — afinal, a pandemia ainda era um fato, mesmo com o início da vacinação.

Outra contribuição para a noite cariense que Gabriel realiza, além de sua *drag*, é a produção de festas, nas quais sempre tenta trazer novidades, desde as atrações até a decoração dos espaços. Como exemplo, cita a festa que chamou de “Erotica”, promovida no Cangaço Bar, em cujo palco montou uma cama de motel e trouxe *gogoboy*s. Pela minha experiência, isso realmente foi bem inovador para a região, sobretudo os *gogoboy*s. Ele também aproveita para colocar Nanny como uma das apresentações principais da noite, além de performances de outras *drags*, evidentemente.

Gabriel diz que tem um bom relacionamento com as outras *drag queens* e que elas se ajudam mutuamente, emprestando perucas e figurinos. A única queixa que apontou foi sobre *drags* que não fazem a própria maquiagem, nem o próprio cabelo, e compram a roupa na *Shein*. Ele entende como necessário e fundamental o trajeto de autoconstrução de uma *drag queen*. Até Nanny nascer completamente, ele sofreu muito no banheiro aprendendo a se maquiar, usando restos de maquiagens. Gabriel diz que “tudo tem um começo, mas é importante que a arte seja feita por você, porque senão você não vai ser uma *drag*, você vai estar montada de *drag*. Você não se montou, você foi montado”. Esse aspecto de montar a si próprio é um detalhe que, ainda segundo ele, diferencia-o das outras, porque é nesse processo que você constrói as formas que vão distinguir você das outras *drags*.

Percebi que, em momento algum da entrevista, Gabriel falava ou citava *Rupaul*. Isso foi uma surpresa para mim, visto que ele começou a se montar na época em que o programa estava em ascensão. Talvez essa falta sobre o assunto do programa que surgiu em mim se dê pelo fato de que minha percepção sobre dragqueenismo ainda seja construída em sua maior parte pelo show, e isso, de alguma forma, me incomodou. James Clifford escreve que “Não há nenhuma posição neutra no campo de poder dos posicionamentos discursivos, numa cambiante matriz de relacionamentos de eus e vocês.” (2002, p. 44 – 45). Logo, percebo que o fazer etnográfico se dá dentro dessa negociação de mundos entre o pesquisador e seus interlocutores com a finalidade de construir sentidos que sejam comuns para ambos. Clifford ainda diz que: “Tanto Dwyer quanto Crapanzano colocam a etnografia num processo de diálogo em que os interlocutores negociam ativamente uma visão compartilhada da realidade” (2002, p. 45).

Eu, então, questioneei-o sobre como ele percebia a influência e relevância do programa para a cena *drag* no Cariri e no mundo. Ele responde que não acompanha mais *Rupaul* há anos. Para ele, aquele universo é muito utópico: a maior parte das *drags* já chega ao programa com

patrocinadores, figurinos de estilistas e várias perucas. Hoje, percebo que essa coibição da minha parte para que Gabriel falasse sobre o programa não foi muito adequada, mas acredito que ela veio ainda de um lugar em que eu habitava, onde *Rupaul* era a minha maior referência, inclusive para meu trabalho, e vejo essa minha atitude como efeito dessa captura.

Além da questão material, de perucas, maquiagens e roupas caras, Gabriel ainda aponta que o mercado americano é mais propício para *drag queens*, desde a demanda de trabalho que elas têm fora do programa — já que, de segunda a segunda, haverá lugares para performarem — até detalhes como a facilidade de encontrar saltos com tamanhos maiores. Segundo ele, a questão do calçado pode atrapalhar muito: às vezes você tem o figurino inteiro, mas, quando chega ao pé, não há um salto que sirva. Nos Estados Unidos a realidade é outra, pois “eles vendem salto acima do número quarenta no quilo”. Devido a essas diferenças que não são discutidas e ao produto já posto como pronto pelo show, Gabriel diz que muitas *drags* em início de carreira veem o programa e o nível de montagem nele apresentado e sentem medo de começar por baixo, com uma roupa sem pedrarias, com um salto não tão bom.

Apesar dessas questões que precisam ser vistas com mais cuidado, para Gabriel, “*Rupaul’s Drag Race*” é uma ótima plataforma para conhecer a correria e a dinâmica da montagem da *drag*. Isso porque “*drag* não é só botar uma música no palco e performar”: ela pode fazer esquetes, produções de moda, como criação de figurinos e acessórios, e várias outras facetas da montagem, que são bastante exploradas pelo programa.

Gabriel aborda mais vezes as dificuldades enfrentadas pelas *drags* do Cariri no que tange ao acesso ao material para suas montagens. No início, era muito difícil encontrar acessórios e outros materiais para suas performances. Hoje, essa dificuldade é estancada com a possibilidade de compra pela internet. Até que isso fosse popularizado, entretanto, ele declara que passou por muitas dificuldades, tendo que se conformar com o que era ofertado pelo centro de Juazeiro do Norte, a área comercial mais famosa da região, mas que não chega a se comparar com centros urbanos como a cidade de São Paulo, onde as possibilidades são tão maiores — não só no que tange a acessórios como perucas e roupas, mas também a lugares para performar.

Nanny encerra a entrevista falando que quer lançar uma nova era na região, onde as *drags* parem de depender de festas e vivam das suas performances no teatro, lucrando com o dinheiro da bilheteria. Ela cita várias vezes a dificuldade de retorno financeiro na cena local e destaca que, quando se depende só de festas, não dá para manter a *drag*. Além das questões econômicas, há a problemática do tratamento dado às *drags*. Ela conta um episódio como exemplo: numa festa em que havia sido contratada para se apresentar à 1h30, o produtor foi colocando DJs antes

dela, e sua performance só aconteceu às 5 da manhã. Nanny ainda relata que quando foi cobrar seu pagamento, após a festa, ouviu do promotor que ele “nunca tinha pagado mais de 50 reais” para *drags* do Cariri. Nessa mesma festa havia *drags* da capital que tiveram até suas passagens pagas. Essas experiências levaram a artista a adotar a dinâmica de cobrar metade do cachê antes da performance.

“É necessário tratar o artista com respeito, porque, querendo ou não, o artista é o evento. Tirando os artistas, você só tem uma caixa de som tocando música do Spotify”.

2.1.2 Malina

Malinar significa atazanar, fazer travessuras, mexer nas coisas de outros ou no que não se deve. É um verbo muito utilizado na nossa região para designar, principalmente, crianças com mau comportamento, crianças malinas. De longe, dos nomes de todas as *drags* que conheço, Malina é um dos meus favoritos.

Antonio Junior é ator, modelo, dançarino e *drag* queen. É mais conhecido como Tonni ou Tonnigo, outra persona criada, assim como a Malina, para seus trabalhos artísticos. Eu já conhecia um pouco do seu portfólio, principalmente o de modelo, que acompanhava pelas redes sociais, e sua *drag*, que já tinha visto em algumas festas. Vou me referir ao meu entrevistado como Tonni, entendendo que é o nome que ele mais usa no seu dia a dia.

Malina nasce em 2016, quando Tonni tinha apenas 16 anos. Ela se montou pela primeira vez para ser *hostess* em uma festa, pelas mãos de um amigo que estava começando a fazer *drag* na época (Matheus Lacerda, que fazia a *drag* Maya, que eu tive o prazer de conhecer). Tonni diz que “Malina já começou valendo”. Não houve tempo de adaptação ou de elaborar algo: na primeira montagem, ela já estava trabalhando numa festa.

Tonni fazia teatro desde os 13 anos, e também fez balé, dança contemporânea e artes marciais. Todas essas referências fazem parte do repertório para a construção da Malina. Sua primeira competição foi em 2017, quando participou de uma batalha de dublagem e ganhou. De todas as competidoras desse evento, apenas ela ainda se monta. Em 2018, participou do Miss Gay da cidade do Crato, mas ficou em terceiro lugar. No mesmo ano, foi capa da revista universitária “Transviado”, do curso de Jornalismo da Universidade Federal do Cariri.

Em sua primeira montagem, como não houve muito planejamento, tudo que ela usou foi emprestado. Malina teve um grande suporte, visto que começou numa família *drag* que se

formava na região, composta por Maya, citada acima, Chanel, grande amiga que me apresentou Rupaul's *Drag Race*, também citada no início do texto, e Valentina. Nenhuma das três se monta mais. Naquela época, a inserção de Malina na família *drag* tornou tranquila sua aceitação pela cena. Além de sua família *drag*, Tonni também tinha proximidade com promoters da região, o que facilitava sua contratação para performar nas festas. Ele pontua que, na maior parte das vezes, o que leva as *drags* a serem chamadas para festas não é a qualidade de suas apresentações, mas, sim, os contatos com os produtores.

Apesar desses privilégios que consegue no início da carreira, ele aponta que ainda existe uma defasagem de *drags* nas programações das festas do Cariri, e um dos motivos que destaca é o fato de, desde sempre, os produtores tratarem a *drag* como algo caro. Além disso, no Cariri, as pessoas não têm a cultura de ir para uma festa só para assistir *drag*: é mais uma parte da programação, que se assiste de tabela. Tonni diz que “as pessoas querem ver você [montada] nas festas, mas não querem investir”. Quando ele chega às festas desmontado, algumas pessoas perguntam o porquê. É como se tanto a plateia como os produtores desconhecessem ou ignorassem o trabalho e o custo que existe por trás da montagem.

Essa falta de investimento no trabalho das *drags* implica em escolhas que precisam ser tomadas por elas. Segundo Tonni, é preciso decidir se você se monta por completa, sobe no palco e faz uma apresentação boa, mas só com a música mesmo, ou se gasta mais do que ganha e faz algo com cenários e vestimentas mais elaborados. Essa queixa sobre investimento, recorrente em todas as entrevistas, me faz pensar no empenho das artistas da região. Embora elas não fiquem satisfeitas em apenas dublar uma música em cima do palco e sempre procurem uma apresentação mais estruturada, explorando outros elementos, essa disposição é podada pela falta de investimento.

Outra dificuldade trazida por Tonni, e uma queixa comum às outras entrevistas, é conseguir materiais para a montagem. Ela compara o Cariri a São Paulo, explicitando a diferença que há entre os dois lugares quanto ao acesso a materiais e lojas que vendam os produtos necessários às montagens. Para esse complicador, ela traz a mesma saída apresentada por Nanny, que é comprar pela internet. “A *drag* vem dentro de uma caixa”, diz. Outra questão, que, dentre as participantes do meu campo, é mais particular a Tonni, é o fato de que, além da dificuldade de encontrar maquiagens de qualidade num preço acessível, ainda há a resistência do mercado de beleza em produzir produtos para pessoas negras, como é o seu caso. Tonni relata que só mais

recentemente conseguiu maquiagens com tons escuros compatíveis com sua pele. Ele conta que já saiu cinza muitas vezes, devido ao tom dos produtos usados.

Malina não relatou muito sobre seu período na pandemia. Quando a quarentena começou, ela já se montava há 4 anos. Diz que nesse período virou holograma, era “*drag* por EAD”. Diante de seu medo de ficar apagada, sobreviveu fazendo *lives*, inclusive com *drags* de fora do país. Em um dos episódios, performaram “*Videophone*”, canção de Lady Gaga e Beyoncé. Apesar de destacar ter sido uma boa experiência, era tudo muito limitado. Se antes já era difícil de conseguir material e lidar com o público, quem dirá numa pandemia. Mesmo assim não deixou de se montar, embora com a frequência bastante reduzida.

Em 2022, Malina foi uma das concorrentes da primeira edição da Queermesse. Ela relata com muito afeto sua experiência no projeto e diz que amadureceu muito, por conta das oficinas e das performances semanais que lhe exigiam um esforço crescente. Além disso, via que as pessoas iam ao evento para assistir *drag*, se envolviam e sempre ficavam no aguardo das apresentações seguintes, diferente de outros cenários em que sentia que o público não valorizava seu trabalho, e até fazia pouco caso dele.

Outra contribuição da Queermesse a sua carreira foi o aumento na demanda de trabalho. Após a competição, ela passou a se montar com muito mais frequência, devido ao crescimento significativo da procura por suas performances. Retornou para a segunda temporada da disputa, que está acontecendo esse ano, como comentadora, junto de Coral. Diz que vai evitar muitos eventos nesse período, para não cansar a imagem de sua *drag* e tentar acostumar seu público, na intenção de diminuir as cobranças para que esteja sempre montada.

