

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ – UFPI
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS – CCHL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA

AVELAR AMORIM LIMA

***Aquenda, mona!:* travessia etnográfica pelas experiências de *drag queens* em Teresina-PI**

Teresina
2016

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ – UFPI
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS – CCHL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA

AVELAR AMORIM LIMA

***Aquenda, mona!:* travessia etnográfica pelas experiências de *drag queens* em Teresina-PI**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação - Mestrado em Antropologia, da Universidade Federal do Piauí – UFPI, sob a orientação da Profa Dra. Anna Paula Vencato.

Teresina
2016

*Dedico este trabalho a todas as mães
que participam, de alguma forma,
na montagem de seus filhos drags.
(Mamãe, me dá esse batom, mulher?!)*

*E também a elas: Samanta Menina e Tina
Tundercat (in memoriam)
Bonecas que estarão para sempre no
imaginário de todos aqueles que os
conheceram pessoalmente ou
de quem já se ouviu falar. Sim, pois ainda
falaremos muito sobre elas. Tá, meu bem?*

RESUMO

Este trabalho discute as práticas performáticas do universo da *drag queen*, a partir do método da etnografia, realizadas na cidade de Teresina-Piauí, atentando ao dinamismo da mutação instantânea desse devir feminino misterioso e híbrido. Nessa perspectiva, *aquendar* é um, entre vários termos utilizados pelas *drags*, e traduz o sentido de estar atento a elas ou com elas. O despertar para a produção desse trabalho surgiu pela necessidade de mapear os territórios de sociabilidades das práticas performáticas desses sujeitos, haja vista o crescimento do movimento *drag* nessa cidade, nos últimos anos, desde a sua gênese. Na travessia dessas experiências performáticas, pôde-se contar com, além da observação participante, o apoio de *drags* interlocutoras, que auxiliaram na construção de uma reflexão fluida sobre o discurso de gênero, sexualidade e corporalidade desses atores, de forma a não determiná-la sob uma conclusão amarrada, mas destravada e aberta a novas ressignificações.

Palavras-chave: *Drag queen*. Etnografia. Gênero. Corpo. Sexualidade.

ABSTRACT

This work discusses the performance practices of the drag queen universe, from the ethnography method, held in the city of Teresina, Piauí, considering the dynamism of the instant mutation of that becoming feminine and mysterious hybrid. In this perspective, *aquendar* is one of several terms used by drags, and translates the sense of being aware of them or with them. The awakening to the production of this work came from the need to map the sociability territories of the performance practices of these individuals, given the growth of drag movement in this city in recent years, since its genesis. In crossing these performative experiences, it could be counted on, as well as participant observation, the support of interlocutors drags, who assisted in the construction of a fluid reflection on the gender discourse, sexuality and corporeality of these actors, so as not to determine it tied under a conclusion, but unlocked and open to new reinterpretation.

Keywords: *drag queen*. Ethnography. Gender. Body. Sexuality.

AGRADECER, SEMPRE!

“Porque eu não sou obrigado!”

Em primeiro lugar, quero agradecer aos meus “fados padrinhos”, Waldílio Siso e Valdenia Sampaio, que foram, além de incentivadores, no começo de tudo, os que me fizeram acreditar que tudo poderia vingar muito.

Todo mestrando precisa de um orientador para chamar de seu. E eu tive aquela que sempre terei orgulho de chamar de minha: Profa Dra. Anna Paula Vencato, por sua delicadeza, afetividade e presença permanente, mesmo distante. Obrigado pela forma amiga e descontraída de me mostrar a luz no caminho. Vraaáh!!!!

Obrigado aos que me abandonaram no barco. Isso foi sabiamente intuitivo pela generosidade que me fez entender que com eles, a cor do caminho não seria a mesma com as nuances que ficaram.

Ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia, da Universidade Federal do Piauí, em especial àqueles professores com quem tive aulas na batalha dos créditos: Joalice Conceição, que me mostrou caminhos diferentes nos discursos de gênero e performance; ao professor Alejandro Labale, com o seu conhecimento sobre etnografia; aos professores João Miguel e Márcia Leila, que me situaram no caminho da Antropologia, em um verdadeiro “*se toque, querido*”, no comecinho de tudo; à professora Francisca Verônica, pelos valiosíssimos conselhos e pelas observações que deram corpo ao meu trabalho; ao professor e amigo, Fabiano Gontijo, que me disse onde estariam as pedras que eu deveria levar na subida do morro – algumas caíram, mas as que eu consegui trazer me ajudaram a construir esse trabalho. Vocês todos vingam muito!

À professora Francisca Verônica e ao professor Fernando Balieiro pelas importantes contribuições na qualificação e por aceitarem seguir como arguidores desta dissertação.

Às minhas interlocutoras *drags*: *Samanta Menina*, *Chandelly Kidman*, *Lilika Net Work*, *Sayara*, *Laola Vulcano*, *Fayga Fox*, *Rhica Fulks*, *Yaskarah Vandergueld*, *Natasha Volgue*, *Lisa Sky*. Destruidoras!

Aos amigos que contribuíram como interlocutores fundamentais: Fernando Freitas, Fran Gerson Melo, Layane Holanda, Francisco de Castro, Antoniel Ribeiro, Wellington Sampaio e Eugênio Rêgo. Gratidão!

À minha família: meu pai, Sr. Alvino, e minha mãe, Maria do Rosário (*in memoriam*), que me deram alicerces resistentes em minha formação enquanto sujeito.

Ao meu irmão, Avelange Amorim, sem o qual eu estaria sempre empacando nas regras estruturais desse trabalho. Obrigado, com orgulho!

A todas as *drags* que me deram atenção nas boates ou por onde eu as abordei, seja perguntando o nome ou simplesmente pedindo uma *selfie*. Bichas babadeiras!

À amiga Jaqueline Bezerra, pelas fotografias na Cia etnográfica no *Top Drag Teresina*. Bicha, a Senhora vingou horrores!!!!

Enfim, sem vocês “*eu não teria coragem de sair assim*” - fala precisa de uma *drag* que se monta pela primeira vez com a ajuda de uma veterana. Sinto-me muito bem montado com toda a contribuição de cada um dos que me apoiaram.

Muito obrigado a todos!

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	08
1 <i>SE JOGANDO PARA UMA ETNOGRAFIA</i>	14
1.1 Categorizando a <i>drag</i> de Teresina.....	19
1.2 Aquenda mona! Algumas notas sobre o vocabulário.....	22
1.3 Territórios de <i>jogação</i>	23
1.4 “Pra não rolarem <i>afetações</i> ”: <i>drag</i> ou travesti?	28
1.5 <i>Catando</i> o campo, digo, conhecendo o campo.....	35
1.6 O baile dos artistas	38
1.7 “ <i>Aquendendo o bafon do Top</i> ”: etnografando corpo na performance <i>drag</i>	41
2 A CASA DA DRAG	58
2.1 <i>Bichar</i> para destravar	66
2.2 Mexendo na <i>mala</i> da <i>drag</i> , digo, no armário.....	77
2.3 E com vocês, <i>Cia de Homens</i> , aí vem elas!	82
3 <i>SETE, OITO E VRAAÁH!!!! Lacrando</i> na boate	90
3.1 Me poupe, Dona Teresinha! <i>Aquendendo</i> o preconceito	96
3.2 Concebendo a performance <i>drag</i>	101
3.3 Dando “ <i>giro de Patrícia</i> ” em Teresina, mas <i>batalhando</i> um <i>aque</i>	106
3.4 A morte da <i>drag</i> . Algumas reflexões sobre a parada final da montagem <i>drag</i>	109
4 <i>NHAÍ!!! CONSIDERAÇÕES FINAIS</i>	115
REFERÊNCIAS	118
ANEXOS.....	120
ANEXO 1 – Se jogando com a etnografia	121

INTRODUÇÃO

Construir uma dissertação sobre o universo das *drags*, comprovadamente, é uma tarefa ousada e arriscada. Penso que o maior risco está no começo de tudo, pois nessa fase devem-se selecionar as ferramentas para construir chaves a fim de, em seguida, desvendar a compatibilidade das portas que serão abertas. Falo em portas devido ao imenso campo e à diversidade de possibilidades que essa categoria favorece a qualquer pesquisador, seja sociólogo ou antropólogo.

As *drags* são sujeitos “mascarados”, que podem esconder por trás de sua montagem as diversas formas de reflexão sobre identidades e ressignificações acerca das construções dos transgêneros; são sujeitos que transitam o hibridismo do singular ao plural.

Essa pesquisa de cunho antropológico teve início ainda quando comecei a adentrar no campo das artes cênicas, especificamente pelo território dos teatros de Teresina – em especial, o Complexo Cultural do Theatro 4 de Setembro e Clube dos Diários, localizados no centro da capital piauiense. É nesse espaço que se demarca um território seguro para as práticas performáticas de todos os artistas da cidade e, claro, também das *drags*, consideradas como artistas do transformismo.

Um fator exótico e muito importante nesse trabalho diz respeito ao fato de que ele é todo conduzido por categorias nativas, o que pode causar certo estranhamento no decorrer da leitura. Para quem não as conhece, elas estarão nos títulos e até mesmo contextualizadas aleatoriamente nos capítulos, bem como classificadas, dentro ou fora do texto, nas notas de rodapé.

A maioria dos significados didáticos dessas categorias é oriunda do *pajubá*, da linguagem africana. Percebi que essas categorias são utilizadas para a comunicação entre a grande diversidade de gêneros dos sujeitos LGBT: Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais e Transgêneros e que nessa linguagem existem possibilidades de interpretações sobre essa cultura a partir da leitura da composição de suas ressignificações.

A estratégia escolhida para a construção dessas ressignificações foi adquirida pelo método etnográfico na observação participante, assim como pelas entrevistas realizadas com alguns interlocutores, que variam entre *drags* e *ex drags* a artistas de teatro e bailarinos. Além

da interpretação das experiências etnográficas, ative-me também, com significativa atenção, para o campo virtual, por meio da rede social *Facebook*, observando o máximo possível de *drags* teresinenses, o que contribuiu para a um contato direto com esses sujeitos quando desmontados.

Ademais, consegui captar ou flagrar, por esse recurso, um viés de suas intimidades, suas emoções, seus sonhos, seus desafetos e seus desabafos, compostos como legendas nas postagens de suas fotos enquanto montadas - todas essas imagens carregadas de um apelo em prol da beleza de sua personagem. Inclusive, alguma delas, possuindo duas contas nessa rede: uma para o intérprete e outra para a *drag*, administradas de maneira completamente distinta, o que demonstra, de forma virtual, a forma pessoal escrita e imagística de duas identidades.

O primeiro capítulo aborda justamente esse encantamento do campo, intitulado como um convite a adentrar nessa etnografia, quando diz para *se jogar* nesse terreno. *Se jogar* é uma categoria nativa *gay*, que significa *cair dentro, aprofundar-se, participar*. Enquanto se aprofunda o campo, ao mesmo tempo, familiariza-se com os vocabulários tão presentes no cotidiano social desse público. No início, a utilização desses vocabulários do *bajubá* era uma estratégia praticada pelos *gays* e transgêneros com o objetivo de adquirir liberdade de comunicação, sem que assim fossem codificados por um sujeito espião ou intruso. Esse objetivo foi esquecido e, agora, são novas expressões utilizadas e recriadas sem a tensão da camuflagem.

A função desses termos é, de fato, demarcar uma categoria identitária que possui novos objetivos na contemporaneidade, na luta contra o preconceito e a homofobia, que assolam dramaticamente o país. A exemplo do título desse trabalho, que já começa categorizando: “*Aquenda mona*”, ou seja: *Acorda bicha! Desperta pra vida! Presta atenção!*

Ainda sobre o conhecimento das categorias e dos sujeitos, o capítulo esclarece de forma objetiva, ao fazer comparações entre *drag* e travesti. Para esses sujeitos, o reconhecimento de suas identidades torna-se, em alguns casos, constrangedor, pela confusa forma de identificação por meio de leigos, quando se trata da temática da diversidade de gêneros. Para reforço estrutural da pesquisa, estarei à luz das reflexões de Butler (1990), que considere um dos principais alicerces de fontes discursivas sobre o gênero nesse trabalho.

Percebi que algumas *drags* de Teresina não gostam de ser classificadas como travestis, assim como alguns destes não gostam de ser classificados como *drags*: estas, pelo estigma

que o travesti leva consigo quanto ao seguimento, por muitos, do ofício da prostituição; por outro lado, o travesti visualiza negativamente na *drag* um devir feminino efêmero e “mentiroso”. Essa problemática é, no mínimo, esclarecida, visando à compreensão das reflexões sobre a temática no decorrer dos próximos capítulos.

O capítulo inicial é amarrado com a descrição da observação participativa para o importante evento das *drags* de Teresina, o *Top Drag*, em uma tentativa de nos deixar mais à vontade quanto ao conhecimento de novos e veteranos sujeitos que vez por outras ressurgirão nos capítulos posteriores. O tópico demarca a importância do evento enquanto estopim de lançamento de novas *drags* na cidade e fortalecimento do movimento desses sujeitos, detalhe importante para a pontuação da antecipação das características das performances *drags* enquanto ritual, a exemplo do *bate cabelo* como dinâmica que transcende a expressão corporal de um notório empoderamento na representação do prazer de ser *drag* entre esses sujeitos.

O segundo capítulo, intitulado *A casa da drag*, segue a dissertativa sobre a dicotomia de residência da *drag*. Em que espaço, de fato, a *drag* sente-se em casa? Esse questionamento surge pelo fato de que em Teresina existem algumas *drags* que não se montam em suas residências, o que nos remete a uma reflexão sobre a fuga pelo preconceito. Quais seriam os motivos dessas transposições residenciais no processo de suas montagens? São perguntas que contribuem para uma construção metafórica do espaço *casa*, que entra nesse discurso como um espaço remontado, em uma leitura sobre a opção espacial em prol de uma construção social.

Em seguida, proponho uma reflexão pelo recorte da categoria nativa “*bichar*”, termo muito utilizado em Teresina, não só por *drags*, mas por vários sujeitos, inclusive da área artística do teatro. A categoria torna-se um verbo e um adjetivo. Verbo enquanto técnica: *Vamos bichar para ficar mais à vontade*; adjetivo quando, a título de exemplo, qualifica-se um sujeito pelas expressões corporais, julgando-o pelo estigma efeminado - *Fulano deu uma bichada na frente da esposa*.

Essas duas classificações surgem como vieses para se discutir as práticas corporais enquanto performatividade, estigma e identidade de gênero. O capítulo prossegue *mexendo na mala da drag*. A argumentação pontua referências ao guarda-roupa e ao processo de esconder o saco escrotal na busca do corpo feminino em sua montagem, por intermédio de relato sobre como funciona esse processo para algumas *drags* em Teresina, assim como a relação com a

escolha de seus adereços. Existiria um padrão de maquiagem associado com a personagem da *drag*? Essa maquiagem seria híbrida, de acordo com a vibração do espaço que será performado? Onde compram seus acessórios? São várias descrições que nos possibilitam, também, entender o sentido desse hibridismo no universo *drag* de Teresina, além de, igualmente, perceber as escolhas do que ela costuma guardar ou jogar fora, literalmente, de seu armário nesse sistema de montagem.

Após o entendimento do conceito do ato de se montar, obtido com a remexida na mala da *drag*, proponho um conhecimento sobre a importância do grupo performático *Cia de Homens*, que foi a primeira manifestação de artistas que traziam as experiências de *drag queen* em Teresina, guiados pela luz de *Samanta Menina*, sujeito ícone nesse movimento. Ela foi pioneira na cidade que, na época, transbordava em seus preconceitos. A *Cia* foi um grupo criado em meados dos anos 1990. Esse grupo foi responsável pela inspiração e pelo impulso no surgimento de novas montadas na cidade.

Nesse contexto, destaca-se a importância de *Samanta* que, atualmente, monta-se em raríssimas ocasiões, e relata, em seu depoimento, momentos significantes e dramáticos de suas experiências, sentimentos e emoções acerca dessa vivência na *Cia*. Diz ela, em uma passagem: “*Mamãe, não estou saindo de mulher para me prostituir, estou saindo para fazer um trabalho artístico.*” Esta fala nos convida a pensar sobre as formas de reconhecimento das identidades de gênero.

O terceiro capítulo propõe um mergulho pelas boates por onde circulei, participando da *bichação*. Afinal, foi nessas *baladas* que surgiram ideias que me levaram à decisão de inserir esse tópico como capítulo. Nessas festas que eu, frequentando ativamente e, apesar de gostar de tomar cerveja, nunca cheguei a me *colocar* a ponto de impossibilitar minhas observações e reflexões, ali, mesmo diante da multidão, no fervor das bichas.

Foram momentos de obrigações acadêmicas com gosto sempre prazeroso na interação com as performances *drags* que dominavam em cima e fora do palco das boates gays de Teresina. Descrições que servem de mote a um discurso sobre a liberdade de poderes da articulação performática na construção de uma *drag*, ainda sobre uma reflexão do território sem placa do *NÃO PODE* ou do *É PROIBIDO SER* e celebrando a conversão para o *aqui, eu posso e aqui não sou proibido ser*.

Entre um capítulo e outro, o preconceito sempre surge nas entrelinhas das barreiras da luta pela liberdade de ser. E assim, prossegue-se a reflexão, examinando o poder das facetas do preconceito teresinense. Seleciono um discurso sobre a transição do provincianismo da cidade de Teresina rumo a um perfil de uma cidade moderna, que evoluiu em diversos aspectos, nos últimos dez anos. À luz dos conflitos provenientes da intolerância, a narrativa permite um pensar sobre os obstáculos travados pelo grupo LGBT. Esse grupo que hoje luta pelo direito de igualdade, de certa forma, representa outros sujeitos que, décadas atrás, andavam em grupo para entrarem, sem medo da intolerância, em uma boate no centro da cidade.

O capítulo também descreve relato de experiências e impressões de algumas *drags* que ousaram sair da zona de conforto e resolveram pisar em solo, considerado por elas, vulnerável ao risco de serem *gongadas* (criticadas e hostilizadas). São *drags* que começaram a conquistar, aos poucos, um território até então inexplorado. Quais seriam os motivos de elas estarem lá? O que as garante e as encoraja no sentido de que nada acontecerá contra elas nesses lugares? Que ambientes são esses, fora do horário noturno, no centro da cidade? Fica, então, um ponto a se pensar sobre o novo aspecto social das experiências *drag queen* em Teresina.

Adiante, proponho uma descrição sobre a concepção das performances, partindo do princípio do esquema básico do roteiro de uma atuação *drag*, enquanto espaço palco de boate. Como acontece o processo criativo de suas performances? Quais as temáticas? Existe um conceito? São perguntas que surgiram durante a experiência no campo, ao assistir a várias apresentações de *drags*. Tais questionamentos são amarrados a uma reflexão conduzida pela concepção de ritual de passagem, por meio da prática do *bate cabelo*, discurso construído a partir dos depoimentos de interlocutoras *drags* que indagam: quem sabe e quem não sabe bater cabelo? Por que não bate direito?

Por fim, a descrição é direcionada a uma análise sobre a ideia de hibridismo nos rituais das *drags* de Teresina. A partir desse certame sobre as práticas plurais, o próximo tópico segue sobre a prática da performance *drag* enquanto opção de trabalho. Até que ponto ser *drag*, uma categoria de ser que custa tão caro, financeiramente, pode ser levada a sério, além de uma realização pessoal? Como sobrevivem algumas *drags* de Teresina? Seria o ato de ser *drag* uma profissão?

A narrativa tenta responder a essas perguntas, baseada em um quadro sociográfico de alguns sujeitos explorados nesse trabalho, com o intuito principal de garantir um conhecimento sobre a base estrutural financeira de *drags* na cidade, tendo em vista que para elas existirem, precisam de manutenção, principalmente no que tange às *drags* com montagens mais sofisticadas, perfil que pode variar desde a mais luxuosa até a mais singela delas.

Nesse tópico, o território engendra para o fator *classe social*, que também é responsável pela condução do tempo de existência da *drag*, evidenciando o que se pensa sobre esse campo efêmero, vislumbrando o crescer do urbano. É conveniente pensar que a cidade engole muito dos sujeitos que não conseguem driblar e se inserir em tempo constante diante das alterações do espaço, como se de fato fosse apenas uma passagem.

Muitas *drags* tiveram rápido tempo de existência e sumiram do cenário das boates LGBTs da cidade. Desaparecem, inclusive, das redes sociais, excluindo o seu perfil. Outras ainda se mantêm vivas por meio de aparições esporádicas em festas particulares ou boates, sem necessariamente atuar enquanto performance de palco, mas com o *giro de Patrícia*. Quais fatores ocasionam a decisão final do intérprete no sentido de *matar sua drag*?

A pesquisa encerra seus capítulos instigando o leitor a refletir sobre as alterações que o tempo pode ocasionar no sujeito que tem diante de tantas opções de formas de viver o de montar o seu corpo da maneira que transcende a lógica tradicional dos sujeitos de um território.

Espero contribuir na montagem desse trabalho de forma híbrida, e deixar arestas abertas para o delineamento de outra rota a ser desbravada no percurso da travessia da experiência *drag* teresinense. Nessa perspectiva, trago, primordialmente nesse trabalho, o objetivo de focar a identidade dos sujeitos dessa pesquisa, iluminando as dinâmicas de representação performática das *drags*, de forma que essa trajetória seja redimensionada em um contexto a partir de reconfigurações de território no espaço urbano de Teresina.

1 SE JOGANDO PARA UMA ETNOGRAFIA

Elaborar uma dissertação com verdades amarradas em torno da etnografia é, na antropologia, uma empreitada desafiadora. Existe, nessa forma de pesquisa, um complexo caminho de subjetividades que possibilitam ao etnógrafo escolher suas ferramentas na construção de um imaginário que pode resultar na ressignificação de uma ótica real e do conhecimento de determinado grupo de sujeitos.

Esse real é um instantâneo mutante a partir de *insights* diante dos olhos no transcorrer da pesquisa em campo. Eunice Durham (1986, p. 21) reforça a importância do antropólogo na pesquisa em campo:

A análise antropológica consiste em construir sistemas a partir de uma realidade que aparece, de início, como fragmentada. A aparência fragmentada e destituída de significação decorre da exterioridade do observador e a construção de sistemas coerentes pela antropologia deve corresponder a uma integração real, constantemente realizada pelos membros da sociedade portadores da cultura, através de processos que são, o mais das vezes, inconscientes.

Nessa pesquisa, não busco um resultado singular de interpretação sobre o sujeito pesquisado, mas uma variedade de opções pelos caminhos seguidos à luz de avaliações sobre essas personagens, com cautela para abstrair as práticas culturais dessas pessoas, a fim de adquirir uma explicação sobre a sua sociedade.

Baseado nos cuidados semióticos de Durham (1986, p. 29), tem-se um esclarecimento sobre essa proposta de interpretação:

[...] a pessoa passa a ser vista como metáfora da sociedade e um grande cuidado precisa ser tomado para evitar um outro deslizamento de sentido (esse, perigoso), que envolve um reducionismo psicologizante, o qual, olhando a pessoa, vê toda a sociedade.

Nesse trabalho, as interpretações foram fundamentadas nas experiências que presenciei e das quais participei antes e depois de decidir sobre a execução do projeto de

estudo etnográfico no campo LGBT. Para tanto, explorei os eventos desse campo na vida noturna do centro de Teresina, capital do Piauí, especificamente no complexo do Theatro 4 de Setembro e imediações, transitando pelas boates e bares LGBT¹ localizados a poucos quarteirões dali. Isso possibilitou uma experiência etnográfica além de divertida, de aprendizado suficiente para a construção de um trabalho mais denso sobre os recortes dos sujeitos selecionados, no caso, as *drags queens*² de Teresina.

Teresina possui, atualmente, mais de 30 *drag queens*, entre veteranas e novatas, que surgem a cada ano e ganham evidência por intermédio do incentivo do *Concurso Top Drag Teresina*, o qual descreverei mais adiante como um dos eventos escolhidos como campo representativo da etnografia desse trabalho. Tendo em vista o vasto número de sujeitos com que me deparei durante a pesquisa, assim como a dificuldade de classificá-los em uma só dissertação, decidi filtrá-los pelo pioneirismo, por meio de entrevistas com a primeira *drag* de Teresina, *Samanta Menina*, surgida nos anos 1990 e interpretada pelo ator e bailarino teresinense Fernando Freitas. Paralelamente, não descartei suportes singulares de outras personagens que tive a possibilidade de conhecer. São variadas as categorias de ser *drag* que pude presenciar, que vão desde uma concepção de um *glamour* pela *drag* caricata até a *drag* de luxo³.

A experiência etnográfica nos permite conhecer, na antropologia, os sujeitos, por uma leitura a partir de sua cultura. Geertz (2012, p. 4) define uma relatividade sobre a interpretação das culturas como sendo de cunho semiótico, assim como as formas operacionais de prática do método etnográfico, que dependem de um esforço intelectual que ele representa para uma *descrição densa*.

Dessa forma, arrisco-me a mergulhar no campo antropológico na tentativa de construir uma interpretação acerca do discurso de gênero que seja satisfatória para os pesquisadores dessa categoria. A antropologia tem como ideia fundamental a construção de um

¹ Acrônimo para Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transexuais.

² O termo *drag queen* será sempre descrito como palavra considerada nativa dos sujeitos com quem trabalhei nessa pesquisa, no caso as *drags*. *Drag* em vez de *drag queen* é a forma como elas (*drags*), a mídia e os sujeitos do grupo LGBT assim as denominam. *Drag queen* é classificado pela maioria dos meus interlocutores durante a pesquisa como um artista que se monta. Gadelha (2009, p. 29) afirma que transexuais, transformistas, travestis e *drags* denominam de montagem conjuntamente as transformações de suas personalidades e o processo de intervenções corporais por eles sofridos. Destarte, montar, para esses agentes, é um ato de modificar tanto a pessoa como o corpo.

³ *Drag* de luxo é um termo de categoria nativa entre as *drags* como uma montada na intenção de um conceito de ostentação de luxo e *glamour*. Usam roupas de tecidos requintados e com muito brilho. Em alguns casos, com elementos importados (pedras, perucas e maquiagem), sempre com o uso do exagero.

conhecimento formulado sobre a humanidade, mesmo que seja imbuída de contrastes na interpretação das práticas culturais da sociedade pesquisada. O método etnográfico é uma ferramenta de grande poder e funciona como o ofício do artesão que sente e burila a matéria até compor a arte final, com um resultado criativo, o qual deixa brechas para novas ressignificações pelas pontas que sobram e que servem de dados para outros antropólogos.

Curiosamente, no último ano que tive para a realização da pesquisa etnográfica, de janeiro a outubro de 2015, percebi uma descentralização dos espaços de entretenimento LGBT, já que além dos estabelecimentos existentes no centro da cidade, outros bares e boates ganharam notoriedade de público na zona sul da cidade. Esse fato causou-me certo estranhamento, ao notar um paralelo entre dois pontos distintos. Enquanto nas boates do centro percebe-se a presença de um público de classe social e gêneros diversificados, nas boates da zona Sul predomina um público de classe média, assim como a ausência de *drags* e travestis tão atuantes nos espaços do centro.

Cheguei a essa conclusão quando visitei dois novos espaços que surgiram na zona Sul de Teresina, a Boate *Red* e o *Reserva Pub*, ambos localizados no bairro Piçarra. Esses dois cenários possuem um caráter em comum quanto à frequência de público. A maioria das pessoas que vi por lá, não me lembro de tê-los visto ou nunca os vi nas boates do centro. Um fato curioso declarado por alguns dos interlocutores participantes da pesquisa, que frequentam as boates do centro, diz respeito ao fato de que toda vez que se tem *carne fresca no pedaço* (pessoa que não costuma frequentar ou nunca foi antes por lá), os frequentadores assíduos percebem de imediato e já demonstram isso na curiosidade do olhar.

Tive essa mesma sensação quando fui pela primeira vez à Boate *Red*, e confesso que só fui me sentir mais à vontade quando encontrei amigos conhecidos, e depois de ter tomado a terceira cerveja *long neck*. Verifiquei que pouquíssimas pessoas dançavam. O local não tinha predominância de gênero, com uma proporção equilibrada entre pessoas do sexo masculino e feminino. Os mais desinibidos com o espaço estavam em grupo, enquanto os mais discretos, recostados à parede escura, a observar o horizonte. A boate não é grande, e por esse motivo, logo na entrada, tive de, estrategicamente, entrar na fila para comprar fichas de bebidas, área que, por sinal, sempre estava aglomerada.

Esses espaços da zona Sul também têm um público assíduo; das quatro vezes seguidas que frequentei, tive essa percepção: Trata de um grupo que não demonstra interesse em interagir com outros do mesmo espaço. Nas boates do centro, o assédio é latente enquanto

nessa da zona Sul quase não se percebe audácia por parte dos solteiros, quanto à atitude no investimento em uma paquera – pareceu-me que o foco era sempre o grupo de amigos ou o aparelho celular. O valor do ingresso também tem relevância nessa observação, pois o preço é mais elevado do que o cobrado nos estabelecimentos afins do centro, onde você pode entrar por cinco reais; já na boate da zona Sul, o valor mínimo é trinta reais. O preço das bebidas também é elevado e pode ser pago com cartão de crédito.

O detalhe mais intrigante é que não vi qualquer *drag* por lá e nem notei a inclusão da oferta de show *drag* como atração quando conferi a programação antecipada na divulgação da boate via rede social oferecida pelo estabelecimento. Não posso afirmar aqui os motivos para tal fato, mas podemos elencar algumas hipóteses: a condição financeira das *drags* para se deslocarem até lá, assim como o estilo de festa desse recinto, um tanto mais comportado do que as festas realizadas nas boates do centro, onde se verifica a presença de travestis quase nuas, transitando no maior fervo entre os *gays* amigos que encontram na pista de dança.

No entanto, o presente trabalho não prioriza esse discurso como foco, pois visa a fazer considerações sobre o universo do movimento *drag queen* de Teresina, desde o surgimento de suas primeiras manifestações, com o grupo de performance *Cia de Homens*⁴, encabeçado por *Samanta Menina*, até resquícios dele na atualidade. A *Cia de Homens* foi um grupo composto por seis artistas da área da dança e teatro de Teresina que se reuniram com a proposta de criar cenas curtas, interpretadas por diversos personagens femininos. Resguardo-me, por enquanto, a não aprofundar o contexto sobre a *Cia*, justamente porque foi um movimento icônico e significativo cuja descrição será tratada no próximo capítulo dessa dissertação.

Não presenciei o início da participação das *drags* na cidade, mas interagi e vivi intensamente entre 2013 a 2016, nas boates que funcionam no centro da cidade e nos concursos de *drags* realizados no principal teatro da capital. Somando à vivência de campo, reforcei a descrição com as divertidas conversas com as várias *drags* que tive oportunidade de conhecer. Entre elas, *Samanta Menina*, como muitas a chamam, *Madrinha*. *Samanta* fundou a *Cia de Homens*, um grupo de referência na história das *drags* de Teresina, criado em 1994.

O título de *Madrinha* foi concedido a ela pelo fato de ter ousado, pioneiramente, junto com o grupo, na montagem *drag* no início dos anos 1990, por meio de várias *performances*

⁴ *Cia de Homens* é, segundo interlocutores que o conheceram na década de 1990, um extinto grupo formado por atores e bailarinos, considerados os pioneiros no movimento *drag* de Teresina. O grupo trabalhava espetáculos com a junção de cenas curtas, regadas por muita irreverência, com ênfase em personagens femininos.

apresentadas em vários lugares da cidade, em especial, em um bar chamado *Nós e Elis*, do produtor cultural João Vasconcelos, que abraçou a Cia, oferecendo o referido espaço como sede para as temporadas de sucesso da *Cia*, atraindo uma grande massa de público. A *Cia* também foi energia fundamental para uma festa *gay* antológica que fez muito sucesso nos anos 1990, a *Bine iubita*, evento organizado pelo produtor de eventos Jorge Medeiros, que significou uma porta de liberdade para muitos jovens *gays* manifestarem com alegria os reflexos de suas identidades. Por fim, a *Cia* serviu de inspiração para novas *drags* surgirem na cidade.

De todas as *drags* que contribuíram com esse trabalho e cujos nomes exponho, apenas de uma não será divulgado o nome do intérprete criador, a *drag Lilika Net Work*, que tem sucesso notório na cidade e surgiu no cenário urbano no início dos anos 2000, quando fazia parte de um grupo de teatro chamado *Asmodeus*, em parceria com *Diva Dinamite*. As duas destacaram-se no momento pós *Cia de Homens* e hoje, *Lilika* mantém em separado duas identidades que prefere não misturar, a de empresário, enquanto profissão, e a de *drag*, enquanto sujeito que se monta de *Lilika*.

Com exceção do intérprete de *Lilika*, todos os nomes a que me refiro aqui, referentes aos criadores de suas *drags*, são verdadeiros - tanto os das *drags* quanto de seus intérpretes. Nesse sentido, tive a preocupação de sempre pedir aos entrevistados autorização para a divulgação de suas identidades, já que, apesar de serem artistas, enquanto *drags*, muitos deles ainda carregam o peso do sigilo perante a família, no que concerne à divulgação pelo fato de se montarem.

Em algum momento, destacarei passagens da vida pessoal dos intérpretes, enquanto desmontados. Nesse caso, será utilizado um nome de fantasia, a fim de não causar constrangimento para algum deles. Destaco também que não é objetivo dessa pesquisa destacar focos ou detalhes íntimos da vida dos interlocutores. Almejo promover uma contribuição para o conhecimento acerca do discurso sobre as experiências do mundo da *drag* montada em Teresina-Piauí.

Se me perguntarem, ao término dessa pesquisa, quantas *drags* eu vi ou quantas se montam em Teresina, eu não saberia responder, porque muitas delas, em dado momento de suas vidas, decidem parar de se montar, *matam* suas *drags* e somem do cenário das boates e festas do gênero, ou mesmo de seu território de vitrine, por diversos fatores. Da mesma forma, a qualquer instante surge uma nova *drag*, com uma peruca emprestada de outra veterana e

com o andar desengonçado, em um salto desproporcional ao número do pé, buscando marcar território nesse ambiente escuro, cheio de *leds*⁵ e turvo de fumaça de gelo seco.

O fato de surgirem novas *drags* em Teresina, seja espontânea, em alguma boate, ou em algum concurso de *drag* na cidade, nos coloca diante de uma teia de ideias sobre o significado de ser *drag*. Porque esse não é um conceito universal, ele é inconstante e contextual que se configura de acordo com o território onde elas se inserem. Nesse estudo, tomo como palco Teresina, uma capital que vivencia gradativamente sua ascensão de modernização urbana, aos poucos se desvencilhando do estigma de que outrora era província como reforça a classificação da historiadora Teresinha Queiroz (2006, p. 25), o fenômeno da metropolização traz como corolário a ênfase nos aspectos misteriosos e sedutores dos aglomerados urbanos, e a cidade torna-se, também, a vitrina, por excelência, do mundo.

Nesse caminho, essa modernização da cidade leva em paralelo, as manifestações do grupo LGBT que aos poucos também recorta seu lugar na cidade buscando conscientizar a sociedade contra o preconceito, que também contribuem para a visibilidade da representação de modernidade de Teresina. Anualmente, a cidade possui em seu calendário, o evento da Parada da diversidade, promovida pelo grupo Matizes⁶ que muito tem contribuído com a conscientização da sociedade pelo respeito ao grupo LGBT.

1.1 Categorizando a *drag* de Teresina

Em conceitos gerais, *drag queen* é uma personagem a quem é dada vida pelo intérprete criador ou artista. Ela parte do princípio de busca por um corpo feminino repaginado. É um sujeito construído pelo exagero das formas de ser, como: andar, falar, enfim, de se expressar. Ademais, apoderam-se do uso de indumentárias de brilho, roupas com

⁵ Leds é a sigla para Light Emitting Diode (LED), que significa *diodo emissor de luz*. O LED tem a função de emitir luz em locais e instrumentos, como lâmpadas, lanternas etc. O LED é um condutor de energia elétrica que, quando é energizado, emite luz visível a olho nu. Disponível em: <<http://www.significados.com.br/led/>>. Acesso em: 17 out. 2015, 14:45:15.

⁶ Grupo Matizes - é uma sociedade civil, sem fins lucrativos, de caráter representativo, com personalidade jurídica própria, do tipo Organização Não-Governamental (ONG), com prazo de duração indeterminado, regendo-se pelo Estatuto e pelas disposições legais vigentes, tendo como sede e endereço provisórios a Rua Quintino Bocaiúva, 446/N – Teresina, e foro jurídico na Comarca de Teresina - PI. O grupo possui significativos objetivos em prol da sociedade LGBT, como o de defender o direito à livre orientação sexual, entre outros. Disponível em: <<http://www.matizes.xpg.com.br/c1.htm>>. Acesso em: 13 out. 2015, 22:34:06.

strass⁷, perucas coloridas, maquiagem exagerada, lentes de contato de cores vibrantes ou fosforescentes, e um salto que eleva a estima transparecida em sua forma de olhar o outro, como se fosse um sujeito poderoso, o que é garantido pelo imaginário de estar na condição de beleza física acima de todos. Essa característica cabe melhor para as *drags* de caráter mais feminino.

Segundo coleta de classificação utilizada pelas *drags* pesquisadas em Teresina, a *drag* pode ser:

- **Patrícia:** montada com apelo maior ao âmbito feminino, jovem e moderna, dialoga, inclusive, com o visual da travesti;
- **caricata:** montada no exagero de cima a baixo, com todas as peças de indumentária desconexas umas das outras, usando cores berrantes, sendo o tecido da roupa, em alguns casos, em cores estampadas, batom contornando a borda externa da boca, peruca armada, entre outros elementos que buscam o riso fácil, como adereços de categoria popular brega, a exemplo de bolsas, leques, pulseiras, colares extravagantes e de valor barato, comprados em lojas de produtos de baixo custo;
- **andrógina:** montada em um estilo psicodélico que dialoga com o punk. Algumas abdicam de perucas usando, inclusive, a cabeça raspada na máquina número zero, com aplicação de pedras brilhosas no rosto, etc.;
- **de luxo:** *drag* que investe financeiramente em uma indumentária partindo de um conceito de *glamour*, com perucas de cabelos naturais, tecido com brilho de ótima qualidade e muita aplicação de miçangas de grande valor etc.

Diante de todas essas categorias, optando ou não pelo jocoso, cada *drag* tem em comum concepções de luxo e beleza. Resta constatar como esse pensamento é apresentado em seus territórios. Ao término dessa explicação, podemos perceber que as interpretações acerca da identidade desses sujeitos, no campo antropológico, não estão concluídas, podem ser desamarrados os laços folgados para atá-los novamente de outras formas, frouxos ou mais

⁷ O nome strass surgiu em 1775, quando o joalheiro George Friedrich Strass descobriu um processo para imitar diamantes, usando pó de metal para revestir a parte inferior de pedras de vidro. O novo processo aumentava a complexidade, o brilho e a qualidade reflexiva do vidro. A popularidade da gema aumentou continuamente e, finalmente, espalhou-se por toda a Europa, ficando conhecida como *strass*. Hoje, os strass são feitos de vidro, acrílico ou cristais de rocha, e vêm em duas formas: facetados e cabochão. Seu suporte, que é de metal ou folhado, reflete a luz e faz com que a pedra tenha um brilho adicional. Eles são reconhecidos mundialmente e, frequentemente, utilizados em figurinos ou na fabricação de joias. Disponível em: <http://www.bonde.com.br/?id_bonde=1-34--46-20130521>. Acesso em: 10 out. 2015, 16:34:15.

apertados, mas sempre desatáveis, assim como os dos espartilhos usados na montagem das *drags*.

Adiante, segue quadro sociográfico sobre algumas *drags* de Teresina, que colaboraram com essa pesquisa.

Quadro 1 - Perfil sociográfico das *drags* de Teresina

NOME	IDADE	PROFISSÃO	ESCOLARIDADE	COR
Lilika Net Work	35 anos	Empresário	Graduado e pós-graduado em Nutrição	Mestiça
Abdylla Munnier	25 anos	Autônomo	Ensino Médio Completo	Negra
Nefer Titi	27 anos	Freelance aos finais de semana	Superior Completo	Azul ⁸
Yaskarah Vandergueld	26 anos	Professor e maquiador	Ensino Superior	Negra
Rhica Fulks	26 anos	Cabeleireiro e maquiador	Ensino Médio completo	Branca
Fayga Fox	26 anos	Professor	Curso de Pedagogia	Parda
Natasha Vougue	23 anos	Cabeleireiro e maquiador	Ensino Médio completo	Pardo
Ysis Malaphaya	25 anos	Revendedor de cosméticos	Ensino Médio completo	Morena
Dandara Top	30 anos	Líder de unidade de coleta de exames laboratoriais e técnica de laboratório em faculdade de ensino	Licenciatura em Química e curso Técnico de Laboratório	Branca
Lysa aky	32 anos	Bailarino e Professor de dança	Superior (cursando)	Todos os tons de azul
Chandelley Kidman	24 anos	Bailarino/Performer	Ensino Médio	Azul
Samanta Menina		Ator/Professor de teatro	Superior incompleto	Negra
Paty Girl	30 anos	Maquiador	Ensino Médio e Técnico em Artes Cênicas	Morena

Fonte: elaborado pelo autor (2015)

⁸ Cor Azul: foi uma resposta muito pertinente que se repetia na resposta de outras *drags*. Ao coletar a resposta optei por não questioná-las sobre o motivo da resposta. O que deixou em aberto a opção de reflexão como por exemplo, uma auto-designação numa forma de protesto contra o racismo ou forma de levar junto a prática da montaria *drag*, a maquiagem de sua etnia.

1.2 *Aquenda mona!* Algumas notas sobre o vocabulário

Será comum, ao longo dessa dissertação, a inserção de alguns termos do *vocabulário gay* oriundo do *bajubá*⁹. Segundo um interlocutor, essas palavras começaram a ser utilizadas como forma de camuflar o real sentido do diálogo diante de algum grupo heterossexual, a fim de que não fossem compreendidos os sentidos daquilo de que estavam falando. Da mesma forma, conta-se com mistura a outros nomes, que foram neologizados e difundidos no meio, por exemplo: era uma bicha *pão-com-ovo*, que remete a uma classificação pejorativa, referindo-se a um homossexual pobre; fulano tem a *mala humilde* e cicrano tem a *mala comercial*, que equivale a dizer que fulano tem um pênis pequeno e cicrano tem pênis de tamanho normal.

São vocábulos estranhos para quem não tem conhecimento sobre as categorias nativas da comunidade LGBT. Nesse diapasão, constatei que estão ainda em processo de transformação e divulgação, de acordo com o território. Nessa dissertação, causa estranheza esse acoplamento de termos com a linguagem acadêmica, a começar pelo título de impacto, *Aquenda mona*, que significa, segundo o dicionário “Aurélia, a dicionária da língua afiadíssima”¹⁰, (aquendar) – (do *bajubá*), chamar para prestar atenção; fazer alguma função.

Entre as *drags*, é comum, durante o processo de montagem, o uso do termo e da técnica: *aquendar a neca*, que corresponde à camuflagem do volume do pênis, o que de fato é espantoso e curioso, dado o uso de calcinhas e até mesmo *fita gomada*, tendo em vista que seria para a *drag* fator vergonhoso e fora de seus padrões estéticos aparecer montada com o volume do pênis em exposição. A *drag abala* (fazer algo bem feito) quando a plateia procura saber onde foi parar o órgão sexual ou se questiona se de fato ela o tem, por tão bem *aquendada* (escondida) que ele está.

⁹ Linguagem utilizada pela comunidade LGBT, provém da língua religiosa pregada no Candomblé, o iorubá. Alguns termos do iorubá também são utilizados na umbanda como, por exemplo, *erê* que é *criança*; já para a comunidade LGBT, a mesma palavra significa *adolescente*. Os usuários da língua que provém do iorubá, o *bajubá*, utilizam-na quando estão reunidos em suas *comunidades de prática* (cf. Rampton, 2006), muitas vezes para falar sobre determinado assunto sem que outros ao redor não saibam do que estão falando, como se fosse uma espécie de código.

LAU, Héilton Diego. **A (des)informação do bajubá**: fatores da linguagem da comunidade LGBT para a sociedade. Temática, ano XI, n. 2, fev. 2015 – NAMID/UFPB. Disponível em: <<http://www.ies.ufpb.br/ojs/index.php/tematica/article/viewFile/22957/12682>>. Acesso em: 8 out. 2015, 9:36:32.

¹⁰ “Aurélia, a dicionária da língua afiadíssima” é um dicionário composto de significados do vocabulário utilizado pela sociedade LGBT. É importante frisar que nessa pesquisa, os termos não se limitam a esse dicionário, tendo em vista que a linguagem é sempre relativa a determinado contexto. Sua variação e o surgimento de novos termos considerados nativos impede-os da criação de significados universalizados.

Essas expressões são muito frequentes na comunidade LGBT, fluentemente faladas e compreendidas não apenas por *drags*, *gays* e travestis, mas também por muitas pessoas com quem me relacionei durante a pesquisa de campo, inclusive eu mesmo, pela familiaridade com o território e por dialogar constantemente com os sujeitos desse estudo, para o qual, por vezes, utilizo-as com pessoas que não têm ideia do significado de algumas frases.

Isso ocorre até em situações cotidianas, como: solicitar ao garçom que traga o pedido em *sete e oito*, termo que significa agilidade em pouquíssimo intervalo de tempo, utilizado exclusivamente nas salas de aula de balé clássico e capturado pelos *gays*: “me montei sete e oito, meu bem” (tradução: “me arrumei em poucos segundos”). Nessas aulas, é comum os alunos realizarem as sequências coreográficas sempre a partir da contagem de oito tempos, o que remede à ideia de movimento ágil constante, com atitude.

Interessante que não basta apenas conhecer o vocabulário, a inflexão vocal da palavra é a soma perfeita ao analisar uma conversa com quem usa e domina essas expressões. Essas palavras geralmente são ditas com exagerada inflexão nasalizada. O termo *se jogar*, também utilizado aqui, corresponde a ir fundo em um assunto ou caso, sair para a noite, assim como tomar atitude em uma paquera; *a mona se jogou pro bofe da amapoa* (do bajubá) - O *gay* paquerou o namorado de uma mulher.

São muitas variantes, como: *se afetar*, utilizada aqui no sentido de irritar-se; *giro de Patrícia* – passear montada, em caráter mais feminino. Vi muito esse termo em postagens na rede social de *drags* que acompanhei durante a pesquisa, referindo-se à combinação de encontro entre elas ou à postagem de fotos, em uma exposição de ostentação, fazendo *giro de Patrícia* em determinado evento; *dar um tapa no picumã* – arrumar o cabelo (se montar), entre tantos outros que aparecerão ao longo desse trabalho.

1.3 Territórios de *jogação*

A primeira vez que vi uma *drag queen* em Teresina foi no período inicial da graduação do curso de Artes, na Universidade Federal do Piauí, em 2000, durante a apresentação de seminário em uma das disciplinas que eu cursava. Um dos grupos que

apresentavam o trabalho convidou a *drag queen Tina Tundercat (in memoriam)* para ilustrar uma *performance* ao final da apresentação do trabalho.

Fiquei impressionado com a sua desenvoltura e com a expressividade que conseguia alcançar com certa simplicidade nos gestos. Nessa apresentação, percebi ali a construção de um papel, ou melhor, um artista dando vida a uma personagem. O intérprete, Cristiano Farias, articulava *Tina Tundercat* sob a expressão de uma personagem feminina adolescente e sensual, montando, assim, o fetiche de ninfeta.

A partir desse momento, comecei a pensar no que seria uma *drag queen*, quais seriam os lugares onde elas poderiam estar na cidade? Existiam outras *drags*? Quem são eles ou elas? Várias perguntas para um rapaz curioso de 20 anos que, além de interessado, ainda buscava se engajar no meio artístico do teatro da cidade. Nessa mesma época, soube, por uma colega que era atriz, que um amigo nosso em comum tinha resolvido se montar. Lembro que fiquei um tanto espantado com a notícia, pois eu não tinha nenhuma ideia do que seria de fato o processo de ser e estar *drag queen* em Teresina.

Foi então que comecei a frequentar o *Complexo Cultural do Theatro 4 de Setembro*, no centro da cidade, às quartas-feiras, quando acontece o tradicional evento *Boca da Noite*, um show com bandas locais. Esse espaço constitui-se em uma zona de flertes e entretenimento, além de ser o celeiro para os artistas da música, da dança e do teatro local entrecruzarem-se.

Para mim, tudo era novo e me dava frio na barriga interagir com aquela gente, mas aos poucos, fui adquirindo certa notoriedade. De repente, havia me tornado um deles, pois já estava mergulhado nas oficinas de teatro da *Casa da Cultura de Teresina*, localizada na Rua Rui Barbosa, no centro da cidade, e em outras realizadas no *Theatro 4 de Setembro*, que me deram subsídios para evoluir na carreira de ator, com experiências em vários espetáculos. Tudo isso foi me deixando à vontade e tirou o espanto relativo ao que me parecia estranho no meio artístico, o que eu agora via e admirava.

Diante dessa programação noturna de shows no *Boca da Noite*, rotineira e semanal, vez por outra lá estava alguma *drag* em exposição para o público. Aprendi muito com a convivência entre meus amigos *gays* (artistas ou não), nesses encontros noturnos em bares e boates do centro de Teresina que frequentei. O icônico bar *gay* dos anos 1990 e início dos

anos 2000 chamava-se *Pride*. Era costume muitos *gays* frequentá-lo antes de ir para a boate do momento, que ficava naquelas imediações.

O bar *Pride* ficava localizado na Rua 24 de janeiro - no Centro-norte da cidade. Nesse período, havia apenas uma boate *gay* no centro de Teresina, que estava sempre trocando de lugar e de proprietário em um curto período de um a dois anos. Não me atentei a pesquisar o motivo dessa efemeridade na duração desses estabelecimentos, mas o *Pride* foi o bar *gay* que durou mais de dez anos, com vigor e fervor no centro da cidade.

Esse aprendizado estendeu-se desde o período em que eu comecei a participar da noite na cidade, observando com mais admiração do novo do que com alguma intenção acadêmica, e reconheço que essa experiência contribuiu com a segurança que adquiri ao conhecer e interpretar as práticas dos sujeitos pesquisados no universo dessa dissertação.

Nessa fase de observação, que poderia chamar de pré-etnográfica, observei que bastava terminar o show do evento *Boca da Noite* que a grande maioria dos *gays* presentes se dirigia ao *Pride*. Lá, ouviam-se e dançavam-se músicas dos mais variados estilos, em especial Madonna, Cher, ABBA, assim como algumas românticas da MPB, como a cantora nacional Marisa Monte, que servia de fundo para atirar aqueles que estavam investindo em alguma paquera no momento.

O local propiciava a liberdade sem culpas ou julgamentos de outrem para beijar a boca do namorado. Após a esticada no *Pride*, algumas pessoas iam para a boate do momento. Alcancei a experiência de conhecer duas delas: a *Blue Space*, situada na Rua 24 de Janeiro, e a boate *Sucata*, na Rua 7 de Setembro, ambas no centro da cidade e a poucos quarteirões do *Pride*. O motivo para a existência, naquela época, de apenas uma boate *gay*, é que a demanda de público era suficiente apenas para a manutenção de uma, pois se outra surgisse, justificaria a falência das duas. Teresina não tinha um público *gay* assíduo o suficiente para manter duas casas noturnas no centro da cidade, conforme se dizia.

Com o passar dos anos e com a reconfiguração de alguns espaços no centro da cidade, nota-se que atualmente Teresina possui uma vida noturna arriscada e perigosa. A eclosão de drogas nas imediações das principais praças assusta o público que procura lazer nos estabelecimentos *gays* da cidade. O Complexo Cultural do Theatro 4 de Setembro, principal teatro da cidade, que outrora contava com uma grande frequência noturna de teresinenses, sofre com a retirada de muita pessoas que evitam sair à noite por medo da violência, uma vez

que a cidade já demonstra ter, pelas imediações do centro, uma incidência de usuários de drogas que assustam e assaltam as vítimas.

Alguns anos atrás, tínhamos, nesse cenário, uma participação maior da população antes de começar um espetáculo, na *Praça Pedro II*, situada em frente ao teatro. Hoje, só se verifica movimento de pessoas nesse espaço quando há espetáculo com artistas de renome nacional, ou conhecidos no campo do humor. Pressuponho, pela queixa de muitos com quem conversei, que o crescimento da violência urbana seja o principal fator da evasão do público nessa casa de espetáculo.

Por essas circunstâncias, parte significativa do público LGBT deixou de frequentar esses lugares e passaram a buscar divertimentos em outras zonas da cidade, o que de fato a cidade já oferece. São bares e boates que delimitam outro espaço e descentralizam o território de demarcação social do público LGBT.

Atualmente, o centro da cidade possui três bares LGBT e três boates. Fora da região do centro, na zona sul da cidade, no ano em que encerrei minhas pesquisas de campo, surgiram duas novas boates exclusivas para o público LGBT, assim como um bar que, segundo alguns amigos, possui apelos de requinte e mais segurança. Ao visitar esse ambiente, reconheci alguns gays que frequentavam as boates do centro. Porém nessa, a maioria desses sujeitos mantinham um comportamento diferente; dando a entender que nas boates do centro possui mais liberdade para assumir uma performance com nuances estigmatizadas dos gays como: dançar e bater o cabelo, imitar uma cantora diva do pop, dublar uma música e desfilar pela pista da boate. O que tive a liberdade de interpretar como a prática performática de um perfil *fake*¹¹ ou seja, o ambiente parece limitar a liberdade de expressar as práticas corporais que se costuma ver nas boates do centro haja vista que nessa boate da zona Sul, a maioria dos frequentadores demonstram um comportamento um tanto pacato; quase não se ver pessoas dançando. Em resumo, os gays de lá são os mesmos de centro. Mas os gays de lá não são iguais aos de cá.

Digo pelas indagações de alguns interlocutores que se lastimavam pelo fato de *gays* que moram na periferia da cidade estarem em um *pub* ou boate onde a entrada custa vinte e cinco reais e ali consomem apenas uma garrafa de *ice* durante toda a noite, afinal, elas ainda

¹¹ Nesse contexto, é o mesmo que *bicha trucada*, termo nativo que classifica o *gay* que finge ostentar um perfil social que não condiz com o real; *gay* que *truca* ser rico enquanto, na verdade, é pobre. Por exemplo: *truca* para amigos ou para um paquera que mora na zona nobre enquanto mora em conjunto habitacional na periferia da cidade.

precisam guardar dinheiro para voltar de moto-táxi¹², quando não têm um amigo que oferece carona, como muitos descreveram a partir de um termo típico de Teresina: *ela só quer ser*¹³.

Essa variedade de comportamentos que descrevi, referente aos interlocutores que frequentam esses espaços, foi apreendida como uma alavanca que provoca a divisão de grupos sociais com as mesmas afinidades de gênero dentro de um mesmo espaço. De todas as vezes que frequentei essa boate, verifiquei algo comum que se repetia. Vi muitos que estavam lá todos os dias que eu fui. Nas boates do centro, o assédio é mais vulnerável enquanto nessa da zona Sul, os sujeitos concentram-se na roda de amigos ou na fila para comprar bebidas. A exceção fica por conta dos que já foram acompanhados de seus (suas) namorados (as).

Outro fator curioso é que em nenhuma das minhas idas a essas novas boates da zona sul da cidade vi qualquer *drag* transitando por lá. Seja em *giro de patricia* ou como atração performática de show do espaço. Aliás, não havia sequer atração performática; parecia um lugar exclusivamente para dançar as músicas do tipo batidão¹⁴ ou consumir bebidas, pois o palco, além de pequeno, era ocupado apenas e somente pelo DJ. Acredito que o motivo seja o fato de o local vender o simulacro de um padrão de privacidade para grupos LGBT não assumidos sexualmente na sociedade, tendo em vista a localização confusa - um beco escuro no Bairro Piçarra, zona sul da cidade, onde durante o dia funciona uma oficina metalúrgica.

Nessa perspectiva, o local toma o recurso de montagem, transformando-se em um espaço que sofre uma ressignificação nas noites de sábado. Apesar de estar em um beco escuro com um aglomerado de sucata ao redor, refletores vermelhos dão um toque de *glamour* à passarela que leva ao portal da boate, local frequentado por muitos *gays* de classe média, que geralmente frequentam os estabelecimentos convencionais da zona leste, região considerada nobre na cidade.

Esse é um fenômeno bastante comum nos territórios que explorei em Teresina. Nessa esfera, temos um espaço com uma proposta arquitetônica espelhada em áreas convencionais da zona onde predomina a classe média da cidade, a leste; localizado em uma região predominantemente popular, a sul. Logo, esse estabelecimento possui uma totalidade de

¹² Transporte público individual semelhante ao táxi, porém, em vez de um carro, utiliza-se a motocicleta.

¹³ Expressão típica do Estado do Piauí, utilizada quando uma pessoa pobre se comporta socialmente como se fosse rica. Utilizada, inclusive, na letra de uma música intitulada *Ela é*, de uma banda de sucesso teresinense, chamada Validuaté. Nela, o refrão diz: *Ela só quer ser e o pior é que ela é*. Por exemplo, gestualidade, modo de falar diferenciado de sua origem e vestimenta dentro de uma concepção elitista.

¹⁴ Termo utilizado por meus interlocutores, que se refere à música eletrônica executada em boates com batidas fortes e repetitivas.

sujeitos de classes sociais variadas, vestidos (montados) sob uma concepção de caráter social de classe média, uma vez que o espaço é ocupado por uma parcela significativa de *gays* oriundos da classe média.

1.4 “Pra não rolarem *afetações*”: *drag* ou travesti?

Quando resolvi pesquisar o caminho etnográfico das *drags* de Teresina, à primeira vista, não percebi que as diferenças entre *drag* e travesti eram algo que causasse dúvida ou confusão na cabeça das pessoas, inclusive na de muitos *gays*. Isso porque eu já estava acostumado com o território do campo que elas, as *drags*, frequentavam. Olhar para um sujeito com quem você se sente familiarizado pode ser muito perigoso para a interpretação de dados etnográficos, pois muitos detalhes de sua gestualidade e corporalidade podem passar despercebidos pelo olhar viciado do querer desvendar algo novo ou qualquer singularidade, quando, na verdade, muito sobre o devir *drag* está intrínseco às subjetividades das formas de ser.

É perceptível a concepção superficial de que tanto *drags* como travestis são sujeitos que se transformam a partir da semiótica para um corpo vestido de feminino. A concepção de feminino e masculino é contextualizada por Santos (2012, p. 74), em sua análise sobre gênero:

todo gênero como repertório semiótico atribuído às anatomias em referencial à genitália, e analisando as condições em que ele ganha sentido, na forma de um conjunto de performatividades e tecnologias, também é imprescindível analisar as formas como estados de inadaptação e transgressão ao modelo binário são reivindicados pela subjetividade especial de alguns indivíduos. À medida que se comprova que as identificações com relação a esse projeto se encontram condicionadas em uma norma heterossexual, o que se mostra como possível de análise é que, se até mesmo para os que fazem parte dessa norma o gênero é aprendido e reiterado em suas práticas cotidianas, a legitimidade daqueles que se encontram em trânsito, num mesmo corpo, não se constitui como “anormal” ou destituído de inteligibilidade total.

Dentro desse discurso sobre a transformação do corpo, Louro (2000, p. 6) defende que ela é imposta culturalmente, assim como também não se pode descartar a transformação da sexualidade, ao afirmar que

os corpos ganham sentido socialmente. A inscrição dos gêneros – feminino ou masculino – nos corpos é feita, sempre, no contexto e uma determinada cultura, e portanto, com as marcas dessa cultura. As possibilidades da sexualidade – das formas de expressar os desejos e prazeres – também são sempre socialmente estabelecidas e codificadas.

Ao dizer *popular*, é comum ouvir descrições para o transformismo tanto para a *drag* como para a travesti, a exemplo da frase *O homem que se vestiu de mulher*; mas entre a *drag* e a travesti existem peculiares diferenças de ser.

Joseyson Santos (2010, p. 4) define que

o corpo *drag* é um corpo metafórico, personagem produzido para uma *performance*, e justamente a sua transformação em um corpo híbrido é a *performance* da *drag*: um corpo que nem é masculino nem feminino, mas que, ao mesmo tempo, une características físicas e comportamentais dos dois.

Nesse âmbito, Judith Butler (1990, p. 21) colabora ao refletir sobre essa construção: o sujeito é estruturado mediante atos de diferenciação que o distinguem de seu exterior constitutivo, um domínio de alteridade dégradaada associada convencionalmente ao feminino, mas não exclusivamente.

Durante minhas pesquisas, algumas *drags* me faziam refletir sobre a atuação de suas personagens, principalmente quando não estavam nas boates, na missão de artistas em suas *performances* de palco, mas como uma *drag* que sai para se divertir, o que elas determinam como *sair para um giro de Patrícia*.

Sobre o ato de sair para se divertir, Chandely Kidman, uma das *drags* interlocutoras dessa pesquisa, falou, em uma conversa, sobre a sua posição acerca dessa categoria:

Quando a Chandelly sai para outros lugares, ou quando eu resolvo me montar pra ir a algum lugar, geralmente quando é pra ir pra alguma boate ou ambiente GLBT, é pra dar uma pinta, mas não se resume a só dar uma pinta. Porque *drag queen* está vinculado muito à arte do transformismo. Então, pra mim, estar num lugar GLBT que frequento normalmente sem estar montado,

quando eu vou montado é pra criar referência à arte da maquiagem, à arte do transformismo. E gera ainda a pinta. Dar pinta pra mim é você se expor, você é como uma pintura ambulante. Entende? Está num lugar e ser observada. Ser reparada como algo artístico. Como expressão artística. Tanto de maquiagem quanto de roupa. Geralmente, eu não costumo a ir apenas a ambientes GLBT. Eu gosto, principalmente, de andar em espaços públicos e privados pra causar uma reflexão e gerar uma ruptura do que as pessoas pensam sobre a *drag queen* (Informação verbal)¹⁵.

Quando comecei a frequentar as boates *gays*, com o intuito de observar as *drags* que aparecessem, desmistifiquei a ideia que antes eu tinha, de que toda *drag* deveria usar elementos de cores berrantes, maquiagem pesada, colorida, sobrancelha desenhada e repuxada na testa etc. A meu ver, essas eram características padrões e essenciais de uma *drag* tradicional. Entretanto, depois, reconheci algumas variações nas montagens delas, que se alteravam de acordo com o objetivo de sua presença nesses eventos. Se a *drag* estava no palco performando algum número, sua montagem era de acordo com a proposta da personagem interpretada, ou seja, enquanto atuante na *performance*, não era apenas uma *drag* sendo *drag*, e sim, alguém que representa outro sujeito integrante da dramaturgia de sua cena.

Enquanto sujeito que sai para *um giro de Patrícia*, verifiquei que muitas *drags* de Teresina utilizam elementos estéticos com ênfase na imagem do feminino, performando no local a transição de montagem entre um visual de *drag* e de travesti, ou não pertencendo ao estereótipo de nenhum dos gêneros, o que, de fato, deixou-me confuso. Às vezes, perguntava a mim mesmo: será que essa *drag* virou travesti ou a travesti está de *drag*?

Essa curiosidade surgiu quando, em uma de minhas observações nas boates, vi uma *drag* muito conhecida em Teresina, de nome *Blita Block*, dançando na pista, montada de uma forma que eu ainda não tinha visto antes. Ela não estava dentro do padrão *drag* tradicional, como sempre se via. Trajava um vestido estampado, sandália sem salto e uma bolsa, e sua maquiagem parecia um tanto comum: pó, lápis, sombra e batom - o que habitualmente se costuma ver no vestuário da travesti.

Em entrevista com algumas interlocutoras *drags*, soube que algumas montadas abandonam seu papel de *drag* e se convertem para ser travesti. Por essa curiosidade, cheguei a perguntar a outra *drag*, no momento em que analisava a performance de *Blita* na festa, se esta estava de *drag* ou se já enveredava o gênero travesti. Ela me respondeu: *Não. Ela apenas*

¹⁵ Chandely Kidman. Entrevista concedida ao pesquisador em 24 de setembro de 2015.

resolveu sair de casa mais mulherzinha. Por outro lado, existem algumas *drags* que não gostam de ser comparadas com travestis, ao contrário de outras que ficam felizes se a associação soa como um elogio: *Como você está feminina!*

Todo esse estranhamento de minha parte surgiu pelo fato costumeiro de que no meu campo, as *drags* que observei, na maioria das vezes, possuíam traços comuns e semelhantes em suas montagens. Predominavam sujeitos exóticos, que usavam lentes de contato com cores chamativas, maquiagem forte, usavam espartilhos ou corseletes, salto alto e um forte perfume, independente da categoria *drag* a que pertenciam, se eram caricatas ou mais luxuosas. Já a travesti era um corpo que exalava uma concepção de feminino sensual, com ênfase nas curvas das nádegas, dos seios, dos quadris e das pernas; cabelos longos e naturais, salto alto e maquiagem convencional, sem os *dégradés* exagerados das *drags*. Essas correspondem às características das duas formas convencionais e comuns entre as *drags* e travestis que analisei em Teresina.

Não se utilizando das diferenças, mas analisando a partir de uma reflexão sobre o gênero, pego contribuições de Butler (1990, p.200) na seguinte classificação:

O gênero não deve ser construído como uma identidade estável ou um *locus* de ação do qual decorrem vários atos; em vez disso, o gênero é uma identidade tenuemente constituída no tempo, instituído num espaço externo por meio de uma *repetição estilizada de atos*

Ainda sobre essa diferença, Vencato (2002, p.11) contribui com sua comparação:

o que diferencia a *drag* dos outros transgêneros, a meu ver, são aspectos como temporalidade, corporalidade e teatralidade. Temporalidade porque a *drag* tem um tempo montada, outro desmontada e, ainda, aquele em que se monta. Diferente de travestis e transexuais, as mudanças no corpo são feitas, de modo geral, com truques e maquiagem. A corporalidade *drag* é marcada pela teatralidade, perspectiva que é importante para compreender esses sujeitos.