Apesar desses aspectos mais positivos que a disputa da Queermesse oferece, Tonni comenta que essa pressão nem sempre foi positiva. Em alguns momentos da disputa, um sentimento ruim, motivado sobretudo pela cobrança do público, o levou a perder um pouco da empolgação. Esse aspecto é relatado em certa medida por Rondinele, outra participante da pesquisa. O que me parece é que há um certo incômodo por parte delas com a forma com que alguns espectadores — os quais, muitas vezes, se veem bastante próximo delas devido à relação público-artistas que se cria em decorrência da Queermesse —, se sentem na liberdade de trazerem opiniões ou tentam, de alguma forma, imputar suas perspectivas de como melhorar as

performances das *drags* para as próximas apresentações, e nem sempre isso é recebido como algo construtivo por parte das artistas.

Malina também foi uma das participantes do *Drag-se*, projeto já citado acima. Ela usou traços de religiosidade tradicionais do Cariri como referência para a criação de sua roupa, dando toques mais fashionistas por meio de seu conhecimento e experiência em moda. Seu ensaio foi feito no Santuário São Francisco das Chagas, também conhecido como a igreja dos Franciscanos, que fica em Juazeiro do Norte. Suas performances tentam sempre misturar essas referências regionais com traços da cultura pop e LGBT — ela diz que em suas apresentações pode surgir uma mistura do ritmo do xote com passos de vogue. Malina afirma que, aonde chegar, saberão que ela é do Juazeiro, porque ela sempre usará referências da cultura local. Ela também cita como referência Naomi Campbell, uma das maiores modelos do mundo, e Suyane Moreira, modelo brasileira nascida no Cariri — as duas, mulheres negras.

Também a questioneei quanto ao programa *Rupaul's Drag Race*, visto que, assim como a Nanny, ela não o citou em momento algum. Tonni responde que não conheceu *drag* por meio de Rupaul, mas de amigas que se montavam. Suas referências, portanto, continuam sendo as *drags* de sua geração. Apesar de *Rupaul* ser uma referência mundial, para Malina não foi tão presente. Depois de começar a se montar é que ela conheceu o programa. “Antes de Rupaul vieram Silvetty Montilla e Marcia Pantera”, afirma, citando dois grandes nomes da cena *drag* brasileira.

Isso me faz pensar que talvez meu mundo *drag* seja deveras afetado por *Rupaul's Drag Race* e me questiono o quanto eu não perdi por não olhar outras facetas dessa cultura, muitas que estavam ali, embaixo do meu nariz. O final desse trabalho me afetou de várias formas, uma delas foi ver o quanto minha percepção sobre essa arte é, de certa forma, colonizada. Recordo-me de um texto de Larissa Pelúcio, em que ela escreve: “Nossa *drag*, por exemplo, não é a mesma do capítulo 3 do Problemas de Gênero de Judith Butler (2003), nem temos exatamente as *drag king* das oficinas de montaria de Beatriz Preciado” (2012, p. 412). Essa é uma reflexão que ressoa por toda a minha pesquisa, e eu não iria tão longe, como Pelúcio, e diria que a *drag* caririense não é *drag* da capital. Elas se distanciam pela dinâmica da construção de suas *drags*, pela oferta cultural e pelas oportunidades que lhe são postas. Revisitando a entrevista com Nanny, em dado momento, ela conta o caso em que em uma festa, o pagamento pelo seu trabalho foi posto como caro pelo promotor, enquanto na mesma festa, a organização trouxe *drags* de Fortaleza bancando até as passagens delas. Aparentemente, pertencer a grandes centros urbanos agrega certo valor à arte. Outro exemplo é o fato de São Paulo sempre ser citada

pelos meus entrevistados como ponto de referência para construção de carreira e como local de grandes oportunidades.

Tonni conclui a entrevista apontando a importância de que todas as *drags* sejam apoiadas, enfatizando que, quando se vai a um show com várias *drags*, não se deve dar suporte apenas àquelas que você já conhece, nem parar para ir ao banheiro na hora que outra *drag*, que não é sua amiga, começar a performar. Encerra dizendo que no Cariri há muito *drag*, o que falta é oportunidade.

2.1.3 Coral

Helionio tem 24 anos atualmente e é licenciado em Teatro pela URCA (Universidade Regional do Cariri). Sua família é de Juazeiro do Norte, mas ele mora no Crato, há três anos, com seu namorado, com quem está há oito anos. Ele conta que, desde que começou a fazer teatro no Sesc, há cerca de oito anos, sua vida não parou mais. Embora também trabalhe como atendente de telemarketing, é no palco que ele ama estar. “Eu me encontro, me resolvo, eu me curo, é a maneira de me comunicar com as pessoas”.

Helionio relata que após se formar, iniciou a pandemia e ele ficou meio perdido no percurso da sua vida/arte. Nesse meio tempo, conseguiu o emprego de atendente de telemarketing, que tem a vantagem de ser um emprego *home office*, fato que o ajuda a conciliar com outras coisas da sua vida, inclusive a *drag*. Além disso, assim como as outras, ele aponta a falta de retorno financeiro na arte *drag*, não suprimindo as despesas que a Coral dá, sendo extremamente necessário ter um outro emprego. “A gente não consegue pagar nem os investimentos que a gente faz na nossa arte, mas são passos lentos que eu estou disposto a enfrentar”, diz Helionio.

Coral nasce em torno de 2016 e 2017, quando Priscila — outra *drag queen* da cena local que ela tem por sua mãe *drag* — o convidou para uma montagem. Priscila pensou em tudo, ajudou na montagem, na maquiagem. Para Helionio, a arte *drag* representou uma expansão do seu fazer artístico no teatro. Apesar de muito libertador, foi um grande desafio lidar com o público mais diretamente, de forma até mais tátil. Ao longo do tempo, Helionio começou a explorar Coral em sua feminilidade, para além do que ele chama de “grande alegoria”, que é estar usando uma maquiagem ou uma peruca deslumbrante. Muitas pessoas o auxiliaram com as maquiagens, o cabelo e assim por diante. Ele ainda aponta que em sua participação na Queermesse, foi onde ele pode revisitar esse lugar do trabalhar, do desenvolver uma parte mais externa da Coral,

como maquiagem, cabelo. Tendo ajuda de outras participantes, a Coral ganhou uma forma mais atuante na cena caririense, muito disso, graças ao acolhimento que ela percebe entre as artistas.

Ele fala com muito afeto sobre sua relação com a Malina:

O maior exemplo disso para mim foi a Malina, sabe? Malina me trouxe, Malina me ajudou, Malina me ensinou, e aí eu tenho essa vontade de fazer com outras. A Janine que tá na competição, já convidei ela para outros trabalhos, a gente já chegou a trabalhar nós três juntas, enfim. Eu acho que quanto mais, melhor, porque a gente dá um corpo maior, que eu me sinto mais seguro em fazer.

Ele relata sobre a Queermesse como uma forma de se relacionar, conhecer pessoas e técnicas novas e se aprimorar, levando a competitividade para um lado mais saudável, da vontade de aprenderem entre si, já que, em sua perspectiva, há também um lado mais tóxico, egóico, na competição. Para Coral, comparar-se às outras artistas *drag* não contribui para seu próprio desenvolvimento, uma vez que as experiências e as circunstâncias de cada pessoa são diferentes, cada uma está em um lugar, cada uma tem um tempo de profissão, cada uma tem a sua poética. Por fim, embora destaque que o acontecimento que é a cena *drag* caririense se dá graças ao acolhimento que ocorre entre as artistas, lamenta haver pessoas que escolhem outros caminhos para essas relações.

Atualmente, Helionio vê Coral como uma persona muito latina, muito sul-americana, brasileira, nordestina, cearense, caririense. Sempre tenta trazer esse aspecto para suas montações, por reconhecer que isso contribui para a construção de uma identidade para a cena *drag* local. Embora destaque que, evidentemente, *drag queens* de referência como RuPaul e Pabllo Vittar promoveram a liberdade de expressão para as artistas *drag*, ele ressalta que, em sua trajetória pessoal, seu primeiro contato com performance foi com Joelma, da Banda Calypso, que sempre entregava drama, figurino, dança etc. Em seguida, veio Lady Gaga, que contribuiu para que Helionio pensasse fora da caixa. Hoje ela tem como inspirações artistas como Duda Beat, Marina Sena para fazer looks, cabelos. Mas também a Miley Cyrus. Coral, portanto, passeia por esses lugares mais brasileiros, latinos, ao mesmo tempo que é meio sombria, punk, rock star.

Antes de ser Coral, sua *drag* se chamava Elektra, um nome temporário. Quando aconteceu a montagem com Priscila, Helionio já tinha uma perspectiva mais refinada, e achava que precisaria de um nome que representasse isso. O primeiro era mais relacionado à diversão mesmo, sem preocupação de ser algo bem elaborado e polido. Ele ainda conta que o nome Coral é um anagrama de Carol, uma amiga muito próxima, de quem achavam até que ele era irmão. No entanto, Helionio afirma que também gosta dos significados da palavra: lembra a cor, os corais

do oceano e o coral na música, noções que, para ele, se relacionam com um constante desejo de estar em coletividade, de ser um corpo coletivo.

No que tange à cena *drag* no Cariri, o entrevistado cita a formação de público como um dos maiores problemas e essa dificuldade começa desde o momento em que tentam conseguir fechar algum local para suas performances. Ele comenta que, às vezes, os artistas enfrentam a dificuldade de alcançar o público e encontrar formas de fazer com que, por exemplo, eventos pagos — que ajudariam na própria produção — sejam frequentados e para ele, é o feedback desse público que vai ajudar na feitura de outros eventos. Me parece um caminho longo em, conseguir o local para se apresentar, fazer com que o público se interesse em ir assistir e depois ainda conquistar aquele público com sua *drag*.

Helionio se pergunta como decifrar esses códigos para fazer os eventos acontecerem, os motivos pelos quais ocorre a desvalorização, e assim por diante. Segundo o artista, esse cenário se parece muito com o que ele vive no teatro, particularmente quanto a alcançar públicos. Ele diz que “A galera ama, a galera aprecia, mas quando chega na hora de cobrar uma entrada para assistir, a galera fica meio assim, meio complicado, sabe?”. Helionio diz se sentir muito realizado com seu trabalho artístico, mas quando chega nesses momentos, em que é necessário um investimento interno, ele se sente como se estivesse sendo boicotado ou desvalorizado e chega a se perguntar se será necessário sair para fora e fazer sucesso numa capital e voltar com um reconhecimento que ela merece. Para ele, são questões sem respostas nesse momento.

Entretanto, ele conta que com a Queermesse é diferente: o público é fidelizado, sempre está presente nos eventos, dando *feedback*, fazendo elogios e críticas às performances... Para ele, se as pessoas, além de irem, se sentem confortáveis em comentar, é um sinal de que algo está dando certo. Helionio pontua que todos se conhecem — afinal, todos que participam desde o começo permanecem lá —, o que implica automaticamente no próprio conforto no espaço, na segurança para testar coisas novas e desafiantes nas performances, refletindo sobre como o público vai reagir a elas, pois trata-se da construção de identidade de um movimento, e há muito a se experimentar.

Ele relata que recebe muitos *feedbacks*, sejam elogios ou críticas, e conta de um dia em que poderia ter acertado, mas reconhece que, por ter preferido se desafiar no curto prazo que há

entre uma performance e outra, houve uma série de falhas em sua apresentação. Nesse dia várias pessoas comentaram que, embora gostem de suas performances, ele não tinha ido bem.

Além da Queermesse, o artista comenta sobre sua participação na Parada LGBT do Crato, onde as *drag queens* se apresentaram para um público muito grande. Ele relata que esta foi uma de suas melhores experiências e que ele nunca imaginou se apresentar para um público tão grande. Sua participação, bem como das outras *drag queens* da Queermesse, foi a convite de um amigo que já estava na programação. Apesar de ter sido incrível, no geral, ocorreram algumas negligências por parte da produção, como o fato de o apresentador não saber sequer os nomes das *drag queens*. Isso aconteceu mais de uma vez durante o evento, deixando um clima ruim entre artistas e produção.