Ao começar a pesquisar as *drags*, adentrei no campo ainda com uma ideia formada sobre aquilo que eu já conhecia anteriormente na noite *gay* de Teresina, a respeito delas. Todavia, foi conversando com minhas interlocutoras *drags* que verifiquei que o sujeito *drag*

não tem padrão universal, quando algumas pontuaram críticas comparativas entre as *drags* de Teresina e as de Fortaleza- Ceará, local que possui grande efervescência na noite *gay*, o que inclui as várias *drags* que existem por lá.

Não pretendo aqui articular comparações entre *drags* de outros territórios, mas isso não invalida a intenção de refletir sobre o aspecto antropológico das variações culturais de território como fator norteador de transformação das identidades. É o que contextualiza a tese obtida pelas experiências da antropóloga Margareth Mead (2000) na construção de sua obra *Sexo e temperamento*, que destaca aspectos marcadores de construção social na pesquisa comparativa entre três tribos da Nova Guiné, revelando conclusões precisas acerca da cultura como categoria norteadora do comportamento de gênero.

Mais precisamente, a cultura acima da biologia, que a supracitada autora determina como *mestre de obra* na construção do comportamento das pessoas na sociedade. Nessa mesma tese, a antropóloga também inclui a classificação de sujeitos como *inadaptados*, em referência àqueles que não se sentem à vontade ou na condição de seguir as obrigações das normas do conjunto em que vive. Nesse contexto, inseri as *drags* como categorias que funcionam como produto da equação de Mead (2000). Sob uma acepção objetiva, dá para dizer que *as drags daqui não são iguais às de lá*, fazendo jus às conclusões sobre as comparações entre as *drags* do Piauí e do Ceará.

Assim, colabora-se no reforço do sentido de sua tese, na perspectiva de que as *drags* são, também, reflexos de um corpo inadaptado ao que foi posto na sociedade e que, assim, sua montagem serve como a representação marginal de gênero; no aspecto metafórico em que o corpo é assumido como suporte para o colorido, montado e o recriado desconfigurando qualquer norma ou padrão. *Gays* que se montam não querem apenas ser *gays*, há um desejo de ir além, porque só ser *gay* não os torna completos como sujeitos. E ser *drag* o tira da condição de inadaptado por determinado momento em suas vidas, quando assim se satisfazem. Essa seria, então, uma variante do gênero que perpassa a limitação dual de ser apenas homem ou mulher, onde Grossi (2004, p. 5) contesta as teóricas estruturalistas em seu discurso sobre masculinidades:

as estruturalistas pensam que só pode haver dois gêneros, uma vez que eles se constituem cognitivamente sobre o corpo sexuado, que é dual (macho e fêmea). A existência de dois gêneros não exclui a possibilidade de que estes

sejam constituídos em vários modelos de feminino e de masculino, modelos que variam histórica e culturalmente, mas também que têm diferentes matizes no interior de cada cultura.

Quanto às travestis, minha primeira impressão fazia parte de uma concepção estigmatizada por grande parte da sociedade brasileira, de que elas, as travestis, são sujeitos marginalizados e sobrevivem no submundo da prostituição. Tal fato também acontece, mas não deve ser generalizado, tendo em vista que temos comprovado a presença de travestis no mercado de trabalho, apesar do baixo índice de escolaridade encontrado entre essa população, de acordo com os relatos de pesquisa realizada na tese de Luma Andrade¹⁶ (2012), que contribuiu pioneiramente na temática sobre os conflitos da inserção de travestis na escola.

A autora destacou, em sua tese, que o conflito da gestão escolar é impulsionado pelo preconceito. Além daquele advindo por parte dos educandos, ainda se trava uma barreira construída pela falta de preparação e conhecimento sobre as questões de gênero por parte da gestão. Sobre a escolaridade dos sujeitos que se montam de *drag*, inclusos nessa pesquisa, não constatei nas entrevistas qualquer depoimento sobre conflitos que os impedissem de estudar e nem de ingressar em uma profissão no mercado de trabalho. Até mesmo porque as *drags* são sujeitos que se resguardam a surgir em momentos e lugares escolhidos por elas na vida cotidiana. O corpo desses sujeitos é assim, assumido por sua identidade base, o que justifica que pela representação da personagem, temos também a transição de papéis de gênero.

Não poderei articular melhor definição sobre o perfil da travesti teresinense nessa pesquisa pelo fato de que minha atenção prioriza as experiências *drags*. E as duas categorias de gênero nem sempre se entrecruzam no mesmo campo. Entretanto, penso que a temática das relações e questões sobre gênero da travesti, nesse espaço, seria a oportunidade para uma rica experiência em um posterior estudo.

Travesti é o sujeito que, como pela denominação, traveste-se do gênero feminino, pois não se sente à vontade com o gênero e corpo masculino. É importante que se entenda que há travestis que não são identificadas como homens, ao nascer.

Andrade (2012, p. 97) afirma que

¹⁶Bastante conhecida por ser a primeira travesti brasileira a tornar-se doutora (na área de Educação da UFC) e professora em uma Universidade Federal (a UFPB).

existem travestis de todos os sexos, gêneros e sexualidades, que buscam através de diferentes técnicas, como cirurgias plásticas, hormonização, observação, entre outras, se adequar corporalmente ao que consideram beleza do outro.

Travestir-se não se resume apenas ao vestir feminino, mas também à incorporação do ser, estar e vivenciar o feminino: o andar, o agir, o falar, o tocar e até uma forma de pensar e sentir. Esse devir travesti é treinado e acoplado ao corpo desde a hora de acordar até a hora de dormir. O radical masculino ainda permanece no corpo, pois seu órgão sexual é mantido. E o desenho gestual das atitudes masculinas é arquivado no âmago do inconsciente, depois do hábito com as técnicas do corpo.

Marcel Mauss (2003, p. 404) afirmou que

esses “hábitos” variam não simplesmente com os indivíduos e suas imitações, variam, sobretudo, com as sociedades, as educações, as conveniências e as modas, os prestígios. É preciso ver técnicas e a obra da razão prática coletiva e individual, lá onde geralmente se vê apenas a alma e suas faculdades de repetição.

Ainda sobre os hábitos, Almeida (2004, p.19), em seu célebre artigo *O corpo na teoria antropológica*, pontua sua classificação:

[...] os hábitos são mais do que uma competência técnica, pois eles impelem-nos; são disposições afectivas. Um hábito é mais do que uma disposição, pois o termo transmite o sentido de operatividade de uma atividade continuamente praticada, a realidade do exercício.

Perceber esses hábitos do masculino no devir técnico do feminino ao travestir-se não é uma tarefa tão difícil, justamente por já possuímos por convenção cultural o reconhecimento do estigma de comportamento estereotipado do gênero masculino. Essas técnicas não se anulam no total, elas podem ressurgir em alguma situação que exija certa defesa corporal em um conflito cotidiano, como tão bem dramatizado no filme brasileiro *Madame Satã*, protagonizado por uma travesti interpretada pelo ator Lázaro Ramos. A personagem transitava

entre a vivência do corpo feminino e o masculino, conduzido pela emoção. Em momentos de devaneios, sonhos e prazeres, vigorava o feminino; e durante os conflitos sofridos pela personagem massacrada pelo preconceito e pela marginalidade no submundo em que residia, surgia uma *performance* violenta masculina.

Tomando como exemplo fictício, essa relação seria compreendida em uma discussão entre duas travestis. No auge desse conflito, uma delas retira os sapatos dos pés, protege os cabelos, sobe o vestido e ambas se engajam em uma luta corporal – atitude socialmente considerada como masculina em nossa sociedade –, deixando de lado, instantaneamente, pela emoção, a construção da técnica corporal feminina que executaram.

Dentro da vivência performática das técnicas corporais, a *drag* utiliza-se do transformismo enquanto corpo montado, seja no palco de uma boate ou no cotidiano. Elas utilizam o termo *se montar* ao invés de travestir-se. O termo *transformismo* também gera alguns debates e dúvidas quando se relacionam às *drags*, pois *montar-se* pode ser o atributo de uma transformista enquanto artista, assim como ela é uma transformista quando busca a transformação genérica e passageira de um imaginário feminino.

Em uma de minhas entrevistas, uma *drag* interlocutora de nome Laola Vulcano, deu-me uma interessante interpretação sobre essa diferença: *toda drag é transformista, mas nem todo¹⁷ transformista é drag*.

1.5 *Catando o campo, digo, conhecendo o campo*

De todas as minhas interlocutoras *drags*, Lilika Net Work foi uma das que enfatizou em seu depoimento uma reflexão sobre o atual perfil do território *drag* na cidade, ou melhor, dos espaços de Teresina escolhidos pelas *drags* como os de melhor aceitação pelos sujeitos de pesquisa. Ela foi bem descritiva sobre as zonas de conforto para a sociabilidade LGBT. *Drag* há 16 anos em Teresina, tem a certeza da experiência ao dizer, com o conhecimento de vida no campo, que atualmente o movimento melhorou, mas ainda não é satisfatório. Temos novas *drags*, festas e manifestações específicas nessa categoria como, por exemplo, a *Sintética*, festa

¹⁷*Laola* refere-se a todo transformista do sexo masculino. Ao mesmo tempo, faz uma distinção entre o transformista travesti e o transformista *drag queen*. Nem todo transformista é *drag* e nem todo transformista é travesti. Mas todos se transvestem ou se montam para executar uma *performance*.

LGBT com ênfase para as *drags*, realizada em algumas datas específicas em uma pequena e *underground* boate no centro da capital piauiense.

Ao término do período em que escrevia essa dissertação, outras manifestações significativas para o campo de sociabilidades LGBT começavam a surgir em Teresina. Uma delas aconteceu no dia 20 de fevereiro de 2016, faço referência à 2ª *Gaymada* de Teresina, evento esportivo que visa a combater o preconceito e a intolerância contra *gays*, lésbicas, *drags*, trans, simpatizantes e ativistas, de forma lúdica, na disputa do típico jogo de *queimada*, no Parque Potycabana, com uma plateia bastante numerosa, que assistia a 24 times nessa brincadeira apresentada pela *drag* Chandelly Kidman. Enquanto na festa *Sintética* há um público especificamente LGBT, com ênfase para as montadas aglomeradas na pequena pista de dança, em *performances* individuais, a *Gaymada*, realizada em parque localizado na zona leste da cidade, ao lado de um dos maiores Shopping Centers da capital, tinha como espectadores uma grande diversidade de gênero.

É uma forma divertida de interação com um público que camufla o preconceito. O que foi comprovado com a ocorrência de uma polêmica no dia seguinte, quando uma advogada da cidade, expôs nas redes sociais toda a sua indignação contra o evento do grupo LGBT. Nesses dois momentos, as *drags* sentiram-se totalmente à vontade quanto à *performance* de suas práticas corporais, usando a alegria e a espontaneidade na interação com o público presente.

A liberdade é o passaporte inicial para um encontro de alegria como esses, na cidade, tornando qualquer ambiente festivo e colorido. Todos eles causaram notória repercussão nas redes sociais e nos comentários curiosos dos entendidos.

Voltando ao depoimento de Lilika, ela informa que as festas do gênero LGBT eram muito melhores na época em que começou a se montar, no início da década de 2000, quando ainda frequentava as boates com receio de que sua mãe descobrisse seu segredo *drag*. Eram festas que se estendiam até 6h da manhã e, por esse motivo, eram bem mais divertidas, segundo ela.

Com exceção do ambiente festivo das pistas das boates, ao se falar dos espaços frequentados ou performados pelas *drags* em Teresina, sempre se tem em mente o espaço do Complexo Cultural Clube dos Diários / Teatro 4 de Setembro, localizado no centro de Teresina, na *Praça Pedro II*, antiga praça *Aquidabã*. Esse local é mapeado como sede do teatro e acoplado ao complexo cultural, onde acontecem eventos de programação semanal,

realizados e financiados pela Secretaria de Cultura do Estado do Piauí (SECULT), no palco *Osório Júnior*.

Todo esse complexo é palco para jovens e velhos artistas da cidade, e serve, também, como oportunidade de encontro não somente para os artistas do teatro, como para os da música local, incluindo os simpatizantes. Como espaço físico da arte, não só o do Theatro 4 de Setembro como o do pequeno palco de concreto ao ar livre, o Osório Júnior, que fica diante de uma escadaria do bar do Clube dos Diários, servem de arquibancada para um público assíduo das noites calorosas de quarta-feira, quando se apresentam as atrações do projeto musical *Boca da Noite*.

É nesses dois espaços que se vê, vez por outra, em algum programa de interesse do grupo LGBT, alguma *drag dando close* com certa familiaridade, tanto fora como dentro do teatro ou no café, que fica no rol paralelo à plateia do teatro. Eventos como Boca da Noite, Top Drag, Top drag Norte e Nordeste, shows de transformistas, como o da veterana Safira Benguel, Baile dos Artistas (que acontece uma vez ao ano no mês de janeiro como prévia de Carnaval na Galeria do Complexo), entre outros, sempre contam com a presença confirmada de algumas *drags*.

O Baile dos artistas é um evento que tem uma grande presença de *drags*, que participam com suas mais belas e irreverentes montagens, sempre mantendo o padrão *drag* de ser, ao contrário dos artistas e simpatizantes do evento, que vão a caráter, trajando criativas fantasias. Nesse baile, acontece o tradicional Concurso de fantasias e, curiosamente, entre a diversidade de fantasias carnavalescas que competem, também concorrem algumas *drags* com o que seria a fantasia delas mesmas. Esse fator é sempre motivo para um ou outro participante levantar a questão: *Mas ele não está fantasiada, ela está de drag*.

Esses aspectos podem servir para pensar sobre as diversas facetas da montagem *drag*, melhor articulado no segundo capítulo, *Mexendo na mala da drag*. Marquei essa observação como importante no Baile dos artistas realizado em janeiro de 2016, onde Chandelly Kidman, que concorria trajando a mesma montagem que usou quando se apresentou no concurso *Brasilian Drag 2013*, quando levou o título de melhor *drag*.

Nessa montagem, Chandelly usava um volumoso vestido armado, revestido com várias flores coloridas de plástico - era um figurino muito colorido e psicodélico. Mas toda beleza de sua montagem, de fato não a convertia para outra personagem se não a dela mesma,

a top Chandelly Kidman. O resultado foi que forçando a alteração do regulamento do concurso, ela ainda ficou em segundo lugar, perdendo para uma atriz que venceu usando uma fantasia aterrorizante de uma freira zumbi. O fato é que vencendo ou não, as *drags* são sempre figuras marcantes nesse baile, pois lá elas têm mais uma possibilidade, em Teresina, de interagir e *clostar* com muita espontaneidade e segurança por serem elas mesmas, em um espaço sem rótulo exclusivo do grupo LGBT.

1.6 O Baile dos Artistas

O *Baile dos artistas* é um evento carnavalesco anual de significativa importância para Teresina, onde se fortalece a tradição da participação de artistas de vários segmentos que alegam a festa trajando fantasias que esbanjam irreverência e criatividade.

O Baile foi criado no final dos anos 80 através de um projeto realizado pela Fundação Cultural Monsenhor Chaves na gestão da Professora Cecília Mendes em parceria com o Diretor teatral e dramaturgo José Afonso Lima. O projeto visava o resgate das comemorações das festas carnavalescas que a época passava por um processo de estagnação. A priori, o baile no decorrer dos anos foi realizado em lugares alternativos como: um Bar na Avenida Marechal Castelo Branco, Casa da Cultura, dentre outros. Sempre apoiado pela Fundação Cultural Monsenhor Chaves e produzido pelo Sindicato dos Artistas. Da origem dessa festa até os dias atuais, o baile ganhou notório respaldo quando passou a acontecer na *Galeria do Clube dos Diários*, na gestão do Produtor Cultural Antoniel Ribeiro que em 2011 assumiu a direção do Theatro 4 de Setembro e acreditou que nesse espaço daria certo. O que de fato aconteceu com relevante participação da sociedade teresinense.

Apesar de o título da festa se destinar aos artistas, o que se percebe a cada evento, nas edições do baile, é que não se distingue o artista e o não artista, justamente pelo aglomerado de fantasiados na pista da *Galeria do Clube dos Diários*.

Mas se analisarmos o caráter conceitual dessas fantasias, observa-se que o teresinense ainda leva consigo a resistência ao ato de fantasiar-se. Tive a mesma percepção em todas as vezes em que fui a esse baile, verificando sempre a reação das pessoas diante das fantasias

que eu trajava. Essa experiência pessoal possibilitou-me um olhar antropológico que contribuiu para a complementação dos relatos etnográficos dessa pesquisa.

Ao transitar nesses bailes usando as minhas fantasias, percebia olhares carregados de variadas impressões diante de uma roupa que eu mesmo criava. Em um ano, usei a de um gato personificado, com uma peruca branca, maquiagem e terno colorido; no ano seguinte, fui com a fantasia de um personagem simbolicamente fictício, pegando a deixa das técnicas das *drags*, que muitas vezes imaginam e executam funções de suas personagens - usei um saião preto, uma peruca *channel* preta, pintei o rosto de preto, amarrei vários chocalhos na cintura e, como acessório, um guarda-chuva preto. Intitulei essa fantasia de *Urubua caé*, uma metamorfose da ave tão discriminada nessa região e, ao mesmo tempo, representativa no nordeste brasileiro da ave negra como um elemento agourento, que se alimenta de carne podre e fétida ou, pra muitos, transmissora de agouro.

Dei, portanto, uma ressignificação jocosa e alegre para as festividades do carnaval, com a inserção da cor preta, fazendo uma quebra diante da grande variedade de cores nesse baile. Porém, esse conceito não foi codificado em primeira instância por ninguém: as pessoas que tiveram curiosidade em saber, abordavam-se, perguntando o significado da fantasia.

Acredito que fiz jus à proposta do baile, de trajar uma fantasia esteticamente artística e criativa. Mas o que se vê constantemente nessas festas são pessoas vestindo fantasias clichês, alugadas em casas do ramo, ficando a criatividade a cargo de boa parte dos artistas participantes. Caracterizo como clichês fantasias comuns e sem qualquer novidade de surpresa, ou até midiáticas, como Homem-aranha, Branca de neve, Pirata, Salva vidas, bruxas etc.

O fator marcante nesse baile é a localização do evento: um prédio de significativa importância patrimonial pelo seu valor arquitetônico. É um dos cartões postais representativos do urbano socio-histórico da cidade. O Clube dos Diários foi fundado no dia 12 de outubro de 1922, instalado anteriormente em um prédio na Rua Álvaro Mendes, e depois, com o alavancar de uma sociedade anônima, no dia 20 de março de 1927 transferiu sua sede para o novo prédio, próprio, de recente construção, onde atualmente ainda está erguido e conservado ao estilo de linhas ecléticas.

Importa destacar que nos bailes realizados no salão do prédio, em suas origens, somente a autêntica sociedade teresinense era quem frequentava essas festas. Além de bailes

carnavalescos, ali também eram realizadas reuniões e concursos de misses. Tal fato é registrado por Barbosa (1997, p. 55):

À época dos cem anos de Teresina, o tradicional clube foi um dos locais de maior evidência, vivendo momentos de muita movimentação e beleza, como ocorreu, quando da festa de coroação da rainha do centenário da capital, Srta. Teresinha Viana. Não podemos deixar de mencionar as concorridíssimas tertúlias domingueiras, em ambiente descontraído, com a participação dos jovens da sociedade local. A cidade cresceu, surgiram novos bairros, novos clubes, outras opções de lazer.

O que se pode vislumbrar, ao saber da origem glamourosa desse espaço, é que ao se verticalizar a cidade, junto a isso surgem novas opções de lazer; a sociedade teresinense reconfigura-se e adequa-se na relação com novos territórios, o que desvirtualiza esse ambiente, que perde a pompa social pela marginalização das imediações que tomaram conta do espaço central da cidade, o que afugenta uma grande parte da categoria elitizada desse lugar, que antes dominava com exclusividade o Clube dos Diários.

Hoje, o local tem portas abertas para a visitação do público, tornando-se patrimônio cultural de toda a cidade. Assim, os bailes carnavalescos de elite foi repaginado e transferido para as residências particulares ou espaços localizados na zona leste da cidade. Enquanto isso, o Clube dos Diários, a duas quadras de um bar *gay*, recebe a quem se interessar participar do Baile dos Artistas, que cobra por entrada apenas um quilo de alimento não perecível, destinado a alguma comunidade carente, contribuindo com o propósito da inclusão social.

Mas retomando a descrição de minha fantasia no baile de 2016, tive, por um momento, a ideia do que seria, com base em hipótese pessoal, a sensação de estar montado. Apesar de minha montagem não ser de classificação *drag*, deixa arestas para essa categoria, no sentido de vivência na interação com um público, ao assumir a personagem que criei. Não cabe aqui fazer a leitura dessas impressões, separo apenas dados que acredito que contribuirão para uma reflexão sobre os objetivos dessa pesquisa sobre a identidade dos sujeitos que escolhi, assim como um mapeamento dos territórios escolhidos por eles, para vivenciarem suas práticas performáticas - nesse caso, o Complexo Cultural do Clube dos Diários.

Pode-se pensar, como hipótese para a simpatia pelo espaço do complexo, no fato de que muitas delas aprenderam a se *jogar na noite* da cidade a partir do momento em que

passaram a frequentar esse espaço, nas diversas programações noturnas que se estendem dali aos bares *gays*, localizados nas imediações do teatro. Há sempre algum sujeito que se encoraja ao ver uma montada nesse território, mantendo vivo e dinâmico esse ciclo vicioso de resistência aos surgimentos e desaparecimentos de *drags* na cidade.

1.7 “Aquendendo o bafon do Top”: etnografando o corpo na *performance drag*

Casas de espetáculos, teatros, faculdades, auditórios, são, hoje, apenas alguns dos espaços onde, em determinado evento, é possível a visibilidade das *performances* de sexualidades não heterossexuais. O que não mais se resume a festas em boates *gays*, hoje é opção de entretenimento de requinte que parte do luxo ao caricato nas apresentações *drags* por vários outros lugares fora dos exclusivos de sociabilidades LGBT. Historicamente, esses eventos anteriormente aconteciam como um ritual fechado, muitas vezes marginalizado a ambientes frequentados quase que exclusivamente pelo grupo LGBT, e hoje invade e interage na diversidade de espaços, a quem quiser participar.

Em Teresina, isso não é diferente e nem estagnou na espera por um futuro distante. Está tão presente que aconteceu, no dia 19 de setembro de 2014, às 21h de uma sexta-feira, no Theatro 4 de Setembro, centro da cidade, a 10ª edição do *Top Drag Teresina*, promovido por uma *drag queen* chamada Lilika Net Work. Aproximadamente a umas duas edições desse evento que acontece no melhor Teatro da cidade, sendo que anteriormente as edições aconteciam em lugares frequentados pelo grupo LGBT; dentre outros alternativos como a exemplo do realizado no ginásio de um Clube conhecido nas imediações do centro de Teresina.

Nesse evento é eleita a melhor *drag queen* do ano corrente. Nessa edição, a vencedora levou, como prêmio, a oportunidade de participar do evento *Brasilian Drag*, em São Paulo, importante celebração que tem a participação de *drags queens* representantes de vários Estados brasileiros.

No *Top drag Teresina*, concorreram cinco candidatas, eleitas como 1ª, 2ª e 3ª melhores *drags queens* de Teresina. As vencedoras, por ordem de colocação, foram: em primeiro lugar, a Top Abdylla Munnier; em segundo, Rhica Fulks; e Yaskarah Vandergueld, que ficou em

terceiro lugar. Há quem determine os nomes das *drags* como *nomes de guerra*, o que parece pejorativo e associado à prostituição; na medida em que suas produções não se encaixam em qualquer categoria bélica, mas diferentemente, em um investimento e suprimento do desejo de ser/tornar-se.

Por esse olhar, prefiro chamar provisoriamente por aqui como *nomes de luxo*. Cada *drag* cria e autobatiza-se com um nome de luxo. São denominações muitas vezes idealizadas em cima de algum *status* que consideram de beleza, riqueza, luxo e/ou poder. Mesmo que de forma caricata, a *drag* mantém essa fé cênica. Acredito que esses são os quatro alicerces que fortalecem a construção da representação de uma *drag*. Não que elas sejam ricas financeiramente, mas carregam a crença de alguns *status* de poder. O que qualifica o nome de uma *drag*? Sua representação ou sua personalidade? Os dados adquiridos em campo ainda não possibilitaram essas respostas, mas foram suficientes para fazer essas indagações.

Durante a apresentação das *drags*, é notável a *performance* da representação, que é conduzida pelo eu-*drag*, seguindo basicamente um ritual, que se resume, em grande maioria, na finalização da ação do *bate-cabelo*, onde ela demonstra capacidade de equilíbrio, resistência motora e física da cabeça, que gira em constantes movimentos violentos, finalizando com uma pose que, a meu ver, representa uma forma de dinamizar o poder latente da beleza, ao mesmo tempo em que executam uma ação cultural.

Isso seria o mínimo de ação ritualística que uma *drag* deve performar. Sobre esse ritual, Turner (2005) determina sua importância na pesquisa etnográfica: o valor dos eventos ritualísticos nas diversas sociedades já estudadas por antropólogos não pode ser medido ou mensurado, só se sabe que são fundamentais para a dinâmica da comunidade. Essas ações são todas relevantes para a composição do poder do eu-*drag*.

A *performance drag* funciona como um gás que fortalece os subsídios na construção de seu sujeito, o que não significa que sua *performance* acontece apenas enquanto ela está atuando na dança/teatro, no palco. Enquanto cena de palco, podemos ter uma *performance* teatral quando, por exemplo, ela traz dentro de sua personagem *drag*, outra, que pode ser uma bruxa, um réptil, um animal etc, e com ela, constrói seu ritual *drag* terminando, inclusive, voltando a ser o verdadeiro personagem, em um desfecho da música com expressões corporais. Fora do palco, enquanto *drag* participante, ela não está mais atuando, mas continua performando enquanto mantém ativo sua personagem de *drag*.

Schechner (2010, p. 28), sobre isso, define que:

Mesmo nessa vasta escala de participação, o todo das *performances* artística, ritual, esportiva e de entretenimento constitui apenas uma parte de uma larga categoria de *performance* autoconsciente. Dito de outro modo: todo teatro é *performance*, mas nem toda *performance* é teatro (ou qualquer outra subcategoria de *performance*).

Foi durante todo o evento que me ative à observação participante enfiado nos camarins de algumas concorrentes, assim como no público presente, na plateia calorosa e lotada daquela noite. Para essa imersão etnográfica, optei por não levar caderno e nem gravador, com vistas a focar mais na observação dos mínimos detalhes de todo o processo de montagem de uma *drag*, de maneira tranquila, sem a preocupação de ligar ou desligar algo, ou parar para escrever enquanto muita coisa acontece.

Toda essa tranquilidade só foi possível pela parceria que tive com uma fotógrafa amiga, que topou me acompanhar. E o acordo ficou certo: enquanto eu observava, ela fotografava, sem puxar assunto com nenhuma delas, pois o corpo de cada *drag* observada já *falava* demais para se perguntar alguma coisa naquele momento.

Cada *drag* constrói sua armadura de poder com todos os seus aparatos. Cada uma tem sua liberdade de abstrair ou subjetivar um sujeito que parte do gênero feminino e se estende por outras subjetivas leituras de corpo.

Vale de Almeida (2004, p. 16) destaca esse ponto partindo de um sistema pós-estrutural:

no entanto, para o pós-estruturalismo, o corpo é “o corpo”: um indivíduo abstrato, singular, intrinsecamente auto-existente e socialmente desconexo. Para os novos movimentos políticos de resistência pessoal, social, cultural e ambiental, “o corpo” consiste essencialmente em processos de actividade auto-produtiva, ao mesmo tempo subjetiva e objetiva, significativa e material, pessoal e social, um agente que produz discursos bem como os recebe.

Então, encarei essa etnografia com observação participante não como concorrente da *drag*, mas como se eu fosse um contrarregra que empresta o celular para uma ligação, paga um lanche e, ao observar, acumulei fatos que me fizeram refletir não só sobre o provável motivo que leva um sujeito a se montar como *drag*, mas pensar na perspectiva de domínio e vigor que estes sujeitos adquirem ao transitarem performando no espaço urbano e transparecendo arestas para um discurso do corpo e de gênero.

Tudo isso em meio a um quebra-cabeças ou até *bate cabelo*, regado a perucas, vestidos, pulseiras, saltos, muita maquiagem, adereços, coreografia, cílios postiços, lentes de contato das mais variadas cores (fosforescente ou incolor), botas, grampos, cola de sapateiro, depilação, seios de enchimento, luzes pisca à bateria, entre tantos outros adereços que buscam a proximidade máxima do luxo ao bizarro e cênico.

O importante é *ser a mais escândalo*¹⁸ de todas. A *drag*, por si só, já compete consigo mesma em uma constante disputa do sujeito desconstruído com o ego do sujeito criado, o que é equilibrado com muitos paetês e enfreado pelo aperto do corselete, que controla a respiração ofegante do ar de poder que toda *drag* deve ter. Senti de perto essa tensão em um evento onde cinco *drags* disputavam o título de diva. Entramos aí em uma brecha que pode nos levar a um discurso sobre empoderamento. Esse foi apenas um dos detalhes que observei.

Nessa forma etnográfica de agir, Geertz (1998, p. 20) ajuda a configurar esse entendimento afirmando que

a observação participante obriga seus participantes 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 frequentemente, um ‘desarranjo’ das expectativas pessoais e culturais. É claro que há um mito do trabalho de campo. A experiência real, cercada como é pelas contingências, raramente sobrevive a esse ideal [...]

¹⁸Segundo minhas interlocutoras *drags*, a mais escândalo é a *drag* mais performática no quesito expressão corporal e de produção de montagem (com padrões de luxo). Geralmente, *a mais escândalo* possui algum título de premiação em competição de performance *drag*.

Enriquecendo essa observação participativa, busquei, igualmente, luz de interpretação pelo registro fotográfico, no momento em que três *drags* se montavam nos camarins do Teatro, onde aconteceu o evento *Top drag*: Fayga Fox, uma das concorrentes, Natasha Vogue e Chandely Kidman, *drags* vencedoras do título em edições anteriores. Como a maioria delas se montava quase no mesmo instante, em camarins diferentes, achei melhor selecionar o camarim que fosse mais proveitoso para essa ocasião, partindo de dois princípios: o primeiro parte da autorização da *drag* para que eu registrasse o momento; o segundo é o fato de ser um camarim utilizado para a montagem de três *drags*; ademais, os outros três camarins do andar de baixo estavam sendo utilizados pela *drag* organizadora do evento, que não me autorizou a acompanhar a sua montagem, e outras que se montavam na companhia de seus assistentes.

Figura 1 – *Drag* Fayga Fox



Fonte: Jaqueline Bezerra (2014).

Figura 2 – *Drag* Chandely Kidman



Fonte: Jaqueline Bezerra (2014).

As *drags* aqui retratadas são, respectivamente, Fayga Fox e Chandely Kidman, com quem construí um vínculo de amizade no transcorrer da pesquisa de campo, as quais se dispuseram a colaborar no que eu precisasse. No dia em que fizemos essas fotos, elas montavam-se no camarim do Teatro 4 de Setembro, assim como as outras *drags* que se dividiam nos demais camarins. As que registrei aqui são as únicas que me deixaram entrar para observar seu trabalho de montagem. Nesse evento, elas foram registradas pelas lentes da fotógrafa Jaqueline Bezerra, com quem negocieei parceria para esse momento.

É de praxe, no processo etnográfico, que o registro fotográfico seja realizado pelo olhar do etnógrafo, bem como a solicitação de autorização do registro por quem está sendo etnografado. Nesse momento, optei pela parceria de uma fotógrafa pela importância e singularidade do momento, que merecia um registro fotográfico com qualidade técnica

profissional, e acredito que isso não interferiu em minha ótica de análise sobre esses momentos, tendo em vista também a análise posterior dessas fotos. A autorização das imagens não foi negada. Todas as *drags* aqui registradas com fotos autorizaram-nas com muita satisfação e vaidade, como forma de contribuição para a construção dessa pesquisa.

Voltando à descrição do evento, o cerimonial ficou por conta da irreverente *drag* veterana Stela Simpson, que atualmente é presença obrigatória em todas as apresentações de *performances* de *drags* ou show de *strip-tease* em boates LGBT da cidade. Seu humor vem sempre por meio do exercício cômico do sarcasmo e da ironia na experiência cotidiana das concorrentes e das atrações que participam do evento, assim como do público presente, que em algum momento manifesta interação. Merece destaque a representação performática que *Stela* faz diante do público, nos quais transitam as de *drag abusada* (expressões faciais de desdém e poder), admiração exagerada para as concorrentes ou de *cobrice* (humor malicioso e perverso), durante a apresentação das *performances* que ela anuncia.

O organizador do evento, por intermédio de Lilika Network, abriu-o com uma atuação que mostrou uma mensagem contra o preconceito, fechando com o pedido de paz estampado no fundo do palco, via projetor de imagem do teatro, recurso que até então não havia sido registrado em minhas pesquisas de campo. Lilika também dividiu o palco com *Stela*, em um frenesi de vai e vem de cochia, analisando tensamente se as concorrentes estavam prontas para entrar. Esse fato causou desconforto e ansiedade na plateia, já cansada com a demora e com os desmandos técnicos, a exemplo da música que não entrava na hora certa etc.

É bem provável que um dos fatores para esse transtorno diz respeito ao fato de que o processo de montagem de uma *drag* requer, além de tempo, habilidade técnica e artística, paciência e precisão na junção de todas essas coisas, compondo um ritual. Afinal, montar *drag* não é simplesmente aplicar maquiagem, corselete e colar a peruca - vai além de acoplar adereços e pedras. Deve seguir a luz da emoção da personalidade que o sujeito que se monta escolheu para vivenciar sua *drag*, e acredito que isso denota sua singularidade.

Figura 3 – *Drag* Natasha Vougue

Fonte: Jaqueline Bezerra (2014).

Figura 4 – *Drag* Fayga Fox

Fonte: Jaqueline Bezerra (2014).

Além de as candidatas demorarem aproximadamente duas a três horas para concluírem suas montagens nos camarins, outro fator que acontece em evento de competição como esse é que há sempre alguma que chega atrasada, justamente por optar pela montagem feita em casa. Por ser competitivo, cada concorrente teme, antes de mostrar sua *performance*, expor seu figurino e elementos que utilizará em cena, mantendo o mistério para ser desvendado apenas na hora do show. Nessas ocasiões, elas chegam com um roupão, que esconde seu figurino já vestido ou, então, já vêm com a maquiagem pronta e o vestem no camarim, pois montar o rosto de uma *drag* é a etapa mais demorada, deixando para depois apenas os menores acabamentos.

Figura 5 – *Drag* Natasha, no início da montagem



Fonte: Jaqueline Bezerra (2014).

De acordo com o organizador do *Top Drag*, foi combinado um horário pela tarde, precisamente às 14h30, quando haveria uma disponibilidade do palco para que cada candidata passasse o som, revisse suas marcações de palco e iluminação, sondar o espaço cênico que irá explorar mais tarde no show. Deveria ter sido um *passadão* (ensaio geral), mas apenas uma concorrente compareceu. Talvez esteja aí o motivo do mistério da *performance* e o espírito competitivo em não mostrar para as concorrentes o que cada uma propôs para performar.

Esse não deixa de ser um grande risco durante a apresentação, já que performar sem o figurino é uma ação que se distancia da forma de atuar com ele, onde a representação da personagem tem outro peso, outro corpo e outro resultado, tudo isso impermeabilizado pela luz e pelo calor do olhar do júri e do público. Foi o que me disse uma *drag* que já concorreu ao *Top* em edição anterior – que geralmente as *drags* de Teresina não costumam ensaiar suas *performances* com todos os seus adereços e vestindo seu figurino, deixando para constatar o resultado durante a apresentação, daí o fato de muitas delas, como já presenciei em outros eventos em boates LGBT da cidade, transparecerem que algo não deu certo, a exemplo da dublagem da música fora de sincronia.

Essa é a habilidade fundamental de uma *drag*: dublar com perfeição a música escolhida para sua *performance*. A dublagem deve, também, compactuar com o perfil escolhido por ela, com sua representação, mesmo que o sujeito que encarna essa *drag* não

domine absolutamente nada do idioma da letra da música, geralmente o inglês, o que elas chamam, quando não bem executado, de *mascar chiclete*¹⁹.

Temos, no conjunto de todos esses elementos que compõem o ser/estar *drag*, um fator de significativa importância, o de representação da personagem com o vigor do uso da máscara, que não se baseia exclusivamente no feminino. A construção do eu-*drag* utiliza-se ou parte do universo feminino e segue rumo a um transcendental queer²⁰.

Butler (1998, p. 21) evidencia que o sujeito é construído mediante atos de diferenciação que o distinguem de seu exterior constitutivo, um domínio de alteridade *dégradé* associada, convencionalmente, ao feminino, mas não exclusivamente. Dessa observação, surgiram algumas perguntas: até que ponto permanece a representação do eu-*drag*? Em que momento ela surge? O sujeito *drag* performa sem seus aparatos básicos no cotidiano? Ao retirar a peruca da *drag* ela diminui ou enfraquece as suas formas de manifestar sua produção de gênero? Com esses questionamentos, também me veio a ideia de usar esses elementos de montagem como se fossem amuletos de poder: com eles eu posso ser *drag*, mas, sem eles, fica difícil até andar como uma.

Para Anthony Giddens (apud VALE DE ALMEIDA, p.4; 2004), o corpo é um terreno privilegiado de disputas em torno, quer de novas identidades pessoais, quer da preservação de identidades históricas, da assunção de híbridos culturais ou das recontextualizações locais de tendências locais.

Ser *drag* é construir um sujeito por meio da desconstrução e do apoio de outro. Isso é categorizado como *montagem*: criar e montar um corpo para ser vitrine, apreciado, rejeitado, adorado, entre tantas outras sensações e impressões que causa uma *drag*, mas, acima de tudo, levando a essência do poder como alicerce. Esse poder é performado o tempo todo em que a *drag* está em vigor perante o público, seja em uma apresentação ou sentada tomando um refrigerante no balcão de uma boate. Seu olhar de lentes fosforescentes deve desarmar qualquer olhar curioso, assim como o pescoço alongado, o peito (enchimento) empinado e o leque sempre em abanos frenéticos, sob um calor que parece nunca amenizar, como se toda *drag* fervesse em chamas a todo instante.

¹⁹De acordo com as minhas interlocutoras *drags*, é uma técnica considerada truque de dublagem, utilizada pelas transformistas e pelas *drags* nas *performances* com músicas de língua estrangeira. Nesse caso, a técnica é utilizada pelo fato da interprete não dominar o respectivo idioma e se apodera do truque da articulação dos lábios num “faz-de-conta” de domínio da língua.

²⁰ Queer: termo inglês que tinha em sua origem a conotação negativa contra aqueles que rompiam normas de gênero e sexualidade. Consulte Jacose 1996.

Butler (1998, p. 22) assim classifica esse poder na construção do sujeito:

Se o sujeito é constituído pelo poder, esse poder não cessa no momento em que o sujeito é constituído, pois esse sujeito nunca está plenamente constituído, mas é sujeitado e produzido continuamente. Esse sujeito não é base nem produto, mas a possibilidade permanente de certo processo de resignificação, que é desviado e bloqueado mediante outro mecanismo de poder, mas que é a possibilidade de retrabalhar o poder.

Durante o tempo em que cada *drag* se montava no camarim, pude acompanhar o *make-up* passo a passo de apenas duas delas. Uma foi Fayga Fox, uma *drag* de categoria andrógena. Registrei todo o processo de montagem pelos cliques de uma amiga fotógrafa, Jaqueline Bezerra. Propus um jogo de paralelo comparativo: colocar o criador de Fayga, desmontado, em uma pose frente ao espelho para que, ao final, pudéssemos registrá-la já montada, fazer a mesma foto, na mesma posição e no mesmo lugar, em frente ao espelho, com o intuito de captar uma interpretação comparativa entre as duas pessoas (intérprete x *drag*).

Fiz o mesmo exercício com o intérprete da *drag* Natasha Vogue e Chandelly Kidman, *Top drags* do momento, vencedoras de edições anteriores e que não estavam como concorrentes, mas se montavam para participar do evento no papel de convidadas ou *hostess*.

Figura 6 – *Drag* Fayga Fox (antes)



Fonte: Jaqueline Bezerra (2014).

Figura 7 – *Drag* Fayga Fox (depois)



Fonte: Jaqueline Bezerra (2014).

No mesmo camarim, estavam: Fayga, Chandelly e Natasha, que dividiam dois camarins em um indo e vindo frequente. Eis que em determinado momento, vi que Natasha deu um beijo (selinho) em Fayga. Foi então que percebi o motivo de *Natasha* dividir dois camarins. Em um ela realmente se montava, e em outro, ela apoiava seu namorado (intérprete de Fayga).

Temos aí outro fator interessante: a relação amorosa entre duas *drags*. Na maioria dos casos de relacionamentos de namoro entre *drags* que notei em campo, apenas um dos dois se montava. Ademais, em poucas ocasiões, vi uma montada acompanhada de seu namorado. Em entrevista com algumas delas, afirmaram que o fato de se montar as impede, muitas vezes, de conseguir um relacionamento amoroso, porque o preconceito parte do próprio meio homossexual.

Nesse caso, duas *drags* montadas expõem, além de suas *performances* enquanto personagem, os afetos homoafetivos de seus intérpretes. Metaforicamente, me pareceu um jogo de caleidoscópio, onde as peças internas que compõem as imagens são esses jogos de sexualidade do universo colorido das *drags*. Seria um devir lesbianismo dentro da feminilidade da *drag*? Ou mesmo, aquela pergunta que muitos fazem para si mesmos ao verem um casal de homossexuais - quem será o ativo e o passivo?

Esse discurso remete à ideia de identidade que seria realizado à luz de autores como Nestor Perlongher (1987, p. 152), que já exploraram a homossexualidade na negociação ativo x passivo:

A ideia de identidade, que define os sujeitos pela representação que eles próprios fazem da prática sexual que realizam, ou por certo recorte privilegiado que o observador faz dessa prática, justapomos a ideia de territorialidade. Daí, o “nome” dos agentes num sistema classificatório-relacional vai exprimir o lugar que ocupam numa rede mais ou menos fluida de circulações e intercâmbios.

Mas aqui, nosso discurso não é sobre o que eles *fazem na cama* ou resolvem em suas relações erótico-afetivas, vai além de designar suas práticas sexuais, pois subjetivar e discutir as relações de corporalidade e *performance* independe disso.

Analisando o processo de montagem que pude presenciar das *drags*, fiquei bastante impressionado com a personalidade do intérprete de Chandelly Kidman, que raspava, com muita determinação, a sobrancelha no espelho do banheiro, o que deixou evidente seu esforço e sua dedicação, por não se importar com a aparência no dia seguinte, quando já estivesse desmontado e sem os pelos da sobrancelha. Nesse momento, achei melhor não interceptá-lo, dando prioridade apenas à observação, mas não revidei vez por outra em fazer algumas perguntas, visando a ficar mais à vontade com elas, e não bloqueá-las de alguma forma durante sua montagem, assim como também causar um clima de descontração com a minha presença: queria estar o mais solto possível.

Senti que o clima estava tenso lá dentro, uma vez que Chandelly ainda não sabia de fato se faria participação com *performance*, se seria *hostess*, se entregaria faixa etc. Segundo ela, Lilika havia dito apenas que ela participaria com uma *performance*. Querendo entrar mais nessa atmosfera, voltei ao assunto *raspar a sobrancelha*, quando perguntei como encararia o dia seguinte. Ela respondeu que desenharia a lápis até que os pelos terminassem de crescer.

Antes da aplicação da primeira base de maquiagem, ele (intérprete) lava bem o rosto com sabonete, enxuga e começa a aplicação. Já com a base pronta para começar o desenho e a pintura da *make*, Chandelly recebe a notícia de que não irá mais performar, fará apenas uma participação no palco sem o show que já havia ensaiado. Vale lembrar que nem sempre as *drags* sobem ao palco para realizar shows com dublagens, mas podem atuar com sua personagem, interagindo com outras pessoas, seja o cerimonial ou público presente.

Chandelly foi *Top drag* no ano anterior e ganhou o título pioneiro em Teresina, ao vencer o *Brasilian Drag 2014*, em São Paulo. Por isso, seria justo e digno até mesmo ela abrir esse evento. Percebi que Chandelly queria apresentar sua *performance* show, ao demonstrar sua inconformidade diante do espelho do camarim. Perguntei por que Lilika não queria mais o show de Chandelly, ele (ainda desmontado) respondeu mais com o olhar do que com palavras.

Percebi uma desconfortante e fria disputa de poderes entre elas: de um lado, uma *drag de luxo* (*drag* com apelo aos requintes de luxo em sua vestimenta), organizadora do evento; e de outro, uma *drag diva* (*drag* conclamada por um determinado público, pelas premiações adquiridas com seu trabalho, como uma rainha). Chandelly prosseguiu com a maquiagem. Afinal, após o *Top drag*, haveria festa na boate LGBT *Megan*, que ficava localizada na Rua Lisandro Nogueira, centro de Teresina, aproximadamente a quatro quarteirões do Theatro 4 de Setembro, onde acontecia o evento, e ela era uma das atrações nesse dia. O evento *Top*

drag propunha à plateia que após o concurso, todos poderiam dirigir-se à boate porque o ingresso comprado para assistir ao *Top* também valeria para aquele estabelecimento - acredito que houve um acordo de *marketing* entre o produtor do evento e o proprietário da boate. Assim, para ir de um espaço a outro gratuitamente bastava exibir a pulseira na entrada.

Analisando o público presente nas poltronas, percebi, pelo comportamento e pela maneira como falavam e articulavam, que a maioria era homossexual. Muitos deles eu já conhecia ou já havia visto em algum local LGBT da cidade. Outrossim, vi a maioria dessas pessoas na boate após o evento. Enquanto isso, no camarim, notava-se a tensão das concorrentes acertando os últimos detalhes, correndo contra o tempo e recebendo a pressão do organizador, anunciando que o evento já começara.

Antes da apresentação das concorrentes, o evento contou com a *performance* de Lilika Net Work, que abriu a noite; em seguida, houve as *performances* de duas *drags* veteranas convidadas. Causou estranhamento para muitos o fato de Chandelly Kidman (*Top drag 2013*) não ter sido convocada a abrir a noite, já que ela também foi premiada no *Brazilian Drag 2014*, em São Paulo. A própria Chandelly estava indignada com isso, enquanto se montava no camarim. Percebemos, nessa situação, certa imposição de poderes e uma indução à competição de *status* na beleza *drag*, fato muito pertinente entre as *drags* de Teresina. Até o início do *Top*, Chandelly ainda não sabia, com certeza, o que iria performar, ou se de fato o faria. Foi então que Lilika Net Work o avisou que ela entregaria uma faixa para alguma das premiadas, ou como elas denominam: *Vou só ser bonita*²¹.

Outra *drag* que também marcou presença no camarim e que foi *só ser bonita* foi Natasha Vogue, que me chamou muita atenção, vestida em um macacão prata, envolvido com pedras brilhosas, que foram coladas uma a uma por ela mesma. A bota também era coberta pelo mesmo tecido do macacão, e ainda estava em processo, pois Natasha, toda feita, colava as últimas pedras e escondia as pontas amostras de tecido, tudo com uma cola de tecido de cheiro muito forte. Ela estava muito nervosa, o que era perceptível por suas mãos, que tremiam muito.

Perguntei se estava tudo bem e ela respondeu que estava muito nervosa, mesmo sabendo que não faria show, apenas entregaria a faixa para alguma candidata no palco. Não pude presenciar a montagem de todas as cinco concorrentes e nem das *drags* convidadas, pois

²¹O mesmo que *clozar*: categoria nativa que significa estar em um lugar sem, obrigatoriamente, performar um trabalho, um show. Estar à toa, servindo apenas de atrativo de beleza.

havia uma hierarquia de camarins. O primeiro andar do teatro possui três camarins, onde o primeiro e mais novo era ocupado por Lilika Net Work, que ainda estava com uma toca na cabeça, sem a peruca, com o tórax despido e passando uma base no rosto. Ela não me autorizou a acompanhar sua montagem e nem justificou o motivo. Respeitei sem insistir e saí à procura de outra *drag*. O segundo e mais antigo camarim estava com as duas *drags* convidadas, uma delas de São Paulo - aliás, era impossível ficar ali devido a tanta bagunça e movimentação entre elas. O terceiro já ficava no fundo e estava sendo ocupado pela concorrente Yaskarah Vandergueld.

Por fim, *drags* montadas, retirei-me do camarim e separei-me da fotógrafa. Pedi a ela que tentasse registrar o máximo possível durante a apresentação das *performances* das concorrentes. Optei por prestigiar o show da plateia, até mesmo porque queria sentir a energia do público, saber por qual estavam torcendo e ter uma visão geral de cada atuação. Eram cinco concorrentes, que se apresentaram na seguinte ordem:

1ª Abdyla Munnier

2ª Yaskarah Vandergueld

3ª Rhica Fulks

4ª Fayga Fox

5ª Ysis Malaphaya

A primeira concorrente a se apresentar foi Abdyla Munnier, a única *drag* concorrente que não reside em Teresina, vindo de Parnaíba, município que fica a 334 km da capital. Sua *performance* já abriu o evento com muito fervor e energia, pela qualidade técnica e ousada de sua apresentação. Nessa edição do *Top* não era permitido o uso de cenário pelas concorrentes, mas elas poderiam utilizar a assistência e composição de suas *performances* com bailarinos. Foi o que Abdyla fez: ousou na coreografia, concepção cênica e expressão corporal dentro das possibilidades do universo ritualístico da *performance drag*. Com essa apresentação, Abdyla já deixou na plateia uma quase certeza de que ela seria a vencedora do concurso, principalmente depois de assistir à apresentação das outras quatro concorrentes. A concorrente trouxe como *carta na manga* uma ruptura no roteiro padrão dos shows de *drag*.

Geralmente, as *drags* de Teresina costumam apresentar uma *performance* onde o roteiro básico é: 1 – entrada da *drag* vestindo uma capa de tecido brilhoso; 2 – a *drag* dubla a música, sem muitas movimentações de palco; 3 – a música aumenta o ritmo e a *drag* tira a capa, exibindo, de fato, o figurino (na maioria das vezes que presenciei esses rituais, os figurinos eram macacões de malha colados ao corpo); 4 – finalização da *performance* com o

ritual do *bate cabelo*, que contextualizarei nos próximos capítulos desse trabalho. As outras concorrentes realizaram o *bate cabelo*, momento que faz o desfecho da atuação de muitas *drags*. Ele requer equilíbrio, coordenação motora e muita resistência física, bem como não ter deficiências por labirintite, pois a *drag* deve girar a cabeça com muita rapidez, em movimentos que formam um oito. Depois de algum tempo nessa ação crescente, ela para e congela o movimento, devendo provar para a plateia que consegue sustentar o corpo nesse exato momento, em uma pose considerada por elas como *poderosa*, sem demonstrar nem um resquício de tontura.

Sobre esse *status* de poderosa, Noletto (2012, p. 57) contextualiza o termo trazendo o corpo como elemento construtivo desse poder, ao afirmar que

o uso da roupa e de todo seu aparato acessório por parte do *performer* pode ser realizado de maneira “intuitiva”, envolvendo significações sobre as quais não se tem total dimensão de sua representação, caracterizando, dessa forma, a vivência de conceitos no corpo que, na verdade, são resultantes de um saber ligado a uma experiência-próxima, a uma consciência cotidiana.

Abdyla trouxe em sua *performance* uma quebra nas regras convencionais do *bate cabelo*, executando o ritual de cabeça para baixo, dependurada pelas pernas em um cabo de metalon, sustentado por seus dois bailarinos, que vestiam figurinos de morcegos. Abdyla narrou uma mutação de morcego que se transforma em aranha, a qual se transforma posteriormente em *drag*. Finalizou a apresentação com um *bate cabelo* realizado em pé. Ao término, toda a plateia levantou eufórica com aplausos e gritos de *arrasou viado e já ganhou! Já ganhou!*, em grande coro. Uma cena comovente foi presenciar a interação da plateia, pois de certa forma, o desfecho desse ritual converteu-se em mais uma *performance*.

As outras quatro concorrentes investiram muito bem na produção de seus figurinos e demonstraram pouca ousadia no quesito *surpresas de expressões corporais*. Todas as concorrentes realizaram o *bate cabelo* assim como cada uma trouxe uma *performance* com uma proposta de enredo cênico narrativo. Já descrevi o de Abdyla sobre a mutação aranha *versus drag*. Todas elas seguiram o roteiro tradicional da *performance drag*, já classificado anteriormente. Mas seus figurinos foram todos criados e confeccionados dentro de suas propostas narrativas teatrais.

A segunda *drag* a se apresentar foi Yaskarah Vandergeld, que trouxe em seu enredo o tema da violência ocasionada pela homofobia no Estado do Piauí. Segundo ela mesma disse, uma forma de homenagear e protestar pelas vítimas que sofreram e sofrem atualmente com

isso. E também que todos entendessem que somos humanos iluminados, temos nossas vontades e vamos lutar contra esse mal até o fim, finalizou ela. O show foi dividido em quatro momentos: o primeiro começou com a exibição de imagens de fotos com acontecimentos verídicos sobre o tema, projetadas em um painel branco ao fundo do palco do teatro; em seguida, ela entrou vestida de preto, representando, pela escolha da cor escura, o preconceito causado pela homofobia; no terceiro momento, após a passagem de cena com a vestimenta em preto, Yaskarah retornou com um figurino branco e a cabeça coberta com suporte colorido, representando a deusa da paz, com as cores da bandeira da diversidade; em seguida, o figurino branco foi retirado, surgindo o principal e de desfecho da *performance*, um corselet colorido seguindo as cores da bandeira da diversidade, uma saia preta, e um *body* preto com pedras coloridas. Yaskarah intitula essa montagem como a *Deusa da libertação do preconceito*. Por fim, esta deusa também é vítima de preconceito - ela enfatizou a cena com a entrada de dois rapazes que se beijam, e ela faz o *bate cabelo* e morre.

A terceira candidata foi Rhica Fulks, que trouxe em seu enredo a personagem do filme *Piratas do Caribe*. Para tanto, utilizou como recurso a figura do principal elemento da personagem do capitão do navio, o tesouro. A ação dramática partiu pela revolta dos tripulantes em prol desse tesouro. Eles provocam um motim para matar o capitão do navio na luta pelo referido bem. Após a morte do capitão, sua alma retornou em forma de polvo e se vingou, matando todos os tripulantes. A *performance* foi finalizada com o *bate cabelo*. Seu figurino inicial era a capa de pirata (bota, luva etc); em seguida, ela retirou-o e surgiu o principal: um *body* cravejado de *strass*.

A quarta candidata foi Fayga Fox, que trouxe um show inspirado na personagem dos contos infantis *Gata borralheira* (Cinderela): uma mendiga muito suja e mal vestida que entrou em cena revirando um lixão. Em seguida, encontrou um cordão encantado que provocou o surgimento de uma fada, a personagem que lhe transforma em uma rainha (no caso, diva *drag*). Fayga, já transformada, finalizou sua *performance* com o *bate cabelo*.

A quinta e última candidata foi Ysis Malaphaya, que trouxe em seu enredo a personagem *Cruela*, dos 101 Dálmatas. Seu figurino seguiu à risca a estampa da personagem. Como surpresa, a candidata utilizou a figura de dois policiais, interpretados por dois bailarinos que lhe algemam e seguram seus braços. Ela finalizou a *performance* com o tradicional *bate cabelo*.

Acredito que o nervosismo tenha interferido nos movimentos dessas candidatas. A concorrente Fayga Fox, após o *bate cabelo*, na finalização de sua apresentação, quase caiu no palco, por causa da tontura provocada pelos rápidos movimentos de cabeça. Pediu desculpas à plateia e se recompôs. As outras três concorrentes, Yaskarah, Ysis e Rhica, conseguiram desempenhar o ritual completo sem qualquer ocorrência que atrapalhasse o seu percurso. De todas as cinco, acho importante ressaltar, o melhor domínio do ritual do *bate cabelo* ficou a cargo de *Abdyla* (1ª colocada) e *Rhica Fulks* (3ª colocada).

Nesse contexto, toda essa experiência fez com que surgissem ainda mais indagações e dúvidas sobre a resignificação do ser/estar *drag* na contemporaneidade e no discurso de gênero. Presenciei a montagem e a *performance*, mas não saí de lá sabendo para onde ela foi e nem para onde ela vai depois do *batidão* da boate. Por enquanto, seguimos nos questionando e tentando *montar* um significado mais próximo da definição desse sujeito híbrido e cheio de desejos. *Aquenda mona!*

2 A CASA DA DRAG

Antes da decisão acerca da criação de um roteiro etnográfico do campo que explorei na pesquisa do universo *drag* de Teresina, a primeira coisa que me vinha à cabeça era o imaginário de como e onde as *drags* se montavam. Essa mesma curiosidade ainda permaneceu durante o tempo em que estive inserido no campo, justamente porque, ao apreciar cada montagem delas, percebia diferenças que provocavam cada vez mais essa dúvida: onde elas se montavam? Ela mesma montava-se ou teria a ajuda de alguma amiga? Afinal, sempre que eu ia a uma boate na missão *procura-se drag*, eu chegava mais cedo às festas para que fosse possível flagrar todos os momentos de suas *performances*, desde a chegada dela na pista.

Em Teresina, examinei que existe um fator cultural quanto ao horário específico em que o público começa a chegar às boates: sempre à meia noite. Por mais que o *batidão* comece mais cedo, uma festa só começa a *vingar* após esse horário. E as *drags*, estrategicamente, só costumam chegar bem depois disso, a partir de uma hora da madrugada, justamente com o objetivo de conseguir o maior número de atenção da plateia, para o deleite de sua apreciação. Algumas chegam acompanhadas de outras *drags*, seja saindo de um táxi, do automóvel de uma delas ou de algum amigo que as acompanhava.

Dentro das opções que tive para análise de suas *performances*, além do próprio campo, frequentando as boates e o Complexo Cultural do Theatro 4 de Setembro, utilizei a rede social Facebook como ferramenta mediadora no contato com várias *drags* de Teresina, assim como algumas que escolhi para entrevistar. Essa opção de contato possibilitou-me um monitoramento, apesar de frio, muito mais íntimo com elas, como se fosse uma câmera escondida que capturasse flagrantes de suas intimidades cotidianas, caseiras e até mesmo de suas emoções.

Cito *frio* na perspectiva de um olhar que busca não interferir com opiniões, sugestões, invasão, curtidas ou outra manifestação durante o monitoramento. Afinal, eu tinha de evitar qualquer conflito de inimizade ou me afastar de alguma delas. Qualquer elogio não bem colocado ou insatisfatório poderia ser fatal, porque o foco são sujeitos que carregam em grande maioria, um profundo e delicado estado de envaidecimento ou overdose do orgulho de ser.

Eu estava lá como um detetive atento a cada *bom dia*, manifestação de aborrecimento, postagem irônica dada como provocação nas indiretas para outra que *se corta*²² com fulana, ou vídeo de *bate cabelo* de cicrana naquele show que eu não pude ir. Considerei muito essa outra forma de etnografar, pois eu estava ali percebendo seus conflitos, *abusos*²³, montagem, *performances*, enfim, na casa delas. E foi o espaço, a casa de moradia, de montagem ou de *performance drag* que escolhi como discurso desse capítulo, a casa da *drag*.

Acredito que o território onde moramos diz muito sobre o que somos. Isso também pode ser levado como forma de leitura na etnografia. E tive essa ideia justamente ao analisar as fotos de muitas *drags* no Facebook, pois a maioria das que estão adicionadas em minha página postam registros pessoais por meio de *selfies*, após sua montagem rumo à boate ou a algum show. É por meio desses registros que se podem construir ressignificações entre os vários recortes dessa categoria social: não só a *make*, mas o cenário de fundo, ou seja, o local onde elas se montam. Seria em casa ou camarim? Esses espaços eram desde um banheiro com um espelho a uma casa aparentemente humilde.

Logo, tive várias impressões ao observar esses momentos, uma vez que são várias possibilidades de descrições por meio das fotos. Uma delas, por exemplo, faz uso de elementos que possibilitam um ângulo com perspectiva de luxo, com o intuito de transparecer um apelo ao poder, fazendo *selfies* com a cabeça inserida em um grande lustre de cristal iluminado. O que também não deixa de se enquadrar em ato de *performances*, mas, acima de tudo, de ostentação. Ela aproveita a oportunidade da *make* pronta para simular, em poses performáticas nas *selfies*, o ar de *abuso* e *glamour*, de riqueza, em algum ângulo do espaço onde se montou. As legendas das fotos são bem parecidas: *prontinha* ou *partiu boate*.

Como já citei, ficava curioso em saber de onde vinham cada *drag* que eu via na boate. Será que ela se montava na própria residência? Ou melhor, será que seus pais sabiam que ele (o filho) estava vestido daquela forma? Essa parece uma pergunta preconceituosa, mas usei como exemplo para reforçar a análise sobre essa curiosidade, colocando-me no lugar de alguém com posição distanciada para as práticas performáticas dos grupos LGBTs, no que seria, para alguns pais, *homem vestido de mulher*. É justamente assim que a grande maioria que não conhece esse universo em Teresina costuma classificar: o rapaz que se veste de mulher ou mesmo a comparação já mencionada no capítulo anterior entre *drag* e travesti.

²² Ter muita inveja de alguém.

²³ Sujeito antipático. *Fulano é muito abusado* = *fulano é muito antipático*.

Essas perguntas ainda são comuns em Teresina, pelo fato de que a cidade, apesar de ser a capital do Piauí, ainda conserva, em grande parte de sua sociedade, uma predominância do preconceito contra a comunidade LGBT. E não tenho dados e nem me arriscarei a afirmar que esse preconceito é maior ou menor em determinado ponto da cidade. O fato é que ele permeia uma grande massa em todo território brasileiro.

Já buscando contextualizar o título desse capítulo, *A casa da drag*, segue a instigação para análise: quando a *drag* sai para dar um *giro de patrícia* ou para dar um *close*, onde ela se monta? Afirmo que quando a *drag* se monta para cumprir a função de um show performático em alguma boate, ela muitas vezes já chega maquiada no evento e complementa ou troca de figurino no camarim desse estabelecimento, nesse caso, inclusive, alterando ou reforçando a maquiagem.

Para pensarmos na casa da *drag*, tenho como opções, de acordo com o que comprovei nas entrevistas realizadas, os seguintes padrões quanto ao território de construção da *drag* teresinense: ela monta-se em sua própria casa, pois é independente; ela monta-se na casa de um amigo que mora só; ela monta-se na casa de uma amiga mais independente, que mora mais próximo do centro da cidade; ela monta-se às escondidas em seu quarto, pois mora com os pais que ainda “não sabem” nem que o filho é artista e nem de sua condição sexual; ela monta-se na casa de um amigo, que também é *drag*.

Cada uma dessas respostas nos permite fazer um discurso de gênero em torno de preconceito, condição social, entre outros recortes. Mas nesse trabalho, não pretendo aprofundar uma contextualização por esses campos. O que busco aqui é apenas uma reflexão sobre a condição de liberdade da *drag* dentro de seu próprio espaço, ou do lugar onde ela deseja ser e estar, seja em sua casa, com o apoio moral da família, ou na casa do amigo, no banco traseiro de um taxi, até mesmo no banheiro de uma boate (seja masculino ou feminino) e, por fim, na cidade de Teresina.

Mas o maior conflito vem, na maioria dos casos, justamente da família. Ser *drag*, em Teresina, é um grande desafio, pela luta constante em busca de uma liberdade de poder estar nos lugares públicos como qualquer cidadão. E o percurso dinâmico da *drag* deve ser trilhado a partir do ponto de origem de seu território para o urbano, onde se comprovam as armadilhas que devem ser dribladas em uma interação de coragem para poder performar.

Penso que essa liberdade deveria ser treinada primeiramente dentro de casa. E isso ainda é o maior desafio para muitos sujeitos que se montam, uma vez que é no urbano que ele tem a possibilidade de usufruir da sonhada liberdade, que dá vida e amplia os passos de uma *drag*. Mas o que se verifica, muitas vezes, é o contrário, pois existe uma vida dentro de casa, regrada pelo monitoramento da família e dos vizinhos. No tradicional *piauiês*, comentários do tipo *vai ficar falado na rua e envergonhar toda a família*, e *o filho de Dona Fulana é viado e tá se prostituindo no centro*, já dão o veredito final. Por vezes, a realidade é bem diferente dessas falácias.

Enquadro esse problema na teoria de Goffman (2004, p. 6), ao tratar da manipulação da identidade deteriorada, os estigmas.

Enquanto o estranho está à nossa frente, podem surgir evidências de que ele tem um atributo que o torna diferente de outros que se encontram numa categoria em que pudesse ser – incluído, sendo, até, de uma espécie menos desejável – num caso extremo, uma pessoa completamente má, perigosa ou fraca. Assim, deixamos de considerá-lo criatura comum e total, reduzindo a uma pessoa estragada e diminuída. Tal característica é um estigma, especialmente quando o seu efeito de descrédito é muito grande – algumas vezes ele também é considerado um defeito, uma fraqueza, uma desvantagem – e constitui uma discrepância específica entre a identidade social virtual e a identidade real.

O supracitado autor colabora com essa reflexão na perspectiva de que a *drag*, enquanto sujeito com identidade social virtual, carrega sua categoria com atributos que transitam passageiramente, seria aquilo que ele deveria ter em sua personagem. Enquanto sujeito de identidade social real, podemos nos referir ao intérprete da *drag*, que administra as relações sociais com os atributos que realmente possui.

A escolha de como se administram essas categorias fica a critério das condições possibilitadas pelo sujeito nas relações sociais. Quando ele opta por atributos que determinamos como discrepantes e diferentes das normas socialmente aceitas, temos aí a concretização do estigma da identidade do sujeito, o que o torna desconsiderado e depreciado aos olhos de quem se enquadra como normal na massa social, levando a um rebaixamento em sua condição de humano.