Frente ao relato de Helionio e das outras entrevistadas, parece-me ser recorrente que a organização de eventos na região sempre negligencie coisas básicas. Mesmo quando há uma boa estrutura — um camarim melhor, por exemplo —, é preciso também ter educação, gentileza, e sempre estar disposto a se adaptar ao espaço, ao público, desafios que Helionio conhece desde que começou a fazer teatro. Ele compreende que há uma ambiguidade em reconhecer os pontos positivos e negativos dessas produções.

O artista acredita que educação é algo que ele carrega de sua criação, e destaca que saber entrar e sair dos lugares é essencial — é preciso respeito e companheirismo, não só nos espaços que o convidam, mas entre as próprias pessoas que atuam na cena. A cena, aliás, não deixa de ser para ele um espaço formativo, pois todos estão ali vivendo e aprendendo.

Helionio relata que, antes de entrar na Queermesse, estava muito inseguro. Na época, houve uma apresentação no Fino Close Café Bar, um bar da Quebrada Cultural do Juazeiro, e Diva, outra artista da região, e Malina, que o convidaram para abrir seu show, emprestaram-lhe o look. Tudo ocorreu de maneira improvisada. A partir dessa apresentação, surgiu o Le Femme, projeto musical que durou pouco tempo, composto por Coral, Malina e Diva. Depois, Coral participou da competição, mas também de última hora, no improviso. Assim como Malina, a demanda de trabalhos para Coral após a Queermesse aumentou muito. Fazia sempre uma ou duas apresentações por mês, no O Cangaço Bar, até que surgiu a boate Pride, aberta recentemente na Lagoa Seca, um bairro de Juazeiro do Norte. Relata que tem recebido convites para apresentações além de seus próprios contatos com eventos, nos quais oferece performances que caibam na proposta. Helionio entende que é preciso agora um distanciamento para entender

o que tem acontecido nesse tempo desde a primeira Queermesse. Ele conta que está em parceria constante com Malina, com quem sempre divide palco.

Como já relatado, Coral está participando dessa edição da Queermesse como comentarista, apresentando o evento. Helionio afirma que é outra perspectiva, mas o frio da barriga provocado pela euforia de estar vivendo essa experiência não passa nunca. E que, apesar de ser uma pessoa mais serena, tranquilo, nessas situações se torna uma pessoa mais eufórica, explosiva. Ele acredita ter levado um pouco disso para sua apresentação.

Uma de suas grandes vontades é se dedicar ao audiovisual. Tem esse sonho de trabalhar com produções de vídeo, de produzir curta metragens e explorar a Coral nesse seguimento, fazendo bons registros de suas montagens, de suas performances, por compreender que o audiovisual é uma demanda mais contemporânea, e até uma estratégia de expandir o público.

Helionio finaliza afirmando que está muito satisfeito com tudo que vem acontecendo em sua vida, e que, apesar de ser exaustivo, sobretudo a parte da maquiagem que ele definitivamente não gosta, não tem vontade de parar. Por certo medo disso acabar de repente, tenta aproveitar ao máximo, viver o máximo possível desse momento. Para ele, é preciso entender que o trabalho também pode ter alguma diversão. Todo o processo da montagem não é fácil, mas, quando tudo está finalizado, Helionio esquece: pensa que é o momento de brilhar, ser a estrela da noite e transmitir isso para as pessoas com quem ele ama estar, conversar, e ser reconhecido por seu trabalho. E apesar de haver pessoas que comentam coisas negativas sobre sua arte, tentando deslegitimar seu trabalho, ele encerra dizendo que ali “é uma lugar para todas, todes, e não tem pra que ficar nesse lugar [ruim]. Eu quero mais, quero mais *drags*, quero que isso cresça mais aqui. Tenho muito essa vontade mesmo e vou fazer de tudo para que isso aconteça”.

2.1.4 Rondinele/Transrústica

A entrevista aconteceu presencialmente, na Casa Uca. Primeiro, nos encontramos numa praça, próximo à casa em que eu estava hospedado e à de Rondinele, e fomos juntos andando até o bar. Lá estava toda a equipe que constrói a competição, repassando o som, revendo cenário e outras demandas para que, à noite, estivesse tudo pronto. Fomos, então, para a varanda da frente do espaço para conversarmos. Esse não foi meu primeiro contato com Rondinele; já o havia

encontrado e interagido em outros momentos naqueles dias, além de assistido a suas apresentações anos atrás.

Rondinele Furtado tem 26 anos, é natural do Crato, no Ceará, e foi introduzido no universo *drag* por volta de 2008. Apesar disso, sempre esteve no meio de referências de pessoas *drag*, por morar em uma rua com muitos festejos carnavalescos e pessoas que faziam *drag* nesses períodos. Com mais ou menos oito anos, entra no Circo Escola Alegria, onde também conheceu Naomi, grande artista cariense já citada neste trabalho e uma de suas maiores referências. Nesse período, Naomi ainda não tinha passado pelo seu processo de transição, então, quando ela surgia, era sempre um grande acontecimento, muito aguardado por todos, o que constituiu a maior parte do referencial *drag* de Rondinele. Além disso, ele conta de quando amigos do seu primo iam se montar juntos e ele via tudo aquilo desde pequeno. Ele lembra que as performances de seu primo e seus amigos eram “na pegada” das Divinas Divas. Ele absorve todas essas referências e, na mesma circunstância do Circo Escola Alegria, Rondinele se apaixona pela perna de pau. Juntando as duas paixões, o artista entendeu que não queria usar salto alto nas suas performances, mas, sim, as pernas de pau, surgindo então, a Transrústica, uma de suas personagens, que hoje é o carro-chefe de seu trabalho, já lapidado pelo tempo.

Ele aponta que a Transrústica traz essas referências de gênero, mas um gênero fluido, que percorre. O “trans” de seu nome se refere ao significado do dicionário “além de”; portanto, é um personagem “além do rústico”. Rondinele diz que traz “referências camponesas, da tradição popular brasileira, aliada ao trabalho corporal e pesquisa de teatro, dança e circo, mas sempre trazendo referências regionais, dos folguedos, do reisado, do maracatu e dentre outras referências regionais que tem aqui Cariri”.

Hoje o artista possui dois personagens: “Transrústica”, que ele define estando sempre de perna de pau e é formada por todo o conjunto de traços da nossa cultura popular, e “Rondinele”, que se permite outras linguagens, que usa salto — quiçá uma versão mais americanizada, abrindo outras portas e outras possibilidades, mas sem peruca: “As pessoas pedem muito cabelo, mas eu não quero muito cabelo. A Rondinele não gosta muito, mas se permitir encaixar dentro do trabalho eu acredito que é possível, mas no momento não tô na era do cabelo”, diferentemente da primeira, que sempre traz essa referência da cultura brasileira.

Além de primos que se montavam, os quais ele acompanhava desde a infância, e de Naomi, cuja presença é muito forte até mesmo em seus trejeitos — ela é basicamente sua mãe *drag*, por que, além de Naomi ter lhe montado pela primeira vez, existe um laço afetivo muito forte entre elas, de cuidado um com o outro —, suas grandes referências são Gizelly Almodóvar,

personagem de Silvero Pereira, um grande ator cearense que protagonizou filmes e novelas reconhecidíssimas, além de ter feito parte das Travestidas, grande grupo de teatro cearense, com quem Rondinelli viveu muitas experiências. Tem o Ney Matogrosso como uma imagem muito forte para ele. A funkeira e grande ícone Lacaia. De modo geral, inspira-se nas coisas brasileiras.

Além de anfitrião, é um dos produtores da Queermesse e conta que a ideia do nome é pensar o movimento Queer aliado a essa ideia de quermesse da Igreja onde se comemoram os festejos religiosos, ele diz que: “O Cariri tem essa pegada da religião, né? Do Catolicismo das romarias, do padre Cícero, da Beata, da Benigna e por aí vai. Daqui uns dias vai ter outra santa, a Santa Rondinelli, porque ela vai pro céu o tempo todo”. Dentro dessa perspectiva, a Queermesse resgata a cultura *drag*, que é muito forte no Cariri, mas sempre oscilou em momentos de auge e momentos de hiato. Tem a ideia de fazer entender que a *drag* não deve ocupar apenas as festas, mas também o teatro, os bares, as praças, e outros lugares.

Mesmo antes, quando já havia uma cena *drag*, não havia essa perspectiva da formação como acontece na Queermesse, comenta Rondinele. Não haviam essas residências: era só a apresentação, com pouca relação com as vivências. A Queermesse explora a criatividade das artistas, mostrando além das performances americanizadas, promovendo novas possibilidades. Ele acha curioso que o evento tenha funcionado, formando filas e mais filas de pessoas para assistirem performances *drag*. Por isso, avalia ser tão interessante proporcionar essa experiência. Ele é sempre muito crítico quanto a essa imagem americanizada da *drag*, e por isso traz tanta ênfase da cultura regional nas suas performances. Com ele, eu não precisei perguntar sobre Rupaul, ele mesmo já trouxe, mas de maneira crítica, numa tentativa até de se afastar desse padrão *drag* “rupaulizado”. Ele demonstra certa resistência a alguns aspectos que ele entende como distantes da sua cultura e afirmou já se sentir incomodado até com certos comentários de espectadores, que muitas vezes insistiram em ele usar peruca, já que a *drag* Rondinele quase nunca usa. Ele percebe que esse tipo de exigência, que envolve um padrão estético, vem justamente da influência de programas como *Rupaul*, que apresentam certas exigências às suas participantes.

No decorrer da entrevista, o artista tece muitas críticas às pessoas que têm uma expectativa demasiadamente americanizada das *drags* do Brasil, em geral, e em especial do Cariri. Ele enfatiza várias vezes que tenta se distanciar dessas percepções oriundas do programa *Rupaul's Drag Race*. Mesmo quando faz sua personagem Rondinele, que busca lugares diferentes

daqueles explorados pela Transrústica, procura sempre preservar sua estética regional e abasileirada.

Os apontamentos de Rondinele me fazem pensar no trabalho de Pedro Almeida Ferreira (2018), que constrói uma etnografia das *drags* da cidade de Fortaleza, onde ele identifica o que chama de estética “rupauliana”, que seria um ideal almejado pelas *drag queens* atuais. Ferreira diz que “A chegada das *drags* internacionais ao *mainstream* trouxe ao contexto *drag* uma maior popularidade, mas também a recepção e reelaboração de uma estética *drag* outra” (BEZERRA, 2018, p. 33). Ele usa, como exemplo dessa apropriação da estética que ele chama de “rupauliana” na cena local estudada, uma festa de temática *drag* onde haveria um desfile competitivo das *drags* que estavam na festa. Elas desfilavam no palco e tinham que apresentar algum jargão de apresentação. Isso em clara referência ao programa que assim o faz em todo primeiro episódio de alguma temporada. Essa competição também era apresentada como “sissy that Walk” (afemine seu andar), que é uma música e jargão da Rupaul.

Pedro Bezerra continua seu texto tratando ainda sobre tantos outros aspectos desse novo cenário *drag* e da diferença nessa arte, de como ela era feita décadas atrás. Acredito que esse movimento seja algo inerente a essa arte. Assim como as ideias que firmam o gênero como uma verdade estão em constante mudança, a arte *drag*, que tem por base a imitação do gênero, muda constantemente também.

Assim, se construirmos uma linha do tempo das produções sobre *drag queen*, transformistas e artes travestis, poderemos perceber um movimento de realocação do draqueenismo, quando esse fenômeno artístico é capturado pelo poder midiático. Kellner (1994) escreve que essa captura de grupos pela mídia se dá pela obtenção de controles sociais, dado que as mídias se constituem como espaços de poder. É diante disso que em determinado momento é atribuído à *drag* uma forma assimilada às tendências norte-americanas, devido à influência do programa *RuPaul's Drag Race*.

Sam Bourcier, ainda em sua crítica, compara a cena *drag* de Cuba à cena *drag* de Rupaul, argumentando que, dentro desse formato competitivo e mercantil, o programa seria mais um símbolo do capitalismo norte-americano. Ele escreve que:

É questionável se essa tentativa excessiva de transformar as rainhas *drag* borboletas em formigas não se destina a alcançar uma postura complacente, típica da teoria queer norte-americana da primeira onda, em um contexto em que não é mais possível nem correto evitar a questão da economia e do capitalismo (BOURCIER, 2020, p. 150).

Bourcier ainda nos diz que:

Sua cumplicidade com o liberalismo e o capitalismo, com suas *drag* queens que sonham em se tornar estrelas e ter sucesso no mundo competitivo de Hollywood ou no reality show da vida real, um verdadeiro mergulho no abismo da lógica de seleção, de seleção de elenco e entrevista de emprego, como evidenciado pelas cruéis *Drag Race* de Rupaul [...] (BOURCIER, 2020, p. 154).

Rondinele apresenta a Queermesse como um evento que favorece a cena *drag*, mas que também proporciona momentos incríveis a quem a acompanha. Ele conta como exemplo um desafio de fotografia da edição anterior, em que as *drag queens* participaram de uma oficina cujo objetivo era desenvolver um ensaio fotográfico em que elas mesmas se dirigissem, e utilizassem o material produzido durante sua performance. O desafio se chamava “Historinha de *Dragzões*”, e elas deviam contar suas histórias através das projeções. Rondinele destaca que a performance de Malina foi um sucesso, interagindo com o telão e surpreendendo a todos.

Ao longo do ano, depois da Queermesse, Rondinele conta que eles tentam fortalecer a cena, montando um calendário para que eventos *drag* aconteçam todos os meses na Casa Uca. Ele afirma que as participantes têm conseguido certa visibilidade, o que amplia suas agendas, levando suas performances a um ponto de profissionalismo, saindo do universo de festa, de entretenimento, e as conduzindo para um público mais real, desafiador.

O artista relata que o público da Queermesse também contribui muito: abraça, tem torcida definida, é fidelizado, não deixa de participar e sempre quer acompanhar o processo, pois é interessante ver como cada participante entra e sai. Em relação à última edição, Rondinele ressalta que Coral foi uma caixinha de surpresas, pois dá saltos gigantescos, e que, hoje em dia, as artistas têm um público muito fiel, até mesmo no teatro.

Ele ainda aponta que o público cresceu e as pessoas ficaram ansiosas pelas novas candidatas. Devido à grandiosidade da plateia, a vida de todos os envolvidos muda. O artista relata que todo o roteiro é feito coletivamente, por meio de sugestões de todos. Afirma que, antes, o movimento *drag* era algo superficial, que sempre passava despercebido, mesmo havendo um trabalho imenso por parte das *drags* da região. Apesar de tudo que envolve a performance — o trabalho de corpo, a postura, o figurino, a maquiagem, a pesquisa — e de todo o tempo que esse trabalho requer, ainda assim as pessoas não notavam. Por outro lado, após a Queermesse, o público vai, de fato, assistir à cena *drag*.

Rondinele acredita que, além de tudo, a Queermesse proporciona um espaço de profissionalização do artista *drag*, que, em geral, quando alcança sucesso no Cariri, é pela cena *Drag DJ*. Antes, segundo ele, não havia um trabalho de performance, seja com *lipsync* ou algo

relacionado ao universo *drag*, enquanto hoje a cena traz essa perspectiva de show *drag* clássico, com batalha, *lipsync* e outros elementos deste universo.

Apesar de seus apontamentos e cuidados, ele diz ser inegável a contribuição de *Rupaul* para a cena *drag*, embora compreenda que essa referência agrega mais a uma perspectiva americanizada para a performance, quase como se os artistas se fechassem nesse único modelo. Ele entende que a performance *drag* tem mais relação com a nossa formação da vida, fazer e ir ao teatro, dançar, gostar de ler, e que tudo isso influencia diretamente em sua performance — isto é, inspirações mais vivas, mais viscerais, ao passo que pessoas que têm *Rupaul* por referência estão colocadas nesse lugar por circunstâncias diferentes. Entretanto, como apresentador da Queermesse, o artista reconhece *Rupaul* como referência de apresentação.

Por fim, Rondinele afirma que a luta continua, já que a cena tem se fortalecido muito e todos têm se esforçado para entregar números de qualidade para as pessoas. Para ele, a cena *drag* é sobre entretenimento, mas também sobre a luta de se reconhecer, na formação de identidade, por meio da performance, seja no humor, seja no drama. Em sua avaliação, há um permanente interesse em possibilidades mais fictícias, mas sempre alinhadas ao próprio pensamento do artista. Para Rondinele, ser *drag* é reafirmar suas ideologias, seu ser no mundo, e acolher também a família (cuja contribuição lhe é essencial), até para as questões de gênero. Em sua vida, sua família sempre esteve presente, colaborando com seus sonhos — sua mãe, inclusive, é quem faz seus figurinos e ele se percebe muito privilegiado por isso. Ao final, conclui:

Eu acho que *drag* é algo extremamente político, é você reafirmar sua existência enquanto ser humano, enquanto aquilo que você acredita. E também acredito que o ser *drag* transforma. Ele vem transformando vidas, seja no riso... eu acho que essa coisa de você transmitir sua emoção toca as pessoas de fato. Uma música que você lembra, uma música que você gosta, interpretada... a *drag* vai fazer sempre dez vezes mais a emoção da música. Ser *drag* é você reafirmar seus ideais e ideologias e no que de fato você acredita no mundo. [...]Ser *drag* é ser um ser humano.

2.2 MEMÓRIAS, TERRITÓRIO E A DRAG DE QUE EU NÃO ME LEMBRO

O fazer etnográfico já me vem com inúmeras questões, que ora podem ser entendidas como dificuldades, ora como surpresas. A primeira delas é ser uma forma de pesquisa inédita para mim. Eu ainda não tinha trabalhado de maneira tão intensa com a aproximação de um campo, sobretudo com a exigência de uma interação tão direta com ele. A etnografia como método de

investigação científica é instigante, mas torna a pesquisa ainda mais imprevisível e, no meu ponto de vista, mais complexa.

A segunda questão (que também é uma dificuldade e surpresa) foi pesquisar um objeto que eu só conhecia por uma perspectiva distante da realidade do campo. Apesar de já ter tido contato com *drags* do Cariri e do Brasil, a ideia que prevalecia no meu imaginário foi aquela criada por *Rupaul's Drag Race*, um programa com alto investimento, transmitido em um canal de televisão estadunidense. Só após as entrevistas e as idas a campo que pude perceber o quão “rupaulizado” estava meu imaginário imagético sobre a arte *drag*. E por isso, trato esse ponto do meu trabalho como a *drag* de que não me lembro.

Eu fui imensamente afetado por todo meu campo e pelas minhas entrevistadas, que me bombardearam de experiências – ou afetos – que mudaram drasticamente minha perspectiva sobre o dragqueenismo. Jeanne Favret-Saada escreveu que “quando se está em um tal lugar, é-se bombardeado por intensidades específicas (chamemo-las de afetos), que geralmente não são significáveis. Esse lugar e as intensidades que lhe são ligadas têm então que ser experimentados: é a única maneira de aproximá-los” (2005, p. 159).

A terceira, e talvez maior, foi o fato de o campo ser o lugar onde nasci e vivi por 24 anos da minha vida. A familiaridade com o local pode passar a ideia de uma facilidade a mais na hora da análise — era o que eu pensava também quando decidi fazer do Cariri meu campo de pesquisa. Até que me vi lutando para descrever meus sentimentos pessoais sem que eles atrapalhassem a construção das minhas análises e do meu senso questionador. Como absorver as emoções que me eram provocadas e as que eu via sendo evocadas pelos atores sociais que eu estava analisando? Mesmo que o estudo etnográfico seja feito a partir de uma observação participativa, o cuidado com minha relação íntima com meu campo me pareceu bastante necessário em alguns momentos.

A noite caririense não é muito badalada, sobretudo para pessoas LGBTQIA+. A maior parte dos eventos conta com artistas de forró, sertanejo e outros ritmos mais regionais, o que torna esses eventos mais frequentados por pessoas heterossexuais, configurando-os como lugares não tão seguros para serem frequentados por nós. A maior parte das casas noturnas e bares também não produzem eventos voltados para nossa comunidade. Essa falta de lugares para frequentar e de festas promovidas para nós sempre foi uma reclamação que ouvi nos meus círculos sociais, formados, em sua maioria, por pessoas LGBTI. Segundo Park, “[...] a cidade está enraizada nos hábitos e costumes das pessoas que a habitam. A consequência é que a cidade possui uma

organização moral bem como uma organização física, e estas duas interagem mutuamente de modos característicos para de moldarem e modificarem uma a outra” (1973, p. 29).

Essa observação apresentada por Park em sua análise sobre a formação da cidade, que leva em consideração não só um sentido físico urbano, mas também a produção cultural dos espaços, pode ser vista tanto na construção dos espaços de sociabilidade que são mais comuns no Cariri, como também na forma como o cultural é enraizado na formação das *drags* daqui.

Acompanho a cena *drag* do Cariri há algum tempo, visto que fui frequentador da noite local dos 18 até os meus 24 anos. Vi muitas *drags* começarem carreira por aqui, mas a maioria das que conheci naquela época já não performa nem se monta mais. Uma queixa comum que observei é que manter a *drag* por muitos anos exige um grande custo, sobretudo, financeiro. O investimento na arte e nos artistas ainda é baixa; a maior parte deles precisa sempre de uma segunda fonte de renda; e, quase sempre, os trabalhos como *drag* não são rentáveis, nem os principais provedores econômicos.

Aqui no Cariri existem outras dificuldades que não são relatadas por outros pesquisadores dessa arte. Entre elas, uma que estabelece uma grande diferença entre essa cena e a de capitais do país é não haver um lugar/boate que se mantenha fixo e que invista, ainda que pouco, nas *drags*. A noite LGBTQIA+ se mantém em bares ou festas em lugares alugados, como chácaras, por exemplo. Isso acarreta outras questões: por exemplo, por não haver camarins para que as *drags* se montem, elas, em sua maioria, se montam em alguma casa e, com isso, vem a dificuldade do deslocamento até o local da festa. Geralmente, é preciso levar acessórios para a performance, cenário, palco, e tudo isso é um custo a mais. Outro grande complicador relatado nas entrevistas é a dificuldade de encontrar material para suas montações e performances; logo, a maior parte das coisas que elas usam é comprada pela internet.

Apesar de suas dificuldades, a cena *drag* caririense é diversa e muita viva. As artistas atuam com mais frequência em bares da região, mas algumas também trabalham como modelo — é o caso de Malina —, ou fazem outros eventos, performando em festas privadas. Além do trabalho de *drag*, todas têm uma segunda fonte de renda: Coral atua como atendente de telemarketing; Malina, além de modelo, é *digital influencer*; Nanny é designer gráfica e promoter, e Rondinele trabalha com produção cultural. Nas festas, elas não só performam, como também fazem a função de hostess ou atuam como DJs.

Atualmente, existe uma boate voltada para o público LGBTQIA+, aberta há pouco tempo na região, mas não foi possível conhecer muito sobre ela. Lembro de outras casas voltadas para

nosso público que abriram por aqui, mas infelizmente nunca duravam. Talvez a comunidade local seja realmente mais boêmia, preferindo os bares como pontos de lazer e encontro. Dado isso, focarei meu trabalho nas apresentações em dois bares, o Cangaço Bar e a Casa Uca, que são onde as *drags* têm se apresentado com mais frequência, recebendo o apoio dos proprietários.

O Cangaço Bar já existe há alguns anos, mas nem sempre funcionou no lugar em que está atualmente. Eu o frequento desde o antigo endereço. É um espaço bem misto, que já foi locado para eventos públicos e privados. Lá acontecem festas voltadas para o público LGBTQIA+, com DJs da região e performances de *drags*, mas também eventos com bandas de forró ou outros ritmos. Além desses, já recebeu shows de bandas e cantores com certo reconhecimento. Atualmente, ele fica num lugar de fácil acesso, na Av. Padre Cícero, na cidade de Juazeiro do Norte. O bar é razoavelmente grande. Todo o espaço é decorado com inúmeros desenhos e quadros nas paredes, que retratam artistas, obras variadas, símbolos regionais etc. Os espaços onde ficam as mesas e cadeiras são ligados por rampas e pequenas escadarias. Na parte mais baixa há um palco, onde acontecem as performances de bandas, *drags*, DJs e cantores, com um espaço vazio na frente, sem nenhuma mesa ou cadeira, reservado para as pessoas dançarem e apreciarem as apresentações.