Essas fugas de espaço pelos sujeitos estigmatizados que buscam seu direito de vivenciar suas identidades reais fora de casa são desbravadas com estratégias de relacionamentos intragrupais nas zonas de conforto dos grupos LGBTs. Esse conflito de transição de papéis nesses ambientes torna a vida desses sujeitos um drama desviante, por intermédio desses estigmas.

Atualmente, as *drags* novatas que frequentam a noite no cenário cultural urbano de Teresina são de uma faixa etária bem jovem, dos 20 anos em diante. É fácil ter essa percepção durante a apresentação do evento já descrito aqui, o concurso anual *Top drag*, que tem possibilitado o incentivo ao surgimento de novas montadas na cidade. Se formos atrás da faixa-etária camuflada por debaixo da montagem de cada uma delas, perceber-se-á o quanto são jovens. Foi um dos pontos que percebi quando estive observando o concurso *Top drag* realizado em 2014.

Ao decidirem montar-se, as *drags* não surgem intimidadas. Chegam com o *carão* de veterana e aparentemente sem nenhum constrangimento por estarem no mesmo território que a *drag* já experiente. Seja na boate ou em um concurso de performances. Em muitos casos, a primeira vez que uma *drag* se monta, é realizada por curiosidade, com a ajuda do guarda-roupa de um amigo. Em seguida, é prosseguida pela motivação do *tomar gosto pela coisa* e paixão pelo prazer de performar.

São, em grande maioria, meninos que já percebem sua condição sexual homossexual muito cedo, e vindos de algum grupo de dança ou de aulas de balé clássico, as quais, em muitos casos, também são frequentadas às escondidas da família, que carrega o grande preconceito por entenderem que balé é coisa exclusiva para meninas. Afinal, o estigma de que praticar aulas de balé clássico seja uma tarefa atribuída apenas ao sexo feminino é bem forte na cidade, segundo depoimento de muitos bailarinos com quem conversei durante a minha experiência de pesquisa, e também dos professores de dança.

A dança é outro fator colaborador marcante e formador de muitas *drags* de Teresina. Já destaquei que um dos pontos de origem do surgimento de muitas delas, na cidade, vai além das boates LGBT, contando também com o Complexo Cultural do Theatro 4 de Setembro, por ser um espaço onde muitas têm a possibilidade de apresentar suas *performances*, seja no palco *Osório Junior* (palco externo) ou no palco do teatro, no evento *Top Drag*, nas edições que são realizadas lá.

Menciono a dança pelo fato de que existem muitas *drags* que antes de decidirem se montar, são bailarinos de alguma Cia ou grupo da cidade, seja amador ou profissional. A dança serve como mola propulsora para a preparação do corpo da *drag*, que ousa em todas as possibilidades durante a realização de suas *performances*. Tal experiência possibilita uma facilidade na execução da coreografia, sincronia do ritual *bate cabelo*, domínio de preenchimento de cena (espaço cênico), foco, interpretação e tantas outras técnicas que se aprendem no mundo da dança e das artes cênicas.

Por isso mesmo, esse é um dos fatores para a importância do Complexo Cultural do Theatro 4 de Setembro – ter essa relação com as novas *drags* da cidade. É o espaço que permite ver e estar *drag* em Teresina. E talvez seja o local que, para muitas delas, é considerado como uma de suas casas, pois lá elas podem buscar ser o máximo de si, performar um show e a si mesmo, surgindo do camarim, passando pelo palco, plateia e de lá para a boate, onde finalmente desfruta do último momento da noite, enquanto montada.

Por outro lado, no espaço urbano, a *drag* pode ter seu momento de liberdade de ser, já que em sua residência as coisas mudam de curso. É impossível generalizar e dizer que todas as *drags* de Teresina se montam às escondidas de suas famílias, mas, ao mesmo tempo, não se impossibilita revelar que a grande maioria passa por conflitos familiares para poderem se montar e sair na noite. Esse mesmo fator se repete nas falas de três *drags* que entrevistei. Não que elas passaram ou vivenciaram esses conflitos, mas ajudaram ou conhecem muitas *drags* que tiveram problemas familiares, ao optarem por trilhar o caminho de ser *drag* em Teresina.

Sayara, uma das *drags* entrevistadas, disse que teve total apoio de seus pais, pois começou a carreira como ator muito cedo, ainda criança, e isso favoreceu o respeito de seus pais pela escolha desse trabalho. Ela também passou pelo universo da dança, tornando-se um excelente bailarino contemporâneo. Sayara destacou o exemplo de um amigo que não teve o mesmo apoio que ela. Revela que tinha um amigo bailarino que resolveu se montar como *drag* e algum tempo depois se descobriu travesti, e adentrou para a prostituição. Não que uma coisa leve à outra, mas nesse caso, uma oportunizou a descoberta da outra. Nesse caso, a família não participou, nem contribuiu com apoio em nenhuma dessas etapas (dança – *drag* – travesti).

Samanta Menina destaca, em sua fala, que muitas amigas *drags* surgiram inspiradas em sua personagem e na liberdade que ela tinha. Quando saiu pela primeira vez montada para a noite, Samanta montou-se diante dos olhos de sua mãe e fez questão de enfatizar que não

estava saindo para se prostituir. Em meados dos anos 1990, surgiu na cidade a *drag* Samanta Menina. Ela foi ousadamente a pioneira na cidade, em uma época em que pouquíssimas pessoas sabiam o significado dessa palavra. Mas ao mesmo tempo em que *Samanta* esbanjava sua autonomia libertária de ser *drag* e morar no seio da família, muitas se refugiavam para lá, para a casa de Samanta. Afinal, ela favorecia, além de apoio na maquiagem, o guarda-roupa e sua concepção sobre a experiência de ser *drag*, além do fato de morar próximo ao centro, pois o táxi sairia mais barato até a boate.

Chandelly Kidman foi das *drags* que entrevistei a que evidenciava maior liberdade de performar sua personagem. Quando a entrevistei em sua casa, no bairro Dirceu, zona sudeste de Teresina, tive a oportunidade de conhecer seu guarda-roupa, ou melhor, o quarto da casa exclusivo para as três *drags*. Ela mora com mais dois outros bailarinos companheiros que também se montam e desempenham maravilhosas *performances* na cidade, além de se destacarem pelos criativos figurinos e excelentes maquiagens.

Chandelly não morou com seu pai, foi criado pela avó, que o apoia e admira sua beleza. Ela não passou por conflito familiar pelo fato de ser *drag*, mas conhece e dá apoio a todas as suas companheiras desamparadas. Ela é uma *drag* muito bem assessorada por seu companheiro, o intérprete da *drag* Laola Vulcano que, na maioria das vezes, é quem dirige seus shows, *performances*, concepção de figurino e maquiagem. Interessante foi estar em uma casa onde todos os moradores são *drags*. Nesse caso, três belas *drags* de corpos muito bem trabalhados pelo exercício do balé. Todas são bailarinas de renomada Cia em Teresina e sobrevivem exclusivamente da dança e das vertentes possíveis da arte de se montar, o que é um grande desafio de mercado em Teresina.

A casa é uma residência alugada no bairro Dirceu Arcoverde I, zona periférica cujos moradores são considerados de origem das classes populares. O aluguel é dividido pelos três moradores, assim como as outras obrigações de convivência da casa. Logo ao entrar, na sala, há um grande painel de fotografias com registros de shows e momentos artísticos dos moradores. Ao lado, uma grande TV de plasma que, durante toda a visita, passava fotos e vídeos de Chandelly, que fez questão, junto a Laola, de mostrar os registros. Inclusive o memorável momento em que venceu o famoso concurso nacional de *drags*, do qual participou em São Paulo, o *Brazilian Drag*, edição 2013. É um momento que ela considera um marco em sua carreira de montada. Após a entrevista, fui convidado a conhecer os dois cômodos da casa, reservados a guardar figurinos e cenários utilizados em suas *performances*. Ao fundo da

casa, havia muita bagunça, empoeirada na mistura de cenários e adereços. No quarto de dentro da casa havia menos desordem, com várias araras de figurinos, manequins com perucas, chapéus e muitas plataformas de diversos tamanhos e cores: uma bagunça que mais se parecia uma instalação artística. Esse foi o cenário encontrado em uma manhã de sábado, quando tive a oportunidade de ter uma proveitosa conversa sobre o universo *drag* de Teresina, conforme a ótica de Chandelly e Laola, que me receberam amigavelmente em sua casa.

Em resumo, com base na existência de *drags* que têm a mesma oportunidade que Samanta, Laola e Chandelly, quanto à liberdade de se montarem em suas próprias casas e saírem na hora que bem necessitarem, temos na cidade *drags* que vivenciam o outro lado desse aspecto. Faço referência àquelas que não podem se montar em suas residências. Aquelas cujos pais não sabem de sua opção profissional ou de realização pessoal, de viver o mundo de cores estigmatizadas do homossexual.

São jovens que levam consigo a condição sexual de *gay* dentro de casa sem conflitos, quando os mesmos já assumiram a homossexualidade para a família e passaram por conflitos que foram superados e aceitos naquele ambiente, sob a condição de não invadir, com sua forma de ser, esse espaço, construído em prol de uma cultura heteronormativa. Por isso mesmo, há um acordo temeroso resolvido apenas pelo jovem *gay* no seguinte aspecto: *Já basta o fato de saberem que sou gay; se souberem que sou gay e que me monto, já é demais*, principalmente em Teresina, capital que já foi referida aqui como um espaço urbano que segue o tempo configurando seu provincianismo.

Muitos ainda conservam a seguinte condição de aceitar a homossexualidade dentro de casa: *Te aceitamos na condição de gay, na condição que não queira ser mulher ou Meu filho é gay, mas graças a Deus não traz o namorado pra casa e nem desmunheca* (ver bichar), ou mesmo no sentido de que *gay aceito é o que não bicha*. Como a *drag* é uma forma de ser que extrapola todos os parâmetros do *bichar*, dentro de casa ela seria uma agressiva revolução interna e externa: *o quê que os vizinhos vão dizer?*

A cidade ainda bebe essa fonte de vivência sob a aparência aos olhos da casa ao lado. Talvez por costumes ainda enraizados de seu povo que, apesar da violência que se propaga a cada dia em todos os pontos de Teresina, a cidade ainda possui, em alguns bairros, tradições culturais de convivência, a exemplo de sentar à calçada ao final da tarde para colocar o papo em dia, e essa conversa cotidiana é justamente referente às fofocas da vida da vizinhança.

Seja qual for a negociação de relações que existir entre o sujeito que se monta e os membros de sua casa, assim como espaço *casa*, podemos a priori por metáfora situar esses sujeitos pertencentes à moradia de seus corpos. Classificando assim, o corpo como a casa da *drag*. Espaço onde ela pode se despir, dormir e acordar de várias formas em suas montarias.

Simmel (2009, p. 228) colabora com esse conceito metafórico, ao ratificar que

um circuito semelhante, se bem que bastante diferente em valor, rodeia o homem nos seus negócios e nas suas qualidades. Penetrar nesse circuito por curiosidade seria uma violação da personalidade. Assim como a propriedade material e uma extensão do ego - a propriedade e precisamente aquilo que obedece à vontade do possuidor, assim como o corpo e a nossa primeira *propriedade* com base nisso, toda invasão dessa posse é uma violação da personalidade.

Portanto, deixa-se mais uma aresta de pensamento sobre a vasta forma de pensar a funcionalidade do corpo enquanto casa do sujeito, nesse recorte como um templo infinito de espaços articulados que possibilitam suas formas de identidade. Pensar a corporalidade traz também essa ideia de casa ou de sede, na plenitude de significados e de cômodos funcionais para a energia de ser e o descanso do não ser.

2.1 Bichar para destravar

As linguagens estão sempre em fluxo de diversificação na perspectiva de que no Brasil, temos uma ampla variação que demarca culturalmente o território nacional. O Estado do Piauí já possui publicado um dicionário destacando o intitulado *Piauiês*, onde classifica, por ordem alfabética, todos os termos tipicamente falados no Estado. Alguns já se engendram rumo a uma abrangência ocupando categorias em outros Estados.

Faço essa referência para podermos analisar e tentar entender a linguagem LGBT, visto que ela não demarca um ponto de origem predominante, pois possui uma cultura múltipla que se manifesta estabelecendo uma expressão mutável de expressão do dinamismo transitório de gêneros.

Louro (2007, p. 240) reforça isso afirmando que

somos sujeitos de identidades transitórias e contingentes e tudo isso se aplicaria às identidades sexuais e de gênero. Se assumimos essa perspectiva, teremos de admitir que também as identidades de gênero e sexuais têm caráter fragmentado, instável, histórico e plural.

Hoje, já podemos presenciar, no cotidiano, mulheres utilizarem algumas frases ou termos que algum tempo atrás era falado apenas pelo gênero LGBT, durante uma conversa, como: *achei isso escândalo*, *cheguei abalando*, *tenho um babado pra te contar*, *eu cheguei e lacrei* etc.

Durante uma festa, a mulher vai ao banheiro realizar várias funções, como retocar a maquiagem, passar batom. Contudo, ouvi alguns depoimentos sobre o termo e entre eles, os de alguns amigos *gays*, que afirmaram que vão para *bichar* quando estão em algum território onde não se sentem totalmente à vontade, haja vista o grau de heterossexualidade elevado do local. Não apenas na ida ao banheiro, mas em alguns lugares onde se permita tal comportamento.

À vista disso, *bichar* está relacionado, também, com a *performance* do devir *drag*. O *gay* que tem a experiência de vivência do sujeito *drag* executa com naturalidade essa técnica corporal do *bichar*. Afinal, o que é *bichar*? Essa pergunta surgiu em um dado momento, em campo. Foi em uma dessas noites em que eu estava no *Bar Lambida*, na Rua 7 de Setembro, centro de Teresina, e pela satisfação em observar as práticas performáticas dos clientes presentes, surgiu o despertar para a necessidade de contextualizar essa categoria. De vez em quando eu frequento esse bar, na expectativa de que alguma *drag* apareça ou para conversar com alguma desmontada.

Todos os dias em que estive naquele lugar, nunca vi uma *drag* montada por lá, mas foi o espaço onde mais tomei nota de dados relevantes para a minha pesquisa, nas passagens de interlocutores que conhecem o movimento *drag* de Teresina. Ao cair a noite, o proprietário coloca as mesas e cadeiras na calçada e liga o aparelho de som. No prédio em que a calçada é utilizada como bar, durante o dia funciona uma agência de turismo e durante a noite, a lateral desse prédio tem um estreito corredor que leva a uma cozinha muito pequena e desorganizada.

Obtive esses dados não por pedido de permissão para entrar, mas pelo fato de que todos os que frequentam aquele local são obrigados a ver a cozinha aberta que fica ao lado do fétido, apertado e único banheiro que é compartilhado por todos os gêneros que ali comparecem. O público predominante daquele bar é de jovens homossexuais masculinos, com idade entre 18 a 30 anos. Resta uma frequência menor de pessoas de mais idade, categorizados como *mariconas* (*gays* masculinos acima de 40 anos). As lésbicas também frequentam o bar. Quanto às travestis, as que mais cruzam por lá são as que fazem programa em quarteirões próximos dali. Elas sempre passam em frente à calçada do bar, ou param para fumar um cigarro e tomar uma cerveja. A região do bar tem o costume de passagem obrigatória por elas, que sempre encontram um amigo para uma rápida conversa antes de *batalhar* um programa. O proprietário do bar é conhecido por todas e mantém uma ótima relação com elas.

Essas características eram costumeiras no famoso e icônico bar *gay Pride*, que ficava localizado no quarteirão anterior ao Lâmbida, na Rua 24 de Janeiro. Com a extinção do *Pride*, que fechou por conta da mudança do proprietário do bar para o Estado do Ceará, algum tempo depois surgiu o Lâmbida, para suprir a boemia noturna *gay* de Teresina.

A atração desse bar é justamente a variedade de músicas que tocam no *jukebox*, aparelho de som que fica em exposição para os clientes na calçada do bar, uma espécie de máquina de música. Os clientes ouvem as músicas selecionadas no painel de controle da máquina mediante pagamento. Dois reais dão direito a quatro músicas da relação de álbuns de artistas, elencados em ordem alfabética. Algumas músicas possuem *videoclipes*, o que de fato segura a atenção dos clientes que estão sentados mais próximos. Os videoclipes mais solicitados são das cantoras divas do pop americano: Madonna, Lady Gaga e Beyonce. Todos ficam concentrados quase em transe diante da expressão dessas cantoras na execução de suas coreografias.

É com essas músicas que surgem as *performances* instantâneas - são hits reconhecidos por aqueles que *se realizam* quando estas são de intérpretes consideradas divas do universo LGBT. Essas canções seguem padrões diversificados que vão desde as cantoras internacionais, já mencionadas, a nacionais, como: Maria Bethânia, Gal Costa, Ana Carolina, Preta Gil, Elza Soares, entre outras. Foi nesse espaço que descobri a concretização do termo *bichar*, durante a execução dessas músicas, assim como o que elas muitas vezes provocavam nos rapazes mais acostumados com o bar.

A música tem o poder de provocar manifestações corporais, o que realmente se revela no ato de dançar. Mas o fato de dançar as músicas que são preferidas dos *gays* determina tal ação como um estigma. Por exemplo, se um homem com orientação heterossexual começar a cantar e dançar uma música da cantora Donna Summer ou Madonna, evidentemente haverá uma maioria que duvidará de sua orientação sexual pela associação que essas cantoras adquiriram por serem queridas e festejadas por muitos *gays*.

Nessa ocasião, esse sujeito heterossexual poderia manifestar sua afeição pela música e pela cantora, independente de sua orientação sexual. Mas performar a coreografia da mesma seria, nesse caso, praticar uma *bichação*, trejeitos específicos e estigmatizados de um *gay* efeminado. E é justamente isso que essas músicas provocam: a vontade de *bichar*, que nesse caso, seria a desconstrução das prisões de gênero com a prática corporal do se soltar, gritar, rebolar o quadril, revirar os olhos, enfim, experimentar a sensação de se libertar da hipermasculinidade e de se sentir atraído pelos olhares dos sujeitos que estão na situação de expectadores.

Foi também no Bar Lâmbida, em uma noite em que eu estava com alguns amigos em uma mesa, observando o movimento da clientela que, durante a exibição de um clip da cantora Madonna, o artista Fernando Freitas, um dos meus interlocutores e intérprete da *drag* Samanta Menina, manifestou-se em uma interessante *performance* na calçada do bar. Fernando é um fã incondicional de Madonna e espontaneamente realizou uma *performance* da música. Ele não estava montado de *drag*, vestia uma calça jeans preta, tênis e uma camiseta de malha preta customizada, em um corte que exibia seu mamilo direito.

Ao começar a música, seu semblante mudou, parecia estar em transe. Levantou da cadeira em movimentos expressivos de descruzar de pernas e iniciou caminhadas repetitivas em vai e vem, como se estivesse em uma passarela de desfile de modas. Em seguida, começou a dançar coreograficamente a música. Fernando tinha completo domínio da coreografia, pela segurança e precisão com que executava a sequência dos movimentos. Todos ao redor apreciavam sua atuação. Ao término, ele retornou para a mesa, já com o corpo desvinculado dos trejeitos da cena que acabara de promover.

Interpretei essa ação corporal como um momento que categorizo aqui como *bichação*, o que é bem frequente nesse bar, que oferece aos clientes essa liberdade de expressão para os que sentem essa vontade ou necessidade de se soltar como bem quiserem, como se estivessem

sozinhos em um quarto diante do espelho ou durante o banho, debaixo do chuveiro. Lá se pode *bichar* porque ninguém vai repudiar.

Em outro momento, presenciei outras cenas que poderiam se inserir na categoria do *bichar*, como: o rapaz que dançava a música da Banda Calypso, em um frenesi de *bate cabelo*, como faz a vocalista dessa banda, Joelma; dublagens de outras músicas por outros rapazes, sentados na cadeira do bar; e desfiles em vai e vem frente à máquina de música. Considerei todas essas manifestações como *bichações* tanto para a plateia cliente do bar como para a que passava por ali, pelas janelas dos ônibus que transitam em frente a esse estabelecimento.

Classificada essa categoria do *bichar*, decidi incluí-la como temática para as perguntas obrigatórias em todas as entrevistas que realizei no decorrer dessa pesquisa. Sempre ao término de uma conversa com minhas interlocutoras *drags* e artistas que considerei relevantes na inserção do campo explorado, eu os abordava com a pergunta: o que significa *bichar* pra você?

Entre os interlocutores, além de *drags*, conversei com atores, bailarinos, diretores de teatro, músicos conhecidos no cenário artístico da cidade, enfim, artistas que, de alguma forma, interagem no meio cultural de trabalho com essa diversidade de gêneros. Em Teresina, muitos já utilizam o termo *bichar* em especificação descritiva à ação corporal de algum sujeito, seja homossexual ou não. Esse termo predomina no vocabulário dos artistas, quer seja de orientação sexual hetero ou homossexual. Por essa razão, a inseri como questionamento obrigatório em todas as minhas entrevistas.

O significado dado nas respostas não se distancia dessa contextualização.

Bichar é você se liberar. Libertação que você permita seu corpo se destravar. É você se expressar através de gestos, do riso, brincar e é debochar. Libertação que você permite aceitar seu próprio corpo (Informação verbal)²⁴.

Eu nunca gostei desse negócio de *para todos e para todas* [...] não gosto desse dual, yin yang, eu gosto mesmo é do trans, do híbrido, do bagunçado [...] Então, *bicha*, pra mim, é um nome que resolve [...] Porque bicha pode ser homem, pode ser mulher, pode ser bicha [...] qualquer coisa. Bicha é gente, é corpo [...] E bichar, pra mim, é exatamente essa ação [...] é uma ação de você ser o que você quiser. Bichar é você poder ser o que você é. E

²⁴Francisco de Castro, ator, teresinense, 48 anos, homossexual. Entrevista concedida ao pesquisador em 16 de outubro de 2015.

isso não precisa caber em nenhuma categoria, protocolo. Isso não precisa estar normatizado. Bichar pra mim é uma ação de ser bicha e ser bicha é ser gente. É uma coisa saudável, legal que todo mundo tinha que fazer [...] Dar pinta não, porque eu acho que dar pinta é outra coisa [...] (Informação verbal)²⁵

Acredito que o termo *bichar* possa ter diversas interpretações, mas que também está relacionado a vivências do conceito de corpo do homossexual efeminado. Seu significado está intrínseco à articulação da manifestação de sua cultura. Traçar seu perfil está relativamente demarcado pelo trabalho etnográfico, pois sua totalidade é inconstante.

Geertz (2012, p. 32) colabora nessa discussão pontuando um conceito sobre a sistemática da diversidade de fenômenos que podemos presenciar:

precisamos procurar relações sistemáticas entre fenômenos diversos, não identidades substantivas entre fenômenos similares. E para consegui-lo com bom resultado, precisamos substituir a concepção “estratigráfica” das relações entre os vários aspectos da existência humana por uma sintética, isto é, na qual os fatores biológicos, psicológicos, sociológicos e culturais possam ser tratados como variáveis dentro dos sistemas unitários de análise.

Traçar uma concepção de *performance* dentro dos espaços de gêneros LGBT talvez esteja em processos de transformações mútuas, haja vista que um mesmo espaço possui afinidades e diversificação de gêneros. Todos em uma inter-relação, manifestando suas formas de passagem por meio das peculiaridades que possuem.

Dentro dessa perspectiva de relações, interações no coletivo social, remetemos o pensamento de Marcel Mauss (2003, p. 313) na conclusão de *Ensaio sobre a dádiva*, quando diz que “as sociedades progrediram na medida em que elas mesmas, seus subgrupos e seus indivíduos, souberam estabilizar suas relações, dar, receber e, enfim, retribuir”. O que defende, então, são as relações de trocas e retribuições, como também uma motivação que dinamiza o sistema em sua totalidade, em qualquer sociedade.

²⁵Layane Holanda, artista, teresinense, 36 anos. Entrevista concedida ao pesquisador em 9 de abril de 2016

Nas minhas constantes idas a boates, vez por outra encontrava o *cavalo*²⁶ de uma *drag*, desmontado e, em outras vezes, montado. Observando essa dicotomia de comportamento entre o *cavalo* e a *drag*, podemos contextualizar e iluminar a reflexão desse capítulo, sustentando como alicerce os fundamentos da teoria de Mauss (2003), que revestem todo o corpo dessas observações, que se interligam a categoria nativa *bichar*.

Estou fazendo referência ao discurso de Mauss (2003) sobre a noção de pessoa, no qual o autor defende a desconstrução das categorias para depois se reajustarem. Ele propõe o exercício de que se pode esvaziar a mente e que nessa limpeza se permitiria pensar nas categorias. Defende também uma teoria da noção do *eu* pessoa, o papel social que cada indivíduo assume, assim como o nome que possui.

O nome tem o poder de carregar as características do sujeito. Diz a posição social de cada pessoa, pois enquanto pessoa, assumimos múltiplos papéis na sociedade. Cada máscara representa o as funções que se assume na sociedade. O sujeito é construído para estar em determinado lugar. Nesse aspecto, a construção desses papéis é assumida de acordo com o local, mesmo que provisoriamente. Pensar em uma identidade provisória classifica o sentido de que as identidades são móveis e, assim, coloca o homem na posição de um ser mutável.

Em tese, Mauss (2003) passa a ideia de que o homem é duplo. Pensar na construção é pensar em seus acordes. Assim como o ofício da composição de uma música: ela só terá uma boa melodia se tiver sucesso na escolha de seus acordes durante a construção, na junção dos instrumentos.

Dentro dessa contextualização, podemos inserir a *drag* nesse exercício, enquanto sujeito mutável e provisório. O cavalo seria, também, um sujeito com máscara temporária, ao mesmo tempo em que o cavalo tem a possibilidade de assegurar a prática de *performances* mutáveis entre duas identidades: cavalo x *drag*. Cada um desses sujeitos tem um papel diferente no meio em que performa. Enquanto cavalo, as características de suas expressões corporais são totalmente diferentes das expressões de sua *drag*.

Essa construção dicotômica deve ser assumida e resolvida na cabeça desses sujeitos. A *drag* transforma-se para performar uma identidade que o cavalo não se sente à vontade em assumir quando desmontado. Todas as minhas interlocutoras *drags* declararam essas falas em

²⁶Categoria nativa que significa o sujeito que interpreta e se monta de *drag*. Cavalo é o sujeito enquanto desmontado de *drag*. É o corpo que a sustenta e a carrega.

suas entrevistas. Lilika Net Work afirmou que só passa a se sentir de fato como tal, por completo, quando coloca um sapato de salto alto, as lentes e a peruca. Caso esteja montada e nesse processo não tenha inserido no corpo esses elementos, é como se a personagem não respondesse aos seus comandos ou se intimidasse para agir com espontaneidade em sua *performance*.

Digo do sujeito homossexual que está à vontade com o espaço da festa, sem nenhum pudor de dançar da maneira mais livre possível, assim como a prática do *bate cabelo*, que apesar de ser um momento cultural importante para a *performance drag*, não detém exclusividade desse sujeito. Vi muitos (*drags* ou não) na euforia de um *batidão* na pista, batendo cabelo sem ao menos estar usando uma peruca ou possuir cabelos longos para tal.

Em outro momento, ambos a caminhar, estando ou não com um salto de 15 cm, mas com o corpo alongado, como se sua estatura fosse de 1,85 cm; postura e modo de olhar demonstrando a emoção da vaidade em ostentar uma ideia de luxo, apesar da roupa aparentemente barata que usava não condizer com essa *performance*; andar a passos lentos e com movimentos suaves dos braços, ou sinalizar para um amigo, com um jogar de cabelo e mão na cintura etc.

Tudo isso são demarcações da expressão do *bichar* enquanto técnica, segundo relato do bailarino e intérprete da *drag* Chandely Kidman: *uso a técnica de bichar com meus colegas do grupo antes do ensaio para que todos fiquem mais à vontade*. Essa prática propõe um caminhar, uma brusca virada de cabelo, um requebrar exagerado das nádegas, pegadas de corpo pelo âmbito da sensualidade - todas essas possibilidades podem ser técnicas corporais típicas do *bichar*.

Isadora Lins França (2010), em sua tese sobre segmentação de mercado a partir de um recorte de um conjunto de espaços frequentados por homens que se relacionam afetivo-sexualmente com outros homens, na cidade de São Paulo, pauta pontos importantes sobre a relação das *bichas* nesses territórios. Frisa que o tratamento nos termos femininos ou tratamento de *bicha* se dão mais entre amigos ou para ironizar a si mesmos. E quando ocorre o contrário, e esse tratamento é feito por estranhos ou por alguém sem relação de intimidade, ela pode se sentir muito incomodada.

A autora também classifica e compara os rapazes em *bichas* (caráter efeminados) e os não efeminados. Poderíamos assim relacioná-los: “os que não *bicham*”. Ela compara o

vestuário classificando que as bichas combinam diferentes peças: usam tiaras, brilhos e transparências nas camisetas, regatas justas e curtas etc. Já entre os *homens*, o vestuário é mais sóbrio nas cores, com o uso de cores primárias, nunca chamativas. Confronta também os movimentos: enquanto as bichas circulam a passos leves, pernas fechadas e gesticulando muito, os homens já exibem passadas mais largas, pernas mais abertas e gesticulam menos, também circulam menos (no território pesquisado pela autora).

Logo, podemos pegar as observações dessa pesquisa como reforço para o entendimento da associação com o termo *bichar*. A gestualidade segue, portanto, como a propulsora dessa ação e dessa categoria nativa. Em resumo, nem todo *gay bicha*, mas todo mundo pode *bichar*.

Sendo *drag*, homo ou heterossexual, o importante é se permitir e admitir a diversidade espontânea das expressões corporais de qualquer sujeito. É justamente no tocante à permissão e aceitação dessas expressões que se tem um conflito de julgamento social alimentado por preconceitos. Tomemos como exemplo uma situação onde em determinado baile em que um indivíduo do sexo masculino, de orientação sexual heterossexual, depois de ingerir determinada quantidade de álcool, começa a manifestar sua alegria por meio da dança. Seu comportamento, então, sofrerá alterações. Antes dessa manifestação frenética, o indivíduo mantinha outra representação, outro *status* corporal.

Penso que o mesmo utilizou os sintomas da bebida para se liberar, destravar-se, resultando em uma expressão incomum em relação à utilizada em sua representação social, criada para interagir em sociedade. Erving Goffman (1985, p. 41) destaca, nessa perspectiva, o fato de como o indivíduo se apresenta diante dos outros, pois seu desempenho tenderá a incorporar e exemplificar os valores oficialmente reconhecidos pela sociedade, até mais do que o comportamento do indivíduo como um todo. Enquanto representação no *bichar*, seu corpo está lânguido e à vontade no espaço; suas mãos estão erguidas e em movimentos frenéticos; o quadril está em movimentos de vai e vem, em um requebrar oscilante.

Toda essa sequência de movimentos possui um estigma de que seja exclusivo do comportamento homossexual. Manifestá-la em público, nesse exemplo fictício, obviamente poderia causar um constrangimento a esse indivíduo que performou um momento que fugiu aos padrões sociais convencionais. Nessa lógica, o estigma é a situação que motiva a ação, que Erving Goffman (2004, p. 39) muito bem contextualiza em sua tese:

no estudo do estigma, a informação mais relevante tem determinadas propriedades. É uma informação sobre um indivíduo, sobre suas características mais ou menos permanentes, em oposição a estados de espírito, sentimentos ou intenções que ele poderia ter num certo momento. Essa informação, assim como o signo que a transmite, é reflexiva e corporificada, ou seja, é transmitida pela própria pessoa a quem se refere, através da expressão corporal na presença imediata daqueles que a recebem. Aqui, chamarei de “social” à informação que possui todas essas propriedades. Alguns signos que transmitem informação social podem ser acessíveis de forma frequente e regular, e buscados e recebidos habitualmente; esses signos podem ser chamados de *símbolos*.

Arrisca-se, portanto, a servir de chacotas, que podem ter uma repercussão ainda maior em nossa sociedade, cada vez mais midiática, que registra tudo em câmeras de celular, por vezes lançando mão das mais diversas legendas com resquícios de preconceitos. Ademais, pior seria se a música dançada for alguma daquelas associadas ao público LGBT, como as das divas da *pop music*²⁷, Gloria Gaynor, Beyonce, Lady Gaga etc. Para muitos, só o fato de curtir alguma dessas cantoras já se torna um motivo de desconfiança a respeito da sexualidade. Embora o indivíduo da performance do baile tenha convicção de sua orientação heterossexual, ele *bichou* nessa semiótica classificatória de meus entrevistados.

Essas formas corporais que chamamos de *bichar*, muitas vezes podem se manifestar em alguns momentos no cotidiano, como os de pânico em determinada situação, um jogar de cabelo, o enxotar de uma rã que pulou na camisa ou até um revirar de olhos pela emoção de sabor ou de repulsa. Ver um sujeito que possui um padrão de comportamento dentro do enquadramento esperado de quem é heterossexual, em algumas dessas articulações, pode gerar, por essa semiótica embutida de preconceitos, uma classificação equivocada desse indivíduo em razão de um pré-julgamento dessas técnicas corporais.