O outro bar é a Casa Uca, que fica na cidade de Crato, no bairro São Miguel. É também um lugar fácil de se chegar. Eu nunca tinha ido nele até então. O bar abriu em 2020, quando eu já não morava mais no Cariri. É literalmente uma casa, onde funciona um ateliê de uma marca local de bolsas, e que possui um espaço nos fundos, com um pequeno palco e algumas mesas. Os donos da marca são também os donos do bar. O nome “Uca” significa “Amar” na língua dos povos Kariri, nativos que viveram por séculos onde hoje é a cidade do Crato. Na entrada da casa há uma pequena varanda, em que alguém sempre fica para receber as pessoas que chegam e para cobrar a entrada. Na lateral há um pequeno corredor, com muitas plantas, que leva até a parte dos fundos, onde funciona o bar. Todo aquele espaço é muito colorido e aconchegante, enfeitado com muitas fitas e peças de crochê pela parede. Na parte de dentro da

casa ficam as peças feitas no ateliê e de artesãos da região. É lá onde acontece a Queermesse, evento cultural que tem mudado não só a cena drag da região, mas a noite do Cariri.

Visto isso, apresentarei agora dois eventos que participei na minha ida à campo. O primeiro foi o show da Nanny Seven, fazendo cover da Madonna e o segundo foi um dia da Queermesse que foi recheado de apresentações incríveis e me deu uma das noites mais lindas até ali.

2.2.1 Na cama com Nanny

Essa não era sua primeira vez se apresentando como Madonna. Nanny já havia feito pelo menos outras três apresentações *covers* da artista, mas essa era a maior delas. As outras duravam cerca de 15 minutos, com duas ou três músicas. Naquela noite, o show teria cerca de uma hora e meia de duração, com várias trocas de figurinos e dança. Um momento de tirar o fôlego.

Antes de eu chegar ao Cariri, já conversava com Nanny sobre a apresentação que ela faria no Cangaço Bar. Planejou por dois meses um show com músicas da rainha do pop: figurino, cenário, coreografias, tudo isso cantando, ao vivo, os maiores sucessos da artista. Como a própria festa era promovida por ela, Nanny também era responsável, além do show, pela divulgação e venda dos ingressos. Ela, que atua como promotor, já tinha produzido outros eventos, em outros espaços da região, sendo uma das atrações. Em um dessas festas que promoveu, apresentou-se montada de Lady Gaga e cantando suas músicas.

Perguntei se ela deixaria que eu a acompanhasse à apresentação como Madonna. Além de assistir ao seu show, gostaria de acompanhar todo o processo que o precedia, desde antes da montagem até sua chegada ao bar. Ela prontamente aceitou. Desde o nosso primeiro contato por rede social, quando lhe perguntei se tinha interesse em participar da minha pesquisa, Nanny foi extremamente solícita. Todo o campo feito com ela, então, se tornou muito mais tranquilo e agradável.

No dia do show, Nanny foi ao Cangaço à tarde passar o som e ver os últimos detalhes para que sua apresentação saísse conforme ela havia planejado. Depois de tudo revisto e pronto, retornou à sua casa para começar a se montar. Como destaquei em outros momentos do texto, os lugares

em que as *drags* se apresentam não costumam ter camarins, logo, na maioria das vezes, elas acabam se montando na própria casa ou na casa de alguma amiga.

Chego a sua casa quase às 19 horas. Ela me recebe ainda desmontada, como Gabriel. Até aquele momento só tinha prendido o cabelo com fita e grampos, preparação para a peruca que usaria naquela noite. Acompanho-a até o primeiro quarto, onde ela dormia. Havia muita coisa espalhada, roupas, maquiagens, acessórios, por cima da cama e do chão. Lá estava, na cabeça de um manequim, o picumã da noite. Era uma peruca loira e lisa, que ela mesma modulou para ficar igual ao cabelo de Madonna. Assim que entrei, já foi falando que “quarto de drag é assim mesmo” e que eu não reparasse, mas não pareceu nem um pouco incomodada, sugerindo até que eu tirasse fotos da bagunça, caso as quisesse pôr no trabalho. Partes da montagem que ela usaria naquela noite estavam sobre aquele chão e aquela cama. Aquela desordem informava que algo estava em construção: uma performance de gênero se organizava a partir daquele caos.

Entre tantas coisas espalhadas no quarto de Gabriel, algo que me chama muita atenção são duas imagens de santos na mesinha ao lado de sua cama, uma do Anjo Gabriel e a outra de Nossa Senhora das Graças. Questiono se ele é religioso e, com muito humor, me responde “sou sim. Ela reza”, referindo-se a si mesmo na terceira pessoa. Gabriel diz também ser devoto de São Sebastião, padroeiro do Rio de Janeiro, cidade em que nasceu, e também padroeiro dos LGBTQIA+. Ele, inclusive, revela que pretende refazer o clipe de “Like a Prayer” — grande sucesso de Madonna, que retratou um Jesus negro, gerando enorme alvoroço à época por ser considerado uma grande blasfêmia contra os ensinamentos e a fé cristã. Nanny quer substituir o Jesus por São Sebastião. Para ela, a única coisa que falta até o momento é seu cabelo crescer até os ombros, para ficar mais parecido com o da cantora e não precisar usar peruca.

A questão da religiosidade, como já tratado anteriormente no texto, é muito forte no Cariri e está presente em quase toda a sua tradição cultural. A cena *drag* caririense é bastante tributária dessa base religiosa, que sempre ronda suas performances. A *drag* caririense vai além de uma disputa e de uma resignificação dos signos de gêneros: ela reivindica e realoca os símbolos religiosos, promovendo uma revolução não só no âmbito estrutural das hegemonias binárias, mas também nas condições culturais de toda a região, visto que a religiosidade é um dos fundamentos da cultura do Cariri. Os traços de uma tradição popular que estabelece um olhar condenatório às formas de existência, como a de *drag queens*, pessoas LGBTQIA+ etc., ali são utilizados na promoção da diversidade e na afirmação da arte e das identidades.

Aquele quarto onde estava a bagunça e partes dos acessórios da montagem daquela noite não era onde Gabriel faria a maior parte de sua montagem. Outro cômodo da casa, usado por ele

como camarim, resfriava no ar-condicionado para que ele se montasse com mais conforto. Era um lugar com duas mesas, um sofá, boa iluminação e um tapete com várias almofadas. Lá estavam também os figurinos que Nanny usaria no show. Em umas das mesas estavam vários pinceis, maquiagens e um pequeno espelho.

Nanny começa a se montar enquanto conversamos sobre seu show e como ela o concebeu. Ela possui um vasto conhecimento sobre a carreira de Madonna e toda a sua história, e relata todas as referências que a inspiraram para a produção de sua performance: shows, entrevistas, seu exemplar da biografia da artista... Nanny possuía um grande arcabouço para embasar sua apresentação. Essa é uma das características de suas montações e performances: ela sempre faz uma pesquisa profunda sobre o que quer apresentar. A performance de Nanny, além de entreter, é também instrutiva. Oferece conhecimento sobre o que ela está propondo no palco.

Enquanto se montava, a cada traço que construía com a maquiagem, uma nova personalidade ia se formando naquele corpo. A pessoa do Gabriel que me recebeu só com o cabelo preso, receptivo, mas um pouco tímido, já não estava mais ali.

Pouco a pouco ele ficava cada vez mais desinibido e engraçado. Ele diz que é no processo de montagem que a personagem “baixa” nele. Esse mesmo relato é visto no trabalho de Vencato (2002, p. 46) que diz “Parece que pintar o corpo ritualmente é uma prerrogativa de transformar-se de pessoa em persona”. É o que algumas *drags* relatam ao afirmarem que é quando passam o batom ou terminam de fazer o olho que a drag “baixa”, ou seja, que se tornam efetivamente a personagem.

Quando seu rosto começa a tomar outras formas mais marcadas pelos contornos criados pela maquiagem, Nanny repete diversas vezes e com muita empolgação o quanto fica parecida com Madonna. De fato, parecia bastante.

Ao fim da maquiagem, ela pede que eu a espere em outra sala fora do quarto, porque era a hora de “aquendar a neca”. Aquendar é um passo importante na montagem. O pênis e os testículos são “escondidos”, com ajuda de fitas e calcinhas, para que não haja nenhuma protuberância na parte da virilha e o corpo se aproxime ainda mais da ilusão de feminilidade. Embora aquendar não seja regra obrigatória para se montar, quando as *drags* usam roupas em que a virilha ficará muito exposta, elas preferem que não haja volume naquela região.

Quando as *drags* me falam sobre o processo de aquendar a neca, sempre fico pensando no desconforto físico que o processo de montagem pode provocar. Elas literalmente deslocam partes do seu corpo nesse processo, ou usam de artifícios que nem sempre são próprios para a

função que elas direcionam. Nanny, por exemplo, cola os seus cílios postiços com uma cola de artesanato. Quando questionei se aquilo não a machucava de alguma forma, ela responde “eu uso porque não sou maquiadora profissional, sou *drag queen*, então gosto de arriscar minha saúde”. Essa fala me faz pensar sobre dois aspectos da montagem: primeiro, que está imbricado no processo de construção da drag queen não só o desconforto, mas também um risco de se machucar. O outro ponto é que a possibilidade de ressignificação que essa arte provoca se estende até a objetos comuns do nosso cotidiano. Enchimentos de espuma, colas comuns, retalhos de pano: tudo vira corpo.

Essa discussão do uso e da fabricação do corpo nas performances *drags* me remete à Preciado e seus “corpos parlantes”, quando ele aponta o caráter prostético do gênero e a necessidade de ressignificar essas formas que se inscrevem sobre nossos corpos a partir de uma “tecnologia social heteronormativa (esse conjunto de instituições tanto linguísticas como medicas ou domésticas que produzem constantemente corpos-homem e corpos-mulher)” (2017, p. 28). Ele ainda diz que:

O que é preciso fazer é sacudir as tecnologias da escritura do sexo e do gênero, assim como suas instituições. Não se trata de substituir certos termos por outros. Não se trata nem mesmo de se desfazer das marcas de gênero ou das referências à heterossexualidade, mas sim de modificar as posições de enunciação (PRECIADO, 2017, p. 27).

Após esse processo, Nanny vestiu o *look* com que iniciaria o show e colocou a peruca e seus seios de plástico, que fazem parte da maioria de suas montações. Já não era mais Gabriel ali. No personagem completo, Nanny esbanjava carisma e piadas. Parecia realmente outra pessoa. Juntamos as coisas que ela precisaria levar para suas apresentações, roupas, adereços, dois ventiladores, entre outras coisas. Pedimos o Uber e seguimos para o Cangaço Bar, onde aconteceria o show. No caminho, Nanny convidava as pessoas da rua pela janela do carro. Até o motorista do Uber se rendeu a seus encantos e entrou em suas brincadeiras. Fomos o caminho todo ouvindo Madonna e conversando sobre cultura pop. Aquele momento para mim já era parte do seu show.

Quando chegamos ao bar, fomos ao palco verificar se tudo estava conforme ela tinha deixado e combinado com a equipe técnica. Algumas coisas, sim; outras, como o globo de cristal que ela desejava, não. Ao lado do tablado, havia uma pequena sala com algumas tralhas do dono do bar, onde se faziam as trocas de figurinos. À porta dessa saleta, ficavam a mesa de som e o

controle da luz do palco. Para conseguir se trocar com facilidade, Nanny espalhou as peças que usaria durante o show por todo o cômodo de maneira organizada e que ficasse fácil de vestir.

Após organizar tudo, Nanny foi esperar a hora de começar em outra sala do bar, uma espécie de depósito, com várias grades de cervejas e outras coisas do tipo, onde ficavam também as telas das câmeras de segurança. Era um cômodo mais espaçoso, onde ela conseguiu ligar um dos ventiladores que trouxe para se refrescar. Lá estavam outras duas *drags* que performariam antes do seu show, Janine e Sasha, também participantes dessa temporada da Queermesse. Fiquei um pouco por ali, mas depois fui esperar o show começar em uma mesa com alguns amigos.

Então, a festa começou com alguns DJs tocando e algumas pessoas já deixando as mesas em direção à frente do palco. Após os DJs, Sasha e Janine fizeram suas performances de abertura do grande show da noite. O público parecia bem receptivo a elas. Tudo isso para mim era bem novo, porque não lembro de ter ido a alguma festa no Cariri com toda essa movimentação para assistir *drag queens*.

Após todas as performances e DJs, o grande momento da noite chegou. De repente, ouve-se nas caixas de som do bar o áudio de um programa de televisão brasileiro, “Casos de Família” — especificamente de um episódio cujo tema era “Você não é *drag queen* nem aqui nem na China”, no qual várias *drags* foram convidadas para falar sobre seus trabalhos. No trecho exibido, um espectador na plateia do programa, ao receber oportunidade de fala, tece comentários homofóbicos, chamando *drag queens* de aberrações, e desqualifica de diversas maneiras o trabalho delas como artistas. Uma das *drags* convidadas responde aos comentários “fechando” com o indivíduo da plateia: lista, uma por uma, todas as suas conquistas enquanto *drag queen* e aponta a qualidade de vida que seu trabalho lhe proporciona. O uso desse áudio é a primeira referência de Nanny a Madonna: no Pride Show de 2022, a cantora põe um excerto de uma de suas entrevistas nos anos 1990, na qual o apresentador faz questionamentos negativos sobre suas performances, com tom misógino e machista.

Ao fim do áudio, Nanny entra no palco, a primeira música que ela canta é “Music”. Foi montado outro pequeno palco sobre o principal, dando ainda mais destaque em alguns momentos que ela performava sobre ele. Naquele momento, a frente do tablado já está tomada. Eu me sentei numa parte do bar que ficava na altura do palco e rente a ele, então tive uma ótima visão de tudo. Começa o show e todo o público vibra e grita com a entrada de Nanny. Toda a apresentação conta com coreografias, danças e muita bateção de cabelo. Ela tinha posicionado um ventilador que trouxe de casa, numa parte da beirada do palco, e em alguns momentos ela abaixa na frente

dele para fazer aquele efeito de cabelos ao vento. Há várias trocas de figurinos, e todas as roupas, sem exceção, são inspiradas em peças usadas por Madonna, algumas delas confeccionada pela própria Nanny.

A apresentação dura uma hora e meia, sem descanso. As únicas pausas, extremamente rápidas, eram para as trocas de roupa. Nanny mantém a energia e segura boa parte da plateia até o fim da performance. Na última música, que foi “Like a prayer”, desce do palco e encerra cantando no meio das pessoas. Tudo foi incrível, emocionante, as referências, as danças, a iluminação. Eu, como fã da Madonna, me tornei, a partir daquele dia, um grande fã da Nanny Seven.

2.2.2 Queermesse

A Queermesse é um evento organizado pela Casa Uca, cuja primeira edição ocorreu no ano de 2022. Seu foco é a divulgação e investimento na cena *drag* do Cariri, numa competição inédita na região, inserindo-a na cena cultural com mais intensidade e destaque. As participantes são de várias cidades da região e recebem um investimento financeiro e técnico por parte da produção.

A competição acontece da seguinte forma: as interessadas se inscrevem por meio de um edital lançado pela Casa Uca, formulado por uma equipe de artistas e produtores culturais e pelos donos da Casa Uca. A partir das inscrições, algumas são selecionadas. Na primeira edição, foram quatro participantes; na segunda, apenas três. As *drags* selecionadas recebem um desafio semanal relacionado a alguma forma artística que precisam incorporar em sua performance. Na primeira semana, a apresentação é livre: a ideia é apresentá-las ao público, elas podem montar sua performance como quiserem para aquela noite. Nas semanas seguintes, elas têm exigências a serem cumpridas. As áreas cobradas são maquiagem, figurino, fotografia e performance dramática.

Para auxiliar na criação das performances, o evento promove oficinas semanais relacionadas ao desafio, visando oferecer a elas não só um arcabouço teórico e prático para sua apresentação, mas também uma evolução pessoal para sua *drag*, de modo que aquele conhecimento adquirido possa ser aplicado em outros momentos e performances além da Queermesse. As pessoas que ministram as oficinas são também os jurados fixos das apresentações e os responsáveis por construir o tema do desafio e as exigências da performance. Além das apresentações das

competidoras, toda semana um convidado também performa. É uma noite incrivelmente movimentada e repleta de shows.

Além desse auxílio técnico, as participantes recebem uma ajuda financeira. No primeiro ano, como não havia um financiamento externo, a Casa Uca dividia entre elas todo o valor arrecadado que era cobrado na entrada do público. Como a segunda edição contou com financiamentos de patrocinadores, inclusive da Prefeitura Municipal do Crato (CE), o evento pôde dar um valor fixo de 600 reais para cada uma das participantes.

Ao fim de cada apresentação, que acontecem semanalmente, os jurados dão suas impressões e atribuem notas de 0 a 10 às participantes. Essa pontuação é cumulativa, logo, não há uma vencedora toda semana. Os pontos conquistados naquela semana acumulam para a nota final, que é revelada apenas no último dia do evento.

A organização também criou uma ferramenta online, chamada de “dragômetro”. Essa ferramenta é voltada ao público, que vota na participante de que mais gostou naquela semana. A votação fica aberta por dias e as competidoras podem divulgar e pedir apoio pelas redes sociais. Essa enquete também define o último duelo da noite, onde a competidora mais votada escolhe outra para duelar num *lipsync*. Nessa parte, todo o público recebe uma plaquinha com dois lados, cada um com uma cor, e vota na que mais gostou no final da batalha.

2.2.3 Queermesse, a senhora é destruidora mesmo

Tive a oportunidade de participar de uma noite da Queermesse. Infelizmente, por questão de tempo e por não morar mais no Ceará, fiquei impossibilitado de participar mais a fundo de toda a competição, mas diria que um dia, apesar de pouco, foi o suficiente para me proporcionar uma das melhores noites que já tive no Cariri. Depois de tantos anos frequentando bares e festas, a Queermesse oferece mais que entretenimento ao público: ela oferece emoções, aprendizado, possibilidades de não só assistir a um espetáculo *drag*, mas de participar ativamente dele. Eu me emocionei diversas vezes no decorrer da noite, por ser, de fato, uma experiência que eu jamais havia vivido naquela região.

No dia em que pude participar, o desafio da semana era criar uma roupa dentro da temática “Um look para o fim do mundo”. O figurino precisava ser criado a partir de materiais reutilizáveis e recicláveis e deveria remeter a um cenário pós-apocalíptico. Saber do tema

tornou minhas expectativas para aquela noite ainda maiores. Tentei chegar um pouco mais cedo, pois me alertaram que o espaço sempre lotava e muita gente precisava ficar em pé para assistir. Naquele fim de semana, loquei um apartamento nas proximidades para facilitar minha participação no evento, de onde eu conseguiria chegar na Casa Uca a pé.

Um detalhe interessante é que a pulseira que você recebe quando paga pela entrada na Casa Uca nos dias de Queermesse, que vai lhe permitir sair e voltar ao recinto sem pagar novamente, é uma fita tradicional da região, comercializada principalmente no Juazeiro do Norte, que tem escrito nela “Fui ao Padre Cicero e lembrei de você”. Há nessa pulseira uma superstição, que diz que você precisa amarrá-la em algum lugar de seu corpo, dando três nós, e para cada nó, você pode fazer um pedido ao Padre Cicero. Mais uma vez temos a cultura tradicional presente.

Quando cheguei, embora ainda houvesse poucas pessoas no recinto, os melhores lugares já estavam ocupados. Precisei me sentar um pouco mais atrás, mas a visão do palco ainda era boa. O início das apresentações estava previsto para as 19h30. Até esse horário, a casa já estava lotada e, realmente, já havia pessoas sem ter onde se sentar.

Quem deu início às apresentações daquela noite foram Coral e Malina, duas das minhas entrevistadas, que competiram na primeira temporada da Queermesse, em 2022. Nesta edição, elas foram chamadas para serem comentaristas das performances. Não julgavam nem atribuíam notas: apenas davam seus pareceres sobre o que tinham achado das competidoras naquela noite, além de performarem em alguns momentos. Suas apresentações foram suficientes para provocar grande animação no público. Elas já eram conhecidas, porque parte das pessoas que estavam ali também haviam estado no ano anterior quando elas competiram, o que revela uma aderência por parte do público — e um público grande, diga-se de passagem — à competição. O espaço da Casa Uca não é tão grande, mas comporta aproximadamente 100 pessoas. Coral foi a primeira a se apresentar, dublando a música “Can’t get you out of my head”, de Kylie Minogue. Já Malina optou por “Derretida”, de Pabllo Vittar, a qual performou com muita bateção de cabelo. As duas, apesar de não estarem competindo, se preocuparam em fazer looks na temática da noite, de materiais não convencionais.

Em seguida, foi a vez de Rondinele, que participa da competição como apresentadora principal, chamando as competidoras, juradas e jurados, mediando cada apresentação e criando, ela mesma, outros momentos, com o objetivo de envolver o público e as participantes. Sem dúvida, a artista é um dos maiores destaques da noite, não só por ser a apresentadora principal, mas por sua capacidade de mediação e de improvisar piadas e outras falas engraçadas. Nessa noite, ela performou a música “Eu sou Stefhany”, paródia da música “A thousand miles”, da cantora

Vanessa Carlton. A paródia é assinada pela cantora Stefhany, que lançou carreira alguns anos atrás e teve com essa versão seu maior sucesso, inclusive entre a comunidade LGBTQIA+.

Bastante aclamada, a performance começou de um lado, por trás do público. Uma luz iluminava Rondinele, em sua maquiagem glamurosa, vestida com um maiô de mangas imensas e acolchoadas, que faziam enorme volume, sobre saltos também monumentais, sem peruca. No decorrer da música ela andava até o palco, onde dançava e fazia estripulias. Sua apresentação magnetizava o público, seja pela música, que todos ali conheciam e cantavam juntos, seja pelos movimentos, caras e bocas que fazia no palco. Rondinele diz que essa performance é uma homenagem a Gizelly Almodóvar, *drag queen* personagem do grande ator e artista cearense Silvero Pereira, aqui já citado, que performou a mesma canção. Silvero e Gizelly foram grandes referências para o menino Rondinele em toda sua trajetória como artista e *drag queen*.

Foram três performances magníficas, mas só aquele momento inicial já fez toda a noite valer a pena. Cada segundo era emocionante, e por vezes eu precisei, literalmente, segurar o choro. Era tão incrível ver aquilo acontecendo no Cariri. Era nítida também a incorporação da nossa cultura regional em cada performance, tanto pelas *drags* quanto pela ambientação do espaço. Havia vida sendo produzida ali.

Após as apresentações que abriram a noite, chegou a vez das competidoras. Nessa temporada estão concorrendo Nanny Seven, Indja Janine e Sasha Lambert. Antes que elas começassem, houve o anúncio da mesa de jurados, apresentando um a um e dando destaque a Penha, jurada especialista em figurinos, o tema da noite.

Ela explicou o tema pós-apocalíptico, falou sobre o processo da oficina que ocorreu naquela semana com as participantes e comentou o que era esperado das participantes naquela noite. Os outros jurados eram: Rodrigo Tomaz, ator e professor de teatro, Jonatan Augusto, fotógrafo conhecido na região, e Malan, grande maquiador do Cariri, que também faz drag há muitos anos, bastante conhecido pelo seu cover da Xuxa.

A primeira a se apresentar foi Sasha, que dublou a música de Beyoncé, “End of Time”. Foi uma performance com muita coreografia, movimentos e entusiasmo. Sasha usava uma peruca cacheada até os ombros, muito volumosa, que, junto aos seus passos de dança, deixavam a

performance ainda mais instigante. A roupa que fez era simples, mas bonita. Ela usava uma minissaia e um cropped branco que ela mesma customizou.

Sua apresentação se apoiou em suas habilidades de dança, ela usava cada parte do palco, que parecia menor frente à performance da Sasha. Diferente das outras participantes, ela não optou por algo mais dramático, mas sim por uma música mais dançante.

A segunda a se apresentar foi Indja Janine. Iniciou sua performance com um áudio dela mesma recitando um poema autoral intitulado “coroa de Cristo”, criando uma ambientação dramática. Ao fim da recitação, ela entrava cantando ao vivo a música de Chico Buarque “Geni e o Zepelim”. Sua roupa era imensa: um vestido preto, muito volumoso, feito de plástico, um material parecido com sacos de lixo. No decorrer da performance, ela arrancava partes do vestido, desnudando-se enquanto cantava a história de Geni. Ao fim, todo o vestido tinha sido tirado e ela ficava apenas com um vestido menor, feito de material transparente. Foi uma apresentação repleta de drama, desde o poema inicial, passando pela música escolhida, até o processo de arrancar o vestido peça por peça.