Nosso corpo é um suporte carregado das nuances da cultura que ele vive. Ele reflete a identidade dessa cultura da qual ele faz parte. Quando *maquiamos* a identidade desse corpo, Goffman (1985, p. 34) sustenta que aí existe uma prática cênica intitulada de *fachada*:

²⁷Música popular surgida no início da década de 1960 nos países anglo-saxônicos, caracterizada pelo emprego de instrumentos e equipamentos elétricos e/ou eletrônicos. Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/pop%20music>>. Acesso em: 12 out. 2015, 23:45:09.

[...] o fato de que as práticas diferentes podem empregar a mesma fachada, deve-se observar que uma determinada fachada social tende a se tornar institucionalizada em termos de expectativas estereotipadas abstratas às quais dá lugar e tende a receber um sentido e uma estabilidade à parte das tarefas específicas que no momento são realizadas em seu nome. A fachada torna-se uma “representação coletiva” e um fato, por direito próprio.

Quando o intérprete de uma *drag* assume esse papel, ele já verificou determinada fachada de *drag* já estabelecida para ele. A execução e vivência desse papel é a grande responsabilidade do devir *drag*. Não executá-lo dentro desse parâmetro tende a cair por julgamento diante do olhar de outras *drags* ou de quem já conhece o papel de uma. Aprendi isso no campo etnográfico, observando suas formas de montagem. A cada nova *drag* que via ou que surgia, eu procurava focar algum detalhe de sua montagem que outra não possuía, da mesma forma que tentava encontrar alguma singularidade nesse sujeito. Essa forma de olhar tornou-se um prazeroso desafio. Algumas *drags* novatas, ao aparecerem na noite, demonstravam, em seus movimentos de andar e de se postar em público, um aparente desconforto.

Em outro momento, em outra boate que pesquisei durante um evento intitulado *Convenção de drags*, na boate *gay Place of star*, localizada à Rua Elizeu Martins, nº1441, no centro de Teresina, chamou minha atenção a fala da *drag* Lilika Net, no palco, após a apresentação de sua *performance*, ao dizer que quando começou a se montar, sentiu-se muito insegura e com medo, pois no cenário das *drags* da cidade já havia veteranas, como Samanta Menina e Tina Tundercat, integrantes da Cia de Homens, grupo artístico importante na história da origem do movimento *drag* em Teresina, também contextualizado nesse trabalho nos próximos capítulos. Por isso, sentia vergonha, nos primeiros momentos, com medo de estar com uma produção de montagem, como ela classificou, *humilde* (no vocabulário LGBT, está relacionado à pobreza financeira ou ausência de luxo), e foi adquirindo mais segurança com a determinação que teve de enfrentar as pistas e os palcos das boates nas primeiras apresentações ao lado de uma *drag* companheira e também novata na época, chamada Diva Dynamite, que atualmente reside na Itália.

No dia em que Lilika fez esse depoimento, ela apresentou um show performático em homenagem ao início de sua carreira como *drag*, reproduzindo o figurino e a *performance* da época, no ano 2000. Era um macacão de malha amarelo limão com vários canos de plásticos móveis acoplados e uma máscara que mais lembrava uma abelha ou um personagem de filmes

de super-heróis infantis. Essa já não era a proposta de montagem atual dela, que possuía sempre os adereços mais sofisticados e até importados da Europa, por intermédio de uma amiga que mora na Itália e sempre os envia pelos correios. São artigos que vão desde perucas, miçangas, maquiagem, sapatos etc. Esse era o principal diferencial entre Lilika e as outras *drags* de Teresina.

Voltando a tratar da inexperiência nas práticas corporais da *drag* em seu território, sempre procurava observar as expressões corporais delas, como: o andar de salto, o sorriso tenso e o corpo curvado durante a posição de descanso. A curva da coluna é uma postura que não vi em nenhuma *drag* experiente no campo.

Goffman (1985, p. 34) justifica isso ao afirmar que como as fachadas tendem a ser selecionadas e não criadas, podemos esperar que surjam dificuldades quando os que realizam uma dada tarefa são obrigados a selecionar, para si, uma fachada adequada dentre muitas diferentes. O desafio nessa prática está em se manter seguro do seu julgamento no ato do devir *drag*. Eis a importância do *bichar*, que nesse viés pode servir como análise de reflexão no que diz respeito às práticas performáticas da *drag* enquanto personagem dentro ou fora do palco de encenação.

2.2 Mexendo na mala da *drag*, digo, no armário

Feito o discurso do ser *drag* e esconder que se monta dentro da própria casa, aos olhos da família, traçam-se aspectos curiosos da difícil tarefa de mimetismo desse sujeito, como se de fato estivesse fazendo algo muito terrível para a família e, por esse motivo, carregam um fardo na vivência desse dilema, a impressão de que realmente escondem a *arma do crime* em seu armário - refiro-me aos inúmeros acessórios de montagem.

Seria quase impossível para uma *drag* já experiente esconder dentro de sua casa tantos elementos sem que a família nunca os descubra. Faço referência aos que ainda relutam em omitir os mistérios desses sujeitos que vivem se montando. Sobre o conceito de montar-se, seguimos o entendimento de Jayme (2001, p. 8):

A *montagem* de um corpo construído milimetricamente é essencial para o *tornar-se* transgênero. Talvez seja a ação mais importante, porque é por meio dela que se dá a redefinição e a exibição das *performances* de gênero e, daí, a construção e reconstrução também de identidades. Não há uma *coerência essencializada*, mas a própria *desnaturalização* dos gêneros a partir da fabricação do corpo que significa e atua.

Aos que começaram pela experiência do fazer teatro por meio de oficinas, grupos ou escola, ainda utilizam a prática como alicerce de desculpa: *não é nada do que você está pensando, são coisas que uso no teatro*. Mas isso não é o suficiente. Sempre é chegada a hora de decidir: *ou assumo ou desisto para sempre* ou, então, manter a *drag* na condição de que a montagem ocorra na casa de uma amiga. São conflitos que se discutem sobre as práticas performáticas desses sujeitos inseridos na constante transformação cultural de uma cidade carregada de preconceitos.

Afirmar que vai *mexer na mala da drag*, aqui, possui dois sentidos: o primeiro é que a palavra *mala* também é uma categoria nativa *gay*, que significa *pênis*; em segundo, a palavra refere-se ao seu significado normal, de objeto onde se guardam roupas ou acessórios. Especificarei as duas categorias.

No primeiro sentido, *mexer a mala da drag* é o mesmo que *aquenda a neca*, ou seja, esconder o volume do pênis e do saco escrotal para parecer que tem uma vagina no mesmo lugar da genitália e, assim, tornar a montagem mais feminina. Para as *drags*, essa é uma tarefa básica e muitas vezes dolorosa e desconfortante, sobretudo para aquelas que são mais bem servidas de volume de saco escrotal ou mesmo do pênis, o que remonta a associação simbólica de virilidade.

Apesar de que existe a categoria de *drag andrógena*, que é aquela que não se prende exclusivamente aos padrões femininos quanto à forma de se montar, já que ela opta por uma montagem híbrida. A composição da montagem, em geral, é exagerada e instigadora de estranhamento. Nas *drags* de Teresina, o volume escrotal é muito camuflado. Mesmo que ela esteja usando brincos, batom, sem peruca e com barba, mesmo assim ainda se veem traços fundamentais do feminino, mesmo que as pernas não estejam depiladas.

Aquendar a neca ou *esconder a mala* não deixa de ser uma prática performática em prol de outra *performance*, a de ser *drag*. Não existe regra singular para tal prática: para algumas, a melhor forma é o uso de várias calcinhas sobrepostas às outras com o pênis e o

saco escrotal repuxado para o lado oposto, como se a glânde quisesse entrar no próprio ânus; para outras, esse repuxar é assistido com o apoio de fita adesiva - só assim o figurino é posto ao final. Por fim, fica também o critério opcional de beber nas boates ou festas, apenas o essencial, seja cerveja, água ou refrigerante, com o intuito de evitar as constantes idas ao banheiro pois, de acordo com a proposta do figurino, esse pode ser um obstáculo cansativo e desgastante no espaço do banheiro.

Desmontar e montar a *neca* novamente para continuar a performar lá fora é uma tarefa árdua. Em alguns casos, isso não interfere em nenhuma das duas tarefas: as idas ao banheiro e o *aquendar a neca*. Foi o que vi durante a experiência etnográfica, o banheiro também foi um dos espaços que não passou despercebido. Em um dado momento, tive a oportunidade de fazer xixi ao lado de uma delas. Foi uma ação muito rápida e prática, assim como a minha. Ela chegou, puxou o short de lado, sem utilizar a braguilha e fez xixi como qualquer rapaz no banheiro, e sem nenhum constrangimento.

O fato é que algumas *drags* não escondem a *mala* porque são desprovidas de um pênis volumoso, ou seja, possuem o pênis e o saco escrotal pequenos, a ponto de não precisarem esconder, apenas deixá-lo bem agasalhado. O interessante é que a *drag* esteja em perfeita montagem, pois para ela, expor a *mala* ou parte do saco escrotal pelas beiras do figurino seria o ápice do constrangimento e deselegância, mesmo que seja para *drags* de cunho caricata.

Entendido esse detalhe performático, passamos a *mexer na mala da drag*, enquanto guarda-roupa, partindo das experiências vividas em campo. Não resta dúvida de que para ser *drag*, é necessário, além de muita disposição e bastante dinheiro para arcar com a produção, muita criatividade. E quando não se tem muito dinheiro, que é o caso das *drags* de Teresina, o *ter muita criatividade* tem de ser redobrado ou triplicado. Foi o que percebi entre maioria das *drags* durante o trabalho de campo. Tudo é uma questão, como elas mesmas reconhecem, de como *fazer o truque* ou *trucar*, o que também é uma categoria nativa, *trucar a produção*, que significa disfarçar, camuflar, enganar; fingir que é rica quando, na verdade, é financeiramente pobre.

Esse truque é quase uma regra fundamental para a *drag* que, mesmo estando com o mais humilde figurino, seu olhar, chamado de *carão*, é de uma *drag* muito poderosa, o que seria uma interpretação dramática do olhar de ostentação. Demonstrar humildade em seus trejeitos corporais e em sua montagem jamais deve existir na *performance* enquanto montada.

Por isso mesmo, elas acreditam que estão com um figurino no mais alto conceito, moderno e que estão *abalando* demais por onde passarem.

Para manterem viva essa *performance*, seguem a regra de evitar repetir o mesmo figurino do sábado passado. Nesse caso, o truque é posto em prática na constante transformação de um para outro ou na alteração quanto à aplicação de elementos, como um macacão que é tingido com outra cor, uma peruca que é cortada ou escovada, a saia que vira vestido etc. São artifícios utilizados sempre com o intuito de acrescentar algo novo a mais a cada vez que coloca o salto alto na rua. O importante é arrasar e ser convidada para uma *selfie* em qualquer local em que esteja.

Todas essas práticas também fazem parte do universo feminino, o que justifica a fala de uma das interlocutoras *drags*, que afirma que a *drag* é, na verdade, uma mulher vista com uma lupa de aumento. Por esse fator, em tudo se exagera: as cores, os adereços, as formas corporais em geral que tangem a um visual esteticamente jocoso e particularmente belo.

A *drag* que parte da imagem do feminino obviamente não abre mão da preocupação de querer estar bela e dentro de um conceito de moda atualizado. Foi a impressão de uma mulher que estava na plateia do Theatro 4 de Setembro após uma apresentação teatral que teve a participação de Lilika Net Work. Ela disse que estava impressionada com a roupa que ela usava, pois era semelhante às que ela possuía em casa e que considerava nos moldes do momento: uma blusa de seda caída no ombro e óculos escuros. Essa percepção de certa forma bloqueou a leitura às vezes pejorativa do conceito tradicional da *drag*, no sentido de que ela seja um palhaço. Analisemos essas diferenças.

A função básica de um palhaço é propriamente o riso fácil, por meio de formas e práticas cênicas pelo exagero. Ele (*clown*) é um personagem caricato trabalhado sob uma indumentária colorida e ampliada. Para tanto, apoderam-se do exagero verbal, sonoro, de indumentária e figurino. Isso tudo são ferramentas estratégicas que facilmente desarmam a tensão de um expectador, o que parece fácil associar às mesmas funções de uma *drag*, que também se utiliza desses artifícios cênicos. Há também uma categorização aceita, inclusive pelas próprias *drags*, de que ela seja um palhaço. Porém, com vertentes diferentes do palhaço tradicional, já que a *drag* emprega o luxo como fio condutor de sua proposta de montagem. Já o palhaço, seja luxuoso ou não, mantém-se vigoroso pelo poder de articulação da técnica cênica corporal e vocal do riso.

Para Dario (1999, p. 305),

No mundo dos *clowns* só existem duas alternativas: ser dominado, resultando no eterno submisso, a vítima, como acontece na *Commedia dell'Arte*; ou dominar, assim surge a figura do patrão, o *clown* branco (o Louis). É ele que conduz o jogo, que dá as ordens, insulta, manda e desmanda. E os Toni, os *Pagliacci*, os *Auguste* lutam para sobreviver, rebelando-se algumas vezes [...] mas, normalmente, se viram.

Com as *drags*, enquanto conceito de palhaço, não há distinção singular de categoria *clown*. Entre ser vítima, dominar ou ser um dos *Pagliacci* ou *Auguste*, que sobrevivem, podemos categorizá-las em duas dessas três. Elas, como sujeitos, performam seu personagem dentro da proposta de domínio do espaço em que elas estejam. Ao mesmo tempo, sobrevivem, algumas vezes, a vários fatores que as massacram, como: o preconceito, as dificuldades de se manterem financeiramente ou as relações de conflito em seu território.

Já a *drag* como vítima se torna irreal. Não se verifica esse perfil dramático em *drags*, pelo menos em Teresina. São todas trabalhadas no *carão de abuso*, como elas próprias definem, ou seja, a transmissão de poder em todo o seu ser deve vigorar primordialmente em seu vestuário e maquiagem, o que não impede de restar uma vitimização por intermédio do acaso das circunstâncias em práticas performáticas. Por exemplo: a forma como elas são tratadas em territórios fora do eixo LGBT's durante a realização de um trabalho, categoria melhor articulada no próximo capítulo.

A *drag* Lilika estabelece uma modalidade de apresentação a cada situação festiva em seu contrato. Casado a isso, a produção de vestimenta deve estar em harmonia, montando-se conforme a situação. Ela exemplificou o universo de território religioso: *não se deve ir para uma missa com um shortinho mostrando a bunda* e a mesma coisa deve ou deveria ser pensada pela *drag*. Ela expõe sua indignação pelo fato de que algumas companheiras não seguem essa regra normativa de montagem e, por isso mesmo, caem na armadilha de serem ridicularizadas e até desrespeitadas quando não estão em uma montagem adequada ao território que elas escolhem frequentar.

Nessa variedade de possibilidades de transformação de figurinos e adereços é que se vai acumulando um grande amontoado de objetos, sapatos, perucas, roupas e os mais estranhos adereços no quarto de uma *drag*. Vez por outra deparo-me com alguma delas

oferecendo a venda algum elemento nas redes sociais. Os motivos são vários, entre eles, a necessidade de dinheiro, alterações na forma de se montar e, em alguns casos, o encerramento de sua carreira de *drag*, categoria discutida no último capítulo desse trabalho.

2.3 E com vocês, Cia de Homens, aí vem elas!

Foi em meados da década de 1990, precisamente em 1994, que surgiu, em Teresina, um grupo de jovens rapazes artistas advindos da dança e do teatro, e que, inspirados nas divas pops da época, como Cher e Madonna, criaram o grupo de performer *Cia de Homens*. A Cia durou dez anos e teve bastante sucesso, tanto no meio artístico local como em diversos pontos por onde se apresentaram pela capital teresinense. O último trabalho realizado por eles foi em 2004, intitulado *Elas avec elegance*, dirigido pelo bailarino, ator e intérprete da *drag* Tina Tundercat, Cristiano Farias (*in memoriam*).

A importância da história do grupo nesse trabalho dá-se pelo fato de ele ter sido a mola precursora para a inspiração para novas *drags* assim como referência às práticas do movimento *drag* na cidade. A Cia era formada por artistas que apresentavam suas *performances* e *squetes* teatrais de forma que os intérpretes performers brincavam em cima de diversos personagens, em um transformismo feminino repaginado, o que não equivale a afirmar que eram construídos necessariamente pela montaria *drag*.

Para justificar essa equivalência, segue depoimento de um interlocutor, jornalista e professor Eugênio Rêgo, um dos primeiros integrantes da Cia:

a primeira vez que eu ouvi a palavra *drag* eu ouvi pelo Fernando Freitas. Eu nem digo que o movimento *drag* começou pela Cia. Porque quem começou o movimento *drag* aqui foi o Fernando. A Cia foi uma porta, uma plataforma para que o Fernando se descobrisse *drag* de lá e daí sair a Samanta. Porque a Samanta teve vários outros nomes até ficar Samanta. Cada um de nós, tínhamos um nome de guerra. Primeiro a Cia surgiu como um grupo de atores e bailarinos que faziam *performances*. Ela não era uma Cia de *drag queen*; ela foi se tornar isso bem depois no final dos anos 1990 e início dos anos 2000. Porque já havia o movimento consolidado no Brasil. A única pessoa que se tornou *drag queen full time* foi o Fernando. E eu digo que quem criou o movimento *drag queen* foi o Fernando, e os meninos nesse movimento acabaram acompanhando. Eu me montava só para os espetáculos. Eu não tenho talento pra ser *drag*, eu sou muito grande e muito

largo. Eu não tinha a paciência que eles tinham pra maquiagem [...] O público associava muito: *Lá vem a Cia de Homens* e muitas vezes eram os meninos desenvolvendo o trabalho deles como *drags* sem ter uma ligação com a Cia (Informação verbal)²⁸.

Nesse depoimento, o interlocutor Eugênio Rêgo pontuou um fator importante de que a *Cia* foi uma usina de *drags*, o que se comprova pelo surgimento das três *drags* precursoras da concepção do movimento em Teresina: Samanta Menina, criadora da *Cia*, Blita Block e Tina Tundercat (*in memoriam*). Esse grupo de artistas foi responsável pela criação de *performances* antológicas na época, como o *The Sisters*, que deu ascensão ao grupo, onde que todas as personagens eram freiras inspirada no filme *Mudança de Hábito*. Foi apresentada nos mais diversos lugares de Teresina e até em circuito pelo interior do Piauí, à época.

Nesse espetáculo, o elenco utilizava inclusive, a trilha sonora do filme, e criava uma história para cada freira. Foi com esse trabalho que a *Cia* pôde explorar outros palcos, como os dos teatros da cidade, pois antes disso, apenas os de boates e bares eram performados por eles, inclusive dando a dimensão de território no espaço das universidades. A *Cia* sempre fomentou roteiros na montagem coletiva de seus trabalhos, e isso deu qualidade na leitura dos resultados, garantindo respeito pelo público.

Dentre os diversos lugares em que a *Cia* apresentou seus trabalhos na cidade, um deles é considerado o celeiro principal, o extinto bar Elis Regina, do produtor cultural João Vasconcelos, localizado na Rua Davi Caldas, no centro da cidade, onde o grupo exercitava constantemente suas *performances*.

Dos trabalhos de maior sucesso, a *Cia* montou: *Ladys of naftalina*, *The Sisters*, *Tributo à Madonna*, *Me poupe, how e Demais da conta*.

As informações contidas nesse tópico foram adquiridas por meio de entrevista com o ator e coreógrafo Fernando Freitas, intérprete e criador da primeira *drag* de Teresina, Samanta Menina, peça chave na integração desse trabalho. Antes da oficialização da *Cia*, havia em Teresina um trabalho realizado por transformistas conhecidas pelo grupo LGBT da capital, como Isabelita Kennedy e Jorginha, que trabalhavam bebendo da inspiração de divas de forte impacto na época, como Barbra Streisand e Donna Summer.

²⁸ Eugênio Rêgo, professor e integrante da *Cia dos Homens*. Entrevista concedida ao pesquisador em 31 de março de 2016

Para Fernando, a diferença entre *drag* e transformista está no fato de que aquela possui um conceito, é um sinônimo de exagero do ser, de dragão. Nasceu do exercício da caricatura cênica nos anos 1990. Já a transformista existe enquanto imitação performática de uma diva, portanto, é uma questão de concepção.

As *performances* eram sempre com sacadas sarcásticas e cômicas, criadas em reuniões realizadas pelo grupo, sempre na casa de algum integrante. Alguém dava uma ideia, que era prosseguida por outro, sucessivamente, até que o martelo era batido quando todos davam o parecer, por meio de uma gargalhada coletiva, causada por uma boa proposta, que era registrada e inserida na construção da concepção do espetáculo. Alguém dizia: *isso funciona*, e isso dava um conforto de que daria certo com o público, e de fato funcionava mesmo.

O grupo nasceu da primeira *performance* realizada, intitulada *The Ladys naftalina*, idealizada por Fernando Freitas. Os ensaios eram estabelecidos em um prédio onde funcionava uma academia de dança, no centro da cidade. A concepção dessa *performance* partiu de uma angústia do grupo ao analisar a monotonia das apresentações tradicionais dos transformistas. Eles sentiam a falta de algo a mais. Esse foi um momento de mudanças. E a partir dessa *performance*, eclodiu essa alteração, já na escolha da trilha sonora condutora, onde a Cia utilizou uma música de estilo *dance music*, estilo musical popular que ferveu no auge da década de 1990, *Groove Is In The Heart*, do trio de música dance *Dee lite*, de Nova York. Essa escolha musical foi revolucionária para a mudança de concepção performática. Eram obras que surgiam das ideias coletivas dos intérpretes criadores.

O show *The ladys naftalina*, da Cia de Homens, começava com a *performance* tradicional de um transformista dublando a música *Memory*, da cantora Barbara Streisand, atuando em um cenário representando um banheiro, com um vaso sanitário sujo ao centro do palco. No meio da música, a personagem era retirada bruscamente por uma bengala gigante, enquanto as integrantes *drags* revolucionárias jogam naftalina e, em seguida, performavam sua nova concepção, com renovada dublagem, com uma trilha sonora de *dance music*.

Era a simulação de uma banda pop com uma vocalista que vestia um macacão psicodélico de malha colado, definindo a sensualidade do corpo, e peruca estilo *channel*, adereços a partir de então muito utilizados pela *drag* Samanta Menina. O roteiro dessa *performance* era carregado de comicidade, com muitos significados, sendo o principal deles a sensação de tédio ao prestigiar essas interpretações clichês.

Os anos 1990 pediam mais dinamismo, um corpo frenético nas batidas do sintetizador de um DJ. Eram sintomas da febre da invasão da música pop americana tomando o Brasil. São todos esses fenômenos que, aos poucos, vão tomando corpo para esses sujeitos que transpiram criatividade no jogo de expressões corporais. Tudo isso arraigado dentro de uma dramaticidade que mais tarde foi assumida na ostentação contemporânea do que as *drags* e as travestis categorizam como o ato de *divar*, ou seja, a representação glamourosa e performática em cima da sensualidade e beleza do corpo de uma diva da *pop music*.

Toda essa concepção, articulada pela Cia de Homens, os distanciou da tradicional forma de performar o transformismo, trazendo-a, inclusive, para a categoria de *happening*. Não era apenas o ato de dublar uma música trajando um figurino feminino, ou imitar a cantora Donna Summer ou a Maria Bethania. A ação partia, a princípio, do entendimento do que a letra dessa música queria dizer e, assim, surgia a condução do roteiro do que os corpos dinamizariam no palco.

Era sempre um trabalho com surpresas cênicas, a exemplo da *squete Gal de costas*, que tinha uma transformista que dublava a cantora Gal Costa, de costas para a plateia, durante praticamente quase todo o repertório, só virando de frente para o público no ápice final da música interpretada. Durante toda a apresentação, o desafio era conseguir contagiar o público com todas as possibilidades cênicas criativas de corpo que não fossem o rosto e o articular da boca, forte subterfúgio de atenção quando é bem executado na dublagem transformista.

A Cia de Homens nasceu da necessidade de uma repaginação das práticas performáticas do transformismo, ultrapassando o simples ato de dublar e ocupando o espaço de intérpretes performáticos na faceta do riso fácil, por meio de vivências do universo cotidiano *gay*. Seria o objetivo arquivar a dublagem óbvia e buscar um novo jeito de se trabalhar essa técnica obrigatória do transformista. Eram rapazes artistas com faixa etária que variava de 17 a 25 anos. A primeira formação era composta por Fernando Freitas, Wilson Junior, Eugênio Rego e Roberto Freitas.

Em seguida, surgiram novos integrantes: Evandro Filho, Marcilio Alves, Flávio Brebis, Cristiano Farias, Romero Taylor e Cristiano Oliveira. Todos esses artistas contribuíram com seus talentos nessa Cia, com a interpretação de várias personagens, de acordo com a proposta da *squete* encenada. Isso corresponde a afirmar que existia o ato da montagem, mas não havia a permanência de uma personagem *drag*. Eram corpos montados

para suprir a obrigação de representar um ato, seja dublagem, cena curta, happening, coreografia, espetáculo.

Não era um grupo de *drags* caricatas contando suas vivências e muito menos show de humor com apelação sobre causos femininos. Assim como não era um grupo exclusivamente de teatro. Era uma equipe com intérpretes criadores cujo objetivo era encenar *performances* com o aparato do humor. O fato é que esse grupo culminou para o surgimento do movimento *drag* na cidade de Teresina, como afirmou o integrante da Cia, Eugênio Rêgo. Em sua fala, ele destaca a importância do colega de cena, Fernando Freitas, cavalo de Samanta, como o fio condutor do surgimento desse movimento. Um sujeito que gritou uma novidade que, à época, era desconhecido na cidade. Ninguém falava e nem via, de fato, alguém consciente de que estava montado de *drag* em vez de uma personagem feminina, como se vê de praxe no período de carnaval ou em alguma encenação teatral.

A Samanta Menina foi crucial, ao surgir naquele momento para os companheiros e para o público da cidade. Ela foi uma vitrine estranha e, ao mesmo tempo, uma sedutora de novas meninas. Surgiu mostrando quem era e o que era e assim serviu de modelo a novas *drags* na cidade. Alguns companheiros de Fernando, que participavam da Cia, passaram a se montar também, paralelo ao trabalho do grupo, nas saídas de *giro de Patrícia*, nas festas em espaços LGBTs da cidade, na época. E como afirmou Eugênio Rêgo, muitas pessoas passaram a associar suas aparições de montadas como uma *performance* da Cia, o que realmente não era. O que elas estavam vendo era o início do surgimento das primeiras montadas em Teresina, em meados dos anos 1990.

Abaixo, o registro de um *flyer* da Festa *Bine iubita*, tendo como modelo a *drag* Samanta Menina.

Figura 8 – Flyer da Festa Bine Iubita



Fonte: arquivo pessoal do autor (2015).

Mas podemos analisar esse momento fora da ótica da história e inserir essas práticas dentro de uma perspectiva de reconhecimento de identidades. O que Samanta fez, ao se descobrir *drag*, não foi apenas expor uma ousadia expositiva de seu corpo montado. Ela foi muito além, comprovando, com sua montagem, que seu corpo, enquanto Samanta é, além de um corpo de expressão, um corpo que se manifesta interferindo na definição de sua identidade.

Quanto ao cavalo de Samanta, Fernando incorpora sua personagem *drag*, redefinindo seu desenho de masculinidade ocupado pelo desenho feminino concebido de Samanta, o que justifica o fator híbrido de ser uma *drag*, sua capacidade de ser múltipla, ao mesmo tempo, sendo uma. Dentro dessa discussão, podemos refletir sobre uma ideia de gênero por meio desse recorte trans *drag*, a partir de conceitos como o pensado por Juliana Gonzaga Jayme (2010, p. 174):

Pensar o gênero em uma perspectiva incorporada permite perceber que ele é inacabado, sendo progressivamente construído, negociado, performatizado na relação com outras interações sociais. A partir dessa visão, torna-se mais clara a ideia de que o gênero não se refere simplesmente a homens e mulheres e que masculinidade não diz respeito unicamente a homens, enfim, torna-se possível pensar o gênero como multiplicidade.

Ao assumirmos esse conceito sobre gênero, traçado pela referida autora, podemos, inclusive, contextualizar a partir do nome do grupo escolhido por esses artistas, a Cia de Homens. O título pode nos favorecer um limiar híbrido sobre sua proposta enquanto grupo, já trazendo para seu público um educar de pensamento sobre a identidade de gênero. Para inquietação irônica da plateia, o grupo vendia o título de ser uma Cia composta apenas por artistas do sexo masculino.

Não posso aqui afirmar se era de propósito, mas não havia qualquer mulher no grupo que não fossem eles mesmos, por meio do ato de se montar e do assumir a lacuna de representação desse papel. O que seria verdade e irônico caso eles afirmarem: *Pra quê mulheres se nós podemos ser todos?* A ausência de algum gênero na dramaturgia de suas *squetes* não era visto como um problema, mas a solução, pois todos, na condição natural de homens, também poderiam experimentar, como atores, uma construção de corpo entre todos os gêneros, e o que predominava era o feminino.

Butler (1990, p. 47) define uma conclusão para essa perspectiva:

Se é possível falar de um *homem* com um atributo masculino e compreender esse atributo como traço feliz mas acidental desse homem, também é possível falar de um *homem* com atributo feminino, qualquer que seja, mas continuar a preservar a integridade do gênero. Porém, se dispensarmos a prioridade de *homem* e *mulher* como substâncias permanentes, não será mais possível subordinar traços dissonantes do gênero como características secundárias ou acidentais de uma ontologia do gênero que permanece fundamentalmente inata.

Como já foi afirmado, o grupo não era composto exclusivamente de *drags*, e sim de artistas que, em paralelo ao trabalho do grupo, traziam prioritariamente para o cenário noturno *gay* de Teresina, o sujeito da *drag* para as festas. E enquanto prática de *performances*, nascia um grupo de homens montados em personagens femininos, em um trabalho cênico performático realizado em cima de um drama sarcástico e cômico, ocupando a vertente da montagem *drag* na cidade.

A *Cia de Homens* é sempre recordada com muito saudosismo pelos meus interlocutores, e também por qualquer teresinense que conheceu o cenário cultural da cidade em meados dos anos 1990. Penso que as lembranças desses momentos são mais relacionadas

ao prazer da transição cultural pela qual passava a cidade do que pela dramaturgia das *esquetes* encenadas pelo grupo.

Eles traziam algo inovador, manifestado por atores travestidos de figuras femininas. E a qualidade inteligente e estética desse trabalho conseguiu ganhar respeito não só de um público *gay* específico, mas de toda a diversidade dos gêneros que demarcam o espaço cultural da cidade. Tudo isso em um contexto que classifica essas práticas como elemento alicerce de uma passagem importante de mudanças culturais em Teresina.

3 SETE, OITO E VRAAAÁH!!! LACRANDO NA BOATE

O título desse capítulo foi propositalmente escolhido com a intenção de provocar, primeiramente, a sensação de estranhamento pelas categorias nativas, que também não foram selecionadas aleatoriamente, pois são elas que ilustram o que se percebe ao assistirmos a uma *drag* dominando uma pista de dança em uma boate, assim como em todo o espaço dela. Classifiquemos:

- **Sete e oito:** categoria muito utilizada pelas montadas que vieram da dança, *Sete e oito* significa agilidade, rapidez ou movimentar-se com agilidade dentro de um ritmo, seja na dança ou não. Nas aulas de balé, seja clássico ou contemporâneo, são dois tempos de contagem nos oito tempos da sequência coreográfica. E esse termo é muito utilizado na descrição de uma ação, por exemplo: *Meu bem, ela saiu do carro sete e oito e se jogou na boate.*

- **Vraaaáh!!!** Muito comum nos diálogos entre *drags* e travestis e nas postagens em redes sociais pelos *gays*. Categoria nativa que, a propósito, está sendo utilizada pelas mulheres no cotidiano; representando em onomatopeia o som de um leque que se abre ou que se fecha. Pode significar o encerramento de um assunto sendo que o “vraaah” representa que alguém dominou o jogo, o discurso ou simplesmente chamou a atenção simplesmente por estar ali.

Divas da música pop americana como Beyoncé, Lady Gaga, Rhyanna, entre outras são musas inspiradoras através da performance de suas músicas em videoclipes veiculados na mídia. Nesse caso são em grande maioria, representado por elas dentro de uma concepção que esbanja sensualidade e ostentação de poder, seja financeiro ou de beleza.

São cantoras que estrategicamente utilizam a estratégia visual da montagem e da *performance*, a exemplo da principal diva *gay*, a cantora americana Lady Gaga, que chegou a um patamar de sucesso absoluto em um páreo junto à madrinha *gay*, Madonna. A imagem da figura de Lady Gaga serve de espelho para muitas *drags* do mundo inteiro, justamente pela forma psicodélica, extravagante e futurística de se apresentar ao público. A nova diva move todas as suas ideias trabalhadas na ousadia: ousou, inclusive, quando usou em uma de suas *performances* um figurino confeccionado com carne vermelha; em outro momento, na gravação de um *vídeo-clip* usou um par de óculos feito com cigarros acesos.