Por último, veio Nanny Seven, que, assim como Janine, usou um áudio para ambientar sua performance. No lugar de um poema, entretanto, colocou Cid Moreira recitando um trecho da Bíblia, do livro de Apocalipse, que fala sobre a queda da Babilônia. Ao fim do áudio, ela entra, em um vestido preto, com uma espécie de manto nas costas, a cabeça coberta por um tecido prateado e um tipo de arco feito de espelho, que ela revelou ter produzido a partir um retrato velho que achara em casa. Além da maquiagem muito escura, usava uma lente de olho branca. Representava a prostituta da Babilônia, descrita como uma das entidades que estarão na terra no Apocalipse, atormentando humanos e dando à luz demônios. Além da passagem bíblica, ela teve como inspiração a personagem do filme “Metropolis” (1927), que usa do mito bíblico como alusão para construir a narrativa da personagem principal.

Nanny dubla a música “Fallen Alien” da FKA twigs. Além da roupa que apresenta inicialmente, no decorrer da performance saca uma grande garra em uma das mãos, numa imagem que permeia o demoníaco e o angelical. Em dado momento, arma-se de um laser que fazia vários movimentos em uma de suas mãos, apontando-o em diversos momentos para a plateia, mas também para o espelho sobre sua cabeça, produzindo um show de luzes extraordinário.

Todas as três *drags* receberam muito entusiasmo da plateia, que era extremamente participativa, com gritos, aplausos e piadas. Ao fim de cada apresentação, Malina e Coral teciam comentários sobre suas impressões. Naquele ambiente, representavam a voz da experiência: experiência de

quem já havia passado por aquele palco e sido julgada e ovacionada pela mesma banca de jurados e por parte daquele mesmo público. Suas falas eram mais motivacionais, destacando o que tinha sido positivo na interpretação das concorrentes.

Logo em seguida, os jurados davam suas opiniões e sugestões sobre cada performance e revelavam as notas. Seus comentários eram mais criteriosos e, por vezes, mais duros. Como tinham um olhar mais técnico, não faziam somente elogios, mas demonstravam sempre a intenção de contribuir para que as participantes melhorassem para as próximas apresentações. As opiniões dos jurados eram sempre acompanhadas pelas reações do público, que concordavam ou não com o que era posto.

Após as performances principais da noite, seguiram-se vários momentos mais descontraídos. Coral e Malina fizeram uma performance juntas da música “Shut up and drive”, de Rihanna, e depois foram brincar com o público, fazendo piadas, perguntando sobre a noite, indo até as mesas e abraçando as pessoas. Em seguida, veio outro momento com as concorrentes, no qual Rondinele fazia uma espécie de jogo rápido, um “bate-bola”. Foi, sem dúvidas, o momento mais engraçado do evento. Talvez a intenção fosse acalmar os ânimos da plateia, eufórica após tantas apresentações repletas de drama e emoção.

Após essa brincadeira que Rondinele fez com as *drags* concorrentes, aconteceu a batalha definida pela votação do público no dragzômetro. A vencedora daquela semana foi Sasha, que escolheu Indja para duelar. Sasha também ganhou o duelo de *lipsync* contra Indja e acumulou mais alguns pontos para sua nota final na competição.

Aquela noite foi a parte mais intensa do campo. Com a Queermesse, a Casa Uca apresenta ao Cariri não só um conjunto de grandes artistas, mas uma outra forma de produção e valorização da nossa cultura. Ela cria um cenário inédito na noite caririense, expondo a cena *drag* como uma forma de arte de imenso potencial transformador. Em um único dia de evento, inúmeras questões são abordadas; várias modalidades artísticas, exploradas; tudo isso a partir da arte do dragqueenismo. Além disso, fica evidente que a cena *drag* caririense consegue incorporar à sua arte traços da nossa cultura, propondo também um distanciamento da *drag* americanizada que tem se popularizado no Brasil, criando, no pequeno palco de um bar, um cenário potente para a afirmação dessa arte.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Frente a tantas dificuldades que tive no decorrer dessa pesquisa, trago essas conclusões com muito orgulho por toda a trajetória como pesquisador, num programa que me fez migrar, enfrentar a experiência da dissidência regional, no meio de uma pandemia e um governo que não incentivava a pesquisa e a ciência. Produzir como pesquisador dentro dessas condições vai além do cruel, mas, enfim, posso dizer que sobrevivi.

Minha pesquisa tinha como finalidade entender o fenômeno do dragqueenismo dentro da perspectiva em que essa arte se tornou tão popular no Brasil e no mundo. Iniciei a pesquisa muito curioso pelas conclusões que obteria, sobretudo a discussão que tange as relações de gênero na construção do corpo e na estruturação da sociedade, que era onde eu mais me atinha teoricamente. Minha perspectiva era banhada por uma imagem americanizada produzida por minha obsessão pelo programa *Rupaul's Drag Race*, que eu achei que traria uma imensa colaboração para toda a pesquisa. Entretanto, de repente, deparo-me com a necessidade de um retorno ao meu lugar de origem, que, depois de um contato tão íntimo com a cena *drag* local, moldou quase todas as minhas percepções sobre esse fenômeno. Clifford escreve sobre essa experiência:

A observação participante obriga seus praticantes a experimentar, tanto em termos físicos quanto intelectuais, as vicissitudes da tradução. Ela requer um árduo aprendizado linguístico, algum grau de envolvimento direto e conversação, e freqüentemente um “desarranjo” das expectativas pessoais e culturais (2002, p. 20).

Esse “desarranjo” é, sem dúvida, o descritor mais adequado para a minha experiência etnográfica e acredito que isso atinge a forma de ver a *drag* de maneira geral na cena brasileira. A discussão mais comum atribui à *drag* o papel de desvirtuar ou colaborar de alguma forma com as verdades generificadas que nos são apresentadas desde sempre. Todavia, a partir do meu campo, vi que a *drag queen* tem a potencialidade de se articular dentro de debates mais amplos, não só quanto às questões de gênero, mas também aos valores culturais e tradições que constituem a identidade de uma região.

Meu campo se deu principalmente sobre três cenários. Constituem o primeiro as entrevistas com as *drags* da região do Cariri, nas quais se pôde observar a cena caririense a partir da ótica dos atores da minha pesquisa. Foi relatado sobre suas trajetórias, sobre as dificuldades e anseios que cada uma tinha, sobre os reflexos disso em suas produções e performances como *drag queens*. O segundo foi o show de Nanny Seven como Madonna, em uma festa organizada por ela. Pude acompanhar todo o processo de montagem e preparação para o show que ela mesma elaborou e planejou, com duração de mais de uma hora. Por último, acompanho um episódio

da Queermesse, evento que promove e incentiva a arte *drag* no Cariri, com a participação de diversas *drags* locais, inclusive todas as quatro que entrevistei.

A cena *drag* do Cariri é um campo de potencialidade políticas, artísticas e culturais. Ela permite um debate muito amplo não só sobre as tecnologias de gênero, minha motivação inicial, mas sobre outros aspectos que se apresentam na região. A *drag* caririense existe dentro de uma dinâmica onde suas raízes regionais são indispensáveis, logo, discussões sobre religiosidade e valorização da cultura e da cena cultural são evocadas por suas performances.

O interessante nessas pautas levantadas pela cena é que as disputas sobre questões de gênero são perpassadas por outros lugares. Obviamente, o fazer *drag* sempre existirá dentro da tensão do binarismo de gênero e dos corpos generificados, mas aqui me parece que essa discussão, que sempre surge como central em trabalhos sobre dragqueenismo, é deslocada, dando lugar a uma disputa pelo pertencimento a tradições e pela reivindicação da participação na construção e produção da identidade cultural do lugar onde vivem.

As maiores inquietações expressas nos diálogos com minhas entrevistadas sinalizam mais para preocupações com a valorização de sua arte e a busca por formas de mantê-la viva, construindo e ocupando lugares e tentando conquistar um público. O traço que elas mais valorizam em suas performances e mais enfatizam quando falam de suas montações é o que denota e remete a tradições caririenses e brasileiras.

Mesmo havendo muitas referências de fora, como cantores pops estadunidenses e da Europa, existe um apreço pelas tradições de nossa terra, que são referenciadas dentro dessa arte marginalizada, provocando uma reorganização de símbolos que retratam historicamente não só uma identidade religiosa, mas também a formação do campo político, visto que a região do Cariri, sua construção e desenvolvimento social são, sobretudo, historicamente fundamentados sobre aspectos e influências estritamente religiosas. A título de exemplo temos Padre Cicero, maior figura religiosa da região e também um grande político, reconhecido nacionalmente como um dos maiores símbolos do catolicismo popular e um dos responsáveis pelo desenvolvimento e expansão de Juazeiro do Norte, tendo sido, em 1911, o primeiro prefeito da cidade. São indissociáveis na construção da região as relações de política, cultura e religião.

Além disso, é uma cena fortemente ligada a outras produções artísticas. Todas as minhas entrevistadas têm um arcabouço teórico e prático de outras vertentes da arte, como atuação, dança, canto, etc. Percebo em suas falas uma expansão artística a partir de duas vias. Uma se dá quando a *drag* surge em suas vidas como extensão das artes que elas já praticam — caso de

Coral, por exemplo, que já era formada em teatro antes de iniciar a carreira como *drag queen*. A segunda temos quando a *drag* incentiva a busca e o aperfeiçoamento de outras habilidades artísticas — caso de Nanny, que, em determinado momento, viu a necessidade de estudar técnica vocal para melhorar suas apresentações.

Outro ponto que se destaca fortemente nas entrevistas é a diferença que há entre o dragqueenismo que acontece em grandes capitais, sobretudo São Paulo, a mais citada pelas entrevistadas, e no interior. Essa tensão e diferença se constroem por dois fatores principais. O primeiro é o acesso a materiais, tanto para as montações, como para as performances. Como o Cariri é uma região pequena, há uma enorme dificuldade de se encontrar acessórios necessários ao desenvolvimento de seus trabalhos, surgindo, como saída principal apontada por elas, a compra de materiais pela internet, das perucas à cola para cílios. O segundo são os locais de trabalho. Enquanto os relatos de cenas *drags* de capitais se fortalecem e se constroem dentro de grandes boates LGBTQIA+, com estruturas para receber artistas, no Cariri, as *drags* sobrevivem em festas pontuais em locais mistos como o Cangaço Bar ou espaços locados por produtores para a realização de eventos, como chácaras, por exemplo. Esse segundo ponto, entretanto, tem mudado — vide a realização da Queermesse, que proporciona condições mais adequadas para as *drag queens*, e é um espaço cujo público e donos são majoritariamente LGBTQIA+, além de incentivar outros produtores e eventos à contratação de shows *drags*. Outra questão que se relaciona ao quesito “lugar” é a relação com o público, que é uma parte importante na construção de uma cena *drag*, visto que é dele que se pode esperar um retorno, não só de reconhecimento, mas também financeiro. É sempre relatado por elas que o público do Cariri gosta de ver performances, mas nunca quer investir de fato. Entretanto, esse fato tem mudado com a realização da Queermesse, que tem conquistado uma audiência fidelizada e que se envolve em todo o projeto.

Outro grande complicador trazido nos relatos é a relação com os produtores de eventos da região. Os impasses são gerados principalmente pelo descaso com as artistas, que se reflete na forma como elas são tratadas em várias situações relatadas, onde não foram respeitadas nos horários estabelecidos na contratação de seu show, ou não lhes foram proporcionados espaços minimamente adequados, tendo episódios em que foi necessário se trocar no meio da rua, ou até na recusa dos produtores a pagar o cachê ao fim das apresentações. Tudo isso se soma ao

pouco ou quase nenhum retorno financeiro que o trabalho como *drag queen* proporciona na região.

Apesar de todas essas dificuldades, é relatado também por elas que esse cenário tem mudado, sobretudo após a Queermesse, que tem revolucionado a noite cariense, fomentando o dragqueenismo e apresentando as várias facetas dessa arte. Isso tem gerado não só uma base maior de conhecimento para o aperfeiçoamento das participantes em suas performances, como também uma demanda bem maior de trabalhos para elas.

O dia com Nanny, quando a acompanhei no seu show, também me trouxe inúmeras reflexões a respeito do fazer *drag* na região. Neste dia, conversamos muito enquanto ela se montava, e a sensação mais marcante para mim foi acompanhar a incorporação de uma nova personalidade que surge no processo da montagem. A mudança para o personagem é absurdamente evidente e, de certa forma, até assustadora. A situação toda me pareceu um grande quebra-cabeça, onde cada traço criado no corpo pela maquiagem e os acessórios eram peças que formariam Nanny Seven. Nesse processo você perde, e diria que de maneira rápida, a pessoa do Gabriel, que é guardado em algum lugar, de onde retornará depois do show.