Tudo isso demonstra uma overdose pelo motim da vibração de criatividade da montaria de *drag*. Lady Gaga não é só uma cantora, é bailarina, atriz, intérprete musical e, nesse conjunto, não deixa de se enquadrar como uma *drag* exemplar, ovacionada pela grande massa LGBT mundial. Suas músicas estão sempre fazendo parte do repertório de qualquer DJ nas boates *gays*. Seus hits musicais são remixados de várias formas, sempre adquirindo a batida repetida, quase como um mantra, com sonoridade de encantamento performático. Hinos *gays*, como *Dancin Queen*, do grupo musical ABBA, e *I wil survive*, da cantora Glória Gaynor, são considerados como *sons da flauta de sereia*, que enfeitiçam e induzem o *gay* guardado no armário a se entregar, manifestando-se no que já contextualizei sobre o *bichar*.

As músicas de Lady Gaga funcionam com a força de um tsunami que arranca do âmago da alma o *gay* adormecido que acorda para *bichar*. São músicas que conduzem à prática do *bichar* e nesse capítulo, transponho mais um adjetivo para este termo, que seria o *lacrar*. São duas expressões quase sinônimas para a definição de uma prática performática *drag* nas pistas de dança, que define o sujeito na condição de uma bicha *lacradora* – aquela que chegou para arrancar as atenções do público presente pelo seu comportamento quase apelativo e sua montagem trabalhada no brilho e no exagero.

No Brasil, temos algumas cantoras consideradas divas pelo fato de seguirem a receita musical das celebridades internacionais. São intérpretes que dialogam com o repertório musical americano, como o hip hop e o pop, em fusão com os ritmos de inovação brasileira, como o tecno-brega, o calipso e o funk. Cito algumas famosas cantoras: Anita, Valesca Poposuda, Gabi Amaranto, Joelma e Preta Gil, que possuem uma potência midiática que as levou a um ganho de poder com o auxílio desses ingredientes que contagiam uma legião de fãs *gays*, tudo por conta dessa provocação performática do ritmo que enfatiza a expressão corporal da *bichação* e pelas letras das músicas que estão sempre no viés do drama da superação pessoal, o que resulta em *lacrção*.

São cantoras divas que servem como incentivadoras e inspiradoras para o surgimento das mais variadas *performances drags*. Porém, com tanta diversidade, todas possuem algo em comum: sentem-se belas e poderosas. Isso se reflete na reação do público *gay*, que assiste às *performances drags* nas boates com aplausos e gritos de *maravilhosa* ou outro adjetivo do gênero. Noletto (2012, p. 51) contribui sobre esse olhar ao destacar, em seu artigo sobre as divas, que

esses adjetivos nem sempre aparecem configurados dessa maneira nas falas dos interlocutores com quem dialoguei, mas surgem em sinônimos equivalentes – muitas vezes em formato de substantivo e não adjetivo – que concedem *status* de poder, divindade ou *glamour* a estas artistas. Sendo assim, uma cantora pode ser chamada de *rainha* (numa alusão a uma figura de poder ou ao adjetivo *poderosa*), *deusa* (referindo-se a uma condição de divindade) ou, ainda, *glamourosa* (dizendo respeito a um *status* de refinamento estético da arte e da *performance* desenvolvida por essas mulheres ou, ainda, ao modo elegante com o qual esses ídolos se comportam em suas aparições públicas). Portanto, de uma forma ou de outra, essas cantoras são constantemente elevadas à condição imaginária de *rainhas*, *deusas* e *divas*, justamente por serem detentoras de um saber musical e corporal específicos, valorizados por seus fãs homossexuais.

A grande maioria utiliza os mesmos adjetivos estéticos: a ostentação da beleza, a sensualidade e o *glamour* em ser a mais poderosa. Em resumo: sentir-se maravilhosa. E dentro desse contexto, ser poderosa, em um *vraaaáh*, é sinônimo da onomatopeia do adereço quase clichê da *drag*, o leque. *Vraaaáh* é o som de um leque gigante sendo freneticamente aberto, assim, transforma-se em categoria nativa: *o vraaaáh!!!!*

Figura 9 – Vraaaáh!



Fonte: arquivo pessoal do autor (2015).

O fato de a onomatopeia do abrir o leque virar uma categoria nativa demonstra o que o histórico da primeira diva brasileira a fazer sucesso internacionalmente, Carmen Miranda, deixou com seus inúmeros legados culturais. O adereço tem, portanto, o poder de legitimar *status* do sujeito, bem como vigorar as características performáticas de uma personagem, seja ela diva ou *drag*.

Enquanto artista, Carmen Miranda ficou gravada no imaginário popular como a diva das frutas na cabeça, o que Balieiro (2014, p. 28), em sua tese, justifica como uma estilização

da figura da personagem feminina de uma baiana. Nesse caso, o adereço com bananas foi crucial para a complementação da concretização da diva como personagem ícone mundial.

Sobre esse panorama, o autor diz que

a baiana estilizada de Carmen, com sua indumentária e corporalidade, levava às telas do cinema, bem além das fronteiras nacionais, a identidade brasileira. A nação era, então, corporificada pela artista brasileira. Carmen é, simultaneamente, baiana e latino-americana, carregando os signos representacionais de dois contextos em uma só *performance*. A um só tempo é símbolo de um país, representando a figura negra da baiana e dos países latino-americanos, corporificado na figura de uma mulher. Historicamente, os corpos femininos racializados são representados como corpos excessivos (*excess flesh*).

Nesse trabalho, Balieiro (2014) contextualiza, entre várias leituras de ressignificações da imagem de Carmen Miranda, a construção da diva enquanto personagem, ao tempo em que lança a pergunta: *Seria Carmen Miranda uma drag queen?* Se Carmen era *drag* ou não, o que a tese instiga é um fator importante na contribuição desse trabalho: a construção da personagem que dialoga em paralelo com a construção de identidades.

Carmen enquanto artista cinematográfica ou dos musicais americanos, trajava uma indumentária exagerada em prol de um feminino recriado e concebido por ela. Usou nessa composição uma gestualidade singular e a montagem, o que parece, nesse aspecto, exclusividade das *drags*, o que se confunde pelas leituras que se misturam quando se tem no cenário LGBT intérpretes que se utilizam desse artifício a partir do simulacro da imagem estilizada de Carmen Miranda.

São muitas *drags* e transformistas que empregam seus adereços na tentativa de proximidade de suas técnicas corporais ou simplesmente de recortes de detalhes, como: a banana, a técnica dublagem, a simpatia, o batom vermelho etc. Tudo isso para o alcance da vida do desenho dessa personagem, que a própria Carmen assumiu que era. Personagem que se confundia com a identidade da artista, enquanto sujeito fora dos holofotes e das lentes das câmeras.

Não questionando mais se Carmen era *drag*, mas sob outra vertente: *seria a drag queen uma personagem?* Antes de tentar uma resposta, é importante amarrar a ligação com a pesquisa de Balieiro (2014) sobre as ressignificações do fenômeno de Carmen, na tentativa de que sendo personagem ou não, as *drags* carregam em si o desejo interno que colabora para a

construção identitária de suas personagens de serem divas. Seja de que título for, mas ser diva, para elas, significa ser poderosa. Carmen era uma mulher poderosa. Ela foi a artista brasileira pioneira a fazer sucesso nos Estados Unidos. E para as *drags* de hoje, foi a primeira artista de gênero feminino a dar um *vraaaáh* na sociedade machista e, ao mesmo tempo, dando pompa aos valores artísticos do Brasil, ou seja, Carmen surgiu para *divar* por duas nações: a de sua origem e a da construção de seu reinado.

A questão que priorizo aqui não é a trajetória de Carmen, mas como o *status* do poder de *divar* em um espaço é obtido pela força de uma personagem. A montagem da *drag* é precisa está casada a isso, mas o oposto não elimina a existência da categoria de ser *drag*. Essa construção é explicada na concepção da criação de uma fachada pela personagem, por meio da concepção de Goffman (1975, p. 34):

Quando um ator assume um papel social estabelecido, geralmente verifica que uma determinada fachada já foi estabelecida para esse papel. Quer a investidura no papel tenha sido primordialmente motivada pelo desejo de desempenhar a mencionada tarefa, quer pelo desejo de manter a fachada correspondente, o ator verificará que deve fazer ambas as coisas. Além disso, se o indivíduo assume um papel que não somente é novo para ele, mas também não está estabelecido na sociedade, ou se tenta modificar o conceito em que o papel é tido, provavelmente descobrirá a existência de várias fachadas bem estabelecidas entre as quais tem de escolher.

Quando categorizamos esses sujeitos enquanto ocupação de personagem, pela reafirmação dessas pesquisas, podemos dizer que eles são estrategicamente performados na vibração dessas fachadas, na intenção de capturar as atenções para o poder dessa identidade imaginária de diva, um sujeito carregado de beleza, luxo e riqueza – o sonho idealizado por toda *drag*.

- **Lacrando na boate:** lacrar significa que o sujeito, sendo *drag* ou não, pratica uma *performance* notável por todos no evento em que se encontra. É o mérito de ser apreciada por sua qualidade de beleza, seja artística ou de comportamento; é estar em um padrão acima da totalidade das pessoas nesse espaço; é ser maravilhosa e também solicitada a tirar uma fotografia por um desconhecido; ao mesmo tempo, ser foco de inveja, provocada por ser contemplada. *Eita bicha, que a senhora lacrou ontem!* Essa frase é muito comum nos *posts* do dia seguinte nas redes sociais das *drags*, relacionando-se àquelas que apresentaram alguma

performance no dia anterior na boate. Na verdade, pude perceber, por algumas interlocutoras, que o cachê recebido pelo show fica em segundo plano pelo baixo valor, questão contextualizada no capítulo seguinte sobre o *aque*, nessa dissertação. Talvez a melhor satisfação esteja no reconhecimento de ter sido bela e poderosa em sua passagem.

É muito comum, durante a apresentação de uma *drag* no palco de uma boate, a mesma receber um forte incentivo da plateia, na grande maioria provinda de *gays* do sexo masculino, que a ovaciona sob uma histeria frenética, o que incentiva mais ainda a empolgação da representante em cena. São gritos de *Abalou viado!* ou *Deu o nome, viado!*, principalmente no momento do ritual *bate cabelo*, o que realmente causa grande emoção a quem aprecia. Isso se resume ao *lacrar* na boate, ser ovacionada nem que seja por vinte pessoas. O importante é suprir a necessidade de alimentar o ego motivador de ser *drag*.

Essas manifestações, dentro do espaço festivo de uma boate, favorecem um olhar no âmbito da perspectiva de produto representativo de um perfil de práticas corporais de gênero, enquanto espaço de liberdade de ser LGBT em Teresina. Atesta, nessa leitura, uma autonomia de ser limitada quando inserida nesses espaços. A figura da *drag* já demonstra em sua efemeridade um retrato desse olhar.

Levo em consideração o conceito de *drag* de um interlocutor que me disse certo dia que a ela é uma travesti sem garantia. Ele quis dizer que a travesti pode sê-lo na hora em que ela bem entender, enquanto a *drag* vive o deslumbramento quanto ato temporal de *performance*, apenas enquanto estiver montada. Ao raiar o dia, após uma noite na boate, ela se desmonta e volta a ser o Ronaldo, Francisco, Jesus, Cleiton [...] e tantos outros intérpretes que montam esse *cavalo*.

Ou seja, esses territórios dão carta branca ao ato da liberdade de ser o que eu não posso ser lá fora, ou melhor, favorece ao *gay* o seu direito de *bichar*. E a *drag* possui total autonomia no comando desse privilégio, fazendo uso em abuso desse ato. São sujeitos com pernas de fora em passos de um desfilar exagerado de manequim e um olhar de poderosa, ao mesmo tempo levando o imaginário de várias divas dentro de uma só. A *drag*, nesse caso, é o corpo ambulante que carrega essas mulheres internalizadas, dando vida à sua concepção.

Samanta Menina contou, em sua entrevista, que na época da Cia de Homens, sempre soube driblar o assédio do público. Ela destacou que de tantas manifestações dos que interagem com a *drag*, a única coisa que a incomoda e desestabiliza do salto é quando

alguém, em ousadia, pega em sua bunda. A *drag* carrega, além da indumentária de sua montagem, uma carga de provocação, como se ela dissesse: *Vem me pegar*. Não deixa de ser um sujeito cheio de encantos. Nota-se isso quando se tem alguma delas passeando em uma rua do centro ou mesmo no carnaval, entre os foliões comuns.

Samanta afirmou que para evitar passar por uma eventual ultrapassagem de limites de assédio, sempre se dirigia ao meio da multidão sem precisamente ter de parar em algum ponto. Ela sempre estava em dinamismo, sendo um ser que passa e corta caminho, furando filas, grupos e se acomodando em alguma área de conforto. Afinal, uma das principais funções nesses lugares é a de performar em prol de um atrativo por sua passagem.

3.1 Me poupe, Dona Teresinha! Aquendendo o preconceito

A homofobia vem assolando o país com um índice que persiste assustadoramente, comprovado ainda em tamanho desproporcional à realidade na mídia, tendo em vista a necessidade de enfatizar a campanha tão aclamada pelos grupos vigentes de LGBT. Em Teresina, isso não se diferencia, pois na cidade ocorrem muitos casos de preconceito contra os homossexuais, principalmente os efeminados e as travestis.

Em 2013, o site do portal O dia²⁹, em Teresina, divulgou, por meio de dados fornecidos pelo Grupo *gay* da Bahia, a taxa de mortalidade anual do Estado do Piauí, ocasionada por homofobia: o Piauí registrou 15 mortes violentas de homossexuais, deixando o Estado em 3º lugar entre os que mais matam por homofobia, à época. Desses 15 crimes, 13 aconteceram somente na capital, que é hoje considerada a mais homofóbica do país, com um índice de 15,66 mortes para cada um milhão de habitantes. Também foi divulgado o perfil das vítimas dessas ocorrências: no Piauí, elas foram nove *gays*, quatro travestis e duas lésbicas. Em Teresina, as 13 vítimas foram *gays*.

A homofobia é uma intolerância articulada com base na hostilidade contra homossexuais, por parte de um sujeito que se encontra no direito de se enquadrar em uma posição social justa e normal, condenando quem foge a esse parâmetro, seja homem ou mulher. O fato é que a homossexualidade ainda é interpretada por muitas pessoas e, em

²⁹ Disponível em: <<http://www.portalodia.com/noticias/piaui/teresina-e-a-capital-que-mais-mata-por-homofobia-em-todo-o-brasil-161882.html>>. Acesso em: 10 abr. 2016, 16:13:23.

específico, por sujeitos baseados pelo preconceito, como uma opção marginal e desviante. São sujeitos que não conseguem vislumbrar uma reflexão sobre a diversidade de gênero e muito menos respeitar as opções que se diferenciam das suas.

Burrilo (2010, p. 14) bem contextualiza tópicos que classifica o reconhecimento sobre homossexualidade:

Independentemente de tratar-se de uma escolha de vida sexual ou de uma questão de característica estrutural do desejo erótico por pessoas do mesmo sexo, a homossexualidade deve ser considerada, de agora em diante, como uma forma de sexualidade tão legítima quanto a heterossexualidade. Na realidade, ela é apenas a simples manifestação do pluralismo sexual, uma variante constante e regular da sexualidade humana.

Com relação às *drags*, as ocorrências de casos de homofobia, com base nos depoimentos de minhas interlocutoras, possuem uma baixa de registros da prática com violência, pela hipótese de que existe, por parte dos grupos homofóbicos, a imagem da *drag* como artista e que ela só está naquele espaço articulando um trabalho. Isso ajuda, amenizando a camuflagem da existência de um corpo homossexual que serve de suporte para a *drag*.

Esse mimetismo sobressai pelo estigma que a *drag* carrega de ser um palhaço, talvez tão qual aquele que vende o riso ou um serviço de malabarismos corporais em algum semáforo na cidade. A sua montagem provavelmente a protege como um escudo contra a ótica do preconceito. Por esse prisma, constata-se que o território é quem demarca a zona do *aqui pode e aqui não pode*. Seria como entrar com trajes de banho em um espaço religioso, amamentar um bebê em uma reunião de trabalho (assunto polemicamente debatido na mídia) ou vender um produto em zona proibida. No caso das *drags*, esse produto é a montagem de seu corpo junto às suas práticas performáticas, ao contrário das travestis, que se prostituem e que nessa profissão, precisam vender seu corpo na noite, em uma zona de risco.

É importante refletir sobre as razões dos sentidos que justificam a existência da homofobia. Ainda com base na tese do supracitado autor, que contribui em diversos olhares sobre essa temática, assim como com a elucidação sobre os aspectos contraditórios legais democráticos, quando se inclui um sujeito vitimado pelo preconceito por seu gênero:

a construção da *diferença homossexual* é um mecanismo político bem rodado que permite excluir *gays* e lésbicas do direito comum (universal), inscrevendo-os (as) em um regime de exceção (particular). O fato de que nenhum país no mundo tenha reconhecido aos casais homo os direitos conjugais atribuídos aos casais hétero ilustra perfeitamente a generalização dessa política segregacionista que consiste em atribuir determinados direitos (excepcionais) sem atingir a igualdade total desses direitos (BURRILO, 2010, p. 39).

Todas as minhas interlocutoras *drags* contaram algum episódio, por mais simples que seja, de alguma vitimização de preconceito em algum momento de suas *performances*. Samanta Menina, como *drag*, contou que em um dado momento de sua experiência como contratada para uma festa em uma boate exclusiva do público heterossexual, na zona leste de Teresina, foi insultada agressivamente por uma senhora dentro do banheiro feminino, que a atacava deixando claro, em suas falas, que Samanta, apesar de estar montada, era, acima de tudo, um sujeito do sexo masculino, e nesse caso, para ela, era inadmissível estar ali naquele espaço só de mulheres, ao lado de um homem que apesar de estar no espelho retocando o batom e arrumando sua peruca, era sim, um homem.

São ocorrências que vão da menor à maior gravidade, sofridas pelas *drags* que seguem nessa barreira de resistência e de luta na esperança por dias de paz e segurança de poderem estar presentes nos espaços públicos da cidade. Chandely, uma de minhas interlocutoras *drags*, fez uma observação muito interessante sobre essa perspectiva, em seu depoimento:

[...] como vocês devem saber, as *drags queen* são muito marginalizadas. As *drags*, as travestis, por serem pessoas que gostam muito da noite. E eu nesses anos de montagem estou querendo tirar isso, estou querendo rachar os lugares que não são tidos como de *drag queen*. Porque *drag queen* é nada mais, nada menos que um personagem, uma manifestação artística ao meu ver. Pode ter outras coisas em cima disso. Mas, pra mim, significa muito ir num lugar público, num shopping para que as pessoas percebam que é uma manifestação artística, que é um personagem, que é algo que tem ser visto, apreciado [...] (Informação verbal)³⁰.

³⁰ Chandely. Entrevista concedida ao pesquisador em 24 de setembro de 2015.

Já Ysys Malaphaya resiste com persistência e acata o fato de não ser aceita por determinados lugares, já que ela mesma diz não se rebaixar aos *nãos* que recebe. Foi em sua rede social que ela expôs sua indignação e a afirmação de sua autonomia como *drag*. *Hoje me perguntaram se eu não tenho vergonha na cara e eu respondi “não, só beleza mesmo”, e sai desfilando.* Essa postagem de seu desabafo deixou-se curioso, então escrevi no comentário minha pergunta: *Que absurdo! Por que fizeram isso com você? Porque você é uma drag? Ela respondeu: Pelo fato de acharem isso anormal [...] Não vou deixar de fazer o que gosto pra agradar os demais. Não estou matando nem roubando ninguém. O que uso compro com meu dinheiro. Então, por que ter vergonha de algo que NÃO faz mal a ninguém? Não é a primeira vez que fazem esse tipo de pergunta, meu bem. Nem me estresso mais*³¹.

Esse foi o depoimento da Ysys, sobre o direito de ser *drag* na cidade. Quando ela diz que não se estressa mais com isso, é justificando o cansaço pelo fato de que isso tem se repetido muitas vezes e que, ainda assim, continuará de cabeça erguida com a sua personagem, o que demonstra muita coragem e determinação nesse enfrentamento, já que ela faz parte do grupo das minorias nesse território de luta avassaladora contra o preconceito de gêneros.

De fato, Ysys comprova, em sua página na rede social *Facebook*, essa coragem e garra na luta contra as barreiras que impedem as *drags* de se manifestarem. Ela postou, nesse mesmo período, suas fotos estando montada, circulando pelo centro de Teresina, na companhia de sua colega *drag*, Paty, o Doce. As duas montadas fazendo o que elas categorizam como *giro de Patrícia*, driblando todas as formas de olhares nos calçadões do espaço urbano. Não posso me aprofundar sobre o ato dessa *performance* porque apenas vi as fotos em suas páginas. Mas se percebe aí a ousadia e coragem das duas *drags*, que pareciam não demonstrar qualquer insegurança; pelo contrário, estavam felizes e envaidecidas em suas fotos postadas.

Denota-se que ousadia e coragem são artifícios indispensáveis para ser uma *drag* em Teresina, mas não sei definir até em que nível a *drag* poderia confiar nesses adjetivos caso resolvesse dar seu *giro de Patrícia* sozinha, em lugares como esses em que transitam pessoas de várias categorias culturais, como um centro urbano e fora do horário noturno.

Sobre o assédio agressivo em minha experiência etnográfica, posso relatar um episódio que me deixou amedrontado e mais uma vez me fez refletir sobre os riscos que o

³¹ Ysys Malaphaya, em conversa realizada em uma rede social, em 27 de março de 2016.

preconceito pode causar. Foi na primeira experiência que tive ao prestigiar o bloco carnavalesco *Sanatório Geral*, evento tradicional no carnaval teresinense, frequentado, inclusive, por uma significativa parcela de artistas do teatro, tendo em vista que os organizadores e criadores do bloco são pessoas do meio, o renomado diretor teatral de Teresina, Arimatã Martins e o produtor de eventos Jorginho Medeiros, pessoas queridas e muito conhecidas na cidade.

Fui ao bloco na busca de diversão, já que ainda não havia decidido sobre meu projeto de pesquisa etnográfico acerca da temática articulada nesse trabalho. Então, fantasiei-me de *Gogo boy*, um homem que faz apresentações sensuais e eróticas com o uso da exposição dançante do corpo. Usei uma sunga branca, laço vermelho no pescoço, capacete de operário, muito brilho e óleo no corpo. Talvez eu tenha sentido a mesma sensação de estar montado como *drag* em uma festa, porém, com um personagem erótico masculino. Tirei muitas fotos com pessoas que nunca tinha visto, fui assediado por homens e mulheres que não hesitavam em querer beliscar minha bunda, típica ocorrência vivida pela personagem que eu estava assumindo naquele momento.

Até aí tudo bem, eu estava em um evento com artistas e simpatizantes, uma festa carnavalesca que me deixou muito à vontade naquele sábado de carnaval, em frente à Igreja São Benedito, no centro da cidade. Trata-se de um evento muito esperado no carnaval de Teresina, que não possui um carnaval turístico. Muita gente viaja para se divertir nas cidades do interior, e o *Sanatório* já se tornou tradicional com a presença da classe artística, grupos LGBT e simpatizantes.

A questão é que, ao término desse evento, desloquei-me para a Avenida Marechal Castelo Branco, localizada já fora daquele eixo central, onde estavam promovendo shows com bandas que animavam o carnaval, com a presença de uma grande massa de público da periferia. E por ainda estar no clima carnavalesco do evento anterior, fui vestido com a mesma fantasia que estava usando no *Sanatório Geral*, e o que comprovei foi que nesse outro evento não pude ficar mais do que meia hora. Era carnaval, mas não havia pessoas fantasiadas, apenas eu de *Gogo boy*, e de início, servindo de motivo de chacotas para algumas mulheres que riam, diziam coisas eróticas, faziam convites etc.

A situação começou a ficar tensa quando percebi que os homens me olhavam com desprezo e preconceito. Alguns diziam coisas do tipo padrão homofóbico, afinal, penso que para a orientação deles, homem de fato não se veste da forma como eu estava. Senti-me

acuado e pedi ajuda a um amigo para que me acompanhasse até o carro, a fim de que eu pudesse ir embora. Só então, pude refletir e chegar à conclusão de que o grau de intolerância que a sociedade de Teresina carrega altera, dependendo do local em que o sujeito se manifesta. Tal fato nos permite pensar sobre o que muitas *drags* passam e como se desdobram para poderem, aos poucos, quebrar as barreiras de territórios para se inserirem junto à diversidade de gêneros, temática essa discutida no último capítulo desse trabalho.

3.2 Concebendo a performance *drag*

Ao assistirmos à apresentação de um concurso de *performance drag* ou mesmo um show convencional em uma boate, parece simples conceber o roteiro de suas ações no palco. Mas para conseguirmos melhor contextualizar suas significações enquanto prática performática, é indispensável que se analisem os rituais realizados com base na cultura do território em tela. Pois é com esse filtro que se construirão alicerces para uma consistente interpretação favorável na ressignificação dessas práticas.

O que se verifica, resumidamente, durante um show *drag*, sem muitas surpresas, são marcações cênicas que se repetem. Refiro-me ao roteiro tradicional de uma sequência dramática da *performance drag*:

- 1 – começa a música de alguma cantora americana em ritmo lento;
- 2 – a *drag* entra trajando uma capa escura, lembrando muito um personagem Samurai;
- 3 – começa a dublar a música, estática ou como se fosse uma manequim de vitrine;
- 4 – interpreta, gesticulando os braços durante a dublagem;
- 5 – vira de costas para a plateia e vai para o fundo do palco;
- 6 – a luz diminui (isso em casos quando ocorre uma negociação antecipada com o iluminador do estabelecimento), estratégia para que ela impeça a plateia de vê-la tirando a capa;
- 7 – dirige-se para a frente do palco sem a capa, vestindo um macacão confeccionado com miçangas e brilho. A música já foi alterada para o ritmo *batidão*;

8 – ela dança algumas coreografias simples e faz alguns *carões* durante a dublagem da música, distribuindo beijos para a plateia, na tentativa de manter a interação;

9 – prepara o cabelo (peruca), sempre jogando para os lados e segurando com as mãos, simulando que são, de fato, seus próprios cabelos;

10 – encerra a *performance* com o *bate* cabelo, em uma explosão com papéis picados (quando a boate tem a possibilidade desse recurso).

Esses seriam os dez passos para o desenvolvimento de uma *performance* limpa e tradicional, apesar de que, para muitas *drags*, isso é considerado um clichê. Mas apesar de ser uma sequência aparentemente simples, o que transparece é que raramente ela pode falhar, quando há ensaios. Mas é justamente o que descobri: que algumas *drags* de Teresina não costuma fazer ensaios de suas *performances*.

Já foi dito que muitas *drags* de Teresina já vieram de alguma experiência com o teatro. Isso possibilita várias soluções quanto ao jogo de cena e à disciplina. Entretanto, o que se vê, em muitas apresentações, inclusive no concurso *Top Drag*, é que elas deixam transparecer que só descobriram que a ação do roteiro não funcionaria quando de fato já estavam em cima do palco, sendo assim, tarde demais para solucionar o vexame, pois a plateia e a luz já estavam em foco. Logo, os dez passos tendem a se converter para:

1 – começa uma música de alguma cantora americana em ritmo lento. O cd provavelmente está arranhado e não foi testado. A música trava e a plateia fica na dúvida se é o disco que travou no aparelho de som ou um efeito sonoro do DJ;

2 – a *drag* entra trajando uma capa escura, lembrando muito um personagem Samurai;

3 – começa a dublar a música, estática ou como se fosse uma manequim de vitrine;

4 – começa a interpretar, gesticulando os braços durante a dublagem;

5 – vira de costas para a plateia e vai para o fundo do palco tentar desamarrar o nó da capa, que não sai. Com muito esforço, ela o arranca;

6 – a luz continua forte, pois ela não combinou antecipadamente com um iluminador. E a plateia presente, pode ver seu desespero no fundo do palco;

7 – a *drag* dirige-se para a frente do palco, com a capa ainda enganchada no salto, exibindo seu pouco figurino ou usando um macacão. A música escolhida já está na metade do tempo e ela esquece de dublar a letra por conta do nervosismo;

8 – ela dança algumas coreografias simples e faz alguns *carões* durante a dublagem da música, distribuindo beijos para a plateia, em uma tentativa de manter interação.

9 – prepara o cabelo (peruca), sempre jogando para os lados e segurando com as mãos, simulando que são, de fato, seus próprios cabelos;

10 – encerra a *performance* com o *bate cabelo*, onde a peruca não foi bem fixada. Ela finaliza segurando-a com as duas mãos e sai demonstrando desequilíbrio nos passos.

Esse último roteiro é o que define uma desastrosa *performance* para uma *drag*. Mas por mais experiente que ela seja, o que ainda se percebe em Teresina é que muitas ainda cometem alguns desses equívocos durante suas apresentações, justamente pelo ato falho de não possuírem a cultura da disciplina de ensaios. O que também não remedeia por completo a possibilidade de algo errado ocorrer.

Poderíamos rechaçar esse episódio como fator característico das *drags* atuais se perdoássemos o fato de que esses desastrosos deslizos performáticos fossem algo natural, típico de quem ingressa no caminho da *drag*. Mas se compararmos com as mais experientes ou mesmo com a escola das precursoras, a Cia de Homens, poderíamos dizer que muito se tem perdido ou que muito se tem a aprender.

Foi o que justificou o interlocutor Eugênio Rêgo sobre esse aspecto:

Eu acho que as *drags* de hoje não são como eram antigamente. Eu sinto a falta do artístico, sabe? Eu sinto falta do personagem. Eu vejo muito mais cabides de roupas, cabides pra perucas, sapatos, maquiagem do que exatamente um personagem; eu sinto falta do artista. Ela precisa convencer o público de que aquilo que ela está fazendo é verdade, de que não é um rapaz vestido de mulher. Se você pegar a Samanta, ela é um personagem. Ela tem vontade própria. Inclusive eu dizia muito pro Fernando: *Eu tenho uma leve impressão de que a Samanta tem um despeito comigo*. Eu dizia muito isso pra ele. Engraçado é que eu conheci várias pessoas que diziam *Eu não suporto a Samanta*, mas gosto do Fernando. Aliás, ou *eu adoro a Samanta e não gosto do Fernando*. E isso aconteceu com várias outras *drags* que eu convivi e que eu vi. A Tina era muito lasciva e o Cristiano não. A Tina me contava coisas que ela fazia que eu dizia *Eu não acredito* e que o Cristiano não fazia. O Cristiano era um doce de pessoa, a Tina não era. A Tina era sedutora, a Tina era uma menina Rock Rol, entende? A Samanta era esnobe,

o Fernando era dado. E eu acho que uma coisa que esse pessoal que está fazendo drag hoje tem que entender é que a *drag* nasce do entretenimento da noite GLS e tem essa dimensão. Eu vejo pouco show de *drag* porque eu acho que é tudo a mesma coisa (Informação verbal)³².

Porém, o objetivo desse discurso não é destacar o que pode dar certo ou errado em uma performance *drag*, mas entender que seja certo ou errado, suas ações pré-combinadas em um palco equivalem a um significado que atribui corpo ao ritual que demarca identidade de gênero a esses sujeitos. Entretanto, esse roteiro não é utilizado por todas as *drags* no ato de suas *performances*. O que vai diferenciá-lo é justamente a categoria da *drag*, como já foi classificado nesse trabalho.

Se fôssemos generalizar esse roteiro, seria o caso de também classificarmos as *drags* com apenas uma categoria, quando sabemos que existem *drags* construídas do riso ao luxo. De acordo com a classificação do conceito de *drag*, por Juliana Jayme (2001, p. 64), podemos refletir sobre suas categorias:

A drag-queen pode ser vista como mais próxima da caricatura, da paródia. A *mulher* de seios enormes e falsos em um corpo, muitas vezes, com aparência masculina. Uma mulher de bigodes que anuncia o lúdico, o falso visível. O feminino parodiado que concorre com o masculino, com a virilidade. Aqui o homem e a mulher aparecem simultaneamente, como que construídos numa brincadeira, num jogo, no qual o duplo e o ambíguo se mostram no mesmo instante. A brincadeira, o sorriso, antes sensual, remete ao deboche.

Essa definição, apesar de sua excelência, não se atribui com exclusividade para a *drag* de Teresina, por suas variações de categorias. A definição de Juliana foca as práticas performáticas da *drag* caricata, e o que observei é que nessa capital, as categorias seguem para além do caricato. Há *drag*, inclusive, que não se utiliza do humor, que não *bate cabelo*, que não faz show, que não assume exclusivamente a imagem do feminino, entre outras características que definem a escolha de seu conceito de ser.

³² Eugênio Rêgo. Entrevista concedida ao pesquisador em 31 de março de 2016.

O movimento *drag* não para e está sempre em dinâmica com o desaparecimento de uma e o surgimento de duas, o que mantém o ciclo sempre vivo de suas existências na cidade e, junto com elas, apresentam-se novas formas de ritualizar suas *performances*.

Não se pode falar em práticas performáticas sem mencionar o uso do suporte do corpo. E falar em corpo, na leitura antropológica, é passar, prioritariamente, pelos conceitos de Mauss (2003), em seu célebre trabalho sobre as técnicas do corpo, onde o classifica como uma construção social e montando esse corpo com a sua cultura. O autor defende que a técnica existe por conta das tradições vividas pelo corpo. Do contrário, essa técnica não existiria, pois a cultura se internaliza no subconsciente do sujeito. Podemos também transpor esse conceito para o discurso das tradições performáticas da *drag*, já que todas essas ações, que são construídas por elas, são baseadas no corpo, objeto técnico do homem.

Não podemos pensar que existe uma manifestação *drag* singular, pois tudo o que se tem desse movimento, na atualidade, é fruto da construção de uma tradição: as formas de se montar, dançar, andar, olhar e, principalmente, relacionar-se com o outro. Tudo isso é *performance*, que não deve ser reduzida apenas a um roteiro de palco. A prática do *bate cabelo* não é aprendida pela *drag* sozinha por intuição. Antes, ela obviamente conheceu o seu significado na presença de outra *drag* que já sabia fazê-lo, com giros que desenhavam um *oito* no espaço, assim como o domínio de outras técnicas de equilíbrio.

Estou citando apenas um exemplo, entre tantas práticas articuladas como técnicas corporais pelas *drags*. E pensar em técnicas corporais nos leva a refletir sobre os problemas de identidade de gênero tão bem contextualizados por Butler (1990, p. 196), que colabora ao amarrar esse capítulo sobre a *performance drag*:

A *performance* da *drag* brinca com a distinção entre a anatomia do performista e o gênero que está sendo performado. Mas estamos, na verdade, na presença de três dimensões contingentes da corporeidade significativa: sexo anatômico, identidade de gênero e *performance* de gênero. Por mais que crie uma imagem unificada da *mulher* (ao que os críticos se opõem frequentemente), o travesti também revela a distinção dos aspectos da experiência de gênero que são falsamente naturalizados como unidade através da ficção reguladora da coerência heterossexual.

O discurso da autora sobre performatividade é contextualizado por Vencato (2002, p. 104), ao construir sua reflexão sobre corporalidades:

É importante entender que a performatividade proposta por Butler só atinge um *status* teatral na medida em que essa teatralidade possa cumprir seu propósito de não revelar as normas a que renova. No caso específico das *drags*, parece fundamental entender quais são as regras implícitas à performatividade do gênero e da construção do corpo ou, seja, como se dá, na *performance*, a construção de uma corporalidade *drag*. Ainda, se essas normas regulatórias do sexo, conforme a autora, servem para reiterar um *imperativo heterossexual* na construção de *corpos que pesam*, pode-se inquirir como se dá, nesse contexto, a construção da drag queen como sujeito assim como quais são as possibilidades de existência de uma corporalidade drag.

Já no discurso sobre problemas de gênero, Butler (1990) aplica o reconhecimento de uma noção de paródia de gênero sendo que, ao mesmo tempo, não destaca que haja necessariamente um gênero original. A seleção dos códigos representados na técnica da imitação traz para a *performance* uma imagem baseada em um radical retirado da relação sexo e gênero. As *drags* parodiam com as práticas imitativas a construção de sua história cultural.

3.3 Dando Giro de Patricia em Teresina, mas batalhando um *aque*

A *drag queen*, enquanto performa no palco de uma boate ou se apresenta em um evento, seja hetero ou de cunho LGBT, ocupa, nessa instância, o ofício de um profissional, ou seja, está ali praticando um ato sob a condição de um pagamento. Em Teresina, esse serviço é bem solicitado nas intenções de entretenimento em diversos setores, sem distinção de gênero.

Nessa perspectiva, elenco aqui alguns serviços prestados por algumas *drags* profissionais em Teresina:

1 – Hosters: (recepcionar eventos) a *drag* é contratada para ficar na entrada principal da boate ou do local da festa em sua mais exótica e bela montagem, vendendo o aroma do mais forte perfume espalhado pelo sacolejar de um leque que nunca mata o calor. Ao mesmo tempo, distribui simpatia no sorriso dando *Boa noite! Seja beeeem vinda!* a todos os convidados ou

público pagante. Sua figura dá um toque de *glamour* à festa, assim como transpassa a confiança de que o evento está bem produzido;

2 – Panfletagem: apesar de atualmente ser pouco requisitado, há na lista de atividades da profissão *drag* o serviço de entrega de panfletos ao público presente em algum evento, seja uma festa ou alguma campanha temática dentro dos interesses do grupo LGBT;

3 – Ser macaca: eis a mais difícil tarefa de uma *drag*. Nessa categoria, poucas se habilitam, pois é preciso domínio dos recursos técnicos das artes cênicas. Ser *macaca* em uma festa é executar um trabalho cômico, típico das *drags* caricatas; conseguir fazer a plateia rir durante sua apresentação; um quê de humor *stand-up*, categoria de humor tão solicitada na atualidade. Nesse caso, a maioria das *drags* habilitadas nesse tipo de *performance* vieram de uma experiência com o teatro. Em Teresina, temos algumas que já executaram essa categoria de serviço: Lilika Net Work, Paty o Doce, Samanta Menina, entre outras. É preciso, além de jogo de corpo, um bom domínio de cena.

Não de forma geral, mas segundo depoimento de Lilika Net Work, essas funções a deixam profundamente irritada, pois parece leva-las ao ridículo e a um patamar negativo sobre o valor do trabalho da *drag*. Ela mesma já sofreu essa sensação na pele quando, em algumas apresentações fechadas, em festas particulares, alguns participantes heterossexuais exigiam que ela batesse cabelo, contasse piadas, imitasse alguma personagem, enfim, os fizesse rir como um bobo da corte, e usando as palavras dela: *queria que eu fosse macaca no ciclo de pessoas presentes*. E para ela, isso foge à verdadeira função da produção performática *drag*, ao menos no conceito de sua personagem;

4 – Close: essa talvez seja a melhor maneira de se ganhar um *aque* na profissão da *drag*, pois para isso, ela precisa apenas estar na festa, o que seria a categoria *ser bonita* no evento. Sem constranger ninguém, apenas *dando close de bonita*, ou seja, sendo uma convidada inserida no meio para provocar admiração para os requisitados *selfies* utilizados como marcadores de território, do tipo: *vejam onde estou agora* nas redes sociais. Em resumo, seria uma decoração viva da festa;

5 – Cerimonial ou apresentação de concursos: como a categoria já classifica, a *drag* é requisitada para apresentar um evento, sendo a cerimonialista, geralmente, de cunho humorado. Isso requer o domínio do tempo de comédia e da improvisação. Em Teresina, temos como referência a *drag* Stela Simpson, carinhosamente tratada como *Madrinha* pelas

novas *drags*. Stela é a mais requisitada para comandar a apresentação do concurso *Top Drag, Concurso Bate Cabelo*, entre outros realizados nas boates LGBT da cidade. Stela é uma *drag* espontaneamente satírica e humorada. Cada apresentação é, de fato, uma *performance* ímpar com as sempre bem articuladas jogadas improvisadas em cima das falas de alguém da plateia, o que se categoriza como: *dar o dizá ou um coió*, para o divertimento do público. Típica reação de um palhaço que brinca e retira o humor a partir da sátira e jocosidade de alguém escolhido na plateia;

6 – Performer: nesse caso, a *drag* é requisitada para apresentar seu tradicional trabalho, um de seus shows já montados e que já fora exibido convencionalmente nas boates. Parece comum para alguém que frequenta os espaços LGBT, mas para a exibição em espaços fora do eixo dessa categoria, torna-se um grande atrativo e uma novidade, sobretudo para o público heterossexual. Nesse show, a *drag* apresenta uma *performance* com aproximadamente três a quatro minutos, tempo hábil de repertório de uma música *batidão* de boate, que é finalizado com o ritual já classificado nesse trabalho, o tão esperado *bate cabelo*.

Em Teresina, muitos espaços estão sendo desbravados por algumas *drags* na apresentação de seus serviços de profissionais *drags*. Chandelly Kidman foi matéria de telejornal local e de revista quando teve uma significativa participação com a apresentação de sua *performance* com direito a *bate cabelo* no debate *Visibilidade trans: preconceito não faz o meu gênero*, realizado pela Comissão da Diversidade Sexual da Ordem dos Advogados do Brasil (OAB-PI), no auditório da Escola Superior de Advocacia do Piauí (ESAPI). O evento fez alusão ao mês da visibilidade trans.

Com tantos exemplos elencados aqui sobre as formas de se ganhar algum dinheiro por meio de um serviço prestado pela *performance* da *drag* enquanto artista profissional, fica a curiosidade em saber se de fato elas sobrevivem apenas do trabalho como *drags*. Quem respondeu taxativamente a essa pergunta foi uma de minhas interlocutoras *drags*, Lilika. Ela disse que o que se ganha como *drag* é muito pouco e que viver disso em Teresina é uma grande ilusão, não existe. O intérprete de Lilika quando fora do universo da montagem de sua *drag*, trabalha como empresário no ramo de produção de eventos.

Aurélio (nome fictício) *cavalo* de Lilika, por questões éticas, não mistura a personagem com seu trabalho de empresário. Disse que, inclusive, muitos funcionários de sua empresa não sabem que ele se monta. Afirma que o que ainda mantém Lilika viva é justamente seu prazer em se montar. Aurélio também é exímio maquiador, o que facilita na

sua produção de *drag*. Mas ressalta que se fosse depender do trabalho como *drag* para sobreviver, não teria conseguido ter o padrão de vida que tem.

Atualmente morando na zona leste da cidade (zona nobre de Teresina), conseguiu estar em um ótimo patamar de vida, custeado com muito trabalho no sucesso de sua empresa. Ele é, dos artistas que se montam atualmente, o que possui melhor condição financeira, fator que lhe possibilita não medir esforços para caprichar no investimento de sua montagem com perucas e adereços de boa qualidade, adquiridas em compras fora de Teresina e até na Europa.

Luxos à parte, as *drags* iniciantes esforçam-se para estar com boa *make*, à base de criatividade e improviso na produção, fato que também não as deixa por baixo, por não terem condição de adquirir um macacão com pedras de valor maior. As opções de lojas no ramo de produção *drag* na cidade são poucas, contendo apenas uma, em específico, com maior variedade de produtos para a composição de um figurino. Essa é uma das lamentações unânimes das montadas. O problema é solucionado com a compra de produtos e acessórios via internet ou quando uma amiga vai a São Paulo.

3.4 A morte da *drag*: algumas reflexões sobre a parada final de sua montagem

Já foram classificadas nesse trabalho diferenças entre *drag* e travesti. Foi pontuado que entre esses dois gêneros existem diferenças temporais enquanto permanência de sujeitos. Refiro-me ao tempo em que as duas categorias se mantêm ativas, não como condições vitais do corpo, mas como permanência de sujeito construído.

Suponhamos a ideia de enfrentamento sobre quantas dificuldades são dribladas por uma *drag* que na juventude era acostumada a bater cabelo na pista de uma boate, usando um salto 15 centímetros e um figurino sensual, exibindo um tórax malhado, sem gorduras e sem auxílio de um corselet apertando à cintura. De repente, vê-se na experiência de viver a terceira idade e com o desejo de se montar ainda vivo. Nessa fase, acredita-se que esse sujeito teria de readaptar seu corpo idoso às estratégias de truque para resgatar a imagem de um corpo jovem.

Resta saber se esse corpo resistiria ao assumir essa farsa no dinamismo das práticas performáticas de uma *drag*. Mas saindo da reflexão de exemplos imaginários e tentando

amarrar a compreensão sobre as categorias de gênero, Jayme (2001, p. 8) esclarece, partindo do princípio fundamental da montagem do corpo, que

a montagem liga-se a outras questões, tais quais o corpo, a pessoa e o próprio tempo. O tempo é um dos definidores das diferentes categorias: as 24 horas das travestis, o para sempre dos transexuais, o dia-noite dos transformistas e *drag queens*. É por meio do tempo também que os nomes e pronomes são utilizados. Enfim, há uma ligação intrínseca entre corpo, nome, incorporação e tempo na montagem dos transeñeros.

Enquanto a travesti leva a possibilidade de assumir sua orientação até o término de sua vida, a grande maioria das *drags* de Teresina possui um estágio de tempo consideravelmente curto. Existem alguns fatores que justificam essa realidade. Compreendi que um dos mais relevantes é a limitação do corpo, dentro das obrigações das práticas performáticas do padrão de se constituir uma *drag*.

A *drag* é um artista que se transveste por meio da montagem do corpo, seja masculino ou feminino, em uma conversão trabalhada no exagero visual de um gênero. Assim como a bailarina que precisa do corpo flexível e fortalecido para dançar, a *drag* necessita, também, de seu corpo para performar. Um corpo que envelhece perde, naturalmente, vigor, elasticidade, agilidade, jovialidade, entre outras características fundamentais que dão vida à figura dinâmica que é o personagem da *drag*. Como exemplo, cito a impossibilidade de usar um sapato salto 15 tendo em vista as limitações do peso da idade sobre o corpo.

O envelhecimento altera o ritmo dinâmico e a capacidade de algumas práticas da *performance drag*, como, por exemplo, o ritual do *bate cabelo*. Durante essa pesquisa, não vi qualquer *drag* acima dos trinta anos de idade praticar esse ritual. Parece que realmente existe um intervalo de faixa etária que vai do final da adolescência aos 30 anos, a possibilidade de melhor desempenho desse ritual.

Nesse caso, percebemos que o tempo é um fator que pode interferir ou alterar as formas de manifestação de uma *drag*. A velhice é uma passagem que instiga reflexão sobre sua aceitação por qualquer sujeito que não admite o pensamento de viver fora do universo encantado dos valores corporais da juventude.

Castro e Júnior (2012, p. 275) nos ajudam a refletir sobre o conflito desse fator:

[...] se as marcas do envelhecimento podem ser minimizadas ou mesmo apagadas, molda-se um novo corpo, reinventam-se os sentidos da velhice, vestindo-se com uma capa de positividade e possibilidades, afinal sem rugas e cabelos brancos temos o idoso ativo que vivencia a *melhor idade*. Ideia oportuna para uma sociedade alicerçada no consumismo, no imediatismo e na superficialidade.

Ainda sobre a comparação entre o ofício da bailarina e da *drag*, sabe-se que aquela, em um determinado estágio da vida profissional, está impossibilitada de dançar com a mesma elasticidade corporal da juventude. E para não abandonar o mundo da dança, segue participando em outras funções, como o de lecionar ou sendo ensaiadora, coreógrafa de alguma companhia. Não há como forçar o corpo a uma obediência de ritmo natural do tempo. O que há são possibilidades de adaptação de resistência ao meio.

Sobre essa perspectiva, a *drag queen*, com todo o seu aparato de montagem, segue seu ofício sob a força da liberdade de ser. E para ser é preciso estar. Estar em plenitude com a beleza, com o corpo, com a maquiagem, enfim, com a saúde. A *drag* precisa de um salto para se sentir *drag* e quando essa sensação de estar não existe, não há peruca importada de cabelo natural que supra essa lacuna.

Para Lilika Net Work, *drag* em Teresina há mais de 15 anos, só existe essa sensação confortável de se sentir *drag* quando ela calça os saltos e coloca as lentes de contato. Acredito que mais tarde, se Lilika não estiver de salto e com uma lente com graus, correrá o risco de *sucumbir* no cenário *drag* da cidade, se não por outro motivo pessoal, como acontece com outras *drags*.

Essas impressões são representadas nas reflexões de Goffman (1985, p. 15), em sua tese sobre a representação do eu:

[...] quando um indivíduo chega diante de outros, suas ações influenciarão a definição da situação que se vai apresentar. Às vezes, agirá de maneira completamente calculada, expressando de determinada forma somente para dar aos outros o tipo de impressão que irá provavelmente levá-los a uma resposta específica que lhe interessa obter. Outras vezes, o indivíduo estará agindo calculadamente, mas terá, em termos relativos, pouca consciência de estar procedendo assim.

Essa característica de representação no cotidiano justifica que a indumentária que veste o corpo possui o poder de conduzir o perfil de nossas *performances* em determinados lugares. Um exemplo básico seria o de entrar em uma festa cujo traje obrigatório é o fino usando traje esporte. Seria o suficiente para chamar a atenção de muitos nesse episódio, pela quebra de padrão.

No caso do depoimento da *drag* Lilika, sobre o patamar que deve atingir em sua montagem para de fato se sentir no corpo dela, são recursos exigidos pelo seu *cavalo* para que o mesmo possa transitar e comandar a direção de sua gestualidade e suas reações no território, de maneira consciente e, às vezes, inconsciente, justamente por se sentir com o corpo livre, sem que nada bloqueie a sensação de se sentir a personagem de *Lilika*.

Enquanto isso, Fernando Freitas, *drag* há mais de 20 anos, o *cavalo* de Samanta Menina, lamenta por não poder estar com os joelhos saudáveis para resistir ao peso da personagem. Em uma de nossas conversas, ele atacou a personagem com veemência, como se ela fosse, na verdade, uma entidade. Insultou-a com palavrões, pela persistência no sentido de a existência de Samanta parecer ser mais forte que as condições físicas dele. Quando ela tem de surgir, a dor física é driblada e seu poder de contagiar o público ainda vigora por onde ela passa.

Acontece que no dia seguinte, Fernando estará acamado, com dores nas pernas, aos palavrões, na ira de Samanta, que se já se desmontou. Esses são reflexos do peso do corpo da personagem sobre o peso de um corpo que já expõe cansaço pelo tempo. Sobre esse recorte, o interlocutor Eugênio Rêgo, que já foi bailarino, em seu depoimento, fala a respeito:

as *drags* são muito um reflexo de uma época. Fazer *drag* é arte. A *drag* compromissada mesmo ela é um artista que entende o que ele está fazendo. Ela não é só um cabide pra peruca e pra roupa. Então eu acredito que [...] por exemplo, o Fernando se monta pouquíssimo. Por quê? Porque isso vai cansando, fazer as mesmas coisas, aí você tem outras prioridades. Eu acho que as *drags* morrem muito por isso. Porque os *cavalos* (os intérpretes) consideram as *drags* como uma entidade. A noite mudou. Hoje nasce *drag* como rama no muro (Informação verbal)³³.

³³ Eugênio Rêgo. Entrevista concedida ao pesquisador em Teresina, 31 de março de 2016.

Mas independente de estar *maricon*a ou não, qual seria o motivo da ocorrência de muitas *drags* em Teresina durarem pouco tempo no cenário LGBT? Pelo diagnóstico de minhas interlocutoras, o principal fator causador do fim da montagem *drag* em Teresina é social e econômico. Sabe-se que para manter e ostentar a existência de uma *drag*, o *cavalo* tem de abrir mão de economias e uma quantidade significativa de dinheiro no bolso. Em cada apresentação, ela busca inovar ou causar, por meio de adereços e figurinos, como se fosse uma figura feminina vaidosa que não quer passar despercebida em um evento.

Lilika Net Work, em sua entrevista, afirmou que não repetir roupa em festas, em Teresina, é uma ilusão, pois sempre conseguem uma forma de *trucar* algo no figurino repetido para demonstrar que é novo. Muitas vezes, a roupa usada é repetida, mas a troca de peruca já dá uma grande mudança, seja no corte ou na cor, ou vice-versa. Enquanto isso, Samanta utiliza o apoio de amigos que, vez por outra, a presenteiam com um sapato, um vestido ou algum elemento que ela criativamente vai compondo. O fato é que tudo isso, seja doado ou comprado, requer gastos. A *drag*, ao se montar, precisa deslocar-se para o evento, e a maioria delas não possui transporte, investem seu dinheiro com o táxi.

Outrossim, a maioria das *drags* de Teresina é de classe social pobre ou não possui estabilidade financeira. Trabalham em algum emprego insuficiente para possibilitar o financiamento de sua *drag* por muito tempo. Isso se reflete até nos locais que elas frequentam. Em Teresina, existe uma boate de classe média na zona sul da cidade. A entrada custava 25 reais quando tive a experiência de etnografar esse local nos dias de sábado, que é o dia da semana em que ela abre. Em nenhuma das vezes em que estive lá pude perceber a presença de alguma *drag*.

Acredito que entre tantos motivos para essa ocorrência, um deles obviamente deve ser o valor do ingresso, da consumação e do transporte até o local, que fica em área fora das imediações do centro onde elas mais frequentam. Nas vezes, em que fui a essa boate, eu não gastava menos de 80 reais, sempre acima desse valor. E soube por algumas *drags* que o que se ganha em uma apresentação de *performance*, em uma boate, raramente ultrapassa 200 reais, em alguns casos, até 50 reais. Isso deixa clara a necessidade de reflexão no sentido de se questionar qual o valor que se investe para estar montada na noite?

Esse questionamento sobre valores financeiros é algo que constrange e desestimula profundamente uma *drag*. Chega um determinado momento de sua vida em que ela cansa de tudo isso e percebe que talvez não tenha mais sentido gastar tanto para servir o trabalho gasto

pela beleza de sua personagem. O que se tem em troca? Algumas fotos com pessoas estranhas e muitos elogios das amigas. Isso é um forte fator que classifica a efemeridade do ofício de ser *drag*, levando-a para a estagnação da decisão de sua parada final de montagem, deixando-se vencer pelo cansaço e pela falta de estrutura financeira para manter viva a sua personagem.

Ao término desse trabalho, a *drag* Fayga Fox, inclusa nas observações na experiência do evento *Top Drag*, relatado no primeiro capítulo dessa dissertação, declarou, em uma conversa em reservado, pela rede social Facebook, que abandonará sua *drag*, que ela não existirá mais, o que me deixou chocada, pelo curto intervalo de tempo que ela durou no cenário *gay* da cidade. Perguntei ao *cavalo* dela qual teria sido o motivo, e sua resposta foi que para ele, não fazia mais sentido Fayga existir em sua vida, e que também está em busca de novas conquistas, o que não incluiria a companhia de sua personagem.

Sobrevidas e morte de *drags* à parte, essa análise sobre a efemeridade da *drag* em Teresina, de fato, comprova que a prática da montagem, em suas vidas, torna-se uma passagem e fundamental na construção desses *cavalos*, enquanto reconhecimento de suas identidades. Ser *drag* em um determinado momento da vida se torna uma passagem fortalecedora na construção desses sujeitos que conseguiram se desvencilhar de conflitos sociais de preconceitos.

4 “Nhaí!!!” CONSIDERAÇÕES FINAIS

Realizei essa pesquisa durante o período de dois anos do mestrado, cujo resultado mostra, *a priori*, uma busca por reflexões acerca de algumas categorias do vasto campo dos transgêneros. Nesse trabalho, dei ênfase às práticas performáticas, à corporalidade e encorporalidades em territórios *gays* da cidade Teresina-Piauí.

Optei pelo método etnográfico, vivenciando nesses espaços um conhecimento perante as práticas do montar-se, tanto em camarins como fora desses ambientes restritos. Pelo fato de meu histórico anterior a esse trabalho contemplar uma experiência profissional com as artes cênicas no ofício de ator, tentei mudar a ótica para fatos que, para mim, já eram familiares, como as relações que acontecem dentro de um camarim: corpos nus sem constrangimento em relação ao outro; sujeitos que tiram e trocam naturalmente de roupa diante dos companheiros de cena; tipos de conversas; *bichação*; o foco concentrado ao passar um lápis preto no olho diante do espelho etc.

Apesar disso, as relações nesses espaços diferenciam-se de acordo com as categorias profissionais na arte de representar. Bailarinas comportam-se de forma diferente dos atores durante a preparação para entrar em cena, e isso nos remete aos ensinamentos de Mauss (2003), em *Técnicas do corpo*. Qualquer antropólogo inserido nesses espaços e praticando uma observação participante na experiência de entrar pela primeira vez em um camarim teria, pela semiótica, novas ressignificações sobre as experiências do *se montar*.

Ao mesmo tempo, não acredito que isso tenha interferido na minha leitura e na construção das minhas ressignificações, analisadas durante todo o tempo que vivenciei e passei a encarar o estudo com o olhar da antropologia, somado com a contribuição de entrevistas com algumas *drags* que escolhi durante a pesquisa.

Essas conversas possibilitaram uma compreensão sobre o que eu apenas tinha como hipótese ou ouvia alguém contar, a exemplo de como tudo começou na cidade, com o surgimento da antológica Cia de Homens, importante manifestação artística que foi a mola propulsora para o que temos hoje em nível de variedade no movimento *drag* em Teresina.

Em síntese, apesar de todas as minhas contextualizações sobre o campo, sobre os sujeitos e sobre os recortes de gênero e masculinidades, reconheço a importância de meu

trabalho, já que, como discrimina o título, trata-se de uma travessia pelas experiências da *drag* de Teresina, no sentido de que essa viagem traga como souvenir referências significativas que possam contribuir com o prosseguimento de trabalhos que abranjam essa mesma temática.

A propósito, ainda se tem muito a construir devido aos poucos resultados na antropologia acerca desse recorte, diante de um campo tão vasto de significados e significantes. Por esse aspecto, apesar das classificações e desfeches sobre os nativos em questão, destaco que não me arriscarei a traçar aqui, pegando a linguagem *drag*, uma conclusão montada e toda feita diante de tantos acessórios. Deixarei em aberto os caminhos a serem construídos a partir de bifurcações que aqui deixo e tenho certeza de que levarão sempre a um destino satisfatório, se for trilhado com os melhores ingredientes da antropologia, e sempre com o fermento de Butler (1990) e seus seguidores.

Espero que o resultado dessa pesquisa possa contribuir tanto para a antropologia como para os leitores interessados em conhecer o campo que experimentei, que, por sinal, além de mágico, contagiante, é sedutor e viciante, principalmente quando você passa a perceber que olha os grupos gays de outra forma, limpa de qualquer sujeira negativa do preconceito e tentando capturar uma leitura de compreensão sobre as identidades múltiplas.

É nessa esfera que, refletindo, senti falta, enquanto *performance* de antropólogo, de um conhecimento sobre as técnicas que melhor se adequam para trabalhar na especificidade no campo LGBT. Como diria uma *drag*, *Se joga, viado*. E foi literalmente jogando-me nesse campo que fui aprendendo a olhar e entender as linguagens e as práticas performáticas na corpografia do sujeito da *drag*, que nunca ficam estáticas para que se apreciem seus detalhes. Dentro de uma boate, elas são, ao todo, como peças de um caleidoscópio, confundindo a definição precisa da visão de quem busca um saldo teórico pela etnografia.

Por fim, o que pode, realmente, ficar como base conclusiva é que essa pesquisa é como uma paleta de pintura, onde deixo alguns tons de cores que podem virar dégradé ou se misturar a outras na construção de novos tons. As *drags* são sujeitos do resultado de uma variação dessa mistura de cores, ou melhor, do gênero. Elas podem ser azu claro, azul cobalto [...] Vai depender do suporte com o qual trabalharei. E cada uma delas carrega o que qualquer ser humano tem: a sua identidade, o seu código. Cabe ao antropólogo registrar esse *código de barras* do corpo para, então, catalogar, identificar, registrar e desvencilhar-se da redoma do estereótipo binário de gênero.

As pesquisas sobre os problemas de gênero em tempo de globalização seguem uma dinâmica que necessita de reabastecimento de reflexões que sejam compatíveis com o ritmo das transformações que se elevam na atualidade, nessa área. Nesse trabalho, fica claro, ao final, que em Teresina, as *drags* adquiriram novos perfis, novas categorias e novos objetivos de ser no decorrer do tempo, desde a formação da Cia de Homens até os dias atuais. Muitas desapareceram e muitas chegaram, então percebi a necessidade de continuidade na análise dessas categorias, pois o campo não só descentralizou, multifacetou, fazendo jus aos conceitos de Butler (1990), de que a construção do gênero é determinada culturalmente na expressão da substância do sujeito.

Finalmente, ao concluir o ciclo que me coube no ofício da construção desse trabalho, percebi que a cidade de Teresina começa a ganhar novos rumos na linha condutora do movimento *drag*. São manifestações que servem para expor essas diversidades em festas exclusivas que revelam a multiplicidade das nuances de ser *drag*. Esses sujeitos não querem apenas representar a personagem criada da *drag* mas, acima de tudo, satisfazerem-se na condição de *gays*, assim como o de *bichar* no *gay* que se quer ser – condição essa independente do sexo.

Porque apenas ser *gay* não os realiza, eles encontram na montagem um subterfúgio para se sentirem livres e completos no reconhecimento de sua identidade de gênero. E na situação da vulnerabilidade das múltiplas formas de ser *drag*, termino meu trabalho de forma que não o classifico por encerrado, mas levo a esperança de ter instigado em todos que se interessarem por ele o desejo de se saber, conhecer e pertencer como sujeitos que abraçam sem preconceito todas as cores das formas de ser.

REFERÊNCIAS

- ADAD, Shara Jane Holanda; JÚNIOR. Francisco de Oliveira Barros (Org.). **Corpografia: multiplicidades em fusão**. Fortaleza: UFC, 2012.
- ALMEIDA, Miguel Vale de. O corpo na teoria antropológica. **Revista de comunicação e linguagens**, Lisboa, v. 33, n. 5, 2004.
- ANDRADE, Luma Nogueira de. **Travestis na escola: assujeitamento e resistência à ordem normativa**. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Federal do Ceará (UFC), Fortaleza, 2012.
- BALIEIRO, Fernando de Figueiredo. **Carmen Miranda entre os desejos de duas nações: Cultura de Massas, performatividade e cumplicidade subversiva em sua trajetória**. São Carlos: UFSCar, 2014.
- BUTLER, Judith. **Fundamentos contingentes: o feminismo e a questão do “pós-modernismo.”** Cadernos Pagu. p. 2, 1998.
- _____. **Problemas de gêneros: feminismo e subversão da identidade; tradução, Renato Aguiar.** – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CLIFFORD, James. Sobre a autoridade etnográfica. In: **A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998. p.17-62.
- DANIEL, Borrillo. **Homofobia: história e crítica de um preconceito**. Tradução de Guilherme João de Farias Teixeiras. Belo Horizonte: Autêntica, 2010. (Ensaio Geral, 1).
- DURHAM, Eunice R. **A aventura antropológica: teoria e pesquisa**. Organização Ruth Cardoso. 4. ed. Paz e Terra, 1986.
- FO, Dario. **Manual do ator**. Organização Lucas Baldovino e Carlos David Szlak. 2. ed. São Paulo: SENAC, 1999.
- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- FRANÇA, Isadora Lins. Sobre “guetos” e “rótulos”: tensões no mercado GLS na cidade de São Paulo. **Cadernos Pagu**, São Paulo, n. 28, 2007.
- GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. 1. ed., Rio de Janeiro: LTC, 2008.
- GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Tradução Maria Célia Santos Raposo. Petrópolis: Vozes, 1985.
- GROSSI, Miriam. **Antropologia em primeira mão**. Florianópolis: UFSC, 1995. n. 1. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social.

JAYME, Juliana Gonzaga. **Travestis, transformistas, transexuais, drag-queens: personagens e máscaras no cotidiano de Belo Horizonte e Lisboa.** Campinas, SP. 2001.

LAU, Héilton Diego. A (des)informação do bajubá: fatores da linguagem da comunidade LGBT para a sociedade. **Temática**, NAMID/UFPB ano XI, n. 2, fev. 2015. Disponível em: <<http://www.ies.ufpb.br/ojs/index.php/tematica/article/viewFile/22957/12682>>. Acesso em: 8 out. 2015, 9:36:32.

LOURO, Guacira Lopes et al. **O corpo educado: pedagogias da sexualidade.** Tradução Tomas Tadeu da Silva. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

MENDES, Maria Cecília. **145 Anos; Teresina Cidade Futuro.** Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 1997.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia.** Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MEED, Margaret. **Sexo e temperamento.** 4. ed. São Paulo: Perspectivas S. A, 2000.

JACOSE, Annemarie. **Queer Theory – an introduction.** New York: University Press, 1996.

NOLETO, Rafael da Silva. **O que é que uma diva tem? Cantoras brasileiras, vozes, corpos e poderes vistos por entendidos.** São Paulo: Caderno de Campo, 2012. n. 21.

PERLONGHER, Nestor. **O negócio do michê: prostituição viril em São Paulo:** Brasiliense, 1987.

QUEIROZ, Teresinha de Jesus Mesquita. **Do singular ao plural.** Recife: Edições Bagaço, 2006.

SANTOS, Joseyson Fagner dos. **Femininos de montar – uma etnografia sobre experiências de gênero entre drag queens.** Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN, 2012.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação e Realidade**, Porto Alegre, v. 2, n. 16, p. 5-22, 1990.

SCHECHNER, Richard. O que pode a performance na educação? **Revista Educação e Realidade**, p. 23-35, maio/ago 2010.

SIMMEL, George. **Revista de Ciências Humanas**, Florianópolis EDUFSC v. 43, n.1, abr. 2009. Tradução Simone Carneiro Maldonado.

TURNER, Victor. “Betwixt and between”: o período liminar nos ‘ritos de passagem’. *In: Floresta de símbolos.* Niterói: EdUFF, 2005. p.137-158.

VENCATO, Ana Paula. **“Fervendo com as drags”:** corporalidades e performances de *drag queens* em territórios gays da Ilha de Santa Catarina. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Santa Catarina, Ilha de Santa Catarina, 2002.

ANEXOS

ANEXO 1 - Se jogando com etnografia



GIRO DE PATRÍCIA



Obs: Todas as fotos desse anexo foram registradas pelo autor, durante o período de pesquisa etnográfica, no ano de 2014, em Teresina-Piauí.

LACRANDO NA BOATE



MEXENDO NA MALA DA DRAG



BICHAR PARA DESTRAVAR



VRAAAH

NHAÍ