Outra reflexão que podemos fazer a partir do processo de montagem da *drag queen* é sobre como o corpo dela é fabricado. A *drag* usa cola artesanal, trapos de pano, seios de plástico, calcinhas próprias para aquecer; refaz roupas velhas; desloca partes do corpo; esconde outras... Todas essas coisas fazem do corpo de uma *drag queen* um campo de infinitas possibilidades e um desestabilizador das normas de gênero, visto que estas funcionam em decorrência dos significantes atribuídos aos nossos corpos.

Além desse, outro ponto que me chamou bastante atenção foi a religiosidade de Gabriel, que abriga algumas imagens de santos em seu quarto e se assume devoto de São Sebastião. Em seu caso, a religiosidade abordada nas performances como Nanny não são advindas apenas de um traço cultural da região, mas também de uma fé pessoal que ele tem. Nanny é uma drag que reza.

Seu show se configura como um grande espetáculo. Embora ela já tivesse feito outras apresentações como *cover* de artistas, inclusive da própria Madonna, eu jamais tinha visto uma performance tão extensa e completa de uma *drag queen* como essa feita por Nanny. Vibrei do

começo ao fim, tanto pela minha paixão por Madonna como pela emoção de ver uma *drag* apresentar toda aquela produção no Cariri.

No dia da Queermesse, também recebi um banho de emoções. Lembro de ter passado a tarde ansioso para ver o que me esperava na Casa Uca. Foi nesse dia que também fiz a entrevista com Rondinele, que me atualizou de maneira mais profunda sobre como funciona todo o projeto e sobre as dificuldades que existem por trás dele. Quando chegou à noite e eu fui até a Casa Uca, já me encontrava profundamente emocionado. Por várias vezes, enquanto as *drags* performavam, sentia vontade de chorar, mesmo quando suas apresentações eram mais animadas ou mais cômicas, como a de Rondinele, em sua interpretação caricata de “Eu sou Stefhany”.

A Queermesse tem cumprido um papel fundamental de enriquecimento da cena cultural no Cariri, uma vez que a produção completa mobiliza a cena *drag* e artística da região, promove entretenimento de forma inédita na noite caririense e realiza oficinas abertas ao público — estendendo, portanto, o evento a algo além dos acontecimentos dentro do bar uma vez por semana.

Frente a tanto material oferecido pelo campo, não foi possível dar conta da dimensão do que eu vivi e do que acontece e aconteceu sem eu estar presente. Mas é possível evidenciar, a partir do que foi colocado, que existe uma grande margem que pode possibilitar a elevação de outros debates públicos que tangem as organizações do Cariri.

A participação ativa do movimento *drag* na construção do entretenimento e na movimentação das noites caririenses tem tomado uma dimensão jamais vista. Um dos maiores responsáveis é, sem dúvida alguma, a promoção feita pelo evento da Queermesse, que possibilita a inserção dessa arte e dos artistas na ocupação e na disputa mais acirrada das identidades regionais, da qual sempre participaram esses sujeitos que não compunham as hegemonias sociais.

Frente a tantas dificuldades, a cena *drag* no Cariri se coloca num local de resistência, onde se busca um enraizamento dessa arte como contribuinte para a promoção da cultura e identidade local. As *drags* do Cariri são marcadas pelo viés cultural, que é forte em toda a nossa tradição. É uma cena viva e diversa, que disputa por possibilidades que vão além do corpo.

Uso da licença poética invocada pelas formas discutidas nesse trabalho, e encerro minhas considerações citando o grande poeta do povo, Patativa do Assaré, conhecido em todo o Brasil pelas suas grandes contribuições à poesia popular, com uma pequena adequação minha:

Ninguém me desmente, pois é, com certeza
Quem quer ver beleza vem ao Cariri,
Minha terra amada possui mais ainda

As *drags* mais lindas que tem no Brasil.

Patativa do Assaré, Cabra da Peste

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Flaviana Araujo de; RODRIGUES, Rosemary Ramos. Padre Cícero Romão: entre a religião e a política (adoração e acusação a um homem do sertão). *Revista Brasileira de Filosofia e História*, Pombal-PB, v. 1, n. 1, p. 41-48, jan. - dez., 2012.
- ALMEIDA, Maria Isabel Medeiros. *Memória e História: o Caldeira da Santa Cruz do Deserto na Narrativa Historica*. São Paulo: PUC - SP, 2011.
- AMANAJÁS, Igor. Drag queen: um percurso histórico pela arte dos atores transformistas. *Revista Belas Artes*, São Paulo, n. 16, set-dez/2014.
- ATAÍDES, Fernanda Barros; OLIVEIRA, Guilherme Saramago de; SILVA Anair Araújo de Freitas. A ETNOGRAFIA: UMA PERSPECTIVA METODOLÓGICA DE INVESTIGAÇÃO QUALITATIVA. *Cadernos da Fucamp*, v.20, n.48, p.133-147/2021.
- BAKER, Roger. *Drag – a history of impersonation in the performing art*. New York: New York University Press, 1994.
- BEZERRA, Pedro Henrique Almeida. *Picumã: performance drag queen em uma epistemologia decolonial*. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Fortaleza, 2018.
- BOURCIER, Sam. *Homo Incorporated: O triângulo e o unicórnio que peida*. Tradução Marcia Bechara. 1. ed.: N-1 edições, 2020.
- BRAGANÇA, Lucas. *Desaquendendo a História Drag: no Mundo, no Brasil e no Espírito Santo*. Edição Independente: Vitória, 2018.
- BUTLER, Judith. *Corpos que importam: os limites discursivos do “sexo”*. N-1, 2019
- BUTLER, Judith. *Desfazendo gênero*. Cordenação de tradução por Carla Rodrigues – São Paulo: Editora Unesp, 2022.
- BUTLER, Judith. Os atos performativos e a constituição do gênero: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. *Caderno de leituras n. 78*. 2018.
- BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero: Feminismo e subversão da identidade*. Tradução Renato Aguiar. 13. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.
- CAMPOS, Roberta Bivar Carneiro. Como Juazeiro do Norte se tornou a Terra da Mãe de Deus. *Religião e Sociedade*, Rio de Janeiro, 28(1): 146-175, 2008.
- CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Organizado por José Reginaldo Santos Gonçalves. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.
- COELHO, Juliana Frota da Justa. *Ela é o show: performances trans na capital cearense*. Rio de Janeiro: Ed. Multifoco, 2012.
- COUTO, Lara Barbosa, MACHADO, Martins. OFF-ÉLIA: PERFORMATIVIDADE DRAG NO CONTEXTO DE “HAMLET”, *SINAIS DE CENA II*, N.º 3, PP. 168-81.

- DOUGLAS, Mary. *Pureza e Perigo*. Coleção Debates. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1966, 232p.
- FONSECA, Lucas Bragança. *DRAG: CORPO, MÍDIA E AFETO*. Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo, 2019.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 1: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 2: o uso dos prazeres*. Rio de Janeiro | São Paulo: Paz & Terra, 2014a.
- FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: n-1, 2009.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Trad. Lígia M. Ponde Vassalo. Petrópolis: Vozes, 1987
- GOMES, Kelsma M. S. *Grafites da Memória: vida e massacre do Caldeirão da Santa Cruz do Deserto comunicados no concreto da Universidade Federal do Cariri – UFCA*. (2019). Dissertação. Mestrado Profissional em Inovação na Comunicação de Interesse Público. Universidade Municipal de São Caetano do Sul (USCS).
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 7ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de, e Audre Lorde, organizadores. *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. 1ª. reimpressão, Bazar do Tempo, 2019.
- JORDAN, Iván Alejandro Villanueva. “YO SOY UNA DRAG QUEEN, NO SOY CUALQUIER LOCO”. REPRESENTACIONES DEL DRAGQUEENISMO EN LIMA, PERÚ, Peru, *Península* vol. XII, núm. 2, julio-diciembre de 2017, pp. 95-118.
- JORDAN, Iván Alejandro Villanueva. “You better werk.” Camp representations of Rupaul’s Drag Race in Spanish subtitles. *Meta, Peru, Cad. Trad.*, Florianópolis, v. 39, nº 3, p. 156-188, set-dez, 2019.
- KOHATSU, Lineu Norio. O uso do vídeo na pesquisa de tipo etnográfico: uma discussão sobre o método. *Psic. da Ed.*, São Paulo, 25, 2º sem. de 2007, pp. 55-74.
- LACERDA, Luciana Silveira. *A Produção do Espaço Turístico no Cariri Cearense: Sociedade – Cultura – Natureza*. 2009. 188 f. (Mestrado em Geografia). Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2009.
- LIMA, C.M.G. de; DUPAS, G.; OLIVEIRA, I.de; KAKEHASHI, S. Pesquisa etnográfica: iniciando sua compreensão. *Rev. latino-am.enfermagem*, Ribeirão Preto, v. 4, n. 1, p. 21-30, janeiro 1996.
- LOURO, Guacira Lopes, *Um Corpo Estranho – Ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2004, 92p.
- MISKOLCI, Richard. *Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

MISKOLCI, Richard; PELUCIO, Miskolci. *FORA DO SUJEITO E FORA DO LUGAR: REFLEXÕES SOBRE PERFORMATIVIDADE A PARTIR DE UMA ETNOGRAFIA ENTRE TRAVESTIS*. Niterói, v. 7, n. 2, p. 257-269, 1. sem. 2007.

NORTON, Rictor. *Mother Clap's Molly House: The Gay Subculture in England 1700-1830*. London: Herect Books, 1992.

OLIVEIRA, Francisco de. *Teatro e Poder na Grécia*. Coimbra: HVMANITAS —Vol XLV, 1993.

PARK, Robert. (1967), “A cidade: sugestões para a investigação do comportamento humano no meio urbano”. In: VELHO, G. *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro, Zahar.

PERRA, Hija de. Interpretações imundas de como a Teoria Queer coloniza nosso contexto sudaca1, pobre de aspirações e terceiro-mundista, perturbando com novas construções de gênero aos humanos encantados com a heteronorma. *Revista Periódicus* 2ª edição novembro 2014 - abril 2015 ISSN 2358-0844

PRECIADO, B. Multidões queer: notas para uma política dos “anormais”. *Estudos Feministas: Florianópolis*, v.19, n.1, jan./abril, 2011.

PRECIADO, Paul B (Beatriz). *Manifesto Contrassexual*. Políticas subversivas de identidade sexual. São Paulo: n-1 edições, 2014.

PRECIADO, Paul B. *TESTO JUNKIE: SEXO, DROGAS E BIOPOLITICA NA ERA FARMACOPORNOGRAFICA*. São Paulo: n-1 edições, 2018.

RUBIN, Gayle. *O tráfico de mulheres*. Notas sobre a “Economia Política” do sexo. Tradução de Christine Rufino Dabat. Recife: SOS Corpo,1993

SALIH, S. *Judith Butler e a Teoria queer*. Tradução e notas Guacira Lopes Louro. - 1. Ed.- Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

SANTOS, Joseylson Fagner dos. *Femininos de montar – uma etnografia sobre experiências de gênero entre drag queens* / Joseylson Fagner dos Santos. – 2012. 237 f.: II

SAQUET, Marcos Aurélio. *Por uma geografia das territorialidades e das temporalidades: uma concepção multidimensional voltada para a cooperação e para o desenvolvimento territorial*. 2. ed. Rio de Janeiro: Consequência, 2015 [2011].

SIQUEIRA, Paula. ‘Ser afetado’, de Jeanne Favret-Saada”. *Cadernos de Campo* (São Paulo, 1991), vol. 13, no 13, março de 2005, p. 155. DOI.org (Crossref), <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9133.v13i13p155-161>.

THÜRLER, Djalma. “A Arte é divina demais para ser normal”. *Revista Crioula*, no 24, dezembro de 2019, p. 222–38. DOI.org (Crossref), <https://doi.org/10.11606/issn.1981-7169.crioula.2019.162603>.

VENCATO, Anna Paula. “*Fervendo com as drags*”: corporalidades e performances de drag queens em territórios gays da Ilha de Santa Catarina. Florianópolis: