

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**

Douglas Henrique Ostruca dos Santos

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Nísia Martins do Rosário

Coorientador: Prof. Dr. Fabrício Lopes da Silveira

MICROPOLÍTICA DAS MONTAÇÕES:

um estudo das comunicações transversais em fabulações transformistas

Porto Alegre

2024

Douglas Henrique Ostruca dos Santos

MICROPOLÍTICA DAS MONTAÇÕES:

um estudo das comunicações transversais em fabulações transformistas

Tese apresentada à banca examinadora do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito para obtenção do título de doutor em Comunicação.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Nísia Martins do Rosário

Coorientador: Prof. Dr. Fabrício Lopes da Silveira

Porto Alegre

2024

MICROPOLÍTICA DAS MONTAÇÕES:

um estudo das comunicações transversais em fabulações transformistas

Tese apresentada à banca examinadora do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito para obtenção do título de doutor em Comunicação.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Nísia Martins do Rosário (UFRGS, Orientadora)

Prof. Dr. Fabrício Lopes da Silveira (Núcleo Corporalidades, Coorientador)

Prof. Dr. Bruno Bueno Pinto Leites (UFRGS)

Prof.^a Dr.^a Christine Greiner (PUC/SP)

Prof. Dr. Denilson Lopes Silva (UFRJ)

Prof. Dr. Domenico Uhng Hur (UFG)

Prof.^a Dr.^a Ana Taís Martins (UFRGS, Suplente)

CIP - Catalogação na Publicação

Ostruca dos Santos, Douglas Henrique
Micropolítica das montações: um estudo das
comunicações transversais em fabulações transformistas
/ Douglas Henrique Ostruca dos Santos. -- 2024.
250 f.
Orientadora: Nísia Martins do Rosário.

Coorientador: Fabrício Silveira.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e
Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação,
Porto Alegre, BR-RS, 2024.

1. Micropolítica Pragmática. 2. Comunicação
Transversal. 3. Estudos queer. 4. Fabulação. 5.
Motações drag e transformistas. I. do Rosário, Nísia
Martins, orient. II. Silveira, Fabrício, coorient.
III. Título.

AGRADECIMENTOS

Aos/Às/Aes artistas com quem me encontrei ao longo do percurso, Charles Machado, Everton Barreto, Fabielly Klimberg, Fernanda Barreto, Gengiscan Pereira Silva, Gloria Crystal, Heinz Limaverde, João Carlos Castanha, Lauro Ramalho, Luis Bueno, Nilton Gaffrée Júnior, Patrick Nascimento e Zé Adão Barbosa, agradeço pela generosidade nas partilhas. A concretização deste estudo só foi possível por conta da disponibilidade dessas pessoas para compor uma rede coletiva de saberes, memórias, afetos e estratégias de vida que emergem a partir de fragmentos de suas vivências singulares com as montações *drag* e transformistas. Em especial, saúdo as Rainhas da Noite, Gloria Crystal, Maria Helena Castanha, Mayomi Dantas, Lady Cibele, Laurita Leão, além de tantas outras estrelas que já partiram como Rebecca McDonald e Dandara Rangel, as quais afirmaram e persistem afirmando as existências LGBTQIAPN+ através de seus corpos, enfrentando violências e abrindo espaço para as novas gerações de artistas. Em cada traço de maquiagem demarcado no rosto, cada grão de *glitter* no corpo disposto, cada novo nome transformista que brada afirmando um povo, ressoam e se prolongam as vidas de nossas ancestrais.

Agradeço à CAPES pela bolsa de pesquisa que permitiu a dedicação exclusiva a esta investigação. Às minhas mães, Tatiana Ostruca dos Santos e Hovilda Nunes Barbosa, e ao meu pai, Carlos André dos Santos, sou grato pelo apoio nas minhas escolhas de vida e pelo incentivo aos estudos que germinaram em mim a pesquisa como uma necessidade. Ao meu companheiro, Guilherme Bressan, agradeço pela parceria no amor, cultivado em meio às trocas de afeto, de cuidado, além dos intercâmbios teóricos realizados em nossas leituras particulares que tanto me aprazem. Em específico, agradeço pelos palpites que foram dados no processo de escrita e pela revisão criteriosa do capítulo 5. Obrigada às minhas amigas Katiane Barcelos e Suelem Lopes e ao meu amigo Tarcísio de Freitas Milagres que estiveram por perto e me acolheram nos momentos turbulentos que surgiram como parte do ato de pesquisar. Agradeço igualmente à minha amiga Mariana Somariva pela revisão do texto na íntegra.

Obrigada à Nísia Martins do Rosário e ao Fabrício Silveira, que me orientaram nas aventuras de construir uma pesquisa científica enquanto narrativa fabulatória. O apoio nas decisões arriscadas é o que me deu sustentação para ousar nas escolhas, trazendo segurança para defender as propostas aqui concretizadas. Nessa jornada, esses professorxs foram meus

companheirxs de viagem, muito aprendi ouvindo suas sugestões apuradas que fizeram esta pesquisa avançar. Em especial, faço um brinde à Dona Nísia que admiro pela postura ética mantida nas relações de trabalho acadêmico, qualidade rara de se manter no monoambiente.

Ao professor Alexandre Rocha da Silva, sou grato pela introdução aos trabalhos de Gilles Deleuze e Félix Guattari que tanto me movimentam e instigam a pensar. A ele dedico a micropolítica das montações que nasce de provocações deixadas como herança, as quais seguem produzindo aberturas e reverberam em muitas das questões levantadas neste trabalho, forçando os limites em direção ao que fulgura no horizonte. Agradeço à professora Christine Greiner e ao Professor Domenico Hur pelas contribuições deixadas na banca de qualificação, as quais se mostraram valiosas pistas sobre os caminhos possíveis a se seguir. Obrigada também ao Professor Bruno Leites e ao Professor Denilson Lopes por se disporem a participar da banca de defesa da tese.

Aos/Às meus/minhas colegas do núcleo de pesquisa Corporalidades e do GPESC, Adriana Pierre Coca, André Corrêa da Silva Araújo, Arthur Walber Viana, Carolina Roveda Pilger, Cássio de Borba Lucas, Danielle Miranda, Deicy Yvets, Demétrio Jorge Rocha Pereira, Fernanda Dupont, Gabriela Habeckost, Gilmar Montargil, Isabelle do Pilar Mendes, João Batista Nascimento dos Santos, Lennon Macedo, Leo Bracht, Letícia Simões, Luana Cruz, Luiza Muller, Marcelo Bergamin Conter, Mario Arruda, Paula Coruja, Rafael Campos, Ricardo de Jesus Machado, Rodrigo Fernandez, Taís Severo, Tatiana Gomes dos Santos, agradeço pelos diálogos produtivos realizados em eventos acadêmicos e pelos corredores da Fabico. Muito obrigado Anubis Blackwood, Bruno Bernardy, Juana Profunda, Kam Middle Space, Lady Lazzarus, Mia The Witch, Pietro Lamarca e Tiffany Piazza, integrantes do coletivo Grafia Drag com os/as/es quais aprendo a cada texto publicado no site sobre as questões que atravessam seus processos singulares de montagem. Por fim, agradeço aos proprietários dos estabelecimentos frequentados, Alexandre dos Santos, José Camargo, Juares de Góis e Rodrigo Krás Borges, que gentilmente acolheram o presente estudo em suas casas.

RESUMO

Esta pesquisa é uma investigação sobre a cena *drag* e transformista de Porto Alegre, tendo como enfoque uma perspectiva micropolítica das montações. Nisso, assume-se como problema de pesquisa a seguinte questão: como operam as lógicas fabulatórias implicadas em montações transformistas da cena porto-alegrense e quais são os efeitos das comunicações transversais aí efetuadas? Assim, com o objetivo de compreender as fabulações da cena transformista de Porto Alegre, considerando as comunicações transversais que acontecem nas montações, realiza-se uma cartografia (Rosário, 2013; 2016) que se propõe a articular os aspectos teóricos e empíricos através de uma narrativa fabulatória. No mapeamento teórico, as variações da figura da *drag* são rastreadas nos estudos de Judith Butler (1988; 1990; 1993; 1997; 2004; 2015^a; 2015^b; 2017; 2019), Paul Beatriz Preciado (2002; 2008; 2014; 2018; 2020) e Jack Halberstam (1998; 2005), dando a ver respectivamente as noções de lógicas *drag*, *devir-king* e *kinging*. Além disso, para sustentar uma abordagem micropolítica, articulamos os conceitos de fabulação (Deleuze, 2011; 2018) e transversalidade (Guattari, 1981). Por essa via, defende-se que, além de uma representação cênica, em que atuam as demarcações rígidas entre sujeito-ator e persona, as montações transformistas operam através da fabulação. Nesse sentido, o gesto de ficcionalização que atravessa a criação de expressões transformistas produz transformações nos estados de corpos, os quais são arrastados pelos devires efetuados pelas comunicações transversais. Tais aspectos são estudados a partir das visitas de campo nos territórios transformistas de Porto Alegre, em específico o *Mixx Bar*, a *Workroom*, o *In.fame*, a *Le Jardin* e a Parada de Luta, sendo algumas visitas realizadas a partir da montagem transformista da professora Luná. Como parte da metodologia cartográfica, incluem-se as entrevistas semiabertas (Martino, 2018) com Gloria Crystal, Laurita Leão (Lauro Ramalho), Maria Helena Castanha (João Carlos Castanha), Lady Cibele (Everton Barreto), Mayomi Dantas (Luis Bueno), Cassandra Calabouço (Nilton Gaffrée Júnior), Charlene Voluntaire (Charles Machado), Fabielly Klimberg, Heinz Limaverde, Mia the Witch (Patrick Nascimento), Tiffany Piazza (Fernanda Barreto) e Zé Adão Barbosa. Por fim, para dar base às escolhas narrativas, parte-se das discussões sobre políticas de narratividade (Passos; Barros, 2015) e dos manuais de escrita de Alicia Rasley (2008) e Luiz Antonio de Assis Brasil (2019), efetuando-se a operação de fabulação implicada nas montações transformistas no próprio corpo da tese.

Palavras-chave: Comunicação transversal; micropolítica; fabulação; montagem; transformismo latino; *drag queen*.

ABSTRACT

This investigation is about the drag and transformist scene in Porto Alegre, presenting a micropolitical perspective. Seeking to understand the fabulations in Porto Alegre's transformist scene regarding the transversal communications occurring in the performances, our research problem is: how do the fabulatory logics in transformist montages of Porto Alegre operate, and what are the effects of the transversal communications carried out therein? Our methodological approach is based on cartography clues (Rosário, 2013; 2016), and it proposes an articulation among theoretical and empirical aspects through a fabulatory narrative. Theoretically, we map the drag figure in Judith Butler (1988; 1990; 1993; 1997; 2004; 2015a; 2015b; 2017; 2019), Paul Beatriz Preciado (2002; 2008; 2014; 2018; 2020), and Jack Halberstam (1998; 2005), highlighting the notions of drag logics, becoming king, and kinging. From a micropolitical point of view, we articulate the concepts of fabulation (Deleuze, 2011; 2018) and transversality (Guattari, 1981), arguing that beyond a scenic representation where rigid demarcations between actor and persona operate, transformist performances function through fabulation. In this sense, we propose that the fictionalization gesture in transformist expressions produces transformations in the states of bodies, being dragged by becoming movements effectuated by transversal communications. These aspects are studied with visits to transformist territories in Porto Alegre, specifically Mixx Bar, Workroom, In.fame, Le Jardin, and Parada de Luta. We conducted some of these visits through the transformist montage of Teacher Luná. As part of the cartographic methodology, we conducted semi-open interviews (Martino, 2018) with Gloria Crystal, Laurita Leão (Lauro Ramalho), Maria Helena Castanha (João Carlos Castanha), Lady Cibele (Everton Barreto), Mayomi Dantas (Luis Bueno), Cassandra Calabouço (Nilton Júnior), Charlene Voluntaire (Charles Machado), Fabielly Klimberg, Heinz Limaverde, Mia the Witch (Patrick Nascimento), Tiffany Piazza (Fernanda Barreto), and Zé Adão Barbosa. Finally, the narrative choices were based on the narrativity politics discussions (Passos; Barros, 2015) and on the writing manuals by Alicia Rasley (2008) and Luiz Antonio de Assis Brasil (2019). In this way, the fabulation implied in the transformist performances is also present in the thesis body.

Keywords: Transversal Communication; micropolitic; fabulation; body montage; transformism; drag queen.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - À esquerda, Isabelita dos Patins. Foto: reprodução/Instagram. À direita, Nany People. Foto: Moises Pazianotto/Divulgação.....	19
Figura 2 - À esquerda, pôster do filme Priscilla: A Rainha do Deserto.	25
Figura 3 - À esquerda, máscara Topeng. Foto: Aksarabali, Jornal do Comercio. À direita, Chikawa Ebizo XI – Teatro Kabuki. Foto: Shinsuke Yasui.....	27
Figura 4 - À esquerda, teatro Nô. Fonte: Teatro em Escala. À direita, Butô. Foto: Haus der Kulturen der Wel	27
Figura 5 - À esquerda, artista de kathakali. Foto: @dtms_2020 - La sociedad geográfica. À direita, female impersonator Mr. Gayle Powers. Fonte: Louise Lawrence Transgender Archive.	28
Figura 6 - RuPaul. Foto: Divulgação - O Globo.	28
Figura 7 - Territórios transformistas de Porto Alegre. Fonte: Google Maps.	35
Figura 8 - Fabielly Klimberg, Lady Cibebe, Cleber Freitas, Abigail Foster, Laurita Leão, Maria Helena Castanha e Dj Tutty no camarim do Mixx Bar. Foto: Douglas Ostruca.	38
Figura 9 - À esquerda, nova bandeira LGBTQIAPN+. Fonte: reprodução/Jornal estado de Minas; à direita, bandeira de gênero não-binário. Fonte: reprodução/Mais o povo.....	45
Figura 10 - Tiffany Piazza no In.fame. Foto: Douglas Ostruca.	46
Figura 11 - Fabielly Klimberg no Mixx Bar. Foto: Douglas Ostruca	56
Figura 12 - Apresentação de Laurita Leão no Mixx Bar. Foto: Douglas Ostruca.....	57
Figura 13 - Palhaço Punhetinha no Mixx Bar. Foto: Douglas Ostruca.	59
Figura 14 - Performatividade de gênero. Fonte: autoria própria.	68
Figura 15 - Anúncio da festa com Gloria Crystal no Mixx Bar. Fonte: Instagram Mixx Bar.	78
Figura 16 - Fachada Workroom. Foto: Rodrigo Krás Borges	90
Figura 17 - Abigail Foster na Workroom. Foto: Douglas Ostruca.....	94
Figura 18 - Frames do vídeo de apresentação de Crystal no Mixx Bar. Foto: Douglas Ostruca.	119
Figura 19 - Gloria Crystal, Fabielly Klimberg, Maria Helena Castanha, Laurita Leão e Everton Barreto na Casa de Cultura Mário Quintana. Foto: Dara Deon.....	123
Figura 20 - Bartolina Xixa no vídeo Ramita Seca. Fonte: Canal Eli Portela – YouTube	140
Figura 21 - Fachada da Le Jardin. Foto: Juares Gois.	163
Figura 22 - Fabielly Klimberg na Le Jardin. Foto: Douglas Ostruca	169
Figura 23 - À esquerda, Marilyn Monroe. Foto: Getty Images. À direita, Audrey Hepburn. Foto: Reprodução Hollywood/ Forever TV	183
Figura 24 - À esquerda, Bruce Willis. Foto: Reprodução/Revista Monet. À direita, Bruce Lee. Foto: Getty Images	184
Figura 25 - À esquerda, Luná M. e Gloria Crystal no Mixx Bar. À direita, Xandelly e Luná M. no palco do Mixx Bar.	233
Figura 26 - À esquerda, Luná M. no espetáculo Baile de Perucas (Foto: @fasso.art); à direita, Luná M. no Vitraux.	237

SUMÁRIO

1. A FORÇA DO LEQUE DE CRYSTAL	14
1.1 MULTIDÕES <i>QUEER</i> : O LEQUE COMO TECNOLOGIA POLÍTICA	17
2. DO DRAG AO TRANSFORMISMO.....	21
2.1 TERRITÓRIOS TRANSFORMISTAS DE PORTO ALEGRE	34
3. <i>IN.FAME</i>: NASCE UMA ESTRELA EM MEIO AO APAGAR DAS LUZES .	40
3.1 MICROPOLÍTICA PRAGMÁTICA: TECENDO AS MONTAÇÕES.....	47
3.1.1 Zonas intermediárias: dos limites entre o si mesmo e os outros de si, ou, o que se passa entre ator e persona?	48
4. O ANIVERSÁRIO DE CASTANHA NO <i>MIXX BAR</i>	55
5. LÓGICAS DRAG: AS <i>QUEENS</i> NO PENSAMENTO BUTLERIANO.....	65
6. <i>WORKROOM</i>: É PRECISO ESTAR ATENTO E FORTE!.....	89
7. O PESADELO DE LUNÁ.....	98
7.1 MÁQUINAS DE ROSTIDADE: A IMPORTAÇÃO DAS <i>QUEENS</i> E OS PROGRAMAS DE MONTAÇÃO	100
8. UMA NOITE DE GLORIA NO <i>MIXX BAR</i>	112
9. AS RAINHAS DA NOITE GAÚCHA	122
10. COMUNICAÇÕES TRANSVERSAIS TRANSPASSAM AS MICROPOLÍTICAS <i>QUEER</i>	135
10.1 CARTOGRAFAR COMO MÉTODO: “UM MAPA É UMA QUESTÃO DE PERFORMANCE”	147
11. O CALABOUÇO DA CASSANDRA.....	153
12. FABIELLY KLIMBERG: A MUSA DA <i>LE JARDIN</i>.....	162
13. MICROPOLÍTICAS TRANS-<i>QUEER</i>: DEVIR-KING E KINGING.....	174
14. MICROPOLÍTICA DAS MONTAÇÕES.....	198
14.1 FABULAÇÕES TRANSFORMISTAS: DA IMITAÇÃO AOS DEVIRES....	198
15. MOTEL FETISH.....	217
16. POSFÁCIO: ESCRITURAS TRANSFORMISTAS	220
16.1 AS ESCRITURAS NA COMUNICAÇÃO.....	220
16.2 POLÍTICAS DE NARRATIVIDADE: DESMONTAGEM PELA TRANSVERSAL	227
16.3 UMA <i>BIXA</i> TRANSFORMISTA FABULA	235
REFERÊNCIAS	241

Esta tese é um experimento fabulatório. Aqui, o/a/e leitor/a/ie encontrará fragmentos da pesquisa de campo e da pesquisa teórica articulados a uma narrativa fabulatória. Nessa experiência, as artistas *drag* e transformistas de Porto Alegre tornam-se personagens, incluindo a professora Luná, que é uma montagem experimentada no corpo do autor.

SINOPSE: Forçada a se mudar para a capital, professora Luná se enreda em meio à solidão e aos fantasmas que a habitam. Como saída, ela investe suas forças na pesquisa da cena transformista de Porto Alegre, sendo provocada a se transformar ao longo do processo a partir dos encontros com as artistas.

*O resultado disso tudo é que vou ter que criar um
personagem — mais ou menos como fazem os
romancistas, e através da criação dele para conhecer.
Porque eu sozinho não consigo: a solidão, a mesma
que existe em cada um, me faz inventar. E haverá
outro modo de salvar-se? Senão o de criar as
próprias realidades?*

(Clarice Lispector)

PREFÁCIO

Meus sentimentos, pelo fato de serem exclusivamente meus, não me interessam: pertencem a mim e a mais ninguém. Não me interessa sua dimensão individual, mas sim como são atravessados pelo que não é meu.

(Paul B. Preciado)

Deslocar-se de si envolve riscos, mas, aos aventureiros, trilhar esse caminho é preciso para manter-se vivo em vida. O experimentar, por vezes tomado como algo supérfluo, para mim, é necessidade. Mero engano dos que permanecem presos na segurança da palavra dada, modo de se proteger dos estranhamentos que fulguram como raios e tempestades em meio ao percurso. A mim, são as transformistas que me tiram do lugar. Ao cruzar seus caminhos, elas me arrastam, mostrando o imprevisto que se abre como campo de possibilidades. Curiosidades são despertadas e me impulsionam a investigar. Se pesquiso, é porque entendo o pesquisar como um ato de viver inconformado, maneira de desmontar o mundo e reordená-lo já como outro.

Como forma de dar corpo a essa jornada com as transformistas, opto por apresentar-lhes aqui uma narrativa onde a personagem principal é também uma pesquisadora. Com a professora Luná, vocês irão transitar por diferentes zonas que se misturam entre si. Existe a zona das aulas, a zona da pesquisa de Luná e a zona do território transformista, a qual se subdivide entre a zona das artistas *drag* e transformistas e a zona dos estabelecimentos que as incluem em suas programações semanais. Essas zonas são abertas, permanecem em relação umas com as outras, podendo se transformar e se desdobrar para além do próprio trabalho aqui exposto, como uma boneca russa sem fim.

Na zona das aulas, situam-se fragmentos de estudos nos quais as transformistas atravessam como propulsor que impele a distintos modos de pensar. São as teorias que nascem dos encontros com os saberes transformistas e *drag*, conhecimentos cultivados na experiência

como estratégias de vida. Entre as/os/es¹ estudantes que têm alguma função no desenrolar da trama estão as personagens Lalola Nebulosa e Leander Magrão. Lalola é uma aprendiz de pesquisadora que inicia seus estudos sobre a cena *ballroom*² de Porto Alegre. Já Magrão é uma pedra no sapato, o oposto de Luná que no fim dá a ver aspectos ocultos e conflituosos da própria professora. É na relação com esses personagens e com as artistas *drag* e transformistas que Luná se transforma ao longo da narrativa.

Na zona do território transformista de Porto Alegre, serão traçados aspectos das andanças por entre as paisagens que compõem a cena nessa cidade. Dentre tais características estão, não só a localização geográfica, mas, também, as dinâmicas com que esses espaços se organizam, os afetos e relações aí implicados, além das enunciações coletivas que emergem de saberes provindos do campo, os quais ao entrar em relação com as teorias podem fazer proliferar as diferenças. Ao longo dessa jornada, o território transformista se compõe por outras duas zonas, a dos estabelecimentos, sendo essa uma forma de lhes apresentar o cenário onde tudo acontece, e, a dos/das/des artistas *drag* e transformistas com os/as quais nos encontramos ao longo do percurso de pesquisa – Gloria Crystal, João Carlos Castanha (Maria Helena Castanha), Lauro Ramalho (Laurita Leão), Everton Barreto (Lady Cibele), Luis Bueno (Mayomi), Fabielly Klimberg, Nilton Gaffrée Júnior (Cassandra Calabouço), Charles Machado (Charlene Voluntaire), Patrick Nascimento (Mia The Witch), Fernanda Barreto (Tiffany Piazza) e Gengiscan Pereira (Abigail Foster).

Já a zona da pesquisa de Luná opera como uma transversal que atravessa todo o texto, sendo ela formada tanto pelos trânsitos no território, quanto pelas aulas e ensaios teóricos de autoria da professora. Esses textos indicam o nome de Luná logo abaixo do título, os quais podem ser considerados fragmentos da pesquisa que ela está a desenvolver e, ao mesmo tempo, da tese aqui apresentada. As indicações formais relativas ao problema de pesquisa e aos objetivos são apontadas no capítulo 10 – “Comunicações transversais transpassam as micropolíticas *queer*”, o qual inclui o subcapítulo 10.1. “Cartografar como método: ‘Um mapa é uma questão de performance’, onde situam-se as indicações metodológicas que sustentam o caráter de tese do presente texto. Em relação a isso, no posfácio (capítulo 16) estão assinaladas

¹ Esse texto inclui a linguagem de gênero neutro, tendo como base as indicações de Ophelia Cassiano (2019) em *Guia para a 'linguagem neutra (PT-BR)*. Disponível em: <<https://medium.com/guia-para-linguagem-neutra-pt-br/guia-para-linguagem-neutra-pt-br-f6d88311f92b>>. Acesso em: 13 mai. 2024.

² A cena *ballroom* envolve competições de dança; nesse caso, trata-se do estilo de dança denominado *vogue*, o qual surge em Nova York na década de 1980, com protagonismo das comunidades negras e latinas.

as escolhas narrativas que regem a produção desse trabalho, o que também faz parte do aparato metodológico. Se o/a/e leitor/leitora/*leitorie* assim desejar, sintá-se à vontade para visitar esses fragmentos antes de prosseguir com o capítulo 1. Por esse caminho, sua leitura reconstituirá o formato tradicional de um texto acadêmico, onde os aspectos metodológicos são expostos previamente aos seus efeitos.

Antes de “sair” de cena, ou, melhor dizendo, antes de me ocultar atrás da terceira pessoa verbal, devo lhes dizer que sendo essa uma tese, as referências indiretas estão demarcadas ao longo do texto, mesmo que isso gere um elemento estranho em meio aos diálogos. Além disso, convenciono que as citações diretas extraídas de entrevistas com as artistas e que são inseridas em diálogos são diferenciadas pelo itálico. Os diálogos que não apresentam marcação de referência, embora possam ter sido inspirados em conversas que de fato ocorreram, não são citações diretas ou indiretas, já que transformados e adaptados para o desenrolar da tese enquanto narrativa fabulatória. Fragmentos das entrevistas com as artistas também serão localizados nas notas de rodapé, sendo que alguns desses fragmentos se repetem em contextos distintos, ora aparecendo como diálogos, ora como citações dos textos escritos por Luná. Por fim, não se deixe enganar por esse que diz ‘eu’: procurar aqui traços biográficos é perda de tempo, há muito foi anunciada a morte do autor, o que resta são montações de montações que se proliferam transbordando tanto sujeito do enunciado quanto sujeito da enunciação.

1. A FORÇA DO LEQUE DE CRYSTAL³

A praça dos Açorianos, no Centro Histórico de Porto Alegre, é ocupada por uma multidão de pessoas. Apesar do vento gelado próprio ao inverno cortante, o sol do início da tarde aquece os corpos já agitados. O povo faz a festa, uma grande festa a céu aberto. Bandeiras coloridas se espalham por toda parte, algumas com as cores do arco-íris, outras com as cores azul, rosa e branco. Crianças correm para lá e para cá, deixando escapar risos soltos e gritos desarticulados. São tantas as variações de famílias presentes que a tradicional monocromática é apenas mais uma configuração em meio à multidão. Transformistas, *drag queens*, *drag kings*, *drag* monstras, pessoas travestis, homens e mulheres trans, não-binários, bissexuais, *bixas*, pansexuais, intersexuais, assexuais e mais tantas outras ainda por vir formam uma multidão *queer* fervendo nas ruas da capital (Preciado, 2011).

Uma figura esguia, com ar fantasmagórico, vaga entre as pessoas. Ela passa em silêncio, observando curiosa os mínimos detalhes como quem tem fome de alegria. Os olhos escuros são aumentados pelos óculos de aros grossos, dando a ver dois buracos negros que atraem para si o mundo. Embora seu desejo seja olhar sem ser olhada, sua estranheza peculiar inevitavelmente chama a atenção das pessoas. A saia preta de veludo e a camisa social compõem uma vestimenta elegante, contrastando com os gestos desengonçados que mostram um despertencimento difícil de camuflar. Luná veio para a capital fugida de seu passado, o qual, apesar de seu desejo, persiste no corpo, reforçando a rigidez. Para sentir-se à vontade consigo mesma em meio à multidão, ela compra um latão de cerveja da primeira vendedora ambulante que vê.

O caminhão de som se dirige lentamente em direção à orla do lago Guaíba. Luná acompanha o mundaréu de gente que se organiza atrás do veículo. A música *Rajadão* (2020)⁴ da Pablio Vittar toca em toda a potência e o povo canta junto em voz alta. “A previsão do tempo diz que o céu fechou / O poder da vitória vai curar a dor / O temporal agora vai cair em mim / A chuva da vitória vai reinar no fim...”. O volume da música é reduzido gradualmente. Ao ver a transformista Gloria Crystal subir no carro de som, Luná não se contém, um sorriso se esboça flexibilizando os traços rijos de seu rosto. Em sua memória é viva a lembrança da dublagem

³ Este capítulo tem como base o relato de campo da Parada de Luta de Porto Alegre que aconteceu em 17 de julho de 2022.

⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=naeTvOPmq-U&ab_channel=PablioVittar>. Acesso em: 20 de mai. 2024.

que Gloria fez da música *Fortissimo* (Rita Pavone, 1966) há mais de 10 anos, em São Borja. A lembrança alegre lhe traz um frescor em meio ao gélido breu generalizado em seu corpo.

Gloria Crystal assume o microfone: “Boa tarde, Porto Alegreeee”. O povo responde; não satisfeita, a artista insiste: “Eu quero mais forte! Boa tarde, Porto Alegreeeee!”. Em uníssono, as múltiplas vozes revoam, estremeando o chão. A artista prossegue: “Me sinto honrada por apresentar mais uma edição da Parada de Luta de Porto Alegre. Ainda me lembro da primeira que aconteceu lá em 2007. É uma alegria imensa fazer parte disso. Esse é um momento importante pra gente botar a cara no sol e dizer a que viemos. Eu quero ver todo mundo vibrando comigo! Entendido?!”. A multidão responde “sim” aos berros, expressando excitação.

À medida que a cerveja entra, a tensão no corpo de Luná se dissipa. Ela se permite um momento de diversão, inspirada pela extroversão de Gloria, que brinca com as palavras usando o chiste como estratégia de discurso. De cima do caminhão, a artista dança alegre e interage com o público agitado. “O improvisado é outro elemento perceptível na comunicação, é aí que as conexões de ideias mais estranhas acontecem”, depreende Luná. Interrompendo sua divagação, alguém grita seu nome. Assustada, ela olha na direção de onde vem a interpelação. “Mia!”, responde Luná colocando a mão sobre o peito. Mia usa um vestido curto até as coxas, a cintura é sobreposta pelo espartilho preto. Ela é acompanhada por Tiffany Piazza, que está de vestido vermelho com transparência e uma coroa em tecido da mesma cor. “Que susto, achei que fosse algum estudante da faculdade”, complementa Luná aliviada. “Ai amiga, você ainda está com essa mania? Não vai me dizer que é por isso que está com esse *look* de professora do século XIX”, responde Mia, debochada. Tiffany ri do comentário.

Desconcertada, Luná muda de assunto: “Estou fazendo a pesquisa de campo para aquele estudo que comentei contigo”. “A senhora está sempre trabalhando né gata, mesmo na diversão ela não para! Você precisa relaxar um pouco”, diz Mia. Tiffany atravessa a conversa: “Eu fui chamada pra performar na última noite do *In.fame*, quer ir com a gente?”, convida a *drag*. “Como assim última noite?!”, responde Luná, surpresa. “Você não soube? Eles vão se mudar de cidade, estão fechando”, explica Tiffany. “Poxa, gosto daquele espaço, é um dos mais acessíveis que conheci”, responde Luná, chateada. “É uma notícia triste mesmo, mas essa vai ser a primeira performance da Tiffany em um bar, então é motivo pra comemorar também!”, comenta Mia estalando os dedos no ar. Luná concorda em encontrar Mia e Tiffany no *In.fame*,

elas se despedem. Luná compra outra cerveja e continua a caminhada, observando tudo com a mirada ferina.

Em meio à multidão, algumas pessoas batem leques no ritmo da música. “Que coisa lindaaaa!”, comenta Gloria conectada ao instante. “Parem a música um momento, quero ouvir o som desses leques batendo com força”, pede a artista. Aos poucos, o povo ergue seus braços múltiplos e, em uníssono, o som de mil leques ressoa pelas ruas de Porto Alegre. TRÁ- TRÁ... Sobre o carro de som, Crystal ergue seu próprio leque amarelo somando-se à multidão. Tamanha é a força desse ato que uma rajada de vento faz a coroa de cabelos vermelhos de Crystal esvoaçar, ela fecha os olhos por um instante e dá uma gargalhada dizendo: “Essa é a força do leque! Essa é a nossa força, meu povo!”. A multidão grita, aplaudindo a artista. O cortejo continua.

Já na Orla do Guaíba, Gloria desce do carro. Luná corre desengonçada para alcançar a artista, ela a cumprimenta ofegante: “Olá, Gloria”. “Eu mesma, a própria. Contigo correndo desse jeito, achei que era arrastão. Aloooka!”, responde Crystal gargalhando em alto astral. Luná deixa escapar um riso, desconcertada. “Meu nome é Luná, sou professora substituta na UFRGS, estou pesquisando o transformismo aqui em Porto Alegre. Entre outros artistas, conversei com João Carlos Castanha, Lauro Ramalho, Zé Adão Barbosa e Charles Machado. Adoraria conversar sobre o tema contigo também”. “Mas olha só, uma acadêmica entre nós”, diz Gloria zombeteira, e prossegue: “Legal seu interesse, mas agora eu não consigo, preciso ir pro palco, podemos conversar em outro momento? Farei um *show* no *Mixx Bar* no início do mês que vem, aparece lá que a gente toma uma cerveja”. “Maravilha! Estarei lá, muito obrigada, Gloria, é um prazer te conhecer”, responde Luná em tom formal. A artista se vai e no rosto da professora aflora um sorriso, algo raro dado o seu momento de vida.

Um turbilhão de ideias atropela Luná, seus pensamentos maquinam acelerados. A visão embaça, a atenção volta para si mesma e ela não enxerga o que se passa ao redor. Alguém abre um leque com força ali por perto, o som ecoa os mil leques que há pouco batiam em conjunto. O corpo de Luná é percorrido por um arrepio. “Quem diria, um inofensivo leque usado cotidianamente para abanar, torna-se uma tecnologia política nas mãos dessa multidão...”, diz ela em voz baixa. Com o celular em mãos, a professora manda uma mensagem para si mesma no Whastapp: “Quais são as diferentes montações com as quais o leque já se conectou? Que outras funções o leque assume ao variar a montagem?”. Tais questões são retomadas

posteriormente como ponto de partida para a escrita do ensaio *Multidões queer: o leque como tecnologia política*, o qual pode ser lido a seguir, no subcapítulo 1.1.

1.1 MULTIDÕES *QUEER*: O LEQUE COMO TECNOLOGIA POLÍTICA

Por: Luná M.

Para Paul Beatriz Preciado (2011), a política das multidões *queer* implica promover reapropriações coletivas dos dispositivos sexopolíticos, os quais incluem tanto as tecnologias e discursos médicos sobre o corpo e o gênero, quanto as representações pornográficas. Nisso, o autor destaca que, além de ser um lugar de controle exercido pelo biopoder, os corpos são também potências criadoras capazes de resistir aos processos de normalização via assimilação de identidades essencializantes. Por outro caminho, o filósofo propõe as desidentificações e as identificações estratégicas, buscando ir além das políticas reduzidas a identidades dadas como supostamente naturais. Preciado defende as multidões *queer* como articulação entre multiplicidades, mantendo tanto as suas diferenças quanto a abertura para as configurações não representáveis através das categorias de identidade coerentes.

Em suas investigações, Preciado (2008; 2014; 2018; 2020) parte dessas tecnologias, que em princípio foram usadas para o controle do gênero e da sexualidade, como o dildo, o vibrador e a pílula anticoncepcional, para discorrer sobre as apropriações que produziram subjetividades capazes de resistir à normalização. Com isso, o filósofo demarca as micropolíticas trans e *queer*, defendendo que a ressignificação não se dá apenas no regime signifiante da linguagem, mas, também, através dos usos imprevistos das tecnologias de controle efetuados pela lógica do *hackeamento*.

Seguindo esse caminho, acredita-se que o leque também opera como tecnologia, sendo necessário analisar seus usos e variações considerando as transformações que ocorrem de uma montagem para outra. Entre as funções comuns do leque está o abanar-se para se refrescar no calor. Existem registros desse uso já no Egito antigo, havendo pinturas em tumbas que mostram uma pessoa abanando outra com um leque (Armstrong, 1984; Lipinski, 1999). Em seus estudos, Nancy Armstrong (1984) menciona que resquícios de leques mais antigos foram encontrados na tumba do rei Tutancâmon, os quais apresentam detalhes em ouro. Nesse contexto, os leques decorados indicavam prestígio e demarcavam a posição social, sendo os reis e rainhas abanados

por pessoas escravizadas. Portanto, no Egito antigo o uso do leque é atravessado por relações hierárquicas de poder, onde um grupo dominante mantém seus privilégios através da exploração de mão de obra escrava.

Leques também foram encontrados em escavações no sítio arqueológico de Mawangdui, na China, o que evidencia a presença dessa tecnologia na antiguidade chinesa (Mayor, 1980). Já no período medieval, Oscar Ratti e Adele Westbrook (1973) destacam que, no Japão e na China, a tecnologia dos leques é incorporada nas artes marciais, sendo usada como arma. Nesse caso, em vez de serem feitos com folhas de palmeira, bambu e penas, esses leques tinham hastes feitas com lâminas afiadas. Cabe notar que enquanto arma, os leques passam a demarcar uma posição de gênero explícita, sendo uma tecnologia usada pelos samurais, função restrita aos homens.

Durante o período renascentista, na Europa, os leques eram objetos de luxo e indicavam *status* social, sendo usados por homens e mulheres da realeza, como pode ser observado em pinturas da rainha da Inglaterra Elizabeth I (Mayor, 1980; Armstrong, 1984). Portanto, desempenhavam um papel na exibição de riqueza e poder. Nesse contexto, Nancy Armstrong (1984) sugere que entre os elementos decorativos do leque estavam pequenos espelhos, os quais além de servir para olhar a própria aparência, podiam ser usados para alcançar maior amplitude do ângulo de visão nos espaços. Isso também se conecta a um uso político, especificamente associado a uma técnica de comunicação voltada para bisbilhotar as relações em um espaço sem ser notado.

Além das variações em termos de funções, indo desde a mais comum que é abanar-se, passando por arma e elemento para perscrutar os ambientes discretamente, as estudiosas e estudiosos dos leques levam em conta os distintos materiais e formas dessas tecnologias. Quando usados para indicar *status*, estavam presentes ornamentos em ouro, marfim e penas de aves exóticas; os populares eram de bambu e folhas de palmeira; já as armas tinham as hastes em metal e as pontas afiadas. Hoje, é comum encontrar leques de plástico nas lojas de bugigangas espalhadas pelas cidades ou em *sites* de compras *online*, sendo eles objetos acessíveis produzidos em massa, podendo até mesmo ser feitos por crianças com dobradura de papel.

Entre as transformistas, a argentina Isabelita dos Patins e a brasileira Nany People (figura 1) estão junto das que aderiram aos leques de modo recorrente em suas montações. No caso de Nany People, esse objeto se torna uma assinatura, estando presente até mesmo na capa

de sua biografia *Ser mulher não é para qualquer um* (Queiroz, 2015). Em suas participações no programa *A praça é nossa*⁵, Nany interpretava uma personagem que falava rápido e em fluxo contínuo, usando o leque como marcador para intensificar suas piadas e fazer o público gargalhar. Para produzir esse efeito, a artista usava as aberturas do leque pontualmente em momentos inesperados. Nesse caso, localiza-se outra função comunicacional, marcar o *timing* das piadas e induzir o público a rir.



Figura 1- À esquerda, Isabelita dos Patins. Foto: reprodução/Instagram. À direita, Nany People. Foto: Moises Pazianotto/Divulgação.

Com Nany People, o leque se conecta a outra montagem, distinta das que foram mencionadas nos casos anteriores. O mesmo acontece quando Gloria Crystal, em cima do carro de som, incita o povo presente na Parada de Luta a erguer os braços batendo os leques em sincronia. A força do leque se transforma, passa a demarcar a manifestação de uma multidão transviada ocupando as ruas de Porto Alegre. *Junts*, esses corpos compõem um corpo coletivo,

⁵ Exibido no canal de televisão aberta SBT desde 1987.

afirmando suas existências em público e fazendo frente aos ataques homofóbicos, transfóbicos, misóginos e racistas reforçados pelo desgoverno Bolsonaro⁶.

Por essa via, tornam-se evidentes alguns modos de se fazer política que excedem as lógicas dos partidos e das identidades essencializantes. Assim, essas estratégias efetuadas em montações transformistas, como o leque, usado para ocupar um território, para afirmar existências e para intensificar afetos alegres, pode ser incluído no que Preciado (2008; 2018; 2020) chama de micropolíticas trans e *queer*. Como ensinam Crystal e Preciado, trata-se de compor corpo com a multidão, ferver as ruas com leques em punho, fazer a festa como modo de afirmar a vida e dar passagem para as intensidades monstruosas ainda sem expressão.

⁶Dentre tantos outros casos, está a fala homofóbica e transfóbica do ex-presidente Bolsonaro em culto evangélico em 2022, na cidade de Imperatriz, Maranhão. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/poder/2022/07/bolsonaro-adota-fala-homofobica-e-defende-que-joaozinho-seja-joaozinho-a-vida-toda.shtml>>. Acesso em: 02 jan. 2023. Ainda em 2022, o ex-presidente apresentou fala de cunho racista em entrevista para o podcast FlowPodcast. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/coluna/virou-viral/racismo-de-bolsonaro-causa-revolta-nas-redes-veja-video>>. Acesso em: 02 jan. 2023. Além desses pronunciamentos, o Congresso em Foco (2019), da Uol, fez levantamento de 13 falas machistas e/ou misóginas de Bolsonaro. Disponível em <<https://congressoemfoco.uol.com.br/area/governo/treze-frases-de-bolsonaro-de-natureza-sexual-e-machista/>>. Acesso em: 20 abr. 2024.

2. DO DRAG AO TRANSFORMISMO

Passam as correntes intensas de vento gelado que cortam o inverno. Na Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação (FABICO) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), estudantes, professores, servidores e terceirizados colocam a mecanofera a funcionar. O prédio principal, pintado em verde pálido, reflete o mundo através do espelhado nas janelas frontais distribuídas em listras ao longo dos cinco andares. Nas imagens ali refletidas, as árvores do jardim esvoaçam loucas.

Numa das salas de aula ocorre o Seminário de Comunicação e Semióticas Minoritárias. A professora Luná apresenta aos alunos a grade do semestre, já introduzindo aspectos conceituais. Sua aparência na sala de aula tem o mesmo tom de professora governanta vagando pelo corpo da multidão na Parada de Luta. Preso de qualquer jeito por um elástico simples comprado na farmácia, o tufo grosso de cabelos negros balança nas suas costas ao se movimentar. Na parte frontal do penteado, os fios estão fixados na cabeça com gel, mantendo a repartição dividida simetricamente ao meio. A formalidade extrema das vestes exala naftalina, compondo, junto com o coturno pesado nos pés e os óculos grossos, a rigidez do quadro disciplinar. Ela caminha pela sala de um lado para o outro, cada passo emite um som abafado que ecoa pelo espaço. PÓF. PÓF. PÓF. PÓF. PÓF...

“... são esses recortes dos estudos de Judith Butler, Jack Halberstam, Paul Beatriz Preciado e Sam Bourcier em relação ao *drag* que vou desdobrar ao longo desse semestre, no que estou chamando de uma introdução aos estudos transformistas. Ficou alguma dúvida?”, pergunta a professora, interrompendo o caminhar.

A calma expressa em Luná dissimula o mar agitado que revolve o silêncio do corpo. Ela observa atenta a reação da turma, hábil em reconhecer os traços de rostidade expressos na fisionomia, mas péssima em guardar nomes. Alguns alunos cochicham baixo entre si no fundo. Um rapaz de aparência andrógina concentra a atenção na professora, assim como a estudante delgada de óculos com as sobranceiras grossas e o rapaz de ombros largos e rosto quadrado. Os instantes de suspensão da fala cultivados pela professora durante a aula são propícios para que emerjam eventuais questões. Ao mesmo tempo, são pausas que acontecem para além de sua vontade, momentos em que ela própria é afetada pelos conceitos dos quais fala.

Com os braços cruzados atrás das costas, a professora segura na mão direita uma ponteira preta, a qual lembra um chicote. Esse instrumento é usado para destacar um ponto ou

outro do *slide*, substituindo os modernos *lasers* que para seu estilo não convêm. De relance, Luná parece mesmo uma personagem atuando numa classe de tempos passados. Seus gestos e o modo de andar são rígidos. Quem não a conhece chega a sentir calafrios quando a vê passando apressada pelos corredores com sua bolsa de couro cheia de livros.

No fundo da sala, uma alune de cabelos encaracolados levanta a mão. Ao redor do pescoço há uma gargantilha prateada com um pingente de pentagrama. Essa é uma das poucas pessoas pretas no grupo, talvez, a única não-binária. Luná passa a palavra para ela. “Ehhh... Sora, eu..., eu não entendi bem por que você fala em estudos transformistas sendo que a gente nem usa mais esse termo. Acho que, acho que... não fica mais atual usar *drag* mesmo?”, pergunta e estudante num balbucio.

Parada feito múmia, Luná ouve atenta concentrando-se num ponto fixo para evitar se perder nos detalhes visuais. Suas expressões faciais permanecem impassíveis, um rosto talhado em mármore com injeções de Botox. As conversas paralelas diminuem, o grupo olha para a professora aguardando alguma resposta. Essa parece uma questão coletiva; se não era, passou a ser. Luná pergunta o nome de estudante. “Ehh, sou, sou..., me chamo Lalola”, responde e alune constrangida. Luná prolonga o vácuo de silêncio, retomando o caminhar por entre as carteiras enfileiradas.

“Bom, com essa pergunta, Lalola, você antecipa o último tópico desse primeiro encontro...”, responde ela, encadeando as palavras vagarosamente, “... é bastante comum que o transformismo seja localizado em uma cronologia linear, como um período anterior à cena *drag*. Esse ponto de vista pode ser verificado nos estudos de Anderson Barreto (2021), Emanuelle Ferreira (2020), Lucas Bragança (2018, 2019, 2021) ou, ainda, no caso de Dalvan Siteneski (2020) e Vitor Cruz (2020), onde o transformismo chega a ser demarcado como um termo antigo”.

Ainda com a ponteira na mão direita, a professora para diante da turma, movimentando-se contida enquanto fala. “Contudo, em estudos recentes tenho observado que a cena transformista persiste, um tanto quanto invisibilizada, em meio à cena *drag* contemporânea, o que também é reconhecido por Rafael Moraes (2019). Por isso, junto com Lorde Lazzarus (2022), Matheus Bibiano, Caio Melo da Silva, Fábio Freitas (2019), opto por situar estrategicamente as montações *drag queen* e *drag king* como variações do transformismo, pensando esse termo de modo abrangente e aberto às múltiplas variações de estilo...”.

Luná caminha até o fundo da sala, prosseguindo com a arguição. Ela destaca que o artista transformista João Carlos Castanha, que faz parte da cena porto-alegrense, também compreende seus personagens, sejam eles femininos, masculinos ou, até mesmo, monstruosos, como expressões transformistas⁷. A professora ainda pontua que esse termo vem do francês ‘*transformisme*’, o qual, por sua vez, segundo o *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, tem base etimológica no latim ‘*transformare*’, que significa transformar, metamorfosear, assumir outra forma, tornar-se diferente. “Do meu ponto de vista, esse ato de transformar é algo que está implicado de modo geral nas práticas *drag*, o que reforça esse argumento de que o *drag* e suas variações podem ser lidos como casos específicos do transformismo”, conclui ela fazendo um giro sob o coturno e mudando a direção do caminhar.

Diante da turma, Luná escolhe cuidadosamente as palavras antes de prosseguir. “Para evitar que haja um apagamento das diferenças entre essas formas de expressão artística, é preciso considerar que o próprio transformismo não é uma noção homogênea. Isso porque as cenas vinculadas a esse termo se transformaram ao longo do tempo e, ainda hoje, permanecem em mutação...”. A professora prossegue em tom firme e, ao mesmo tempo, calmo. Ela afirma que, em seu ponto de vista, é necessário articular as teorias estudadas com aspectos do contexto em que se está inserido. Assim, embora o conjunto de pesquisadoras, pesquisadores e pesquisadores que ocupam papel central no primeiro módulo da disciplina sejam norte-americanos e europeus, em sua investigação, Luná procura dar destaque aos transformismos latinos. Com isso, ela almeja colocar em primeiro plano as cenas periféricas que acabam por ficar nas margens do que hoje se entende por *drag*.

Provocada por outro estudante, Luná abre um parêntese e discorre acerca do transformismo latino. Ela comenta que o principal motivo de sua vinda para Porto Alegre foi o desejo de conhecer a cena da capital gaúcha, afirmação que já repetira para si tantas vezes até

⁷ Em conversa realizada no dia 25/04/22, ao ser perguntado se percebe alguma diferença entre fazer *drag* e transformismo, Castanha responde “Quando eu surgi, não tinha essa palavra de *drag*, *drag*. Pra mim é tudo a mesma coisa. Tem a diferença de ser trans e ser *drag*, né [...]” (01:18:04). Disponível em: <<https://archive.org/details/entrevistas-transformismo-poa/Encontro+Jo%C3%A3o+Carlos+Castanha+1++25-04-22.aac>>. Acesso em: 21 mai. 2024. Na conversa do dia 04/05/23 o tema foi retomado, e o artista sugere que “[...] a Maria Helena foi dos personagens, assim, com nome e identidade própria, foi a última que eu criei um pouco. Eu comecei, na verdade, fazia muito a linha bem caricata, aquela coisa bem solta, despojada, que era a Maria Teresa [risos], sempre tem uma Maria na minha vida, a Maria, Maria Aparecida, que era uma doméstica, uma diarista. Depois teve o Reginaldo, que eu até uso na peça de teatro [Corra, que as palhaças vêm aí!], que é o conselheiro, o estilista, e outros personagens, assim... mas nada com um nome forte que se apegou [...]” (00:00:40-00:01:19). Disponível em: <<https://archive.org/details/entrevistas-transformismo-poa/Encontro+Jo%C3%A3o+Carlos+Castanha+2++04-05-23.wav>>. Acesso em: 21 mai. 2024.

que se tonara verdade. As vivências conturbadas que tivera no interior antes da partida não são verbalizados nem para ela mesma. Tais eventos, Luná prefere manter na sombra do esquecimento. A professora fala de seu encontro com Gloria Crystal na Parada de Luta, indicando que junto com João Carlos Castanha, Lauro Ramalho, Everton Barreto e Zé Adão Barbosa, Crystal compõe a Companhia de Teatro Ridículo. Outros artistas citados são Luis Bueno, Nilton Júnior Gaffrée, Heinz Limaverde, Fabielly Klimberg, Patrick Nascimento, Fernanda Barreto e Gengiscan Silva. Luná anuncia que seu planejamento é seguir conversando com cada uma dessas artistas na busca por pistas sobre o funcionamento dos processos comunicacionais implicados em suas montagens artísticas.

Conforme o dia avança, os estudantes ficam mais agitados. A cafeína circula nos sistemas corporais produzindo corpos atentos e irrequietos. Luná toma um gole de água e troca a lâmina do *slide* que é projetado sobre o quadro branco. Com sua vareta fina ela bate sobre o quadro. SHIPLÁ! Destaca-se o seguinte tópico: “*DRAG QUEEN*: homem que se veste com roupas extravagantes de mulher e imita voz e trejeitos tipificadamente femininos, ger. apresentando-se como artista em shows etc. (Houaiss, 2009)”. A professora indica que ao buscar a palavra *drag* no dicionário eletrônico de português Houaiss, percebe-se que é datada em 1990. Isso mostra que esse termo, assim como qualquer outro, é localizado em um contexto, podendo ter os sentidos transformados a depender das circunstâncias em que se insere. Ela troca a lâmina do *slide* outra vez mostrando as seguintes imagens (Figura 2):



Figura 2 - À esquerda, pôster do filme *Priscilla: A Rainha do Deserto*. À direita, pôster do filme *Para Wong Foo, Obrigada por Tudo! Julie Newmar*. Fonte: Prime Vídeo

Uma garota branca e gorda, de cabelos loiros, tira foto das imagens com seu Iphone. A professora percebe o interesse da turma e prossegue em tom moderado: “Em relação a esse contexto da década de 1990, Lucas Bragança (2019) sugere que os filmes *Priscilla rainha do deserto* (*The adventures of Priscilla, queen of the desert*, Stephan Elliott, 1994) e *Para Wong Foo, Obrigada por Tudo! Julie Newmar* (*To Wong Foo Thanks for Everything*, Julie Newmar, Beeban Kidron, 1995) são marcos no processo de disseminação da cultura *drag* aqui no Brasil. Quando perguntadas sobre a chegada da cena *drag queen* em Porto Alegre, João Carlos Castanha, Heinz Limaverde e Charles Machado também indicam o filme *Priscilla rainha do deserto* como um marco na transformação da cena”.

A professora pergunta para a turma se já assistiram algum dos filmes mencionados. A estudante de sobrancelhas grossas diz que adora *drags* e já viu o filme da Priscilla várias vezes. O restante da turma apenas sinaliza com movimentos de cabeça em afirmativo ou negativo. Luná prossegue, destacando que o diretor de teatro Zé Adão Barbosa situa o espetáculo *Crazy Dolls* de 1995 como um dos primeiros em Porto Alegre a incorporar o estilo *drag queen*. Entre os exemplos dados pelo diretor estão o vestido de Lady Cibele feito por Mareu Nitschke com 1000 canudinhos, o *tailleur* de Laurita Leão bordado com balas *soft* e as perucas estilizadas. “Mas e antes desse espetáculo e do encontro com a *drag queen* através dos filmes estrangeiros em 1990, será que não havia *drag* no Brasil?”, pergunta ela instigando a turma.

O silêncio permeia a sala. “E a geração das transformistas? Podemos dizer que elas eram *drag queens* antes de terem incluído aspectos estéticos dessas montações? Afinal, existem diferenças entre *drag queen* e transformista?”, acrescenta a professora observando as expressões do grupo. Alguns cochichos percorrem o ambiente, Luná não consegue ouvir os balbucios. A pausa dramática após as perguntas gera alguma ansiedade, o som do sapato pesado da professora ecoa pelas paredes intensificando a sensação. PÓF. PÓF. PÓF. PÓF. PÓF...

Um moço com orelhas pontiagudas mexe no celular. Ele levanta a mão tornando-se o foco das atenções. O rapaz pede licença para ir ao banheiro, quebrando com a expectativa da professora de que haveria uma resposta. Ele atravessa a sala em direção à porta e sai. Luná perscruta os rostos; sem rodeios, ela direciona a pergunta: “Lalola. O que tu achas?”. Ê estudante arregala os olhos surprese com a interpelação. “Ehhh, eu?! Eu, eu...”, *elu* olha para o caderno e prossegue, “...acho que... a *sora* comentou agora que o termo *drag queen* é usado a partir de 1990, então acho que não era comum as artistas se falarem como *drag* no Brasil antes disso, né?”, responde e alune acelerando a fala no final, como que para se livrar logo das palavras.

No rosto de Luná se esboça algo próximo a um sorriso. Ela retoma a caminhada por entre as carteiras e segue em direção a sua mesa, “Precisamente, Lalola! As transformistas se reconheciam como transformistas, ora bolas. Isso pode parecer simples, mas existem estudos que desconsideram em absoluto as diferenças contextuais. Vocês podem verificar isso tanto no artigo *Drag queen: um percurso histórico pela arte dos atores transformistas* (Amanajás, 2015), quanto na referência central do estudo de Amanajás que é o livro *Drag: a history of female impersonation in the performing arts* de Roger Baker (1994). Ambos usam o termo *drag* de forma generalizada desconsiderando as distinções contextuais”, conclui Luná, direta.

A professora se senta sobre sua mesa e cruza as pernas, contrastando com a expressão rígida que é usual em seu corpo. Ela continua indicando que nos trabalhos de Igor Amanajás, 2015 e Roger Baker (1994), os autores partem do pressuposto de que todo artista encenando um papel do gênero oposto ao que lhe foi designado no nascimento faz *drag*. Luná defende que, por esse caminho, eles vão do ocidente ao oriente sugerindo que já se fazia *drag* nos primórdios do teatro na Grécia, passando pelas peças de teatro feitas em igrejas, por Shakespeare no teatro Elizabetano, pelas óperas, pelo teatro Topeng na Indonésia, pelo Kathakali na Índia, além do Kyogen, do Nô, do Kabuki e do Butô no Japão, até chegar nas *female impersonators* norte-americanas da década de 1960 e, ainda, na RuPaul em 1990. “Ufa! Quantos séculos, lugares,

culturas e expressões artísticas homogeneizados por um só termo, *drag*”, constata Luná inspirando fundo após a fala acelerada.

A professora mostra as seguintes imagens (figuras 3, 4, 5 e 6) para evidenciar as diferenças entre as expressões artísticas mencionadas, reforçando o risco de se reduzir tantas heterogeneidades a um termo localizado em um contexto histórico específico.



Figura 3 – À esquerda, máscara Topeng. Foto: Aksarabali, Jornal do Comercio. À direita, Chikawa Ebizo XI – Teatro Kabuki. Foto: Shinsuke Yasui.



Figura 4 - À esquerda, teatro Nô. Fonte: Teatro em Escala. À direita, Butô. Foto: Haus der Kulturen der Wel



Figura 5 - À esquerda, artista de kathakali. Foto: @dtms_2020 - La sociedad geográfica. À direita, female impersonator Mr. Gayle Powers. Fonte: Louise Lawrence Transgender Archive.



Figura 6 - RuPaul. Foto: Divulgação - O Globo.

Luná toma um gole de água da garrafa sobre a mesa e prossegue: “Se por um lado é didático organizar uma narrativa histórica linear para recuperar distintos fragmentos em torno do *drag*, por outro lado, perdemos muitas diferenças em narrativas como essas. Alguém arrisca dizer alguma?”, pergunta ela dando espaço ao silêncio produtivo. Luná consegue prender a atenção de quase toda a turma que parece acompanhar o raciocínio intrigada. Algumas respostas surgem baixas, duvidosas. O rapaz de ombros largos quebra o silêncio: “Os detalhes?”. Ele é

seguido pela moça de sobrancelhas grossas: “Os contextos, talvez?”. O menino andrógino também arrisca: “Os lugares?!?”.

Descruzando as pernas, Luná levanta-se da mesa um pouco desajeitada, o suspense se prolonga. Ela pega sua ponteira e se posiciona diante da turma. “Sim! Perdemos de vista os detalhes, os contextos, os lugares e muito mais...”, responde a professora gesticulando com os braços calorosamente. “...Em síntese, perdemos de vista as diferenças, quantas diferenças deve haver entre as expressões artísticas que foram mencionadas! Do meu ponto de vista, reduzir elas ao termo *drag* não só gera uma homogeneização, como também arrisca efetuar uma sobrecodificação característica de violências coloniais que apagam os modos de vida dos povos colonizados. Portanto, assim como as transformistas se reconhecem como transformistas, as artistas do Butô, do Kabuki, do Topeng, provavelmente se reconhecem a partir de seus contextos e territórios específicos e não como *drags*, ou, até mesmo, transformistas”, conclui Luná.

A boca da professora continua seca. Ela toma um gole generoso de água, pigarreia para limpar as cordas vocais, que já apresentam sinais de cansaço, e prossegue. Luná sublinha que, nas conversas com as artistas de Porto Alegre, percebe as delimitações entre *drag* e transformismo mudarem de um relato para outro. Conforme já mencionado pela professora, João Carlos Castanha entende que a *drag queen* é uma variação do transformismo. Por outro lado, Charles Machado⁸ situa a distinção entre *drag queen* e transformista em relação ao exagero na montagem, para ele a *drag queen* tende a usar maquiagem forte e um figurino mais caricato. Everton Barreto⁹ também localiza tal distinção em termos de estilo, afirmando que as transformistas trabalham com uma imagem feminina minimalista, enquanto as *drag queens* são exuberantes e se expressam através do exagero. Luná ainda lembra de Heinz Limaverde¹⁰, que

⁸ “Uma *drag* raiz é aquela *drag* que ela..., ela tem uma maquiagem forte, ela tem um figurino mais caricato, ela não mostra muito o corpo, ela tem essa atitude. Não é só a história da *drag* pra palco, é uma história..., a *drag* raiz é aquela *drag* que ela tem todo um envolvimento com o seu público, né, ela desce do palco, ela não fica só no palco, então a *drag* raiz também tem isso” (2023, 00:10:14-00:12:27). Disponível em: <<https://archive.org/details/entrevistas-transformismo-poa/Encontro+Charles+Machado++05-06-24.aac>>. Acesso em: 21 de mai. 2024.

⁹ “Aaai a linguagem artística é bem diferente, porque, nós, transformistas, nós tentamos passar a ideia e a imagem de uma mulher de verdade, assim... mais... não com essa imagem de exagerada, a gente fazia o menos, né, tinha que parecer mulher dentro do minimalismo e as *drags* são mais exuberantes, como o próprio nome diz, é um dragão mesmo, né? Então tem que ter o exagero que não havia nas transformistas e que eu acho lindo” (2023, 00:06:14-00:07:13). Disponível em: <<https://archive.org/details/entrevistas-transformismo-poa/%E2%80%8B+Encontro+Everton+Barreto+++01-05-23.aac>>. Acesso em: 21 de mai. 2024.

¹⁰ “Mas como eu tinha falado antes e comento agora de novo, na minha cabeça, naquele momento *drag* era uma coisa e transformista era outra coisa. A *drag* pra mim era muito mais exagero, era mais... Na época tinha muito a

também demarca essa diferença de linguagem a partir do exagero nas montações *drag queen*. “Contudo, Limaverde reforça que, para ele, essa distinção entre *drag queen* e transformista a partir do exagero da montagem é própria ao contexto específico da década de 1990, o que traz de modo implícito a ideia de que os termos e os estilos artísticos se transformam ao longo do tempo”, conclui a professora levantando-se da mesa e posicionando-se diante da turma.

Em continuidade ao tema, Luná aborda o trabalho do pesquisador Remon Bortolozzi (2015), afirmando que ele também situa a associação da *drag queen* ao caricato e ao exagero. Entretanto, Bortolozzi demonstra que os limites entre essas categorias não são precisos, isso porque artistas transformistas como Laura De Vision já se montavam de forma caricata, incluindo o exagero no figurino e na maquiagem. Nesse sentido, a professora ressalta que em suas conversas com o transformista Lauro Ramalho¹¹, o artista diz que com a chegada da cena *drag queen* no Brasil, ele próprio passou a se nomear dessa forma buscando acompanhar a transformação da cena naquele momento. Nisso, há um uso estratégico dos termos já que, atualmente, Ramalho opta por retomar a autoafirmação como transformista.

“Portanto, com a chegada da *drag queen* no Brasil nos anos 1990, vemos uma reorganização da cena transformista, surgindo tentativas de delimitar as diferenças de estilo, definições estas que ainda hoje circulam no meio artístico de Porto Alegre. Ao mesmo tempo, são identificados movimentos que recolocam o foco no transformismo, o que, do meu ponto de vista, é uma estratégia para gerar reconexões com artistas que já vinham exercendo essa arte no Brasil antes da centralização da cena em torno da montagem *drag queen*”, conclui a professora encerrando mais um parêntese. Ela percebe que se alongou excessivamente nesse tópico; procurando se localizar, Luná recorre ao *slide*.

coisa da *drag* que usava objeto pra montar o seu figurino, por exemplo, era um vestido de sandálias havaianas, eram cabeças feitas de panela com... sabe, viajava no material, tetas feitas com batedores de clara de ovo [risos], então essa era a *vibe*, né? Por isso que pra mim a *drag* naquele momento era diferente da... da transformista, porque aí na boate eu encontrava... ou no teatro, eu encontrava a transformista, a beleza, a *beauty* e a caricata que era a que eu mais gostava, que era a que eu queria e que eu segui durante muito tempo, né?” (2023, 00:10:14-00:12:27). Disponível em: <<https://archive.org/details/entrevistas-transformismo-poa/Encontro+Heinz+Limaverde++26-05-23.aac>>. Acesso em: 21 de mai. 2024.

¹¹ “Foi ali, naquele momento forte, do início das *drags*, aqui, em Porto Alegre, foi inevitável que a gente tivesse feito também essa passagem, né? Porque todos, todos, todos passaram a se chamar de *drags*, *drags*, *drags* e a gente, como nós sempre tivemos essa coisa, né, das mais velhas, as afastadas, um certo preconceito, um distanciamento, a gente tinha que se adequar a isso. Mas depooois, quando o movimento começou a ficar tão banal, né, já... já tinha tomado conta do mundo, eu voltei com o termo [...]” (2023^a, 00:16:54-00:17:33). Disponível em: <<https://archive.org/details/entrevistas-transformismo-poa/Encontro+Lauro+Ramalho++10-05-23.wav>>. Acesso em: 21 de mai. 2024.

A ponteira da professora é batida sobre o excerto projetado no quadro branco. “Transformista: ator cujo espetáculo consiste em caricaturar tipos distintos, com trocas rápidas e sucessivas de trajes que identificam esses personagens (Houaiss, 2009)”. Mesmo com a voz falhando, ela insiste em prosseguir: “Assim como o termo *drag queen*, a palavra ‘transformista’ também é datada. No dicionário eletrônico de português Houaiss, esse termo é localizado no ano de 1881, com sentidos não só no contexto teatral, mas, também, na biologia e na geologia. Entre os sinônimos aparece ‘mesmo que travesti’”. “Mas *sora...*”, interrompe Lalola de supetão, surpreendendo tanto a professora quanto a turma: “...todo mundo sabe que travesti é identidade e não tem nada a ver com encenar um papel”, afirma e alune deslocando momentaneamente a timidez.

A sala é tomada pelo silêncio. Luná escolhe as palavras cautelosamente: “Estás correta, Lalola, atualmente a palavra travesti é usada como afirmação identitária e como lugar de luta pela reivindicação de direitos básicos, como a própria existência. Contudo, nem sempre foi assim; conforme sugeri antes, as palavras, os signos, se transformam e podem apresentar distintos sentidos a depender da situação e do modo com que são usados”. Lalola e as demais estudantes ouvem atentamente. Luná prossegue caminhando inquieta diante da turma. “A pesquisadora Luiza Francesconi (2018) e os pesquisadores João Silvério Trevisan (2018) e Remon Bortolozzi (2015), indicam que o termo ‘travesti’ foi comumente aplicado no contexto teatral, tratando-se especificamente do travestismo cênico, o qual inclusive foi usado como sinônimo de transformismo até meados de 1980”.

A professora desdobra a resposta mencionando que, através da pesquisa *Ópera e gênero: personagens em travesti em uma nova perspectiva* (2018), Francesconi demonstra a acepção da palavra ‘travesti’ no contexto cênico remontando à expressão francesa ‘*en travesti*’, usada já em 1876 no catálogo *Bibliothèque musicale du théâtre de l’opéra* (Lajarte, 1876) para tratar de cantoras e cantores de ópera que encenavam papéis do gênero oposto ao que lhes foi designado no nascimento. “Portanto, além de considerar as diferenças sincrônicas, ou seja, inseridas em um contexto simultâneo, também precisamos ter em vista as diferenças diacrônicas, as quais demonstram as transformações ao longo do tempo, de um contexto para o outro. Faz sentido?”, pergunta a professora prestando atenção à reação de Lalola, a qual indica que sim com a cabeça ainda processando o que fora dito.

A lâmina do *slide* é novamente trocada, dando a ver o título “Mutações do transformismo”. Luná olha o relógio de pulso, assusta-se com a hora avançada e passa a acelerar

a arguição no restante da aula. Reforçando as transformações nas cenas transformistas a partir dos distintos contextos, a professora recorre aos estudos do historiador Jandiro Koch (2021; 2022^a; 2022^b), que tem recuperado as memórias das transformistas que agitaram a cena de Porto Alegre no início do século XX. Luná observa o interesse da turma pela informação. Ela própria ficara maravilhada quando soubera, pois isso mostra que, assim como as *drag queens*, as montações transformistas também vieram do estrangeiro. Nessa linha de raciocínio, a professora sugere que o transformismo do início dos anos 1900 também se difere do transformismo articulado ao teatro de revista nos anos 1960 e 1970, ou ainda das montações atuais que retomam essa palavra a partir de outro contexto.

Além disso, Luná enfatiza que a cena transformista não é o passado da cena *drag queen*, tendo em vista que elas coexistem e permanecem atravessando-se. Isso é evidenciado pelo fato de que as próprias artistas transformistas seguem se afirmando dessa forma. Ademais, existem movimentos das novas gerações de artistas que colocam esse termo em primeiro plano. Como exemplo, a professora cita o 1º Seminário de Atores Transformistas de Salvador, ocorrido em 2017; o 1º Festival Nacional de Arte Transformista, que aconteceu em 2021; e, o texto *Manifesta Transformista* (Suzaninha *et al.*, 2022)¹², que foi escrito coletivamente e publicado no *site* Grafia Drag. “Acredito que, ao dar destaque para a cena transformista, fragmentos de um outro tempo se atualizassem no presente, havendo potencial para novas conexões e transformações. É em diálogo com essa perspectiva que, ao longo desse primeiro módulo do seminário de Comunicação e Semióticas Minoritárias, vou apresentar uma introdução aos estudos transformistas”, finaliza a professora falando as últimas palavras num sussurro, anunciando o limite das cordas vocais que necessitam de descanso.

Nos 10 minutos finais da aula são organizadas as atividades do próximo encontro. Luná pede que a turma se reparta em quatro grupos, para cada um é sorteado um capítulo de diferentes livros de Judith Butler – *Inscrições corporais, subversões performativas* (2015), *Gender is Burning: questões de apropriação e subversão* (2019), *Gênero Melancólico/identificação recusada* (2017) e *A questão da transformação social* (2022), os quais devem ser lidos e

¹² Texto decorrente da oficina ministrada pela *drag* Suzaninha no contexto da 4ª edição da *Combo Drag Week* em 2021. Junto com Suzaninha, Juana Profunda, Leminski X, Michaela Tameiros / Mike Romais, Inni Nocture, Brighth Gioconda Close, B from Barbarism, Bela Demi (A Bicha Rural), estive entre as participantes desse processo de escrita. Uma versão revisada do *Manifesta Transformista* foi publicada no *blog* Grafia Drag em 17 de janeiro de 2022. Disponível em: <<https://www.ufrgs.br/grafiadrag/manifesta-transformista-brasileira/>>. Acesso em 13 mai. 2024.

discutidos nos grupos antes da próxima aula. A professora ainda pergunta se restaram dúvidas, a turma não se manifesta, então a aula é encerrada e os/as/es estudantes saem apressados entre conversas e risos altos que ressoam corredor afora.

Nas ocupações da profissão, Luná encontra oportunidade para não pensar nas questões pessoais, mas na medida em que a sala se esvazia, intensifica-se o estado de esvaziamento sentido pela professora. Ela fixa o olhar janela afora, onde vê o mundo quadriculado acontecendo distante de si. No dia anterior, antes do início do semestre, um estudante havia pulado do último andar do prédio da engenharia. Esse acontecimento força Luná a perceber as dimensões do buraco negro em seu corpo, o qual se amplia alimentando-se das potências de vida. Ela não se sente à altura de encará-lo, por isso, busca modos de evitá-lo, sendo o excesso de trabalho um deles.

Por vezes, os afetos tristes, que gostaria de ter deixado bem longe, no interior, transbordam em uma enxurrada, acometendo-lhe o corpo para além de sua vontade. Ainda com a mirada transpassando a janela, a professora inspira fundo. Ela retorna ao presente de supetão, os olhos marejam. Às pressas, Luná abre sua bolsa, tirando dali um comprimido que coloca prontamente na boca, engolindo-o a seco, sem água, nem mesmo saliva. Talvez, assim, entalado ali na garganta, a bolota dissolva o nó gerado pelo vazio.

Abalada pela visão que tivera, Luná se dirige prontamente até seu refúgio, a biblioteca, no quarto andar do prédio. O silêncio, habitado pelos murmúrios abafados dos livros enfileirados nas prateleiras, oferece-lhe algum conforto. A professora se acomoda num canto da sala de leitura, tira o notebook da bolsa de couro e coloca-se a revisar um fragmento de sua pesquisa. Ela é capturada pelas palavras, entrando num estado de atenção concentrada no qual suas preocupações pessoais se dissolvem. Depois de reler a primeira versão do texto, Luná troca frases de lugar, muda palavras, apaga parágrafos e acrescenta outros. A nova versão do trabalho pode ser lida na íntegra a seguir, no subcapítulo 2.1.

O texto em revisão foi publicado com o título *Territórios Transformistas de Porto Alegre* (2022) no *site* Grafia Drag¹³. Esse *site* é um projeto composto por artistas¹⁴ *drag* e transformistas interessados/as/es em escrever sobre seus processos de montagem artística, funcionando como forma de coletivizar a produção de conhecimento e, ao mesmo tempo, de divulgar esses saberes. Além de participar do Grafia Drag e de ministrar aulas nas segundas-feiras de manhã, Luná desenvolve uma pesquisa chamada *Micropolítica das montações: um estudo das comunicações transversais em fabulações transformistas*.

2.1 TERRITÓRIOS TRANSFORMISTAS DE PORTO ALEGRE

Por: Luná M.

A partir de um levantamento realizado nos bares e casas noturnas de Porto Alegre entre 2022 e 2023, identifica-se a existência de um circuito transformista e *drag* estabelecido na cidade, o qual evidencia um território coletivo em construção. Na perspectiva dos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari (2011^b; 2012^c), a noção de território está relacionada ao conceito de agenciamento territorial, que, por sua vez, desdobra-se em dois eixos – horizontal (expressão e conteúdo) e vertical (territorialização e desterritorialização). Isso significa que os territórios se constituem a partir de diferentes relações entre sistemas semióticos e corporais, os quais são atravessados por movimentos de territorialização e desterritorialização, garantindo uma transformação constante.

¹³ No *site* Grafia Drag o projeto é apresentado da seguinte forma: “Grafia Drag é um blog cultural de ensaios e entrevistas sobre as cenas drag e transformistas. Nossa proposta é produzir memória e conhecimento a partir desses territórios. Como eixos temáticos temos: os processos de montagem, as performances, as relações entre corporalidades drag e os espaços da cidade. Somos um coletivo formado por pesquisador*s da UFRGS e outras universidades, além de artistas drag e transformistas interessad*s em produzir e fazer circular os saberes provindos das montações. Grafia Drag é uma derivação da noção de cartografia. A cartografia enquanto um modo de pensar e, ao mesmo tempo, compor territórios, provém de proposições da Filosofia das Diferenças. Por esse caminho, ao invés de produzir definições rígidas sobre as cenas drag e transformistas, buscamos acompanhar suas processualidades, seus movimentos e suas transformações. É a partir disso que propomos perceber as montações a partir de suas diferenças, caracterizando-as enquanto processos abertos e em variação. Grafia Drag é um espaço coletivo, um território aberto às expressões drag e transformistas” (2024, n.p.). Disponível em: <https://www.ufrgs.br/grafiadrag/grafia-drag/>. Acesso em: 22 de mai. 2024.

¹⁴ Atualmente, o coletivo Grafia Drag é composto por Anubis Blackwood, Bruno Bernardy, Juana Profunda, Kam Middle Space, Lady Lazzarus, Mia The Witch, Pietro Lamarca, Professora Luná e Tiffany Piazza. Disponível em: < <https://www.ufrgs.br/grafiadrag/equipe-drags-brasileiras/> >. Acesso em: 31 de mai. 2024.

Neste ensaio, apresenta-se uma visão geral dos territórios *drag* e transformistas de Porto Alegre, com o objetivo de esboçar um mapa movente a ser revisto e ampliado junto aos trânsitos em meio à própria cena. Entre os espaços identificados, alguns deles incluem números¹⁵ transformistas semanalmente em suas programações, enquanto outros contratam essas artistas esporadicamente. No primeiro grupo estão a *Workroom* (Cidade Baixa), o *Vitraux Club* (Independência), o *In.fame* (Cidade Baixa), o *Mixx Bar* (São Geraldo), a *Le Jardin Club* (Centro Histórico) e o *Indiscretus* (Floresta)¹⁶.

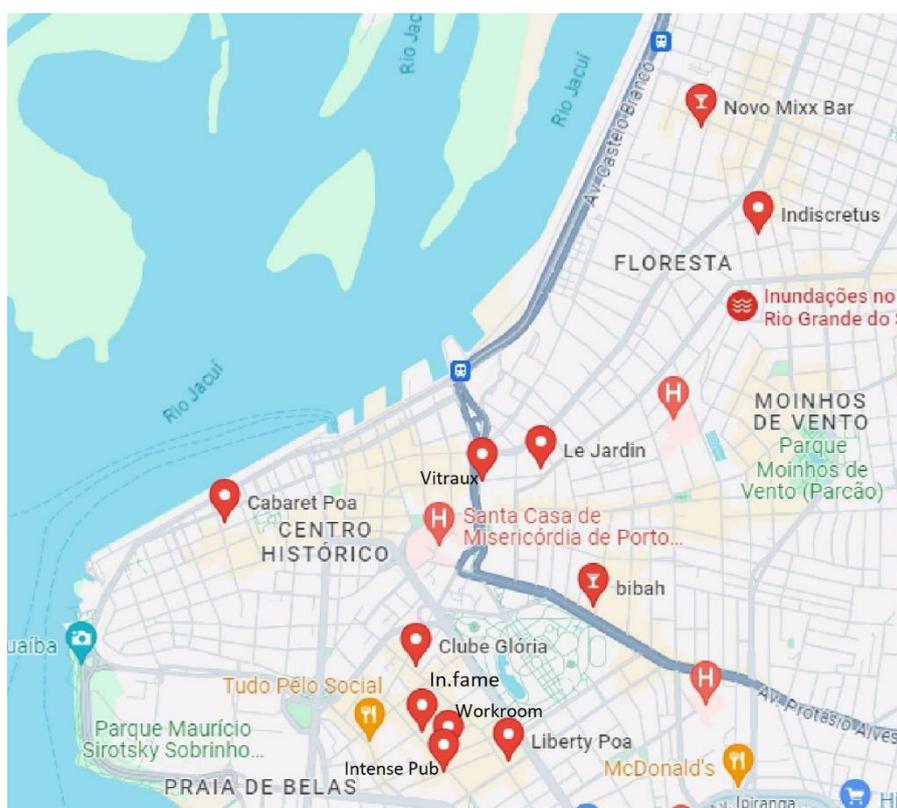


Figura 7 - Territórios transformistas de Porto Alegre. Fonte: Google Maps.

No segundo grupo, estão os locais que eventualmente apresentam atrações transformistas. Incluem-se aqui o Bibah (Bom Fim), o *Cabaret* (Centro Histórico), o Clube

¹⁵ Conforme sugere Lady Lazzarus (2022), embora o termo performance seja usado com frequência entre as *drags* para se referir a dublagens, no contexto teatral apresentações como essas se aproximam das noções de número ou ato, que são cenas curtas, geralmente roteirizadas e feitas para serem repetidas. Já as performances artísticas apresentam caráter experimental e, por vezes, incluem a interação mais direta com o público.

¹⁶ Ao longo da pesquisa foram visitados a *Workroom*, o *In.fame*, o *Vitraux Club*, o *Mixx Bar* e a *Le Jardin Club*.

Glória (Cidade Baixa), a *Liberty* (Cidade Baixa) e o *Intense Pub* (Cidade Baixa), que foram visitados ocasionalmente. Além disso, existem eventos itinerantes que ocorrem com alguma frequência, como as duas paradas LGBTQIAPN+ da cidade que acontecem anualmente – a Parada de Luta e a Parada Livre. Além das duas paradas mencionadas, também são realizadas de forma itinerante as festas *Werk* e *Haus Party*, que têm frequência mensal. A primeira é produzida em parceria com a *Workroom* e já foi realizada no Opinião e no *Cabaret*. A segunda é organizada pela *drag queen* Aurora Siren e já passou pelo Clube Glória, pela *Liberty* e pelo *Intense Pub*, sendo descontinuada em 2023. Cabe destacar que a *Haus Party* foi idealizada e conduzida pelas próprias artistas, o que implica uma autogestão coletiva. A transitoriedade da *Haus Party* por distintos locais seguida pela interrupção mostra a falta de incentivo das casas noturnas a essas propostas geridas pelas próprias artistas. Nesse evento, existiam as batalhas de dublagem feitas entre as *drags* que se inscreviam antes da festa e podiam ou não ser selecionadas para se apresentar. A ganhadora da batalha tinha como prêmio a oportunidade de realizar um número na festa seguinte com cachê.

Dos locais mencionados anteriormente, a *Workroom* aparece em destaque quando se fala em *drag queens*. Suas portas foram abertas ao público em 2017, sendo este um bar com temática inspirada no *reality show* norte-americano *RuPaul's Drag Race*¹⁷. Além de dar espaço para as *drag queens* locais se apresentarem, o “*dragbar*” em questão permite que o público mergulhe no universo da série, na qual o *workroom* é um dos cenários onde as participantes do *reality* se montam e se preparam para os desafios. A partir do acompanhamento das publicações no Instagram¹⁸ da *Workroom*, observa-se que existe um *casting* variável de *drag queens* que se apresentam no bar, dentre as quais estão Árte Missia, Abigail Foster, Cassandra Calabouço, Charlene Voluntaire, Ester Diamonds, Gabi Granada, Isis J. Preston, Sarah Vika e Saturna. Às quintas-feiras, o palco costuma ser aberto, permitindo que qualquer pessoa presente se arrisque na dublagem, sem remuneração. Além disso, cabe ressaltar que ocorre anualmente, na *Workroom*, o concurso *Copa do Mundo Drag*, no qual são convidadas *drags* que não fazem parte da programação regular. Entre as competidoras da edição de 2022 estiveram Mia The Witch, Tiffany Plazza e Ptera Dactyla. Quanto ao fator monetário, o valor de uma cerveja de

¹⁷ É um *reality show* lançado em 2009, onde *drags* americanas competem pelo título de “*Next American Drag SuperStar*” e um prêmio em dinheiro.

¹⁸ Disponível em: < <https://www.instagram.com/workroombar/>>. Acesso em: 25 dez. 2022.

600 ml é 16 reais e a maioria dos *drinks* tem preços superiores a 20 reais¹⁹, o *couvert* para as artistas varia entre 15 e 20 reais.

Além da *Workroom*, outro bar visitado na Cidade Baixa foi o *In.fame*, inaugurado em dezembro de 2021 e com suas atividades encerradas no final de 2022. Nesse espaço, não havia um elenco fixo de artistas e as atrações eram selecionadas de maneira variada, às vezes a partir de propostas feitas diretamente pelas artistas. Entre os nomes anunciados no perfil de Instagram²⁰ desse estabelecimento estavam Cassandra Calabouço, Ester Diamonds, Gabriela Monza, Isis J. Preston, Kloe Savinon, Madison Nubie, Sasha Lacrey, Saturna, Tiffany Piazza, algumas das quais também se apresentaram na *Workroom*. Assim como nos demais estabelecimentos da Cidade Baixa, são as gerações mais jovens de *drag queens* que predominam no *In.fame*. No que diz respeito aos valores, esse espaço é um pouco mais acessível, com o *couvert* artístico variando entre 10 e 15 reais, uma cerveja de 600 ml custando cerca de 12 reais, e o *chopp* variando entre 10 e 15 reais, dependendo da quantidade²¹.

Nesse percurso pelos territórios transformistas de Porto Alegre, visitou-se também a casa noturna *Vitraux Club*. Esse clube agita as noites da capital gaúcha desde 1983, desempenhando um papel intermediário entre as gerações de transformistas e as novas gerações de *drags*. Entre as artistas anunciadas no perfil de Instagram²² da casa estão Suzzy Be, Maria Helena Castanha, Fabielly Klimberg, Scarlet Bloom, Dylan Summers, Rebeca Rebu, Anastácia, Karen Rodrigues, Lurra Blume e Tinna Oliver. Observa-se ainda que alguns nomes se repetem em relação à *Workroom*, como Saturna, Abigail, Árte Missia, Sarah Vika e Isis J. Preston. Além de números individuais, esse estabelecimento ocasionalmente exhibe espetáculos temáticos, como o concurso *The Queens*, o concurso *Top Drag Rio Grande do Sul*, a Troca de Perucas e o *Milkshake Show*. Assim como em outras casas noturnas da cidade, os valores de consumo não são baixos, com uma cerveja de 300 ml custando cerca de 14 reais e um copo de 500 ml de vodka com energético custando 25 reais²³. Nas noites com apresentações de transformistas, a entrada varia entre 25 e 40 reais; no entanto, em alguns eventos promovidos, a entrada é gratuita até as 22h.

¹⁹ Tais valores correspondem à visita realizada no dia 07/10/2022.

²⁰ O perfil de Instagram do *In.fame* não está mais disponível, o bar encerrou suas atividades no final de 2022.

²¹ Tais valores correspondem à visita realizada no dia 15/10/2022.

²² Disponível em: <<https://www.instagram.com/vitraux/>>. Acesso em: 24 abr. 2024.

²³ Tais valores correspondem à visita realizada no dia 10/11/2022.

Vale destacar que os três locais mencionados até aqui se situam em regiões centrais da cidade, especificamente nos bairros Cidade Baixa e Independência. Além deles, há o *Mixx Bar*, no bairro São Geraldo, uma região localizada no chamado 4º distrito de Porto Alegre. Este espaço existe desde 2006 e é um dos poucos que oferece visibilidade para a geração de transformistas com mais de 30 anos de carreira, incluindo-as com frequência semanal. Como mencionado anteriormente, o *Vitraux* também inclui algumas dessas artistas, assim como o *Indiscretus* e o *Le Jardin Club*, sendo que os dois últimos ainda não foram visitados. Ao longo de 2023, nota-se que a *Workroom* passou a incluir de modo mais recorrente artistas como Maria Helena Castanha e Fabielly Klimberg, mas as *drag queens* continuam em predominância.



Figura 8 - Fabielly Klimberg, Lady Cibele, Cleber Freitas, Abigail Foster, Laurita Leão, Maria Helena Castanha e Dj Tutty no camarim do *Mixx Bar*. Foto: Douglas Ostruca.

Entre as transformistas que se apresentam no *Mixx Bar* estão Laurita Leão, Maria Helena Castanha, Gloria Crystal, Lady Cibele, Letícia Dumont e Fabielly Klimberg. Esporadicamente alguma *drag queen* da nova geração é incluída entre as atrações, como no caso de Abigail Foster, Anastácia e Scarlet Siren. Portanto, nesse ambiente as transformistas persistem no tempo, havendo uma inversão em relação à *Workroom* e ao *In.fame*, onde as *drag queens* mais jovens é que tomam conta da cena.

Nesta pesquisa exploratória, percebe-se que dos 11 estabelecimentos mapeados, 10 estão localizados na região central da cidade, abrangendo o bairro Centro Histórico e seus arredores (Cidade Baixa, Bom Fim, Independência e Floresta). O único espaço um pouco afastado é o *Mixx Bar*, situado no bairro São Geraldo, ao lado do Floresta. É notável que as transformistas mais experientes tenham menos visibilidade nos locais centrais da cidade, especialmente na Cidade Baixa. Isso afeta diretamente o reconhecimento do trabalho dessas artistas, uma vez que os estabelecimentos que pagam cachês mais elevados são os da região central, especificamente a *Workroom*, o *In.fame* e o *Vitraux*. Em alguns casos, as artistas transformistas nem mesmo recebem cachê em locais descentralizados, o que adiciona complexidade à situação, pois, embora tenham mais visibilidade nesses locais, nem sempre são remuneradas.

Acredita-se que a preferência pelo padrão estético das *drag queens*, associado ao *reality show RuPaul's Drag Race*, seja um dos fatores envolvidos nessa variação de quais locais dão mais espaço para transformistas experientes ou para *drag queens* mais jovens. Nesse sentido, se, por um lado, esse programa promove a expansão das cenas *drag* ao redor do mundo, por outro lado, essa visibilidade considerável também pode contribuir para o apagamento das transformistas mais experientes e de outras artistas que não seguem os padrões estéticos em voga. Essa questão também é abordada no ensaio *O descarte do estranho: a exclusão das diferenças na cultura drag*, escrito por Mia The Witch (2022^b) e publicado no Grafia Drag.

Por fim, considerando-se que um território se transforma ao longo do tempo e que pode ser visto a partir de diferentes angulações, o levantamento apresentado neste ensaio apresenta um, dentre tantos outros caminhos e abordagens possíveis. Além disso, sublinha-se que esta é uma visão localizada em um momento específico, capaz de apreender alguns dos muitos fragmentos implicados nas cenas do transformismo gaúcho.

3. *IN.FAME*: NASCE UMA ESTRELA EM MEIO AO APAGAR DAS LUZES²⁴

Intensificado pela tarde nublada e chuvosa, o vento cortante da noite atravessa Porto Alegre. Luná chega às 20h30 no número 632 da rua José do Patrocínio, onde fica o *In.fame*. A fachada é pintada em preto com algumas figuras sobrepostas como uma nave espacial, um E.T, um gato preto e uma vaca. Fixadas nas duas sacadas do segundo piso, estão uma bandeira trans e outra LGBTQIAPN+. Ela usa coturno preto de cano alto, calça de couro justa na mesma cor combinada com camisa social bordô e um sobretudo preto por cima, a pequena bolsinha branca guarda seus documentos e os óculos de aros grossos. Uma peruca preta de corte chanel cobre o cabelo longo comumente repartido ao meio, usado em sala de aula.

Ainda em frente ao bar, Luná vê Mia The Witch se aproximar com um vestido preto longo, casaco de pelos e os cabelos longos até a cintura, metade em tom grisalho a outra em preto. “Uau! Como estás elegante, Mia. Uma combinação entre Mortícia Addams e Cruella DeVil, chique”, elogia Luná ao cumprimentar a amiga. “Ai, imagina... nem me arrumei, só joguei esse casaquinho por cima e *voilà*”, responde Mia, colocando a mão na frente da boca para abafar um risinho agudo; ela acrescenta: “Aliás, adorei essa *lace*, como você ficou diferente, parece até um disfarce”. Luná se faz de desentendida e as duas entram no bar, sendo encaminhadas pela pessoa da recepção para uma mesa reservada no segundo andar do espaço. Ainda está cedo, não tem muitas pessoas no lugar.

Desde a entrada, Luná registra mentalmente os detalhes do local, o qual está instalado em uma casa antiga e grande. Logo depois do *hall* de entrada há um corredor que vai até a parte externa e uma escada que leva para o andar superior. O caixa fica em uma área ao lado desse corredor. O andar superior é formado por três salas que são interligadas por outro corredor. Luná e Mia tiram seus casacos e sentam-se próximas a uma das sacadas que fica na primeira sala, elas já pediram uma garrafa de cerveja de 600 ml para a atendente que logo em seguida a deixa sobre a mesa junto com três copos. Luná enche dois desses copos. Mia está digitando no celular. As unhas grandes e pontiagudas batem na tela emitindo um som oco. TEC TEC TEC TEC. “A Tiffany está chegando, ela anda tão animada com esse número. É a primeira vez dela

²⁴ Essa cena tem como base os relatos de campo dos dias 16/09/2022 e 15/10/2022. Além das entrevistas com Patrick Nascimento (Mia The Witch) no dia 15/09/2023 e com Fernanda Barreto (Tiffany Piazza) no dia 12/09/2023. As entrevistas estão respectivamente disponíveis em: <<https://archive.org/details/entrevistas-transformismo-poa/Encontro+Patrick+Nascimento+-+15-09-23.aac>> e <<https://archive.org/details/entrevistas-transformismo-poa/Encontro+Fernanda+Barreto+-+12-09-23.aac>>. Acesso em: 21 de mai. de 2024.

se apresentando num bar!”, diz Mia vibrando de alegria. “É uma pena que essa seja a última noite do *In.fame* aberto”, responde Luná pesarosa, “...mas com certeza encerrarão as atividades em grande estilo, será estupendo! Um brinde à Tiffany”, acrescenta. Os copos se encontram no ar. “Tim tim”, responde Mia estalando os dedos com a outra mão.

A parte superior do bar continua esvaziada. Enquanto as duas seguem conversando, toca uma música da Gloria Groove ao fundo. “Te falei que nesse semestre resolvi focar no tema das teorias transformistas, né? Assim faço uma dobradinha com minha pesquisa”, afirma Luná tomando dois goles de cerveja de uma só vez. “Acho que você disse alguma coisa, sim, era sobre comunicação e minorias, algo assim... mas não tinha mencionado que o foco era no transformismo. Acho tudooooo, amiga!”, responde Mia entusiasmada, ela toma um pequeno gole de cerveja e complementa: “*Pra ser honesta, eu ainda não me aprofundei tanto no quesito de entender a diferença entre uma transformista e uma drag queen. Eu acho que eu venho de um rolê me afirmando como drag queen muito porque eu vejo que a minha montagem começou através de RuPaul’s Drag Race*” (Nascimento, 2023, 00:01:37-00:02:07). Luná beberica a cerveja e responde em tom professoral: “Passei por esse tema na primeira aula do semestre. No meu ponto de vista, essas diferenças variam de um contexto para o outro. Hoje, acho que pode ser estratégico colocar em primeiro plano o termo transformismo, assim, são fortalecidos os laços com as artistas locais que vieram antes. Mas esse é o meu olhar, na própria cena ainda é comum a tentativa de demarcação dessas diferenças”.

Mia balança a cabeça afirmativamente, interessada no assunto ela pergunta: “Aliás, e sua pesquisa, como anda?”. Luná inspira fundo, o olhar cai em direção ao copo: “Está indo...”, o silêncio transpassa sua fala. Ela prossegue em tom baixo enquanto passa o dedo na borda do copo quase vazio: “Confesso que a parte teórica flui mais fácil para mim, às vezes necessito lutar comigo mesma para conseguir sair de casa à noite e interagir com outras pessoas. Me sinto um pouco exaurida, sabe?”. Mia balança a cabeça afirmativamente confortando a amiga. “Poxa, você parecia tão radiante das outras vezes que me falou da pesquisa. Se precisar de companhia para fazer as vistas de campo é só me chamar”, responde Mia, empática. Luná levanta o olhar, “Desde que cheguei na cidade tu tens me acolhido, te agradeço por isso, não fazes ideia de como isso me ajudou”. Luná movimentava a linha da boca esforçando-se para expressar um sorriso, o qual sai com dificuldade, em parte pelo Botox que lhe travou os músculos, outra parte por ela ter esquecido como se sorri.

As duas permanecem em silêncio por um instante. Mia tecla no celular. Com a visão periférica Luná nota um grupo de sete amigas subindo para o segundo andar. Elas seguram nas mãos balões cor de rosa. As meninas vão para uma mesa no cômodo ao lado. São jovens, em torno de 19 anos, todas aparentemente brancas, falam alto e dão risadas, uma delas solta um grito agudo. Luná olha de relance para a garota erguendo as sobrelanceiras incomodada, nunca se sentira à vontade com esses grupos de patricinhas. Ela enche os copos de cerveja esvaziando a garrafa e retoma o assunto: “Algo que me chama a atenção nas conversas com as artistas da cena aqui de Porto Alegre é a variação nos estados de corpos quando estão montadas enquanto transformistas”. “Como assim?”, questiona Mia curiosa, deixando o celular sobre a mesa.

Luná se ajeita na cadeira apoiando os braços cruzados sobre a mesa e prossegue: “Por exemplo, é muito comum entre as artistas o relato de que desmontadas predomina um estado de timidez, o qual tende a ser dissolvido quando estão montadas. Nessa situação, é a própria possibilidade da comunicação que está em jogo, como se a montagem potencializasse os corpos tornando-os capazes de se expressar em público e estabelecer relações, faz sentido?”, indaga Luná. Embora ela não perceba, essa questão de pesquisa é também uma questão vital, já que ela própria é atravessada por mecanismos que, por vezes, deslocam suas inseguranças e dificuldades de sociabilização.

A atendente as interrompe para recolher a garrafa. Ela oferece outra, as duas prontamente aceitam. Mia retoma o assunto. “Sobre isso que você dizia, é o meu caso também. *Eu acho que o Patrick é uma pessoa extremamente introvertida. Eu sou extremamente tímido, eu raramente consigo... chegar num lugar e conversar com as pessoas que eu não conheço, por exemplo. Eu tenho muita dificuldade em estabelecer laços, criar laços. [...] E quando eu tô montada, a Mia não é essa pessoa que passa despercebida, sabe?*” (Nascimento, 2023, 00:17:45-00:19:42), diz a artista jogando os cabelos dos ombros para trás elegantemente. Luná ouve com atenção concordando com a cabeça, ela tem vontade de gravar a fala da amiga para ouvir novamente depois, mas decide não interromper o fluxo de pensamento.

A conversa alta do grupo de meninas ao lado atrapalha a concentração da professora que as reprova com a mirada rígida. Mia beberica a cerveja e, descontraída, prossegue gesticulando com as mãos: “*Eu acho que a Mia é uma ótima comunicadora inclusive, eu gosto de falar com as pessoas, eu gosto de entrar nos grupos. E eu me sinto... é muito doido, porque não é como se eu fosse outra pessoa, eu só não consigo usar essas mesmas ferramentas que parecem tão fáceis quando eu tô de Mia*” (Nascimento, 2023, 00:17:45-00:19:42). Luná fica instigada pela

forma como na enunciação de Mia varia o pronome pessoal que determina o sujeito do enunciado. Ora *elu* se refere à Mia em terceira pessoa, ora fala a partir deste nome em primeira pessoa. Essa não é a primeira vez que a professora nota esse traço de variabilidade do sujeito do enunciado nas enunciações que emergem das conversas com artistas *drag* e transformistas.

A atendente retorna com outra garrafa de cerveja gelada, anotando na comanda. Mia preenche os dois copos. Luná segue o fio da conversa e partilha suas inquietações: “Isso me intriga. De fato, algo se passa na montagem gerando esses deslocamentos. Algo que não é da ordem visível. Uma espécie de comunicação micropolítica no plano das forças. Uma comunicação transversal que acontece no entremeio, no entre desses lugares da pessoa e da persona, produzindo a própria possibilidade da comunicação verbal como efeito”, constata Luná tomada pela razão.

“Desculpa, mas às vezes parece que você fala grego, amiga”, responde Mia rindo alto. Luná fica sem jeito, ela não consegue evitar que o olhar analítico de sua profissão atravesse seu cotidiano, chega a ter dor de cabeça às vezes de tanto pensar. “Mas eu gosto dessas trocas contigo. Queria conhecer mais dessa parte teórica da sua pesquisa, você podia apresentar ela pro grupo do Grafia Drag, né?” acrescenta Mia, interessada. “Podemos, sim”, concorda a professora ainda sem graça, ela prossegue formal, “Gosto dessa sugestão, pode ser uma excelente possibilidade para levar o debate adiante”.

Uma moça jovem de cabelos lisos e platinados sobe as escadas. Apesar do frio, ela está com uma minissaia e um top de tecido prata brilhante. Por cima, um casaco branco, na mão, uma bolsinha vermelha. Ao vê-la, Mia se levanta enérgica cumprimentando a colega, “Amigaaaa, você está belíssima! Hoje a noite é delaaaa”. Tiffany sorri, elas trocam um beijo em cada lado do rosto sem encostar. Luná levanta e também cumprimenta Tiffany. Juntas, as três se acomodam na mesa.

“Hoje é sua estreia na noite! Parabéns! Como te sentes?”, pergunta Luná para Tiffany enquanto enche o copo da colega de cerveja. “Ai gurria, tô muito feliz. É uma realização pra mim fazer essa primeira apresentação solo. Escolhi uma música pra me divertir, então tô tranquila até”, responde Tiffany, empolgada. “A verdade é que já me apresentei antes na *Haus Party*, mas era naquele formato de batalha de dublagem, diferente de ser chamada pra se apresentar num bar, né”, complementa a artista, gabando-se. “Inclusive a senhora arrasou naquela *batlle*, amiga! Até porque ganhou, né?”, diz Mia rindo depois de sobrepor a boca com

a mão direita. Luná estala os dedos no ar aplaudindo, gesto que aprendeu nos últimos meses de convivência com as *drags* e transformistas.

Ao ver a atendente subindo as escadas, Luná termina de esvaziar a garrafa de cerveja nos copos e pede outra. O álcool a deixa mais sociável e relaxada. “Gurias, tenho um *novi* pra contar!”, fala Tiffany, ela continua, “Vocês sabem que eu estou me inserindo na cena *ballroom* aqui de Poa, né. A Aurora Siren me chamou pra participar da *House of Siren*! Estou tão feliz!”. “A senhora é destruidora meiiiiixmo, viu!”, responde Mia lisonjeando a amiga. “Parabéns, Tiffany! Isso merece outro brinde”, comenta Luná levantando o copo no ar. As três brindam e continuam a conversar.

Minutos depois, a atendente retorna com a outra garrafa de cerveja, registrando na comanda. Luná agradece. A menina ao lado grita estridentemente, a professora não faz questão de ocultar a irritação ao olhar. Ela perde de vista a variação do contexto, esquece de que está em um bar e não em uma sala de aula. Tiffany se olha na câmera do celular verificando se os elementos da montagem permanecem associados. Mia digita no celular, os sons das unhas são abafados pela música e pelos gritos no cômodo ao lado. “Tiffany, antes de você chegar falávamos sobre a relação de comunicação entre pessoa e persona *drag*, como é isso para ti?”, pergunta Luná, curiosa.

Tiffany é pega de surpresa pela questão, ela olha para a parede por um instante em estado de reflexão. “Olha... *comunicação. Eu acho que entre a gente fica meio confuso, porque às vezes eu não sei o que é a Tiffany, o que é a Fernanda na minha cabeça*” (Barreto, 2013, 00:06:11-00:07:16), responde Tiffany, intrigada. Ainda impulsionada pela questão, a artista acrescenta: “*Mas eu acho que muitas vezes eu uso a Tiffany como um escape. Até quando eu não tô montada, eu penso em performance, eu penso no que a Tiffany representa, no que é a Tiffany pra mim, e tudo o que eu sou quando eu me transformo nela e é como um escape de angústias, de tristeza, de coisas...*”, ela hesita por um instante. “*Eu sinto que me dá superpoderes, sabe? Só acessar esses poderes na minha mente já faz eu entrar em outro lugar, faz eu me sentir melhor comigo mesma. Ela é uma terapeuta pra mim*” (Barreto, 2013, 00:06:11-00:07:16), conclui Tiffany, certa.

Absorta pelos sentidos expressos por Tiffany, Luná se desconecta das meninas que derrubam a sala ao lado. A instabilidade dos limites entre o si mesmo e o outro de si volta a aparecer. Mas, para ela, ainda mais interessante do que o limite em si, é o que se passa entre esses espaços heterogêneos que compõem a montagem do corpo. A professora é tocada pelos

termos “superpoderes”, “terapia”, “escape”. “Funciona como uma saída”, constata Luná em voz alta, ela reformula a frase em forma de pergunta: “Digo, funciona como uma saída?”.

O dono do bar avisa Tiffany do momento próximo de seu *show*. As três recolhem suas *borcetas*. Desengonçada, Luná agarra a cerveja e segue as amigas até o primeiro piso, em direção à área externa que fica nos fundos do bar. Agora as mesas estão quase todas ocupadas, Luná e Mia se acomodam enquanto Tiffany se prepara para começar seu número artístico. A professora observa as bandeiras fixadas nas grades sobre os muros vermelhos. Ela reconhece a nova bandeira LGBTQIAPN+, que além das cores do arco-íris, inclui listras em preto e marrom para demarcar pessoas não-brancas; azul, rosa e branco afirmando as pessoas trans; um triângulo amarelo com um círculo roxo dentro remetendo à comunidade intersexual (figura 9, à esquerda). Também está presente a bandeira de pessoas de gênero não-binário, composta por listras em preto, roxo, branco e amarelo (figura 9, à direita). Do outro lado, uma bandeira preta com uma caveira no meio. Luná aponta para ela comentando com Mia: “Essa bandeira me lembra o Paul Preciado com sua pirataria de gênero”. “Acho que nós, *drags*, também praticamos dessa pirataria”, responde Mia, astuta. A professora concorda balançando a cabeça.

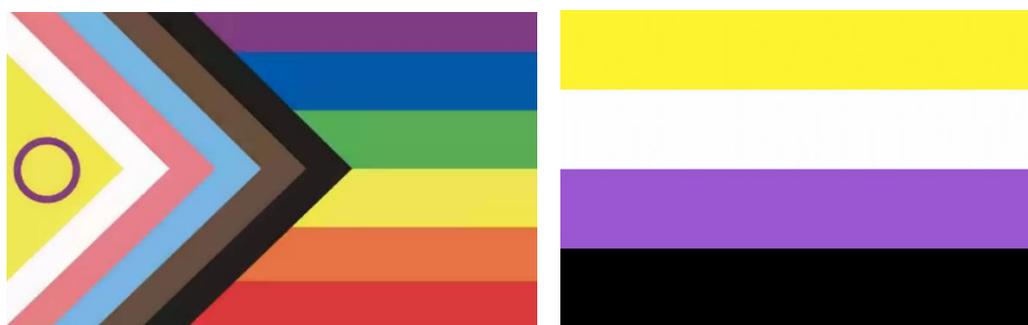


Figura 9 - À esquerda, nova bandeira LGBTQIAPN+. Fonte: reprodução/Jornal estado de Minas; à direita, bandeira de gênero não-binário. Fonte: reprodução/Mais o povo.

A música *Free your self* (2022)²⁵ da Jessie Ware começa a tocar, a atenção é direcionada para frente, onde Luná ainda reconhece a bandeira de Cuba sobre uma janela. Tiffany entra em cena dublando. “*Free yourself / Keep on moving up that mountain top / Why don’t you please yourself?*”. Ela caminha por entre as mesas, virando-se em diferentes ângulos para que pessoas

²⁵ Disponível: <https://www.youtube.com/watch?v=aD7F6M9fsms&ab_channel=JessieWareVEVO>. Acesso em: 20 de mai. 2024.

sentadas em todas as partes da área possam vê-la (figura 10). Avançando até o meio do local, Tiffany movimentava os braços para cima em gestos precisos. Ela expressa no corpo as intensidades provocadas pelo encontro com a música, observa Luná atenta.



Figura 10 - Tiffany Piazza no *In.fame*. Foto: Douglas Ostruca.

A professora é atravessada pelo instante, produz-se nela alegria. O corpo expande num convite para a felicidade. Algo se passa transformando o estado de corpo. Tiffany se diverte performando, ela entrega uma *catwalk* andando por entre as mesas. “*Don’t stand there waiting all of your life / For the night to come and find you / The clock is ticking, baby, now is the time*” (Jessie Ware, 2022). O número se encerra e Tiffany recebe os aplausos do público. Ainda ofegante, a artista assume o microfone. “Oi, oi, boa noite. Eu sou a Tiffany Piazza, quero agradecer os proprietários do espaço pela oportunidade...”, ela faz uma pausa, “...também quero dizer que o *In.fame* teve um papel importante na construção da cena *drag* aqui de Porto Alegre. É uma pena que estejam deixando a cidade. Desejo o melhor na trajetória de vocês. Palmas pro *In.fame*, gente!”, finaliza Tiffany. Com a mão livre, ela estrala os dedos acompanhando os aplausos do público.

Embora não transpareça na expressão, Luná sente-se mexida com a fala da amiga. Despedidas e fins de ciclo esbarram no vazio que perambula anônimo pelo seu corpo. Na saída, ao ir embora, a professora deu uma última olhada melancólica para fachada, sabendo que tão logo aquelas bandeiras serão retiradas e as figuras divertidas da fachada, ocultadas por uma nova camada de tinta, como se nunca ali tivessem estado antes.

3.1 MICROPOLÍTICA PRAGMÁTICA: TECENDO AS MONTAÇÕES

Numa tarde nublada de domingo, após concluir a preparação da aula seguinte do seminário de Comunicação e Semióticas Minoritárias, Luná retoma suas fichas de leitura sobre micropolítica (Deleuze; Guattari, 2012^a) e as transcrições das conversas com as artistas já entrevistadas. Ela está descabelada e com olheiras olhando fixo para a tela do *notebook* de modelo antigo. Além da mesa de trabalho, há apenas um colchão de casal no chão, com cobertas bagunçadas em cima, e uma arara próxima à parede, com algumas roupas penduradas e outras jogadas de qualquer jeito ao redor. Como a biblioteca da universidade não abre aos finais de semana, a professora se vê obrigada a trabalhar ali mesmo, em meio ao caos que habita. As janelas estão fechadas, o espaço é iluminado apenas pela luminária de luz branca sobre a escrivaninha. Duas latas de energético vazias encontram-se jogadas no chão, do lado da lixeira onde transborda o lixo.

Muito embora já tenham se passado oito meses desde a mudança para Porto Alegre, Luná ainda não se sente em casa. Habita um lugar como que provisoriamente, o que é intensificado devido ao contrato de professora substituta. Não existe desejo de investir na construção de um lar já que, tão logo, será outra vez empurrada ao imprevisto. As conversas do último encontro com Mia e Tiffany ainda reverberam em Luná. Ela está obcecada em entender as transformações subjetivas que se passam numa montagem. Enquanto toma outro gole da lata de energético, ela se pergunta pela milésima vez em voz alta: “Como pode um corpo tímido, intimidado, amedrontado, criar condições para comunicar a multidões?”. Luná ainda não se dá conta de que essa pergunta atravessa sua própria vivência. Como pode um corpo recluso produzir uma pesquisa que, além de ter como foco a comunicação fabulosa das transformistas, também exige a socialização em ambientes que estão fora de sua zona de conforto?

Depois de revisar suas anotações, Luná passa horas imersa na escrita de um fragmento de sua pesquisa. Os olhos permanecem vidrados na tela, enquanto os dedos ágeis se movimentam sobre o teclado. O título do texto é a última coisa que ela escreve: *Afinal, o que se passa entre ator e personagem?* Posteriormente, a professora troca para *Zonas intermediárias: dos limites entre o si mesmo e os outros de si*. Nessa escrita, Luná leva adiante o movimento de análise micropolítica das montagens *drag* e transformistas. Suas argumentações podem ser lidas na íntegra a seguir, no subcapítulo 3.1.1.

3.1.1 Zonas intermediárias: dos limites entre o si mesmo e os outros de si, ou, o que se passa entre ator e persona?

Por: Luná M.

Em meio às conversas com artistas *drag* e transformistas de Porto Alegre, chamam a atenção os diferentes relatos sobre as relações entre o âmbito pessoal do sujeito ator e a persona transformista/*drag*. Lauro Ramalho²⁶ sugere que não gosta de demarcar a diferença em relação à persona de forma rígida, mas ele também afirma que “[...] a Laurita não é... não é nada mais, não é nada além de um personagem, dos tantos que eu já fiz” (2023^a, 00:02:43-00:05:52). Já na entrevista concedida a Pedro Delgado (2013), João Carlos Castanha delimita bem a diferença em relação às personagens. Em suas palavras: “[...] Coisa que eu não gosto é... vamos dizer: fazer *show* num lugar e sair vestido de mulher. [...] Eu acho que tem uma diferença que tem que ser respeitada. Uma coisa é o personagem, outra sou eu, ator” (p. 179). Por outra perspectiva, Charles Machado indica uma nuance ao compreender que a relação estabelecida entre ator e personagem não é uma via de mão dupla. Ele pontua que “a Charlene se comunica muito com o Charles, mas o Charles não se comunica com a Charlene; a Charlene, personagem, depende do Charles. O Charles não depende da Charlene” (2023, 00:19:38-00:21:04)²⁷. Explicitando ainda outro olhar, Everton Barreto situa essa distinção de modo mais difuso, para ele a persona “*é o meu alter-ego, é a mulher que eu gostaria de ser. Se eu fosse mulher, eu gostaria de ser a Lady Cibele. [...] Ali eu posso ser eu, né, que eu não tive coragem*” (2023, 00:17:28-00:17:45)²⁸. Em tais falas, observa-se que variam os graus de rigidez na demarcação de diferença entre sujeito ator e persona. Contudo, implicado nesse próprio limite parece haver uma relação que se estabelece entre os diferentes elementos da montagem. Disso, surge uma inquietação: o que se passa nos limites entre o si mesmo do sujeito ator e os outros de si expressos na montagem? Afinal, o que se passa entre ator e persona?

²⁶ Em conversa realizada com o artista em 10/05/2023, Lauro sugere que “Eu não gosto de dividir as coisas, Laurita, Lauro, mas, na verdade, me ajudou muito no trabalho no teatro, nos espetáculos que eu fiz.” (00:21:41- 00:23:15). Disponível em: <<https://archive.org/details/entrevistas-transformismo-poa/Encontro+Lauro+Ramalho++10-05-23.wav>>. Acesso em: 21 de mai. 2024.

²⁷ Disponível em: <<https://archive.org/details/entrevistas-transformismo-poa/Encontro+Charles+Machado+-+05-06-24.aac>>. Acesso em: 21 de mai. 2024.

²⁸ Disponível em: <<https://archive.org/details/entrevistas-transformismo-poa/%E2%80%8B+Encontro+Everton+Barreto++01-05-23.aac>>. Acesso em: 21 de mai. 2024.

No dicionário eletrônico de português-BR Houaiss (2009), o termo ‘transformista’, datado de 1881, é definido no contexto teatral, como “ator cujo espetáculo consiste em caricaturar tipos distintos, com trocas rápidas e sucessivas de trajes que identificam esses personagens” (n.p.). Ou seja, trata-se de um sujeito ator que interpreta de maneira caricata vários personagens em um mesmo espetáculo, havendo trocas de figurino para delimitar as distinções. Aqui, a relação entre ator e personagem é demarcada por uma interpretação caricata de diferentes figuras, não havendo especificação de gênero nesse caso. Já o termo ‘*drag queen*’, datado de 1990, aparece como um “homem que se veste com roupas extravagantes de mulher e imita voz e trejeitos tipificadamente femininos, ger. apresentando-se como artista em *shows*” (Houaiss, 2009, n.p). Chama a atenção o caráter restrito da definição que demarca tanto o gênero do sujeito ator, “homem”, quanto a forma de expressão artística, que implica imitar signos lidos socialmente como de feminilidade compondo a figura de uma mulher para o contexto de um *show*. Desse modo, a relação estabelecida entre ator e personagem é de imitação, havendo fixação das posições binárias de gênero.

Ainda que os atos de caricaturar e/ou imitar signos binários de gênero, de fato, possam fazer parte de uma expressão *drag* e transformista, acredita-se que as alianças produzidas entre ator e persona não se reduzem a tais aspectos. Na relação de Lauro com sua persona transformista, o artista sugere que além de deslocar a timidez, “a Laurita me deu a possibilidade de aprender muito com relação ao público, essa coisa do improviso, é fantástico!” (2023^a, 00:21:41-00:23:15). Ou seja, o exercício do improviso e a habilidade de lidar com a timidez são aspectos que se transformam em Lauro como efeitos da conexão com Laurita. Por essa mesma via, Everton Barreto pontua que “desmontado eu sou bem tímido, bem tímido. E de Cibele, eu me coloco melhor. Eu sei me colocar melhor... como Cibele. Engraçado, né? Não sei se é a maquiagem, se é a máscara que eu uso, também me ajuda a me proteger” (2023, 00:27:03-00:27:33). Aqui, o deslocamento da timidez ressurgiu como efeito da relação com a persona, a qual opera como fortaleza, produzindo um corpo seguro para se colocar socialmente. Para João Carlos Castanha, “eu tenho muita coisa a ver com a Maria Helena, [...] a personalidade dela é a minha, é a minha ampliada, eu acho que fica mais escrachado ainda [...]” (2022, 00:49:01-00:50:00)²⁹. Portanto, Maria Helena Castanha amplifica traços da personalidade do ator, o que também aparece como um dos efeitos dessa comunicação na qual um elemento impulsiona o

²⁹ Disponível em: <<https://archive.org/details/entrevistas-transformismo-poa/Encontro+Jo%C3%A3o+Carlos+Castanha+1+-+25-04-22.aac>>. Acesso em: 21 de mai. 2024.

outro, gerando alguma modificação nos estados de corpos através da montagem. No caso de Charles Machado, é a relação com Charlene que o leva a deixar seu emprego como bancário; em suas palavras: “[...] o Charles não era feliz, [silêncio] e largou tudo pra ser a Charlene [...]” (2023, 00:21:29-00:23:26).

Com o objetivo de mapear essas relações comunicantes e seus distintos modos de funcionamento, recorre-se a um ponto de vista micropolítico. De acordo com Gilles Deleuze e Félix Guattari (2012^a), as identidades, formas e conceitos instituídos são representações macropolíticas, operando como linhas de segmentariedade duras, também chamadas de linhas molares. Aqui, os corpos são segmentados em grandes conjuntos (gênero, raça, classe social, idade etc.). No caso das montagens *drag* e transformistas, pode-se dizer que as noções de sujeito, ator, pessoa, personagem, persona, alter-ego, assim como as demarcações binárias de gênero, atuam como linhas de segmentariedade duras. Isso porque são formas que se propõem a determinar os limites do fenômeno. Contudo, conforme indicado anteriormente, as artistas sugerem que variam as relações produzidas entre ator e persona, havendo transformações que ocorrem como efeito dessas alianças. Nisso, observa-se alguma maleabilidade, uma escala intensiva que passa entre os segmentos duros; trata-se das linhas de segmentariedade flexíveis, também chamadas de linhas moleculares, trabalhando num plano micropolítico das forças. As transformações entre elementos heterogêneos postos em relação acontecem devido a passagem de uma linha de ruptura que desloca as outras duas linhas num caminho sem volta. Essa terceira linha é a linha de fuga, linha abstrata de desterritorialização que desencadeia os devires arrastando os segmentos por onde passa e produzindo criações imprevistas (Silva et al., 2022). A dupla de filósofos ressalta que as três linhas estão entrelaçadas umas nas outras, sendo as linhas de segmentariedade flexíveis as intermediárias que, ora se desdobram reforçando as linhas duras, ora intensificam as rupturas das linhas de fuga. Para Deleuze e Guattari, o mapeamento cartográfico das misturas, distinções, negociações, transformações, traduções e transduções dessas linhas é objeto do que chamam de micropolítica pragmática, a qual também deve considerar os perigos implicados em cada uma.

Quando Charles Machado afirma que “largou tudo pra ser a Charlene” (2023, 00:21:29-00:23:26), percebe-se que a montagem efetuou um desvio, uma fuga em relação à profissão estável que opera como uma das etapas da vida organizada segundo uma segmentariedade dura linear (família-escola-exército-graduação-profissão). Essa transformação radical no curso de uma vida é efeito de uma desterritorialização que, posteriormente, se reterritorializa na própria

Charlene assumida como profissão, tornando-se a principal fonte de renda. Quanto à linha de segmentariedade binária de gênero, o artista demarca bem a diferença em relação à sua persona, colocando-se como um homem gay cis que trabalha com uma expressão artística composta por signos de feminilidade. Contudo, Charles também trata desse espaço entre, no qual os limites binários de gênero são flexibilizados. Uma comunicação micropolítica acontece, gerando como efeito o estado que ele nomeia de “*transmonster*”. Em suas palavras:

Eu, como Charles, prefiro ficar na minha casa, quietinho, calminho, fazendo as minhas coisas. Mas se é pra ir para a rua, se é para socializar, então é a Charlene que socializa, é ela que sai para a rua, é ela que socializa, é ela que sai da rotina. E isso modificou muito a minha vida, né, porque... não é uma questão de se privar, se privar de sair de Charles, se privar de sair da figura masculina pra sair da figura *transmonster*. [...] Muitas pessoas perguntam assim, ‘ai, o que que tu é, travesti, transexual, *drag queen*?’. Eu sou *transmonster*, me deixa. Sou *transmonster*, não preciso ser bonita, não preciso ser caricata. Eu posso ser no meio-termo, porque eu não preciso sair de Charlene 100%. Se tu quer ver a Charlene 100%, paga, me contrata que eu apareço pra ti [risos] (Machado, 2023, 00:26:26-00:28:25).

Nessa fala, são evidenciadas tanto as diferenças quanto as alianças geradas nessa zona intermediária entre Charles e Charlene. Charles se coloca como uma pessoa reservada, sendo na montagem com Charlene que o corpo se torna mais disposto a socializar. Entretanto, ao invés de uma polarização rígida entre esses lugares, o artista dá a ver as nuances de um “meio-termo”, nomeado *transmonster*, o qual opera como um estado de corpo em variação. Trata-se de uma segmentariedade flexível, evidenciando gradações intensivas. Chama a atenção que, diante da interpelação “o que tu é?”, feita por pessoas curiosas, é a *transmonster* que surge como alternativa às linhas segmentares de identidade. Dessa flexibilização das linhas duras de gênero organizadas por relações biunívocas, é possível que se intensifique a explosão de uma linha de fuga em variação contínua, desestabilizando os limites e transformando os segmentos por onde passa. Charles ainda menciona que esse estado intermediário é uma forma de diferenciar a Charlene 100%, montada profissionalmente junto a um compromisso firmado por acordo com o contratante. Portanto, percebe-se que uma perspectiva macropolítica tem condições de localizar os limites estabelecidos entre linhas de segmentariedade duras. Contudo, estas encontram-se imersas num plano micropolítico em que operam as flexibilizações e as fugas em um fenômeno, as quais não se reduzem ao indivíduo, sendo aspectos coletivos que atravessam, compõem e arrastam o próprio indivíduo.

Em vista do que foi discutido até aqui, nota-se que as experimentações envolvidas na montagem expõem os corpos aí implicados à intensificação de flexibilizações e ao

desdobramento de linhas de fuga imprevistas. Isso também aparece quando Everton Barreto conta:

Houve um período da minha época que eu... jovem também, nos anos 90, quando eu comecei a explodir, eu pensei em virar... travesti. Cheguei a tomar hormôoonios. [...] Na verdade, no fundo, no fundo, eu acho que eu não tinha condições de ser travesti, nem financeira, nem psicológica, sabe? Mas cheguei a cogitar (Barreto, 2023, 00:17:45-00:18:56).

Nesse trânsito entre distintos territórios de gênero, promove-se uma flexibilização da segmentariedade de gênero que quebra com as segmentariedades duras, organizadas de modo biunívoco e excludente, onde ou se é homem ou se é mulher. No caso de Everton, esses trânsitos provisórios abriram espaço para que ele se questionasse sobre a possibilidade de se tornar Cibele de modo permanente, passando a se afirmar como travesti, o que seria um remanejamento das linhas segmentares por uma linha de fuga. Ou seja, isso demonstra que o processo de experimentação na montagem também funciona como estratégia para dar vazão a desejos que, de outro modo, poderiam não ser expressos. Foi através da montagem que Everton, diante da possibilidade que se coloca, compreendeu que seu desejo não era tornar-se travesti, o que o leva a continuar os trânsitos pelas feminilidades de modo provisório, como artista transformista. Interessa destacar, aqui, os caminhos que se abrem através das linhas de fuga que passam em uma montagem desencadeando devires, o que pode decorrer na composição de outros modos de vida distintos dos que se tinha até então. Portanto, quando a ênfase está na demarcação rígida entre o sujeito ator e o personagem, tais processos de transformação tendem a ser desconsiderados, como se as relações entre essas instâncias não gerassem tensionamentos.

Como indicado anteriormente, Deleuze e Guattari (2012^a) propõem que, além de cartografar as distintas linhas implicadas num fenômeno e os modos com que se entrelaçam, também é necessário dar a ver os perigos de cada uma. Nesse sentido, deve-se considerar que mesmo flexibilizando os limites binários de gênero, ao invés de levar adiante as transformações desencadeando devires, as montações transformistas podem, igualmente, reforça-los ao reterritorializar ideais padronizados de masculinidade e feminilidade. Por essa via, Luis Bueno sugere que,

montado, a timidez é maior. É aquilo que eu te falei, a mulher... porque tu tem que estar sempre no truque, no efeito, entendeu? A preocupação de como vai olhar, se está bem, se está caminhando direito, se não está aparecendo o peitinho. [...] se eu tô vestido de mulher eu sou personagem, entendeu? Eu jamais vou chegar num bar, por exemplo, se eu tô montado, e fazer isso aqui [movimento de sentar com as pernas abertas]. Agora, eu, Lu, eu faço isso aqui. Se eu estou montado, eu vou ficar sentado na ponta [movimento de se sentar com as pernas juntas na ponta do sofá]. Entende a diferença? Eu não vou ficar jogado, porque uma mulher jogada é horrível, eu venho

dessa época de classe, de educação, de falar baixo, de conversar, se não tá bom, levanta, paga a conta e vai embora, entende? (2023, 01:12:48-01:15:38)³⁰.

Nesse relato, localiza-se um movimento contrário aos anteriores. Aqui, a timidez não é deslocada, mas reforçada através da manutenção dos padrões rígidos de feminilidade. Ou seja, coloca-se como objetivo a aproximação dos signos de uma feminilidade sobrecodificada por normas de etiqueta, o que, ao mesmo tempo, indica uma segmentariedade dura de classe social. Isso mostra que seria um engano partir do pressuposto de que as montações *drag* e transformistas sempre efetuam a passagem de devires desencadeados por linhas de fuga. Paralelo a isso, um conjunto de textos publicados no *site* Grafia Drag levantam críticas não só à reprodução dos estereótipos patriarcais de feminilidade nas montações *drag queen* (Witch, 2022^a, 2023), mas, também, tensionam os padrões corporais que excluem os corpos gordos (Bloom, 2023); explicitam o machismo e a misoginia evidenciados no preconceito com mulheres que se montam como *drag queens* e/ou como *drag kings* (Blackwood, 2023; Coiradas, 2023); além de demonstrarem que há uma ausência de pessoas AFAB (*assigned female at birth*³¹) em *reality shows drag* brasileiros (Lazarus, 2023). Esses diferentes olhares indicam um reconhecimento coletivo de alguns dos perigos implicados no reforço das linhas de segmentariedade binárias de gênero nas montações *drag* e transformistas.

Através dessa discussão, demonstra-se que as relações entre sujeito ator e personagem numa montagem *drag* e transformista vai além de um ato de caricaturar figuras ou imitar signos de gênero, os quais são características macropolíticas do fenômeno. A partir de um ponto de vista micropolítico, sujeito ator e personagem aparecem como termos heterogêneos que estabelecem relações de aliança efetuadas na montagem, ou seja, há uma comunicação micropolítica que trabalha no plano das forças. Ao considerar essas relações, os limites entre as duas instâncias, bem como as demarcações binárias de gênero mostram-se como linhas de segmentariedade duras. Por meio da montagem, essas segmentariedades podem ser flexibilizadas através de linhas moleculares, dando-se a ver gradações intensivas entre as formas. Na radicalização dessas flexibilizações, podem ocorrer rupturas geradas pela passagem de linhas de fuga, as quais desestabilizam os limites e os segmentos molares gerando transformações. Aqui, o enfoque é direcionado para o processo de transformação dos elementos

³⁰ Disponível em: <<https://archive.org/details/entrevistas-transformismo-poa/Encontro+Luis+Bueno+++02-05-23.aac>>. Acesso em: 21 de mai. 2024.

³¹ Essa nomenclatura trata de pessoas que foram designadas no nascimento como sendo do gênero feminino.

heterogêneos que entram em associação. Isso porque, quando entram em relação de devir, os termos aí envolvidos são arrastados para além de si mesmos, não se tratando de imitação ou de unificação, mas de um processo de mutação no qual algo se passa entre os termos heterogêneos, gerando uma zona de indiscernibilidade que os impulsiona a entrar em processo de diferenciação (Araújo, 2020). Essas linhas estão emaranhadas e atravessam umas às outras, sendo também cabível que, ao invés de flexibilizar as linhas duras, uma montagem venha a reforçá-las. Assim, dentre as tarefas de uma micropolítica pragmática está investigar os modos de funcionamento desse emaranhado de linhas processuais que tecem determinado fenômeno.

4. O ANIVERSÁRIO DE CASTANHA NO *MIXX BAR*³²

Imersa em suas atividades de trabalho, Luná nem percebe o tempo passar. Acompanhando o perfil de Instagram do *Mixx Bar*³³, ela encontra uma postagem anunciando o aniversário de Castanha. O estabelecimento localiza-se na Rua Santos Dumont, 1174, entre os bairros Floresta e São Geraldo. O *Mixx* tem 16 anos de existência, dos quais há 11 permanece nesse mesmo endereço. Em frente ao lugar, Luná desce do carro que há pouco pedira através de um aplicativo no celular. As olheiras que acumulam o cansaço professoral foram sobrepostas pela maquiagem que deixa seu rosto ainda mais pálido. Embora discretas, as variações de montagem em relação à sala de aula são perceptíveis. Um delineado grosso *à la Winehouse* destacam os olhos. No lugar dos cabelos longos, a clássica peruca chanel que muda seu semblante.

Com o olhar de águia, Luná rastreia o local antes mesmo de passar pelo portão azul claro da entrada. Há uma pequena área externa na frente. Ela pensa que se a fachada não fosse pintada na cor preta e não houvesse um cartaz grande pendurado com o nome do bar, pareceria uma casa residencial. Na entrada, o organizador do evento cumprimenta Luná e escreve o nome dela na comanda. O ingresso foi pago antecipadamente por pix, no valor de 15 reais. Na hora, a entrada custa 25 reais. No interior do espaço, à direita, ela nota uma televisão exibindo algum jornal, ninguém presta atenção. À esquerda fica o bar, o espaço não está cheio, o que provoca em Luná uma sensação de alívio. Ela fica surpresa pelo valor reduzido da cerveja, a Polar está custando 12 reais. Com seu litrão debaixo do braço, ela caminha através de um corredor curto que leva até o salão principal onde toca uma música pop remixada em volume alto. No palco, um *stripper* branco e musculoso dança sem camisa de modo sensual. Ao lado do palco, Luná reconhece Laurita Leão, vestida toda de preto com o microfone em mãos. O globo de vidros girando no teto, junto ao papel de parede quadriculado em preto e branco que decora o palco, criam a atmosfera de uma danceteria dos anos 1980.

Acomodada em uma mesa livre próxima à parede que fica de frente para o palco, Luná toma cerveja e observa as pessoas agitadas com o rapaz que tira as calças mostrando a sunga vermelha. Ele se aproxima da plateia dispondo seu corpo para o toque. Enquanto o rapaz passa

³² Essa cena tem como base os relatos de campo do dia 06/01/2023, além das entrevistas com Lauro Ramalho, nos dias 10/05/2023 e 31/08/2023, e com João Carlos Castanha, no dia 04/05/2023.

³³ Disponível em: <<https://www.instagram.com/mixxbar1174/>>. Acesso em: 21 de mai. 2024.

por entre o público, Luná percebe que existem pessoas negras e brancas no espaço, e que são recorrentes os homens com mais idade, ainda que também existam garotos jovens. Ela também identifica pessoas travestis, mulheres trans e poucas mulheres cis, dentre elas, uma mulher negra e gorda com os cabelos encaracolados chama a atenção de Luná. A professora flerta com a moça à distância enquanto o *stripper* tira a sunga revelando o “pau” duro todo depilado. Ele finaliza o número e recolhe as peças de roupa espalhadas pelo chão. “Esse foi o Wesley! Palmas pro garoto...”, diz Laurita Leão com o microfone em mãos, “...lembrando que hoje é uma data especial, é aniversário do nosso querido João Carlos Castanha. É hoje que comemos o bolo dele!”, acrescenta ela, gargalhando com a plateia. Luná estala os dedos no ar aplaudindo.

“O próximo *show* é dela, com vocês, Fabielly Klimberg!”, anuncia Laurita posicionando-se novamente ao lado do palco. A música *All the man that I need*, na voz de Whitney Houston (1990)³⁴, começa a tocar. Fabielly sai do fundo do palco, passando por uma cortina que cobre a porta do camarim. Ela usa um vestido de listras na horizontal com transparência que se prolonga até os pés. “*I used to cry myself to sleep at night / But that was before he came...*”, dubla Fabielly com o microfone em mãos. Luná observa que a artista concentra os gestos nas expressões faciais e nos braços, essa é a primeira vez que assiste Fabielly. A professora tira uma fotografia da apresentação com seu celular (figura 11).



Figura 11 - Fabielly Klimberg no Mixx Bar. Foto: Douglas Ostruca

³⁴ Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=3WH1Ma50QUk&ab_channel=whitneyhoustonVEVO>. Acesso em: 20 mai. 2024.

“*He fills me up, he gives me love...*”. A artista troca o microfone de mãos no ar e, no ápice da música, fecha os olhos mergulhando nas intensidades que compõe o instante. Perceber a entrega de Fabielly emociona Luná, quebrando momentaneamente sua cristalizada rigidez. Um nó na garganta se forma, a professora inspira fundo e toma um gole de cerveja. Há tanto que sequer pensava sobre o amor, que dirá senti-lo. Ao encerrar a música, o público aplaude Fabielly, que agradece retornando para o camarim.

Laurita assume o palco outra vez. “Continuando as apresentações desse dia especial, com vocês, eu mesma! Laurita Leão”, diz a artista num gracejo. O público gargalha. Inicia-se a música *Manhãs de Setembro* (Vanusa, 1973)³⁵. “Fui eu que se fechou no muro e se guardou lá fora / Fui eu que num esforço se guardou na indiferença / Fui eu que numa tarde se fez tarde de tristezas...”, dubla Laurita segurando o microfone. Ela se abraça com o braço livre expressando solidão. O álcool deixa Luná mais propícia às emoções, esses números levam-na a acessar em seu corpo estados que usualmente busca sobrepor, seja com o trabalho, seja com os remédios. Laurita acompanha a variação de intensidade da música: “...Eu quero sair / Eu quero falar / Eu quero ensinar o vizinho a cantar / Nas manhãs de setembro...”. Ela desce do palco e corre em meio às pessoas gerando contraste em relação à primeira parte da dublagem. Novamente no palco, a artista se joga no chão de modo exagerado investindo no alívio cômico (figura 12). As pessoas dão risada, mesmo Luná não se contém deixando escapar um riso frouxo.



Figura 12 - Apresentação de Laurita Leão no Mixx Bar. Foto: Douglas Ostruca.

³⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-az59cJi9dE&ab_channel=Jos%C3%A9Almeida>. Acesso em: 20 mai. 2024.

Terminado o número, o público aplaude. Laurita agradece e, ainda ofegante, acrescenta: “Senhoras e senhores... Chegou o grande momento. Rufem os tambores!”. Ela pausa, coloca uma das mãos na orelha. “Oi?!”, diz ela como se estivesse ouvindo alguém através de um ponto eletrônico. Laurita prossegue: “A produção está me dizendo que tivemos um contratempo com os tambores. Na falta dos tambores, vamos de palmas mesmo. Peço, então, uma salva de palmas para o meu querido amigo João Carlos Castanha!”. Luná se junta às pessoas presentes aplaudindo. Ninguém entra no palco. Laurita coloca a mão na orelha de novo, vira-se para trás. “Como assim não veio? É o aniversário dele! O que eu vou falar pra essa gente toda?”, ela balança a cabeça em sinal afirmativo, vira-se de frente e acrescenta: “Infelizmente o Castanha não pode vir essa noite”. Luná nota as pessoas se entreolhando, alguns cochichos circulam pelo espaço. Ela tomara quase toda a cerveja da garrafa; sentindo-se mais à vontade para arriscar uma interação, Luná pergunta para o senhor de cabelos grisalhos sentado na mesa ao lado com um grupo de amigos: “Será que é a Maria Helena Castanha quem veio hoje?”. “É tanto personagem que a gente nunca sabe”, responde ele, rindo. Laurita continua: “Bom, a noite não pode parar... A próxima atração convidada para animar esse aniversário sem aniversariante é...”, ela faz uma pausa, “...o Palhaço Punhentina!”, anuncia Laurita saindo do palco.

Em meio a risos e aplausos, o Palhaço Punhentina atravessa a cortina no fundo do palco (Figura 13). A música *Royals*, de Lorde (2013), começa a tocar na versão de Puddles Pity Party³⁶. Luná é tomada por uma confusão momentânea, ainda não conhecia esse personagem de Castanha, mas a dublagem é inconfundível. “... *And we'll never be royals / It don't run in our blood / That kind of luxe just ain't for us...*”. A professora reconhece a movimentação exagerada da boca que torna mesmo as músicas lentas engraçadas. Luná olha fixamente para o artista, ela percebe que há um contraste entre a comicidade da dublagem com os traços da maquiagem. Há uma lágrima desenhada sob o olho direito. Os olhos e a boca pretos geram um efeito de estranhamento por quebrar com a imagem comum de palhaço, o que também está presente no nome do personagem. Luná observa que os traços fortes do Palhaço Punhentina se aproximam mais dos filmes de terror do que de Patati e Patatá. Embora a montagem seja distinta, ela tem a impressão de que o estilo de dublagem não muda em relação ao que já assistira de Maria Helena Castanha.

³⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VBmCJEehYtU&ab_channel=PostmodernJukebox>. Acesso em: 20 de mai. 2024.



Figura 13 - Palhaço Punhétinha no *Mixx Bar*. Foto: Douglas Ostruca.

Ao fim da música, o Palhaço Punhétinha se curva diante da plateia recebendo os aplausos. Fabielly reaparece com um bolo em mãos, o qual tem uma vela indicando 62 anos. Luná se surpreende, percebendo no modo ativo expresso pelo artista em sua dinâmica de trabalho na noite, uma maneira de envelhecer distinta dos estereótipos dominantes. Ele é um dos poucos artistas que circulam em praticamente todos os principais locais da cena *drag* e transformista da cidade. Por sua vez, a professora sente que envelheceu cedo demais, o controle extremo de sua família no interior a impedira de “despirocar”.

Laurita puxa o canto de parabéns gaudério. “Parabéns, parabéns, saúde e felicidades / Que tu colhas sempre todo dia / Paz e alegria na lavoura da amizade / Parabéns, parabéns, saúde e felicidade...”. As pessoas acompanham em coro até o fim da cantiga. Laurita assume a palavra novamente, fazendo um discurso de homenagem ao Castanha. “Eu e o Castanha temos uma amizade de muitos anos, foi ele quem me apresentou a esse universo do transformismo lá por volta de 1989. *O Castanha pra mim é uma referência de ator transformista [...]. Quando eu vi o Castanha pela primeira vez, eu achei incrível como ele transgredia, era uma outra coisa, era para além do trabalho de ator e era incrível, era formidável o que eu via ali* (2023^b, 00:32:29-00:33:21)³⁷”. Ela faz uma pausa, olha nos olhos do amigo e diz: “Obrigada pela cumplicidade, meu amigo, te desejo muitas felicidades e muitos anos de vida”. O público aplaude. Luná fica

³⁷ Disponível em: <<https://archive.org/details/entrevistas-transformismo-poa/Encontro+Lauro+Ramalho+2++31-08-23.aac>>. Acesso em: 21 de mai. de 2024.

sensibilizada com a homenagem. “Agora chega de falação, vamos atacar o bolo do Castanha que hoje ele vai dar pra todo mundo!”, conclui Laurita rindo com a plateia. Ela abraça o amigo.

Após o término dos espetáculos, as pessoas atacam os salgadinhos de festa na mesa que está posta. Luná cumprimenta Castanha pelo aniversário e, trançando as pernas, ela se dirige ao banheiro que fica nos fundos do bar. Depois do salão principal tem outra sala menor com algumas mesas; seguindo adiante, existe uma área externa feita no quintal aberto. Luná vira à direita, onde ficam os banheiros. Antes de chegar até seu destino, ela passa por outra sala com uma mesa de sinuca. Essa parte do bar está mais cheia do que a interna. Até mesmo a música é diferente, como uma festa dentro da festa só para os mais chegados. Na volta do banheiro, Luná pega um canudinho de maionese na mesa de salgadinhos e o devora com gana. A moça com quem estava flertando mais cedo passa em sua frente, Luná sorri sem mostrar os dentes. A moça sorri de volta, alcança um guardanapo de papel na mesa de salgadinhos e o entrega para Luná, que não havia percebido sua boca suja de maionese. A professora agradece a gentileza e, envergonhada, retorna para a mesa onde estava anteriormente.

Ao ver Lauro, já desmontado, Luná acena. Ele se aproxima e senta-se com ela na mesa cumprimentando-a: “Luná! Legal que você veio!”. “Parabéns pela apresentação!”, responde a professora, simpática. “Como você fica diferente com esse corte de cabelo, quase não te reconheci”, comenta Lauro. “Na verdade, é uma *lace*, gosto de variar um pouco o estilo”, sugere a professora, dissimulando. “E a pesquisa, como está?”, pergunta Lauro. “Finalmente consegui retornar ao *Mixx*, até então tinha centrado mais no *In.fame* e na *Workroom*”, comenta Luná. “Tem que vir mais vezes, se você quer conhecer a cena transformista, tem que descentralizar”. Luná concorda balançando a cabeça. Sem ter o que dizer, ela muda de assunto: “Lauro, na nossa última conversa tu comentaste que foi o Castanha quem te apresentou a cena transformista. Fiquei curiosa para te ouvir mais sobre isso”. “*O Castanha é, de fato, assim, a pessoa que me apresentou aos palcos*”, responde Lauro. “Como transformista? Tu chegaste a me dizer que esse encontro com o teatro foi anterior ao transformismo”, questiona Luná. “Isso mesmo, foi por volta de 1982 que *o meu encontro com o teatro aconteceu, no Colégio de Aplicação...*”, confirma Lauro. Ele desdobra a resposta: “Como transformista, foi o Castanha quem me inseriu. *A primeira vez que eu vi foi num bar [...] chamado Discretos. Foi ali que eu fui assistir e me apresentei. Ele me convidava muito, eu fui numa noite em que era um outro transformista, Lady Cibele. Fiquei encantado com aquilo, porque era um outro mundo, era uma outra coisa. Eu já tinha visto na TV os transformistas, mas ao vivo era algo fantástico e encantador. Eu fiquei*

muito impressionado com aquilo. Claro, né? Eu quis fazer” (2023^a, 00:03:18-00:04:00)³⁸ sugere o artista, rindo.

Luná balança a cabeça interessada e esboça um sorriso, dentro do que os músculos travados permitem. Lauro continua: “*Como o Castanha já era a artista da casa, ele me apresentou aos proprietários e eles disseram, ‘venha então, venha fazer um teste aqui’ [...]. A primeira vez foi um concurso que foi um fracasso. Foi um concurso onde eu fiz a Marisa Monte, por isso eu tenho essa lembrança. Mas deu tudo errado e de qualquer forma, eu segui*” (2023^a, 00:04:54-00:06:02). “E tu segues fazendo até hoje, 34 anos depois”, comenta Luná, impressionada. Embora esteja um tanto quanto estonteada por conta do álcool atuando no corpo, ela pergunta se Lauro gostaria de tomar uma cerveja com ela, e o artista aceita. Luná caminha desengonçada por entre as pessoas até o bar. O embaraço da visão provocado pelo álcool intensifica a sensação de viagem no tempo provocada pela decoração do ambiente.

Ao retornar para a mesa com o litrão debaixo do braço, Luná encontra Castanha desmontado conversando com Lauro. Ela se junta a eles, enche os copos de cerveja, mas Castanha recusa, diz que não bebe mais. “Estava aqui relembando com o Castanha das nossas peripécias no transformismo...”, comenta Lauro saudoso, complementando: “...conversar contigo faz essas memórias se acenderem, Luná”. A professora ergue um copo propondo um brinde: “Também gosto desses diálogos, Lauro, tenho aprendido muito. Um brinde à trajetória de vocês”. Lauro ergue seu copo e, Castanha, a garrafa de água.

“Castanha, tu me contaste que foi a turma de vocês que fez o movimento de ir das casas noturnas para o teatro, lá na década de 1990. Como foi isso mesmo?”, indaga Luná desejosa de ouvir mais. Castanha é instigado pela pergunta e dispara a falar num fluxo contínuo: “*O dono de uma boate que eu trabalho, que era o Cabaré Indiscretus, ele é carioca, então, no Rio de Janeiro tem aqueles Teatros de Revista, né. Ele sugeriu pro Zé Adão Barbosa de montarem o espetáculo de Teatro Revista em Porto Alegre. Tinha o Everton Barreto, a Gloria Crystal, tinha várias que já faleceram, tinha bailarinos, tinha uma escadaria no cenário. Foi bem formato de Teatro de Revista com escadaria, gelo seco, um fumaceiro*” (2023, 00:13:27-00:14:40)³⁹. Ele

³⁸ Disponível em: <<https://archive.org/details/entrevistas-transformismo-poa/Encontro+Lauro+Ramalho+-+10-05-23.wav>>. Acesso em: 21 de mai. de 2024.

³⁹ Disponível em: <<https://archive.org/details/entrevistas-transformismo-poa/Encontro+Jo%C3%A3o+Carlos+Castanha+2+-+04-05-23.wav>>. Acesso em: 21 de mai. 2024.

dá uma gargalhada que se mistura à tosse seca. Luná está vidrada, ela imagina o cenário contado por Castanha, abstraindo da música alta e das movimentações das pessoas ao redor.

Lauro toma um gole de cerveja e segue o fio do assunto: “De fato, *o Zé Adão Barbosa, tem uma importância muito grande, [...] quando o Indiscretus foi pra Venâncio Aires, ele começou a dirigir shows lá. Então ele botava Brecht na boate, a gente fazia Brecht, textos de Brecht intercalados com músicas que lembravam aqueles textos. [...] Ele botou Elis Regina, um tributo a Elis e todos nós, eu, o Castanha, a Gloria, a Cibele fazendo Elis Regina, um espetáculo chamado ‘Obra...’, como é que era?*”, ele estala os dedos buscando a informação. “*‘A obra em Branco e Negro’, eu acho que chamava, os cenários e figurinos eram todos preto e branco. Então, ele trouxe uma coisa muito de teatro pra dentro da boate*” (2023^a, 00:06:18-00:07:00), conclui Lauro bebericando a cerveja.

“Curioso, eu havia entendido que ele levou o transformismo diretamente para o teatro junto com vocês. Na verdade, ele já dirigia os espetáculos com artistas transformistas nas boates e, depois, vocês foram para o teatro?”, questiona Luná enchendo os copos. “Exatamente...”, confirma Lauro, que prossegue: “*...o Zé Adão resolveu que talvez fosse interessante levar esses artistas pro teatro. Então, a gente fez a primeira apresentação num teatro com um show transformista, [...] eu acho que era anos 90, chamava ‘Mulheres do Pau Brasil’, aí tinha a Dandara, tinha a Carla Campos. A Carla Campos também era dessa geração primeira, uma grande transformista que era conhecida no país inteiro, participava de júris do Chacrinha, do Silvio Santos, foi deputada eu acho, fez uma carreira muito interessante. Aí tinha a Rebecca, enfim...*” (2023^a, 00:07:00-00:09:25), conta Lauro envolvido na conversa.

Lauro bebe outro gole de cerveja e continua: “Como o Castanha falou, *era um espetáculo de Teatro de Revista, com toda estrutura de teatro de revista, com números cômicos, esquetes curtos, dublagens e foi um sucesso, sucesso extraordinário. [...] Era no Teatro de Câmara, fica na República, ele é pra dentro, tinha uma fila que saía e atravessava a rua, era uma coisa inacreditável! [...] Um teatro de 200 e poucos lugares, 100% lotado. E a partir dali a gente começou a fazer. Nós nos tornamos muito conhecidos por isso, é que a gente saiu das boates, das casas noturnas já pro teatro*” (2023^b, 00:22:56-00:26:25). Castanha confirma: “*Foi o maior sucesso, só que a classe teatral, [...] os tradicionais atores protestaram que era um absurdo, que teatro era sagrado, aquela besteira de sempre [...]*” (2023^a, 00:13:27-00:14:40). “Nossa, sério?! Então o público recebeu bem, mas a classe teatral não gostou muito de dividir

espaço com as transformistas”, diz Luná, chocada. Castanha e Lauro confirmam balançando a cabeça.

Fabielly Klimberg se aproxima da mesa onde as três conversam: “Castanha, meu amor, já vou indo, parabéns de novo, sou muito orgulhosa de você e do seu trabalho. Nos vemos na *Le Jardin*, então?”, diz a artista. “Sim, sim, a gente se vê lá, meu amor”, responde Castanha. Ele olha para Luná e pergunta: “Tu ainda não conhece a *Le Jardin*, né? Se quiser ir algum dia assistir a gente, pode entrar como acompanhante”. “Quero sim! Ainda não fui, agradeço o convite, vamos combinar”, responde Luná enrolando um pouco a língua.

“Aliás, também tenho um convite para vocês...”, acrescenta Luná, “...estou trabalhando com a cena transformista e *drag* na disciplina que estou ministrando esse semestre, pensei em fazer uma roda de conversa de vocês com a turma, o que acham?”. Lauro toma a frente na resposta: “Que legal, Luná! Muito legal isso, eu topo, pode contar comigo, só me dizer a data certinho pra eu me organizar”. “Se for durante o dia eu também consigo, fica mais fácil pra mim por causa do trabalho que faço na noite, né?”, afirma Castanha.

“Isso, é durante o dia, minhas aulas são nas segundas pela manhã, podemos fazer sem ser nessa, na próxima semana, isso seria...”, Luná conta nos dedos os dias, “...seria dia 15”. “Ótimo!”, diz Lauro. “Pra mim também fica bom”, confirma Castanha. “Tu poderias estar junto, Fabielly?”, pergunta Luná. “Posso te dizer depois? Gosto da ideia, mas a gente combina pelo Whats, agora eu vou indo para casa, quero cama”, responde Fabielly rindo. Ela se despede do grupo e se afasta da mesa.

Luná toma outro gole de cerveja e retoma a conversa. “Uma das coisas que gostaria de trabalhar nessa roda de conversa é sobre a Companhia de Teatro Ridículo. Além de vocês dois e do Zé Adão, fazem parte dela o Everton Barreto e a Gloria Crystal, né?”. “Tinha a Dandara também”, menciona Castanha. Ele continua a falar empolgado: “*Na verdade, a Companhia de Teatro Ridículo nasceu na casa do Zé Adão Barbosa, que é o diretor que a gente sempre trabalha. [...] A ‘Escola de Sereias’, foi a primeira peça da Companhia de Teatro Ridículo, onde cada cena era uma cena de um filme* (2023^a, 00:02:14-00:06:29).

“Em que ano foi?”, pergunta Luná. Ela pega o celular para tomar nota. “Acho que 1995, por aí, não lembro bem”, responde Castanha. Lauro confirma a data e Castanha prossegue: “*Era eu, o Zé Adão, o Lauro Ramalho e o Caio Prates. Tinha a cena do Frankstein, a da Baby Jane. Foi daí que nasceu a ideia de a gente montar a Baby Jane anos depois, a gente montou daí a peça inteira [...]* (2023^a, 00:06:59:15 - 00:07:22:20). *A Companhia de Teatro Ridículo fez a*

‘Escola de sereias’, fez o ‘Bordel das irmãs metralha’, que a gente ficou sete anos em cartaz, a gente parou por causa da Dandara que faleceu” (2023^a, 00:14:48-00:15:56), conclui Castanha ficando um momento em silêncio. Luná acolhe o momento, ela nota que os dois artistas entram num estado reflexivo e, contra sua vontade, é também arrastada para dentro de si. O canudinho de maionese não fora suficiente para sanar sua fome, um buraco no seu estômago grita, ela fica nauseada. A música pop continua a preencher o ambiente.

Lauro Ramalho suspira, retornando ao presente: *“Eu gostava muito da Dandara, ela tinha um timing perfeito de comédia, que era natural, aquilo era dela, não tinha como tirar, ela sabia muito bem. Acho que eu falei isso da outra vez, fazer a piada, esperar a reação do público [...], isso eu também aprendi, porque eu era muito rápido, muito imediatista, fazia as coisas e não dava esse tempo. Tem que dar o tempo pra pessoa entender o que tu falou. [...] A Dandara conseguia fazer isso magistralmente”* (2023^b, 00:33:26- 00:35:48), conclui o artista sorrindo.

Luná percebe que eles de fato ficaram tocados com a lembrança, isso dispara nela uma saudade, uma saudade que ela não sabe bem do que, ou de quem. Embora não reconheça, ela sente falta de sua terra, dos vínculos conturbados com a família. A náusea se intensifica, ela começa a suar. Ao olhar no relógio, Luná arregala os olhos, espantada com as altas horas ela deixa escapar: *“Fuuuuck! Tenho aula amanhã!”*.

5. LÓGICAS DRAG: AS QUEENS NO PENSAMENTO BUTLERIANO⁴⁰

O tempo está nublado. A atmosfera abafada se apresenta como um elemento estranho permeando o frio, ainda não chove. No banco de trás de um carro branco, Luná é encaminhada para a universidade. Ela toma outro gole de energético enquanto verifica, na tela do celular, se o motorista segue rigorosamente a rota indicada. O remédio para ressaca que tomara aliviou a dor de cabeça, mas o cansaço mal-humorado lhe pesa nos ombros. Os olhos, aumentados pelos óculos, pairam morosos piscando sonolentos. As olheiras profundas ocultadas, como de costume, por corretivo. O traço novo de delineado preto encontra-se levemente borrado pelo que restou da noite anterior. Foi o melhor que pôde, considerando que acordara em cima da hora de imprevisto.

Hoje, a professora calça o usual coturno discreto, reservado para compor a expressão anônima de si. Ela usa uma saia envelope que vai abaixo dos joelhos e uma blusa branca com pelos da mesma cor. Como de costume, os cabelos escuros permanecem amarrados em um rabo de cavalo. A parte frontal, dividida no meio, aparenta um aspecto oleoso. O carro se aproxima da universidade. Luná retoca o perfume para disfarçar o cheiro de álcool impregnado em seu corpo. Ela chega na FABICO às 08h00. Sobe às pressas para a biblioteca, localiza os materiais que precisa, faz os registros de empréstimos no balcão e sai com quatro livros apoiados no braço direito. De relance, Luná vê um rapaz magro e alto subir as escadas para o quinto andar. “Oras, o que será que tem lá em cima?”, pergunta-se Luná intrigada, percebendo que tal recanto lhe é ainda desconhecido.

As portas do velho elevador se abrem estrondosas, a professora entra e aperta o botão do térreo. Em meio ao fechar das portas, ela nota outro rapaz, de bigode, passando em direção às escadas que levam ao misterioso quinto andar. Ela reconhece o aluno, ele esteve presente na sua aula anterior. Operando em baixa velocidade, seu corpo desiste de levar adiante as indagações. O energético não fora suficiente, ela compra um café na lancheria da universidade e caminha a passos largos até a sala de aula.

A professora deixa o copo de café em um canto da mesa. No outro canto, ela organiza os quatro livros empilhados – *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* (Butler, 2015), *Corpos que importam: os limites discursivos do “sexo”* (Butler, 2019), *A vida*

⁴⁰ Esse capítulo foi usado de base para o artigo *Lógicas drag: as queens como personagens conceituais no pensamento butleriano*, escrito em parceria com Bruno Leites e Tatiana Gomes do Santos (*no prelo*).

psíquica do poder: teorias da sujeição (Butler, 2017) e *Desfazendo o gênero* (Butler, 2022). Em seguida, as janelas são abertas para fazer circular o ar. Junto ao cansaço, o marasmo toma conta de Luná. Ela sente-se culpada por ter se passado na noite, algo que não ocorria havia um bom tempo. “Péssima forma de começar a semana. Absolutamente de mau jeito”, constata ela pela milésima vez na manhã recém começada.

O computador e o projetor são ligados. A professora abre a bolsa branca de couro, que há tempos não usa, tirando dali um leque preto gigante. O objeto enrosca no zíper. A bolsa vai ao chão espalhando batom, lápis, chaves, cartela de comprimidos, uma algema de aço pesada. “Merda! Como isso foi parar aí?”, ela deixa escapar enquanto ajoelha-se no chão recolhendo os objetos apressada. “Bom dia, *sora*”, diz Lalola ao entrar na sala. “Oi, bom dia”, responde a professora com a voz entrecortada, pigarreando. Ê estudante oferece ajuda, Luná responde ágil e um pouco brusca: “Não precisa, obrigada. Já terminei de recolher”. Ela coloca o batom na bolsa. Sua testa reluzente transpira micro gotículas de suor.

O relógio marca 8h20. Lalola senta-se na mesma carteira da aula anterior, Luná acompanha ê alune com o olhar. Com um lenço branco, a professora seca o suor da testa e anuncia: “Vou ao banheiro, retorno logo”. Luná recolhe a bolsa e se dirige ligeiramente ao banheiro, seu coração está acelerado. Ela se olha no espelho velho fixado sobre a pia. Sua imagem aparece refletida em meio às machas escuras que corroem a superfície do vidro. “Merda! Merda! Merda!”, diz para si mesmo baixinho, abrindo a torneira para molhar as mãos. A professora umedece a nuca e a testa; em seguida, inspira fundo, soltando o ar lentamente. Ela entra em um *box* livre e retira a algema da bolsa, enrolando-a em papel higiênico. A professora joga a bolota pesada no lixo sussurrando: “*Elu* não deve ter visto...”. Luná inspira fundo outras três vezes. “Pronto. Passado simples, já foi, já passou, já acabou”, diz ela acalmando-se.

Ao retornar para a sala de aula, mais carteiras estão preenchidas. “Bom dia, turma, sejam bem vindes”, fala a professora em voz alta dissimulando o cansaço e a conturbação pessoal. Com um olhar panorâmico, Luná identifica a aluna de sobancelhas grossas sentada ao lado da colega de olhos claros; o rapaz de ombros largos; outro, loiro e parrudo. A sala continua a se preencher. A professora abre o arquivo de *slide* na primeira página, apresentando o título: LÓGICAS DRAG: AS QUEENS NO PENSAMENTO BUTLERIANO. Sua atenção é direcionada à porta, ela percebe o jovem de bigode que vira passar mais cedo em frente ao elevador, caminhando em direção ao quinto. A curiosidade é atizada outra vez; nesse momento, uma ótima distração para esquecer os fantasmas que lhe assombram.

As carteiras são preenchidas aos poucos, as conversas paralelas se densificam. Passaram-se 10 minutos do horário de início da aula, que geralmente começa pontualmente. Em busca de retomar um mínimo de controle sobre o dia, Luná se posiciona na frente da sala com o leque preto em mãos. Ela pigarreia e aguarda um instante até o som das vozes diminuir. “Bom, conforme o combinado da aula anterior, hoje começaremos com uma discussão geral de alguns capítulos dos livros de Judith Butler que vocês leram e conversaram previamente em grupo. Em seguida, apresentarei as variações da *drag queen* como personagem conceitual no pensamento da filósofa”, comenta a professora. Ela pede que os quatro grupos juntem as carteiras. Enquanto as mesas são arrastadas, Luná fica parada na frente da sala como uma estátua, arrependida da proposta feita. Os ruídos lhe soam amplificados, como se o tumulto estivesse acontecendo dentro de si mesma.

Após distribuir os quatro livros que estavam em sua mesa entre os grupos, Luná pergunta: “Vocês já conheciam esse estudioso?”. Um silêncio se instaura no espaço. Algumas cabeças sinalizam que sim, outras que não, além dos imparciais. “Chegaram a pesquisar algo sobre ela ao fazer as discussões internas do grupo?”, insiste a professora, impaciente. “Butler mudou o gênero para não-binária, né?”, comenta uma aluna de tranças sentada no grupo próximo à porta. “Exatamente, acho interessante essa transformação já que o livro *Problemas de gênero* coloca a questão de quem é o sujeito do feminismo e, décadas depois, em 2020, a própria autora desidentifica-se da posição de mulher cis”, responde Luná.

A professora coloca outra questão: “O que mais vocês encontraram sobre ela?”. Uma garota ruiva sentada junto a um dos grupos do fundo assume a palavra: “Li alguma coisa de Butler ser a criadora dos estudos *queer*”. Luná tem dificuldade em assimilar os nomes, mas às vezes lembra. “Ana, Butler é uma autora importante no âmbito dos estudos *queer*. Contudo, ela não é a fundadora. Quem cunhou essa expressão foi Teresa de Lauretis em 1991, num texto chamado *Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities*, o qual é a introdução de um dossiê do *Journal Differences*. Em síntese, esses textos apresentam tensionamentos aos estudos gays e lésbicos, os quais, além de serem demasiado embranquecidos, também tendiam a ser acrílicos em relação aos limites identitários, desconsiderando seus processos históricos de formação”, desenvolve Luná.

Antes de avançar ao próximo tópico, a professora incentiva outros estudantes a partilharem suas buscas sobre a autora. Imersa na conversa, ela esquece do incidente ocorrido mais cedo, mas o cansaço ainda se faz presente em seu corpo. Ela senta-se sobre a mesa e

termina de tomar o café aguado, fazendo uma careta. “Vocês que ficaram com o capítulo do livro *Problemas de Gênero* (2015) ...”, diz ela indicando com o leque o grupo reunido no meio da sala, “... o que mais chamou a atenção na discussão prévia que fizeram?”, pergunta a professora.

O rapaz vestido todo de preto e sem barba responde: “A gente entende que ela fala do gênero como uma coisa construída e não como uma coisa natural, isso a gente falou bastante”. A moça de sobrancelhas grossas complementa: “Ehh, também tem a *drag queen* que mostra isso, que o gênero não é um negócio pronto”. Mesmo cansada, Luná sente um acalento com as respostas. “Isso mesmo, Butler (2015) parte de uma perspectiva pós-estruturalista para deslocar a ideia de que o gênero é decorrente de uma substância imutável. A partir do conceito de performatividade de gênero, ela sugere que o gênero opera através da estilização repetida de atos corporais, processo que é ocultado ao longo do tempo, promovendo esses atos ao *status* de natureza”, argumenta a professora. Um aluno ou outro continua a entrar durante a aula, o que não incomoda Luná, desde que sejam discretos.

A professora se levanta de sua mesa e escreve duas vezes no quadro branco o termo “SIGNOS”. Abaixo de cada um, desenha um pequeno círculo preto preenchido (figura 14). No primeiro, ela traça uma flecha que vai do círculo para a palavra. No segundo, uma flecha da palavra para o círculo. Pela primeira vez no dia Luná abre seu leque com força, TRÁ! O som ecoa pelo espaço e bate como um martelo em sua cabeça deixando-a zonza. Ainda que a pontuação com o leque seja necessária nesse momento para destacar o tópico em discussão, parece não ter sido uma boa ideia, tendo em vista seu estado de corpo afadigado.



Figura 14 - Performatividade de gênero. Fonte: autoria própria.

“Percebam que existe uma inversão na cadeia de causa e efeito. Ao invés dos gestos, atos e outros signos de gênero serem efeitos de um núcleo interno que seria a causa...”, ela fecha o leque e indica o desenho da flecha que parte do círculo, “...é a repetição desses signos ao longo do tempo que funciona como causa, produzindo essa ideia de um núcleo interno como efeito desse processo de repetição (Butler, 1988, 1999, 2015)”, conclui a professora batendo com o leque na flecha do segundo desenho, a qual parte da palavra para o círculo.

Um rapazote de topete levanta a mão, Luná lhe passa a palavra. “*Sora*, meu pai *tava* falando esses dias que esse tipo de coisa é ideologia de gênero”, comenta o rapaz sem rodeios em tom soberbo. A fala atravessa a professora com um baque, os fantasmas do seu passado revolvem pelo corpo. “Demitam a bruxa! Demitam a bruxa! Demitam a bruxa!”, retorna num murmúrio que só Luná ouve. Ela permanece em silêncio, lembrando a si mesma de inspirar fundo para manter-se no presente e não ser atropelada pelas memórias pessoais.

TRÁ! Abre-se o leque. “Seu nome é?”, pergunta a professora em tom calmo abafando as emoções disparatadas. “Lucas, Lucas Almeida Valorinsky”, responde o jovem, presunçoso. “Lucas, essa discussão que estamos fazendo hoje, e a própria disciplina ofertada, encontram-se sustentadas em um princípio da Lei 9394 de 1996, que é a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional”, responde a professora recuperando as informações que já precisou usar em outra ocasião. Ela abana-se com o leque, tranquiliza-se e prossegue perspicaz com o argumento legalista: “Falo em específico do princípio XIV do Artigo 3 que diz do respeito à diversidade linguística, identitária, cultural e humana. Censurar o debate filosófico sobre as questões de gênero e apagar as culturas minoritárias vai contra esse princípio que está na lei. Portanto, embora pouquíssimos cursos de graduação cumpram essa lei, aqui, ela se faz efetiva”.

Uma pausa se faz na enunciação que atravessa Luná, o ritmo de sua fala se reduz. Já restabelecida sua segurança, ela caminha entre os quatro grupos. O som do coturno ressoa numa marcha abafada. PÓF. PÓF. PÓF. A turma parece desejar, em silêncio, um duelo acirrado para aquecer a manhã. A professora escolhe as palavras cuidadosamente antes de continuar. Ela busca tirar proveito da questão levantada para trabalhar o conteúdo da própria aula. Luná continua a se abanar indo do fundo da sala até a frente enquanto provoca a turma a se perguntar o que é um ponto de vista ideológico. Ela recorre ao semioticista italiano Umberto Eco (2012) para sugerir que ideológica é uma perspectiva que oculta conscientemente, ou não, as diferenças em torno de um tema. Nesse sentido, Luná defende que o conceito de performatividade de gênero dá base para sugerir que a defesa da matriz de gênero binário heterossexual como sendo

um fator natural e compulsório a todos os corpos é que, em si, funciona como ideologia. A professora indaga se ainda existe alguma dúvida quanto a essa questão e encerra o longo parêntese, dessa vez, vitoriosa na batalha.

O relógio parece passar lentamente aos sentidos de Luná. Ela toma um gole de água, o olhar atravessa a janela. Por um segundo, ela se esquece da sala cheia. Em uma pancada só, sente o pé dolorido, a noite mal dormida, o peso da algema no lixo do banheiro, a dor do julgamento público no seu interior, o exílio da cidade natal... Ela pisca os olhos acordando, inspira, toma outro gole de água, olha para a turma que a olha de volta demandando sua presença. Luná pigarreia e, reencontrando a ordem das palavras, continua a linha de raciocínio.

“Retomando agora nosso tema central da aula, qual será a relação desse conceito de performatividade de gênero com a noção de *drag queen*? Vocês que ficaram com o capítulo de *Problemas de Gênero* (2015), chegaram a conversar sobre isso?”, pergunta a professora, desviando-se de suas questões pessoais para o conteúdo da aula. A estudante de sobranceiras grossas responde prontamente: “Acho que eu tinha falado que a gente percebeu que a Butler fala da *drag queen* como um exemplo de que o gênero não é uma coisa pronta”.

“Isso, alguma coisa por aí...”, diz a professora, desdobrando o tópico, “... no estudo antropológico *Mother Camp: female impersonators in America*, de Esther Newton (1972), Butler (1988) localiza a sugestão de que as práticas *drag* podem servir de base para compreender o funcionamento do gênero de modo geral. Seguindo essa trilha, a filósofa entende que, ao imitar signos de gênero em suas performances, as práticas *drag* revelam a aparência ilusória do pressuposto de que o gênero é uma essência imutável. Isso corrobora sua proposição de que o gênero é performativo e não expressivo, ou seja, não é expressão inata do sujeito”.

O aluno vestido todo de preto, com as unhas pintadas na mesma cor, pergunta em tom baixo: “É por isso que a Butler diz que as performances de *drag queens* são subversivas?”. Luná senta-se outra vez em sua mesa e sugere que, em distintos momentos, Butler (2015; 2019) ressalta que as performances *drag queen*, e a paródia do gênero implicada na imitação dos códigos de feminilidade, não são subversivas por si só. “Para a filósofa, de fato, algumas imitações podem gerar rupturas, mas outras acabam por se tornar instrumentos da cultura hegemônica”, responde a professora. Ela complementa mencionando que esse tópico será retomado posteriormente. Antes, a professora propõe uma leitura da *drag queen* butleriana considerando que, ao invés de ser somente um exemplo, essa figura opera no pensamento da

filósofa como uma personagem conceitual, dando a ver alguns modos de funcionamento das lógicas *drag*.

Luná troca a imagem projetada para o próximo *slide*, o qual apresenta em destaque o título “PERSONAGENS CONCEITUAIS”, seguido da seguinte citação:

os personagens conceituais são os ‘heterônimos’ do filósofo, e o nome do filósofo, o simples pseudônimo de seus personagens. Eu não sou mais eu, mas uma aptidão do pensamento para ver e se desenvolver através de um plano que me atravessa em vários lugares. O personagem conceitual nada tem a ver com uma personificação abstrata, um símbolo, ou uma alegoria, pois ele vive, ele insiste (Deleuze; Guattari, 2010, p.78).

Após ler o fragmento, a professora o desdobra indicando que ao tratar dos personagens conceituais, Gilles Deleuze e Félix Guattari (2010) sugerem que estes são intercessores do filósofo, ou seja, são aliados na produção de um pensamento, são agentes de enunciação que operam segundo uma lógica própria, a qual decorre de um problema posto. Luná defende que a demarcação dos personagens conceituais como heterônimos reforça essa diferença em relação ao filósofo, indicando que o pensamento é uma aptidão que extravasa o ‘eu’ enquanto instância unificada de autor. “Desse modo, em vez de representarem ou dizerem algo do autor propriamente, os personagens conceituais operam performativamente na criação de um conceito, são responsáveis por povoar e movimentar os corpos, incluindo aí o pensamento”, conclui a professora.

Lalola levanta a mão, Luná lhe passa a palavra: “Mas, eh... *sora*, mas por que a gente entrou nesses autores se os textos da aula são da Butler?”, pergunta a aluna, confusa. “Para além de somente explicar um conteúdo de forma expositiva, meu desejo é pensar junto com vocês. Por isso, sugeri que lessem os capítulos em grupo em casa, assim, nesse momento da aula podemos tirar as dúvidas e aprofundar esses conhecimentos”, responde a professora. Após uma pausa, ela acrescenta: “Butler chega a dizer que a *drag queen* é somente um exemplo da performatividade de gênero (2019), mas quero desenvolver junto com vocês a leitura dessa figura como personagem conceitual e ver o que acontece”. “Você manda pra gente o texto desses autores também?”, pergunta Lalola, ao que Luná confirma, pensando que já deveria ter mandado. A aula continua e a sensação de que o tempo não passa, permanece.

O *slide* é trocado de novo, dá-se a ver o título “IMITADORA DRAG QUEEN”. Luná desdobra o tema minuciosamente: “Em *Problemas de gênero* (2015), a *drag queen* é situada já

no prefácio, onde Butler recorre aos filmes *Problemas femininos*⁴¹ (*Female trouble*, John Waters, 1974) e *Hairspray* (John Waters, 1988), protagonizados pela *drag queen* Divine. Partindo daí, a filósofa sugere que a personificação, a imitação, de uma mulher realizada pela artista ‘(...) desestabiliza as próprias distinções entre natural e artificial, profundidade e superfície, interno e externo – por meio das quais operam quase sempre os discursos sobre gênero’ (Butler, 2015, p.9)”, pondera a professora fazendo o movimento de aspas com as mãos ao ler a citação direta projetada no quadro. Ela conclui o raciocínio afirmando que ao se aliar com a figura da *drag queen*, Butler já anuncia aspectos de sua problematização dos discursos dominantes sobre o gênero, considerando o caráter arbitrário da demarcação que estabelece o sistema de gênero binário como sendo supostamente natural, em contraposição a outros, que seriam artificiais e, por isso, menos legítimos.

Lalola assume a palavra novamente: “*Sora*, isso... isso é bem como você disse de... de mudar a flecha, né? Ao invés de o gênero ser causado por uma coisa interna pronta, ele, ele é que é motivo disso”. “Isso mesmo, Lalola, a partir da performatividade de gênero, é a repetição desses signos binários de gênero ao longo do tempo que produz a compreensão de que o gênero é efeito de um núcleo interno ao sujeito, sendo esta noção entendida como um produto performativo”.

A professora troca o *slide* e toma outro gole de água. Embora o cansaço permaneça, a sensação de ressaca começa a aliviar. Ela pede para alguém ler a citação projetada no quadro, a moça de sobrancelhas grossas se prontifica. “Ao imitar o gênero, a *drag* revela implicitamente a estrutura imitativa do próprio gênero – assim como sua contingência” (Butler, 2015, p.237). Luná levanta-se da mesa, coloca as mãos para trás segurando o leque fechado e pergunta ao grupo da moça: “Você disse mais cedo que seu grupo discutiu esse tópico, certo? Gostaria de ouvir mais sobre a percepção de vocês sobre isso”. Um garoto ruivo com aparência de 18 anos responde: “Parece que a Butler tá dizendo que as *drag queens* mostram que o gênero de maneira geral é uma imitação, né?”.

A menina de sobrancelhas grossas retoma a palavra: “Nisso que o Tadeu falou, também conversamos da coisa da contingência, que até tivemos que ver no dicionário”, diz ela rindo junto ao grupo. “É, a Butler não facilita muito, especialmente nesses primeiros livros”, concorda

⁴¹ Cabe notar que existe até mesmo proximidade entre o título do filme e o nome do livro, o que indica que embora seja articulada pontualmente, a figura da *drag queen* trabalha com Butler na problematização acerca dos limites da noção de identidade de gênero como substância metafísica.

a professora, acrescentando: “E vocês encontraram o quê nessa busca?”. “Ah, a gente viu que ela tá dizendo que a estrutura do gênero também tem suas falhas, que as performances *drag* mostram essas falhas”, conclui a moça.

“Muito bem, é isso mesmo. Butler está defendendo que em suas montações as *queens* demonstram a lógica de funcionamento do gênero de forma mais ampla. Como a colega muito bem falou, ao imitar esses códigos binários de gênero em suas performances, as *drags* evidenciam seu caráter flexível e contingente. Assim, as montações *drag* revelam a própria estrutura imitativa do gênero, em que o original perde seu lugar mostrando-se como cópia desde o princípio. Para a filósofa, qualquer performance de gênero é uma imitação de uma imitação, é por isso que proponho chamar essa variação da *drag queen* no pensamento de Butler de Imitadora *drag queen*”, argumenta Luná. Ela olha no relógio, uma hora e meia se passara desde o início da aula. A imagem da algema no lixo do banheiro toma o seu pensamento, ela sente faltar o ar. Apesar das janelas abertas, não há vento, reforçando a sensação de sufocamento. A professora abre o leque, inspira fundo e balança a cabeça de forma estranha na tentativa de expulsar a preocupação.

Luná pigarreia e retoma a explanação. Ela sugere que o motivo de defender que a Imitadora *drag queen* opera como personagem conceitual no pensamento de Judith Butler se deve à sua articulação a um conceito e a um problema que os produz como efeito. Nesse sentido, para a professora, é enquanto agente de enunciação que tal personagem dramatiza os movimentos de desterritorialização e reterritorialização do pensamento na compreensão ontológica do gênero, o qual passa a ser postulado enquanto performativo ao invés de substancial.

A 30 minutos do intervalo Luná ultrapassa o peso de seu corpo cansado. Um pico de energia lhe atravessa, fazendo-a acelerar o ritmo. TRÁ! O próximo tópico é o da AMBIVALENTE DRAG QUEEN que aparece em *Problemas de Gênero* (2015) e é desdobrada em *Corpos que importam* (2019). A professora provoca as/os/es estudantes que ficaram com o capítulo *Gender is burning* a compartilharem suas observações. Ela se acomoda outra vez sobre sua mesa e se abana enquanto ouve. Para o grupo, o que mais chamou a atenção fora o filme *Paris is Burning* (Jennie Livingston, 1991) usado como base pela autora para desenvolver suas ideias.

Lalola desloca a usual timidez, falando com mais segurança quando menciona os *ballrooms* que são tema central do filme em questão. Ê estudante sugere que tais competições

de dança aconteciam nos anos 1980, no Harlem, em Nova Iorque, sendo frequentados predominantemente por Afro-americanos e Latinos. *Elu* ainda comenta das diferentes categorias, as quais tomam como base as próprias normas sociais de organização dos corpos. Luná percebe que Lalola fala com propriedade, sugerindo que tais categorias envolvem variações de feminilidade, as quais vão desde *queens* mais femininas até as feminilidades masculinas, como a *butch queen*; ê estudante também diz dos atravessamentos raciais, como na categoria *bangie* que envolve uma masculinidade heterossexual negra; além dessas, *elu* afirma que Butler trata das categorias do executivo e do estudante do Ivy League, as quais evidenciam as demarcações de classe social.

A professora fica impressionada com a explanação de Lalola. O motivo do deslocamento de postura aparece nítido quando o estudante trata de suas vivências pessoais na cena *ballroom* de Porto Alegre. *Elu* sugere que, nessa cidade, esse espaço também é protagonizado pela comunidade trans, havendo a formação das casas que não são apenas grupos de competição, mas coletivos que constroem vínculos familiares de apoio mútuo. A professora intervém destacando que, do ponto de vista de Butler, essas apropriações da estrutura familiar e seus diferentes papéis (pai-mãe-filhes) deslocam as violências da estrutura familiar tradicional, que tende a negatizar as existências inconformes às relações de parentesco organizadas pelas normas heterossexuais e por suas demarcações binárias de gênero. Esse é um dos exemplos de apropriação e deslocamento da norma que Butler compreende enquanto estratégia de subversão. A professora demonstra interesse na cena *ballroom* de Porto Alegre, especialmente considerando que as *drag queens* também fazem parte desses territórios, havendo, portanto, alguma intersecção com os espaços que ela acompanha em seu percurso de pesquisa.

A aluna de tranças e com sardas, do mesmo grupo de Lalola, menciona a ambivalência das montações *drag* como outro aspecto da discussão feita internamente no grupo que leu esse capítulo. Ela diz que Butler sugere a possibilidade de essas montações reafirmarem as normas de gênero ao invés de as subverterem. Luná chama a atenção para esse tópico, argumentando que a filósofa traz no título de um dos subcapítulos a expressão *ambivalent drag* (Butler, 1993), para ressaltar essa ambivalência mencionada pela estudante. “Desse modo, embora as montações *drag queen* demonstrem a flexibilidade e a contingência dos atos de gênero, elas igualmente podem acabar por reafirmar modelos de feminilidade estereotipados e os padrões de beleza a eles associados”, pondera Luná.

Partindo disso, a professora apresenta em um dos *slides* sua proposta de ler essa variação da *drag queen* como a personagem conceitual da Ambivalente *drag queen*. Essa não é só um exemplo da teoria, conforme defendido por Butler, mas uma personagem conceitual, pois está conectada com a formulação do conceito. Luná ainda abre um parêntese sublinhando que esse subcapítulo foi traduzido para o português como “travestismo ambivalente” (Butler, 2019), perdendo-se o sentido proposto pela autoria, sendo a tradução “*drag ambivalente*” mais precisa.

Começa uma chuva intensa que respinga para dentro da sala. A professora pede ajuda à turma para rapidamente fechar as janelas. Antes de prosseguir, ela toma mais água, voltando a sentar-se sobre sua mesa. Com o tempo apertado, Luná acelera o ritmo da fala. A pressa funciona para ela como mecanismo de imersão, nesses momentos abstrai-se de suas preocupações mundanas, descola-se de seus sentimentos e emoções. Ela avança diretamente para a noção de *realness* (Butler, 1993, 2019), explicando que se trata de um padrão de julgamento das performances em relação a cada categoria. “É uma forma de avaliar a capacidade de produzir performances que sejam lidas como ‘naturais’. Assim, para uma performance funcionar nesse mecanismo, ela deve parecer transparente, sendo necessário que o corpo performando se aproxime ao máximo do ideal performado de modo que eles não sejam percebidos como distintos. Portanto, o *realness*, enquanto processo de produção de realidade, é em si um efeito da reiteração das normas, de forma que elas não pareçam uma apropriação, passando despercebidas em seu caráter de performance”, afirma a professora, apressada.

Em relação a esse tema, Luná indica que o *realness* opera por uma lógica distinta da reiteração hiperbólica, na qual há um exagero nos atos reiterados gerando deslocamento através do efeito parodístico. A professora menciona que, no caso do *realness*, Butler entende que a subversão se apresenta na exposição das próprias normas que regulam o que é socialmente reconhecido como real. Com isso, as normas são evidenciadas enquanto fantasias que regulam os próprios parâmetros do que é legitimado como realidade em um dado contexto⁴². Contudo,

⁴² Em suas anotações de aula, Luná traz a seguinte citação sobre essa discussão: “O concurso (que podemos ler como uma ‘contestação da realidade’) envolve a tentativa fantasmática de uma aproximação da passabilidade, mas também expõe as normas que regulam a própria passabilidade como fantasmaticamente instituída e sustentada. As regras que regulam e legitimam a passabilidade (poderíamos chamá-las de simbólicas?) constituem o mecanismo pelo qual certas fantasias sancionadas, imaginários sancionados, são insidiosamente alçadas como parâmetros da realidade. No jargão laciano convencional, poderíamos chamar isso de poder do simbólico, exceto pelo fato de o simbólico assumir a primazia da diferença sexual na constituição do sujeito. Contudo, o que Paris Is Burning sugere é que a ordem da diferença sexual não é anterior à ordem da raça ou da classe na constituição do sujeito? Na verdade, o simbólico é também e ao mesmo tempo um conjunto racializante de normas, e as normas pelas quais

ao mesmo tempo em que essas performances geram desnaturalização dos atos de gênero em sua articulação com gênero, raça, sexualidade e classe social, há uma reidealização das normas postas como o objetivo a ser alcançado através da montagem, o que pode reforçá-las. Luná conclui, sublinhando que é por dramatizar essa ambivalência presente na apropriação das normas que a Ambivalente *drag queen* aparece em seu caráter de personagem conceitual.

Antes de liberar a turma para o intervalo, a professora menciona que no próximo bloco abordará as personagens conceituais da Melancólica *drag queen* e da Fantasiadora *drag queen*, concluindo o panorama das lógicas *drag* no pensamento de Butler. Em meio ao som de cadeiras arrastadas, as conversas se tornam mais altas, ressoando pela sala que se esvazia. Os sons diminuem, distanciando-se junto aos estudantes. Luná senta-se em sua cadeira e inspira fundo melancolicamente. A chuva refrescara a cidade, a sensação de clausura provocada pelo abafamento imprevisto em meio ao inverno se alivia. Ela tira os óculos e esfrega os olhos, esquecendo-se do corretivo, que sai em parte nos seus dedos. Com a câmera do celular, Luná verifica seu rosto, as olheiras antes ocultadas se evidenciam gritantes. Exaurida, ela inspira fundo, fecha os olhos e permanece em silêncio. A imagem da algema pesada no lixo do banheiro retorna à sua mente, sendo associada com a figura da melancólica *drag queen*. “Processo de luto inacabado, algo se perde e não é reconhecido como tal...”, murmura Luná, ainda com os olhos fechados.

“*Sora...*”, chama Lalola. Luná se assusta, não percebendo a aproximação. É estudante prossegue: “... queria falar com você já no início da aula, mas aí você saiu. Posso falar agora?”. A professora arregala os olhos, seu esfíncter contrai-se, a imagem da algema pesada no lixo do banheiro agora grita em seu pensamento, o corpo se enrijece na cadeira e o estômago se revolve. Lalola espera pela resposta. “Aham. Pode sim. Desculpa, tive uma noite mal dormida...”, diz a professora apreensiva, “... como posso te ajudar?”. “*Sora*, eu queria experimentar essa coisa da pesquisa, sei lá, leio essas teorias e fico vendo como se misturam com minhas experiências como uma luva, sabe? Seria legal escrever isso, mas não sei bem como, nem sei se faz sentido”. Luná expira, aliviada, o ar ainda preso nos pulmões. O corpo relaxa na cadeira enquanto ela responde: “Fico contente em saber do seu interesse, Lalola, gosto quando as aulas colocam

o sujeito é produzido são concepções racialmente formatadas de ‘sexo’ (isso sublinha a importância de submeter todo o paradigma psicanalítico a essa reflexão)” (Butler, 2019, pp.223-224).

vocês a pensar sobre suas práticas. Particularmente, considero importante essa articulação entre teoria e prática”.

A professora fala para Lalola sobre o Salão de Iniciação Científica da UFRGS, onde os estudantes partilham suas pesquisas. Luná se coloca à disposição para orientar a escrita do trabalho e dá sugestões sobre as anotações das visitas de campo e sobre os fichamentos das leituras realizadas. Ê estudante ouve atente, fazendo anotações em seu celular para revisar posteriormente. *Elu* agradece, coloca os fones de ouvido e sai da sala de aula empolgada. Luná acompanha o movimento de estudante com os olhos. A rigidez de seu rosto é atenuada, ela movimenta o canto dos lábios formando o sorriso travado que lhe é próprio. Um arrepio percorre seu corpo. Luná reconhece a sensação de alegria que pouco tem lhe visitado nos últimos tempos.

Sozinha na sala de aula, a professora olha através da janela notando que a chuva se tornou uma garoa fina. Ela pega na bolsa um corretivo líquido e uma esponja redonda em formato de ovo, abre a câmera do celular outra vez, e aplica o produto com a esponja. A mancha escura no canto inferior dos olhos é sobreposta, ocultando-se o esgotamento do corpo. Luná coloca os óculos, seus olhos aumentam de tamanho. Ela olha fixamente para sua imagem na câmera, notando que apesar das marcas de expressão eliminadas pelo Botox, há uma tristeza talhada em meio aos traços de seu rosto. Com gestos lentos, guarda o corretivo e a esponja na bolsa, procurando ali por outra coisa. Uma cartela de comprimidos é retirada, ela coloca um deles na boca e engole sem água. Luná engasga, tossindo até o comprimido voltar à boca. Ela o mastiga a seco e engole, sorvendo o amargor que é sentido por ela com um fio de prazer.

Para evitar permanecer a sós consigo mesma, Luná procura atividades que preencham o vazio. Ela abre o Whatsapp e manda mensagens para João Carlos Castanha, Lauro Ramalho, Everton Barreto e Fabielly Klimberg, confirmando a roda de conversa para a próxima semana. A unha do polegar bate na tela emitindo um som oco. Os cantos das cutículas, comidos pela ansiedade. Sem pausa, a professora pula para o Instagram e imersa no fluxo de informações nem percebe o tempo passar. Na rolagem infinita do *feed* – o vídeo de um cachorro assustando gatos; fotos da última festa *Werk*; a notícia de outra aldeia indígena invadida e queimada; o anúncio de um apartamento para venda; fotos de Maria Helena Castanha na *Le Jardin*; a divulgação de um evento no *Mixx Bar* em que Gloria irá se apresentar! Luná aguarda por esse anúncio desde que encontrou a artista na Parada de Luta no mês passado. Animada, a professora tira um *print* da tela (figura 15) para não perder a data.



Figura 15 - Anúncio da festa com Gloria Crystal no Mixx Bar. Fonte: Instagram *Mixx Bar*.

A sala de aula ganha corpo à medida em que as/os/es estudantes retornam. A professora levanta os olhos da tela do celular, ela identifica o estudante magro e alto que vira subindo para o misterioso quinto andar. Ela acha estranho que ele estivesse na universidade antes mesmo dela, mas, ainda assim, só ter chegado na segunda parte da aula. Luná observa o aluno beijar calorosamente a garota ruiva sentada no fundo da sala. Ela constata que ele quer ser visto nessa posição, sua curiosidade é atiçada. “O que há no desconhecido do quinto andar?”, pergunta-se a professora, distraíndo-se com o pensamento.

Com boa parte da turma presente, Luná troca a lâmina do *slide*, o título “MELANCÓLICA DRAG QUEEN” aparece projetado no quadro branco. Ela se levanta da cadeira e se põe perante a turma, parada com as mãos atrás das costas, uma delas segura o leque fechado. O rapaz de bigode, que a professora também vira mais cedo a caminho do quinto, entra na sala. Ele caminha até o fundo cumprimentando o estudante magro e alto com um aperto de mão: “E aí, Magrão!”. Luná observa a cena, uma de suas sobrancelhas ergue-se involuntariamente. Ela gosta de uma boa fofoca, outro mecanismo para fugir de suas próprias questões.

O relógio marca 10h20min. A professora pigarreia, mas as conversas seguem altas circulando pelo espaço. “TRÁ!”, o leque se abre, a atenção da turma é direcionada para Luná.

“Vamos retomar nossa discussão?”, pergunta a professora tranquilamente. Ela prossegue: “Bom, já falamos da Imitadora *drag queen* e da Ambivalente *drag queen*. Agora, o foco é para a Melancólica *drag queen*, que aparece em *Corpos que importam* (2019), mas é desdobrada em *A vida psíquica do poder* (2017)”. A professora pede ao grupo que ficou com essa leitura para compartilhar algumas das percepções que surgem no coletivo.

O silêncio invade o espaço. Desconfortável com a ausência de palavras, alguém se arrisca a falar. “Eh... a gente até leu, mas não deu pra entender. A Butler fala que as *drag queens* são melancólicas, acho que é isso”. Luná acha curioso que justamente o “trisal” tenha ficado com a Melancólica *drag queen*. Ela fica com a impressão de que a leitura não foi feita. “Não é bem isso que Butler diz, ela até chega a repelir essa redução quando sugere que seu objetivo não é fixar a sexualidade do artista que faz *drag queen*. Do meu ponto de vista, ler essa figura da *drag queen* e suas variações como personagens conceituais ajuda a evitar essas confusões. Isso porque, conforme comentei anteriormente, a personagem conceitual não trata do plano empírico, mas está articulada a um conceito e a um problema filosófico”, argumenta Luná.

A professora sente-se mais disposta nessa segunda parte da aula. O clima abafado se dissipara, levando junto o peso sufocante do ar úmido. Ela caminha até o fundo da sala enquanto prossegue a explanação: “Antes de entrarmos propriamente na Melancólica *drag queen*, precisamos compreender o que é a melancolia. Para tratar desse tema, Butler (1997; 2017) parte da psicanálise, especificamente de Sigmund Freud (2011). Nesse contexto, a melancolia é proposta para tratar um processo de luto inacabado, no qual o objeto perdido é incorporado como forma de preservá-lo. Ou seja, quando não se faz o luto por uma perda, acontece uma identificação com esse objeto perdido como modo de não o deixar ir”.

Parada no fundo da sala, a professora ainda menciona que, em Freud, esse processo de luto inacabado está implicado na formação do ‘Eu’, o qual emerge como precipitação de um conjunto de objetos perdidos que são incorporados na constituição de tal instância. Quebrando a imersão de Luná no instante, um relâmpago atravessa seu corpo, iluminando fragmentos do seu passado. O rosto severo de seu pai. A silenciada mãe. Sua casa construída ao lado da casa de seus pais. A universidade de São Borja. A algema pesada no lixo do banheiro... TRÁ! O leque se abre, Luná abana-se intensamente, um rajadão de vento percorre o espaço junto aos rumores da turma. “Está tudo bem, professora?”, pergunta o estudante de ombros largos. Luná balança a cabeça afirmativamente. “Deve ser a pressão”, responde ela dissimulando. A professora caminha até sua mesa e toma o último gole da garrafa de água ali posta.

Luná pede desculpas. Ela pigarreia, senta-se na beirada da mesa e prossegue com a argumentação: “Como eu dizia, para Freud a melancolia é um luto inacabado, onde o objeto perdido é incorporado melancolicamente como forma de não o deixar ir; para o autor esse processo está implicado na própria formação do ‘Eu’. Partindo disso, Butler (1997, 2017) destaca que entre os aspectos presentes nessa formação está a marcação dos corpos em posições binárias de gênero, a qual, segundo ela, também deve decorrer de uma incorporação melancólica. Nesse sentido, a filósofa sublinha as proibições da homossexualidade e do incesto como leis necessárias para a regulação e manutenção dessas posições de gênero de acordo com a matriz heterossexual. Assim, Butler propõe que essa proibição da homossexualidade envolve uma perda que não é reconhecida e tampouco enlutada, posição essa que, do ponto de vista da autora, é incorporada melancolicamente como forma de não deixar esse objeto ir. Tudo bem até aqui, turma?”, pergunta Luná movimentando a cabeça num olhar panorâmico, atenta às reações. A turma parece petrificada, como se tivessem parado de respirar, o que a professora não considera um bom sinal.

“Eu sei que é um tanto quanto confusa essa parte... fiquem comigo!”, diz a professora, recuperada da desestabilização emocional que acometera seu corpo. Ainda sentada na mesa, abanando-se com o leque, ela prossegue, sugerindo que a partir da melancolia de gênero, Butler (1993, 1997, 2017, 2019) compreende que o gênero masculino aparece como efeito de uma recusa da perda do masculino como objeto de amor. Seguindo essa mesma operação lógica, o gênero feminino é formado a partir da recusa da perda do feminino como uma possibilidade de amor. Assim, Luná pontua que, para a filósofa, essas recusas envolvem uma identificação melancólica que está implicada na constituição e estabilização das posições de gênero em matriz heterossexual. Nisso, a mulher se torna a mulher que ela nunca amou e jamais perdeu e, o homem, se torna o homem que ele nunca amou e jamais perdeu.

A professora acolhe o silêncio para que as informações sejam processadas. Ela percebe pelas expressões de surpresa, inquietação, curiosidade e estranhamento que a teoria explicitada gera deslocamentos. Mesmo o rapaz magro e alto, que chegara atrasado e que costuma permanecer quase o tempo todo imerso no celular, passa a prestar atenção no que a professora diz. Luná fecha o leque e assume posição frontal diante da turma outra vez. “É aqui que entra a Melancólica *drag queen*, não para tratar de artistas que fazem *drag*, mas como personagem conceitual que dramatiza a melancolia de gênero heterossexual de modo hiperbólico. Assim, através das lentes da Melancólica *drag queen*, Butler (1993, 1997, 2017, 2019) compreende

que a mulher heterossexual mais verdadeira e coerente seria uma lésbica melancólica...”, ela pausa o olhar em Magrão por um breve momento, “... já o homem heterossexual mais verdadeiro e coerente seria um homossexual melancólico”. Magrão franze a testa, seu rosto fica num tom avermelhado. Luná dirige a atenção para o rapaz de bigode e nota que ele olha com o canto de olho para o Magrão. “Pessoal do fundão que pegou esse texto, chegaram a conversar sobre isso?”, pergunta a professora provocando o grupo a falar, mas permanecem em silêncio.

“Turma, é importante que vocês façam as leituras e as discussões propostas, o objetivo não é que vocês entendam tudo, mas que venham para a aula já com as dúvidas”, comenta Luná compreendendo que, de fato, o grupo não havia feito a leitura. Ela troca a lâmina do *slide*, aparecem projetados os termos: “figura iconográfica” (Butler, 2017, p. 154), “lógica *drag*” (*idem*, p.158), “teoria hiperbólica” (*idem*, p.158)⁴³. A professora demonstra que Butler não fala em personagem conceitual, mas oferece pistas quando localiza a *drag queen* em seu pensamento como figura iconográfica, a qual dá a ver uma lógica *drag* capaz de explicitar a constituição psíquica do gênero em matriz heterossexual. Com isso, a professora reforça seu argumento de que Butler não está dizendo especificamente de artistas *drag queen*, mas de uma “teoria hiperbólica” que opera através do exagero nas argumentações para torná-las evidentes. “Em outros termos, trata-se de um modo de pensar que exprime uma estratégia, uma lógica específica que decorre dos próprios problemas postos”, conclui Luná.

Uma estudante de cabelos castanhos e *piercing* no nariz pergunta de supetão: “Professora, fiquei aqui pensando se a bissexualidade não existe pra Butler”. Luná é pega de surpresa. “Ótima pergunta, seu nome é...?”, replica a professora enquanto escolhe as palavras para responder. “Isadora”, diz a estudante. “Para te dar uma resposta mais precisa, Isadora, eu precisaria retomar essas leituras com cuidado, mas, podemos pensar juntas agora. Entendo que a Butler não nega a bissexualidade, nem qualquer outra identidade, ainda que critique as leituras pautadas pela noção de uma identidade coerente funcionando com núcleo interno e inato ao sujeito”. A professora faz uma pausa antes de prosseguir. “No caso da melancolia de gênero, Butler trata especificamente da matriz de gênero binária implicada na heterossexualidade, então não chega a considerar a formação da bissexualidade. Sua pergunta é boa porque nos mostra

⁴³ No original em inglês: “*iconographic figure of the melancholic drag queen*” (Butler, 1997, p.145); “*a logic in drag*” (Butler, 1997, p. 149); “*hyperbolic theory*” (Butler, 1997, p. 149).

um limite dessa teoria, essa discussão daria pano para a manga, quem sabe um TCC⁴⁴?”, conclui Luná instigada a pensar.

Antes de pular para o próximo tópico, a professora sugere que implicada na dramatização posta em ato pela Melancólica *Drag queen* está a questão dos limites das performances. Isso porque, pelas vias da melancolia, os atos de gênero exteriorizados na performance são lidos como efeitos de repúdios psíquicos inarticulados no plano da sexualidade, os quais permanecem opacos e não performados⁴⁵. Nesse sentido, a professora esmiúça a seguinte citação:

Não basta dizer que o gênero é performado, ou que não podemos derivar o significado de gênero a partir de sua performance, quer repensemos ou não a performance como ritual social obrigatório. **Está claro que há operações do gênero que não ‘se mostram’ no que é performado como gênero, e seria um erro reduzir as operações psíquicas do gênero à performance do gênero.** A psicanálise insiste que a opacidade do inconsciente limita a exteriorização da psique. Ela também afirma – com razão, acredito – que o que é exteriorizado ou performado só pode ser entendido por referência ao que é barrado da performance, o que não pode ou não será performado” (Butler, 2017, p.153, *grifo nosso*).

A professora sublinha que Butler quebra com a causalidade linear entre gênero e sexualidade, passando a ler as articulações entre essas instâncias a partir de um ponto de vista psicanalítico. Desse modo, para a filósofa, há uma conexão entre o que aparece exteriorizado na performance e seu processo de elaboração psíquica, sendo que os atos visíveis aparecem como efeito de elementos opacos que excedem o que pode ser performado. Com isso, Butler avança com o conceito de performatividade de gênero, afirmando que o gênero não é nem puramente psíquico nem redutível a uma aparência, sendo localizado no jogo entre esses diferentes planos, processo que extrapola a compreensão de uma performance controlada pela vontade de um sujeito. Nesse movimento, ao mesmo tempo em que a *drag queen* retorna ao pensamento butleriano como personagem conceitual, reafirma-se o deslocamento da noção de que um indivíduo pode escolher seu gênero através do que fica visível na performance.

Ao olhar no relógio, Luná se espanta com o horário, ela acaba passando mais tempo do que planejara para essa discussão e outra vez precisa acelerar para fechar o conteúdo

⁴⁴Posteriormente, Isadora Garcia da Rosa investe nessa ideia e escreve o TCC *Se chama bissexualidade. Já ouviu falar?": Uma análise da construção e representação da bissexualidade no seriado Heartstopper* (2023), onde investiga a performatividade bissexual a partir da análise de episódios da série Heartstopper. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/272609>>. Acesso em: 30 de abr. 2024.

⁴⁵ Em suas anotações para a aula, Luná destaca a seguinte citação: “Em oposição à ideia de sexualidade que ‘expressa’ um gênero, entendemos que o próprio gênero é composto precisamente pelo que permanece inarticulado na sexualidade” (Butler, 2017, p.149).

programado. “No livro *Desfazendo Gênero* (2022), encontramos um traço biográfico que mostra o modo como a figura da *drag queen* atravessou o pensamento de Judith Butler”, indica a professora encostando-se em sua mesa. Ela prossegue gesticulando com as mãos. “A filósofa menciona que passava o dia lendo Hegel em um bar ‘sapatão’ e, pelo início da noite, ela ia a um bar gay que exibia números *drag*. Ao assistir essas apresentações, Butler afirma que aqueles homens personificavam a feminilidade melhor do que ela mesma. Ao perceber essa feminilidade com a qual nunca se identificou pertencendo a outrem, ela conta que sentia alegria, satisfeita em ficar no lugar de audiência desse ato. É nesse contexto que Butler alega ter encontrado uma ‘teorização implícita de gênero’ (2022, p.358), insinuando que os atributos de gênero são transferíveis, ou seja, que eles não pertencem plenamente a um corpo ou outro”, finaliza a professora.

Luná troca a lâmina do *slide*, dá-se a ver na tela o título “FANTASIADORA *DRAG QUEEN*”. Ela apanha o leque de sua mesa, TRÁ! “Nesse breve relato de Butler fica evidente que é autorie não está propondo uma análise empírica das montações *drag queen*, mas que o encontro com essas expressões artísticas faz *elu* pensar numa teoria de gênero. Isso reforça nossa sugestão de que tal figura opera no pensamento de filósofe como uma personagem conceitual”, argumenta a professora empolgada. Ela prossegue enfatizando que Butler é forçada a pensar pela figura da *drag queen*, a qual se transforma junto às variações do conceito de performatividade de gênero. Para Luná, é assim, persistindo no pensamento de filósofe, que tal personagem ressurgue articulada à discussão da fantasia; por isso, a professora propõe nomeá-la de Fantasiadora *Drag queen*.

Luná fecha o leque e caminha em direção ao grupo reunido no meio da sala, ela pergunta: “Vocês ficaram com esse texto, né? Como foi a leitura?”. Uma moça de bandana, com os olhos puxados, afirma que entre os tópicos da discussão aparece o deslocamento de enfoque proposto por Butler da subversão para a fantasia. O rapaz tatuado complementa dizendo que no texto dá para entender que não é uma fantasia no sentido de roupas, mas um conceito que vem da psicanálise. Em relação a isso, a senhora de cabelos cacheados desse mesmo grupo argumenta que a fantasia parece se conectar com a própria criação da realidade, marcando o limite do que se reconhece como sendo um corpo possível. Outras pessoas ainda acrescentam alguns detalhes, demonstrando que a leitura e a discussão foram produtivas nesse grupo.

Preocupada com o horário, Luná parte dos aspectos levantados pelas/pelos/peles estudantes aprofundando-os. Ela sugere que, para Butler (2004), a fantasia está envolvida na estruturação das relações sociais e na organização da vida material, através dela é cabível imaginar a si mesma e aos outros de formas distintas. A fantasia demarca o âmbito do possível como aquilo que excede o que é estabelecido enquanto realidade; quando essas possibilidades outras são corporificadas⁴⁶, elas tensionam e podem alterar os parâmetros de delimitação da realidade. Além disso, a professora sublinha que, nesse contexto, o interesse de Butler nos atos *drag* não é mais pela suposta produção de um espetáculo subversivo, mas pelo modo como esses atos alegorizam tanto os mecanismos de produção e de estabilização do que é dado como real, quanto as estratégias de contestação que operam pela resignificação dos atributos de gênero.

“Em outros termos, para a filósofa, as práticas *drag* evidenciam as condições de produção do que é dado como realidade do gênero e, ao mesmo tempo, demonstram a possibilidade de promover alterações nos parâmetros que delimitam o que é tido como realidade”, constata Luná. A professora explica que essas proposições são destacadas por Butler em tópicos, o que pode ser observado na seguinte citação, projetada no quadro branco:

(A) O que opera no nível da fantasia cultural não é, em último caso, dissociável dos modos nos quais a vida material é organizada.

(B) Quando uma *performance* de gênero é considerada real e a outra falsa, ou quando uma apresentação de gênero é considerada como autêntica e outra falsa, então, podemos concluir que uma certa ontologia do gênero está condicionando esses juízos, uma ontologia (uma consideração sobre o que o gênero é) que também é colocada em crise pela *performance* de gênero de tal modo que esses juízos são minados ou se tornam impossíveis de serem feitos.

(C) O ponto a ser enfatizado aqui não é que *drag* seja uma subversão às normas de gênero, mas sim que vivemos, mais ou menos implicitamente, com noções recebidas de realidade, considerações implícitas de ontologia, as quais determinam quais tipos de corpos e sexualidades serão considerados reais e verdadeiros, e quais não irão.

(D) Este efeito diferencial das pressuposições ontológicas na vida corporificada dos indivíduos possui efeitos consequentes. **E o que a *drag* pode apontar é que (1) esse conjunto de pressuposições ontológicas está em operação, e (2) que é aberta à rearticulação** (Butler, 2022, pp.359-360, *grifo nosso*).

Desses tópicos, Luná se detém sobre o C, no qual Butler (2004) articula o tema da fantasia em relação às *drag queens* para demonstrar que os parâmetros ontológicos que

⁴⁶ Em suas anotações para a aula, Luná demarca em negrito o termo em inglês “*embodied*”, o qual ela opta por traduzir como “corporificado” ao invés de “incorporado”. No primeiro caso, predomina a ideia de tornar-se concreto através da materialização; já no segundo, embora possa igualmente ser entendido como dar corpo a algo, também traz em si a noção de internalizar, inserir algo dentro do corpo.

estabelecem os limites da realidade determinam quais corpos são reconhecidos como legítimos e quais não o são. Esse argumento permite evidenciar a desumanização dos corpos que são demarcados como falsos, relegados ao impossível por não se adequarem às normas que delimitam o que é um corpo verdadeiro em determinado contexto. Com isso, a professora demonstra, outra vez, que Butler recorre à figura da *drag queen* não para falar dessas práticas em sua especificidade, mas para desenvolver um pensamento, uma teoria acerca dos modos de operacionalização da ontologia de gênero.

A estudante de sobrancelhas grossas apresenta uma dúvida sobre o fantasiar, ela não compreende como uma fantasia de alguém poderia ter esse efeito de deslocamento das normas de gênero e seus limites. Luná explica que ao falar da fantasia, Butler trata de uma dimensão coletiva, tendo em vista que a fantasia está envolvida na organização das relações sociais que se estabelecem entre os corpos. Para a filósofa, a fantasia vai além de uma atividade cognitiva exercida por um indivíduo em específico, trata-se de um processo de produção da própria realidade, incluindo aí os limites entre o que se entende por real e irreal. A professora conclui sugerindo que é nesse sentido que Butler defende o potencial da fantasia para desestabilizar e reconfigurar esses limites. Luná desdobra esse aspecto entrando na proposição D, onde Butler indica que as montagens *drag queens* explicitam o fato de os parâmetros ontológicos que determinam a realidade não estarem dados de uma vez por todas, permanecendo abertos para rearticulações⁴⁷. “Isso demonstra, mais uma vez, o interesse da filósofa não apenas em pensar como o gênero é performado, mas, também, os modos como é produzido para além das formas legitimadas pelos limites ontológicos vigentes”, termina Luná ainda em ritmo acelerado.

A professora senta-se em sua mesa, ainda lhe restam alguns minutos para fazer a conclusão. Ela inspira profundamente e diminui a cadência. A essa altura já não sente o cansaço, tampouco é perturbada por seus fantasmas pessoais, silenciados pela pressa em concluir o conteúdo preparado e pelo comprimido que tomara. A chuva lá fora cessou, o vento fresco circula agora pelo ambiente. “Ao longo do encontro de hoje, vimos que a Imitadora *drag queen* exprime a estrutura imitativa do gênero, sendo o próprio original uma cópia, conforme postulado pelo conceito de performatividade de gênero”, diz Luná retomando os temas

⁴⁷ Sobre esse tema, Luná escreve o seguinte em suas anotações de preparação para a aula: Para Butler, assim como os parâmetros de organização da realidade não são fixos e imutáveis, os corpos não são espacialidades já dadas, permanecendo em transformação ao longo do tempo “envelhecendo, alterando a forma, as significações — dependendo de suas interações — e, a rede de relações visuais, discursivas e táteis que se tornam parte de sua historicidade, seu passado, presente e futuro” (Butler, 2004, p.217, tradução nossa).

trabalhados. Ela prossegue: “Já a Ambivalente *drag queen* dá a ver a ambivalência implicada no processo de reiteração dos atos de gênero, os quais podem ser subvertidos e, ao mesmo tempo, reafirmados. Ao dramatizar a melancolia de gênero heterossexual, a Melancólica *drag queen* marca uma complexificação do conceito de performatividade de gênero, evidenciando que o visível de uma performance é efeito do que fica barrado e não pode ser performado. Por fim, a Fantasiadora *drag queen* emerge como uma busca por ir além das questões sobre a subversão das normas de gênero. Nesse caso, essa personagem conceitual é capaz de explicitar a processualidade dos parâmetros ontológicos de regulação do que é dado como realidade, assim como as potências da fantasia em atuar na reconfiguração de tais critérios, ao invés de consolidá-los. De modo geral, sugiro que essas distintas personagens podem ser compreendidas como variações de uma mesma personagem conceitual, a qual se monta de diferentes formas para agir nas distintas frentes dos problemas de gênero que emergem no pensamento butleriano”, conclui Luná, satisfeita com o percurso.

TRÁ! O leque abre-se uma última vez na aula. A professora ainda observa que embora a personagem *drag queen* de Butler opere num plano conceitual, as bases das quais a autora parte para situar essa figura se restringem aos parâmetros norte-americanos do que é tido como uma *drag queen*. Nesse sentido, ela lembra das referências ao trabalho de Esther Newton e aos filmes – *Problemas femininos* (John Waters, 1974), *Hairspray* (John Waters, 1988) e *Paris está em chamas* (Jennie Livingston, 1990). Por outro lado, a partir do contexto brasileiro, são outras as montações expressas no campo empírico e outras, também, as personagens conceituais e problematizações que podem ganhar corpo. Luná menciona as *drag* monstros (Witch, 2021; Piazza, 2023), que se conectam às forças aberrantes e anômalas; as *drag* themônias de Belém (Bentes, 2020; Ferreira, 2020), que estilham os padrões de beleza e os modelos estereotipados de montagem; as *drags* da mata, como Uyrá Sodoma, que corporeia, através da montagem, saberes ancestrais dos povos indígenas, bem como suas lutas. Em vista disso, a professora encerra com uma provocação para o desdobramento dessas vertentes, situando o termo Tupiniqueens, proposto por Joseylson dos Santos (2014), para tratar das montações *drag* que emergem no contexto brasileiro, ficando o desafio de compreender quais são as lógicas *drag* aí implicadas.

A sala de aula esvazia-se. Luná deixa os óculos na mesa, massageia as têmporas e esfrega os olhos. Ela inspira fundo e expira o ar lentamente, um bocejo emerge levando-a a abrir larga a boca. O remédio que tomara gera uma sensação de estabilidade, diminuindo os

anseios e silenciando os fantasmas que assombram seu corpo. Os ombros soltos são puxados pela gravidade, permanecendo assim, caídos. Ela acomoda-se na cadeira, coloca os óculos e apanha o celular. Dentre as notificações, um e-mail de Mia The Witch.

“Assunto: as monstras não foram convidadas para a festa *drag* – [Ensaio Grafia Drag]”.

Luná se interessa pelo tema. Ela abre imediatamente o e-mail. Mia deseja encontrar-se pessoalmente para conversar sobre o próximo texto que publicará no *site* Grafia Drag.

A professora redige o seguinte e-mail:

Cara Mia,

Fiz um breve comentário sobre as *drag* monstras agora há pouco em aula. É muita coincidência. Suas vivências e escritas acerca do tema muito me inquietam, gostaria de ver mais expressões assim na cena de Porto Alegre. Admiro o modo como você persiste nas suas experimentações, apesar dos padrões de beleza que ainda ditam a cena por aqui. Quero sim conversar contigo, podemos nos encontrar nessa próxima sexta-feira, dia 12/08 na *Workroom*? Assim aproveito para fazer algumas observações do espaço para a minha pesquisa.

Atenciosamente,

Profª Drª Luná M.

O estômago de Luná ronca, sua atenção é direcionada para o oco de si. Ela se apressa em desligar o computador e recolher os livros. Embora geralmente organize as carteiras antes de sair, dessa vez ela logo sai, deixando a bagunça ali trancada. Luná devolve as chaves na entrada. Anestesiada, espera o elevador que fica ao lado da portaria. Ao entrar, aperta o número quatro. Depara-se com sua imagem no espelho. O subir parece sem fim. Ela é tragada pelos buracos negros de seus olhos. A algema pesada retorna. O estômago ronca. Os livros pesam. O cansaço retorna denso. O elevador se abre. Ela sai num tempo outro, diferente de quando entrou. Apressada, deixa os livros na biblioteca e sai em direção às escadas, começa a descer, para, olha para a escada que leva ao quinto. Mesmo curiosa, a pressa lhe arrasta e, ao invés de subir, ela desce, desce, desce o mais rápido que pode. Os coturnos batem pesados nas escadas, é como se estivesse marchando rumo ao caminho do desejo que flui.

Luná passa em frente à sala de aula em que estivera mais cedo, no térreo, chegando finalmente ao seu destino, o banheiro. Ela entra ofegante e para com as mãos apoiadas nos

joelhos. O oco de seu estômago é sobreposto por uma sensação de frio na barriga. A professora se recompõe, caminhando quase em câmera lenta até o *box* privado em que estivera anteriormente. Luná entra no espaço, fecha a porta e abre a lata de lixo. Ela encara os papéis sujos de merda, eles a encaram de volta. Torcendo o nariz de nojo, ela pega a lixeira e balança. TÓC. Ela repete o movimento. TÓC. TÓC. “*Fuuuuck!*”, sussurra ela baixinho, desejando que não estivessem mais ali. Irritada, com uma ânsia de vômito dramática e fingida, ela enfia a mão na merda e resgata as algemas ainda embrulhadas em papel higiênico.

6. *WORKROOM*: É PRECISO ESTAR ATENTO E FORTE!⁴⁸

O restante da semana se arrasta no mesmo ritmo da última aula. Luná se convencera de que era apenas uma ressaca prolongada. A algema foi parar no fundo de uma caixa de mudança ainda não desfeita, Luná sente-se culpada por não ter forças para se livrar do objeto de metal gélido e pesado. Para silenciar a agitação dos fantasmas pessoais, a professora trabalha na edição de textos a serem publicados no *site* Grafia Drag. Em meio a isso, ela ainda parte do material da última aula para escrever uma primeira versão bruta do artigo *Lógicas drag: as queens como personagens conceituais no pensamento butleriano*, convidando Bruno Leites e Tatiana Gomes dos Santos, do Grupo de Pesquisa de Semiótica e Culturas da Comunicação (GPESC), para desenvolver o trabalho coletivamente. Imersa nas escritas, a professora se perde com o horário. Mia the Witch manda uma mensagem no WhatsApp, avisando que em breve sairia de casa. Para segurar a reserva na *Workroom* é preciso chegar até as 20h30.

Em cima da hora, Luná se arruma o mais rápido que pode. Ainda sob o efeito da reclusão social, ao invés de um, ela toma três comprimidos do seu remédio diário, entrando num estado de corpo quase inabalável. A elegância da vestimenta contrasta com o cabelo preso de qualquer jeito num rabo de cavalo, olheiras malmente ocultadas com corretivo opaco não esfumado o suficiente e um delineado torto nos olhos. Ao menos o batom bordô se salva, tirando o foco da bagunça em que seu corpo se encontra. Ela chega à *Workroom* às 21h. O bar fica na Rua Lopo Gonçalves, 364.

⁴⁸ Essa cena tem como base os relatos de campo dos dias 05/03/20 e 07/10/22, e a entrevista com Patrick Nascimento (Mia The Witch) no dia 15/09/2023. A entrevista encontra-se disponível em: <<https://archive.org/details/entrevistas-transformismo-poa/Encontro+Patrick+Nascimento+++15-09-23.aac>>. Acesso em: 21 de mai. 2024.

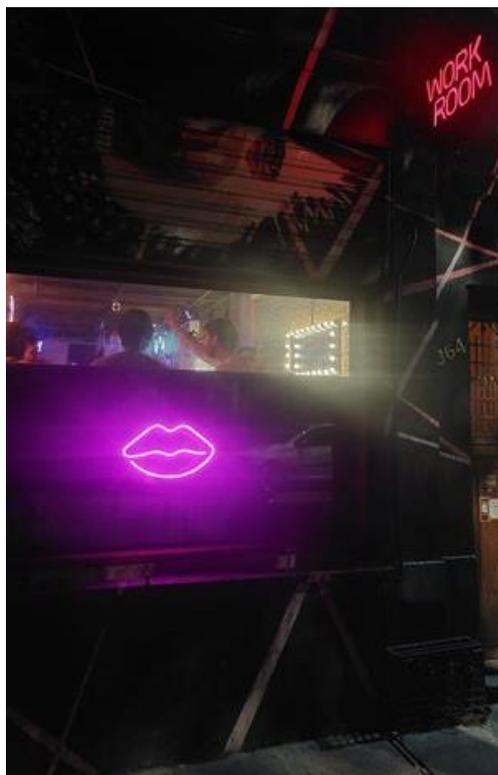


Figura 16 - Fachada *Workroom*. Foto: Rodrigo Krás Borges

Ainda na calçada, exposta ao vento cortante do inverno gaúcho, a professora observa que da janela retangular e estreita da fachada, pintada em preto, é possível enxergar um fragmento da movimentação interna do bar e um espelho, também retangular, com lâmpadas amarelas ao redor. Nesse espelho existem escritos em batom vermelho, vistos da rua eles não são legíveis (figura 16). O segurança entrega uma comanda para Luná e ela entra no bar subindo um pequeno lance de escadas. O espaço é longo e estreito, trata-se da estrutura de uma casa antiga. Ela observa que as duas paredes laterais são de tijolos terracota. A parede do fundo, as mesas e os sofás são rosa.

Além do espelho retangular, visível através da vidraça da fachada, existem mais dois espelhos iguais fixados ao longo da outra parede lateral. Dentro do espaço, Luná reconhece que os escritos em batom vermelho sobre o espelho próximo à entrada são assinaturas de competidoras que participaram do *reality show RuPaul's Drag Race*. Entre os nomes estão Shangela, Detox e Bianca. Com seu olhar agudo de pesquisadora, ela depreende que esses são

índices de que essas celebridades *drag* visitaram o espaço. Ao assinar o corpo do bar, de certo modo, essas *queens* dão seu alvará reconhecendo a legitimidade do lugar. O gesto de assinar o espelho é também uma reencenação do final de cada episódio da série, quando a *drag queen* eliminada no episódio da semana deixa sua assinatura junto com uma mensagem em batom vermelho sobre o espelho que compõe o cenário do programa.

Mia the Witch encontra-se sentada em uma mesa para duas pessoas em frente ao palco, a visão é privilegiada para assistir aos números artísticos. Apesar do frio sulino, dentro do bar está aconchegante, Mia usa um vestido vermelho até as coxas, deixando orgulhosamente à mostra as pernas peludas. Ela acena para Luná que se dirige até a mesa dizendo: “Me desculpe pelo atraso, estava trabalhando em um artigo, nem vi o tempo passar”. Elas trocam dois beijos estalados, um de cada lado da face, sem encostar o rosto. “Está tudo bem, amiga, não se preocupe com isso, sei que a senhora é uma doutora ocupadíssima”, responde Mia debochando, ela toma um gole do seu *drink* cor-de-rosa.

“Da outra vez que estive aqui ainda não estava trabalhando na pesquisa”, comenta Luná; as duas acomodam-se nas cadeiras. “O que estás tomando?”, pergunta Luná enquanto aponta o celular para o *QR code* na mesa abrindo o cardápio. “Esse é uma Miz Cracker. Vodca, pêssego, morango e mais umas coisinhas”, responde Mia com uma risada aguda. Luná percebe que os *drinks* levam os nomes das *queens* da RuPaul: Aquaria, Jujubee, Laganja, Shea, Sasha, entre outros. Os valores giram entre 20 e 30 reais. Além dos *drinks*, o espaço oferece cerveja, refrigerante, água, pizza, batata frita, burger e alguns doces. Ela cogita pegar uma cerveja de 600 ml, mas a ideia lhe embrulha o estômago.

Enquanto decide o que escolher no cardápio, Luná rastreia cada detalhe do espaço. Ela nota que tanto as paredes em tijolos, quanto os detalhes em rosa e os espelhos recriam o cenário do *workroom*, espaço onde as participantes do *reality RuPaul’s Drag Race* se preparam para as competições. É a atualização da atmosfera da série no espaço do bar que garante ao público uma experiência de imersão no programa. Luná percebe que as duas televisões fixadas nas exterminadas opostas do bar exibem fragmentos dos episódios da série e videoclipes de *drag queens* em geral.

O palco é pequeno, elevado em cerca de 40 centímetros do chão, fica do lado esquerdo do ambiente, com um desdobramento em direção ao centro do espaço. Duas pessoas estão atendendo o público, além de um dos donos, que está sentado no caixa, e da pessoa trabalhando no bar. Um dos atendentes é um rapaz jovem, branco e loiro, a outra, uma moça jovem e

simpática de cabelos em tom escuro. Enquanto trabalham, ambos movimentam a boca e eventualmente fazem gestos com o corpo, estão dublando a música que toca. O mesmo é perceptível entre alguns clientes, isso demonstra familiaridade dos funcionários e frequentadores com os gêneros musicais que tocam no espaço, dentre os quais se destacam o pop americano e brasileiro. A atendente vai até a mesa e pergunta se Luná gostaria de beber algo; ela pede um refrigerante, mas logo se corrige trocando o pedido por um *dry martini*.

Na parede ao lado da mesa em que Luná e Mia estão sentadas há um espelho refletindo o palco e parte das cabeças das duas. Ao ver sua face ali refletida do nariz para cima, Luná é percorrida por um calafrio. Ela olha fixamente para seu duplo, percebe-se velha e cansada, parece que envelheceu 10 anos nos últimos 2, constata em silêncio. O olhar vazio é reforçado pelo corte brusco do rosto refletido que transborda a moldura do espelho. “Amiga, está tudo bem contigo?”, pergunta Mia. A pergunta puxa Luná de volta ao presente. “Aham! Estou ótima, tudo ótimo, estou bem”, responde ela de modo automático, forçando uma tentativa de sorriso que ressalta sua aparência de cansada. Mia toma um gole do *drink* de canudinho prolongando o silêncio. Luná pigarreia desconfortável, sabe que sua aparência desleixada diz o contrário.

“E a escrita do ensaio, como está?”, pergunta Luná mudando o foco do assunto. “Fiz um esboço já. Quero trazer um tom mais pessoal nesse, sabe? Falar de como tem sido insistir na estranheza dessa minha monstruosidade aqui na cena de Porto Alegre”, responde Mia demonstrando inquietação. “Já comentei contigo que admiro teu compromisso com tua proposta, né?”, comenta Luná incentivando a amiga. “Agradeço pela força, mana. Te confesso que tem sido difícil continuar fiel ao meu estilo de montagem. Aliás, é disso que quero falar no texto”, diz Mia. Ela toma outro gole do *drink* e continua: “*Tenho a percepção de que com o tempo fui padronizando a minha drag para agradar os outros: contratantes, festas, locais, público, colegas. Fui fazendo para a Mia o mesmo que sempre fizeram para Patrick: encaixá-la em caixas que me ofereciam como opção e ir me machucando no meio do caminho por não caber totalmente em lugar algum*” (Witch, 2023, n.p.). Pensativa, Mia faz uma pausa.

Luná quebra o silêncio: “Acho que no fim fazemos muito isso, esquecemos dos nossos propósitos, sobrepomos nossos desejos para satisfazer expectativas alheias”, diz ela surpresa com sua própria fala. O silêncio se instaura outra vez entre as duas, ouve-se de fundo a música *Price Tag* (2011)⁴⁹ cantada por Jessie J. Mia suspira, toma outro gole de seu *drink* e diz: “*Cada*

⁴⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qMxX-QOV9tI&ab_channel=JessieJVEVO>. Acesso em: 20 de mai. 2024.

vez mais tenho questionado o preço que pago em querer tornar a minha montaria algo 'comercial'. Na tentativa de ser notada e ganhar oportunidades de mostrar o meu trabalho, vou me distanciando cada vez mais de quem eu sou, sabe?" (Witch, 2023, n.p.). Luná olha Mia nos olhos, um arrepio lhe percorre o corpo. "Sei", ela responde, tomada por uma sensação estranha que permanece emudecida pelos remédios que tomara.

A atendente traz o *dry martini* até a mesa e a professora agradece bebericando o líquido transparente da taça. Mia aproveita para pedir outro Miz Cracker antes de prosseguir com a fala: "*Fico questionando a mim mesma se a Mia se sente como Patrick hoje em dia...*", ela esboça um sorriso debochado, "*...logo ela, a grande bruxona como nasceu, líder do seu coven, maldita e sombria, rainha poderosa do submundo, símbolo de empoderamento, acabou por se identificar com aquela queerzinha acuada, deprimida, com medo do mundo e se sentindo uma aberração*" (Witch, 2023, n.p.). Luná estende as mãos sobre a mesa e segura nas mãos da amiga. "Sempre vi a Mia como uma figura corajosa, sem medo de se afirmar. Não deixe os padrões de montagem apagarem o brilho que é próprio a ti", responde Luná consciente de que dá uma sugestão que ela mesma não consegue colocar em prática, ela pigarreia.

A música de Jessie J. termina e soa uma sirene com a voz de RuPaul, "Uhhhhh *girl*". Esse é o sinal de que é chegada a hora do primeiro dos quatro números artísticos da noite. Começa a tocar a música *Divino Maravilhoso* (1969)⁵⁰ de Gal Costa, a qual traz em suas enunciações a resistência à ditadura militar. A *drag queen* Abigail Foster aparece no fundo do bar. Ela tem cabelos ruivos, veste um macacão rosa estampado e uma blusa de crochê preta em estilo hippie (figura 17). Ela atravessa o bar passando por entre as mesas enquanto movimenta os lábios em sincronia com a música, em seguida, vai em direção ao palco. Luná observa que a *drag* dubla com o corpo todo, como quem entrega uma mensagem e avisa dos perigos do momento vivido. "É preciso estar atento e forte, não temos tempo de temer a morte".

⁵⁰ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=Emu4JrrfpM0>>. Acesso em: 20 de mai. 2024.



Figura 17 - Abigail Foster na *Workroom*. Foto: Douglas Ostruca.

A potência de afetação do número aumenta gradativamente até o final. No meio da música, enquanto Abigail dubla no palco, entra um homem grande e careca de óculos escuros (figura 17). Ele segura um cacete na mão direita e caminha devagar, marchando, em direção à *drag* que levanta um cartaz no qual está escrito parte do refrão da música: “É preciso estar atento e forte!”. Nesse momento, o contexto do número se transforma, Abigail instaura na cena um protesto. O homem caracterizado como policial chega até ela e abaixa seu cartaz, prendendo-a. Há uma tensão presente entre um corpo que promove censura e um corpo relutante que parece encontrar força através da repetição do refrão.

Posteriormente, ao fazer suas anotações sobre esse número, Luná sugere que ao resgatar uma música que alerta implicitamente sobre os perigos da ditadura, Abigail promove uma ressignificação através do deslocamento contextual que permite criticar o contexto a reascensão da extrema direita no Brasil e no mundo. Por meio do seu número, a *drag queen* chama a atenção para a necessidade de se permanecer atento e forte às violências do governo Bolsonaro. Com isso, além de apresentar verbalmente seu posicionamento, a *drag* faz uso de sua arte para efetuar e potencializar afetos de resistência. Terminado o número, Abigail Foster assume a fala com o microfone em mãos, ela se apresenta indicando suas redes sociais e comenta sobre a necessidade de se fazer a escolha certa nas urnas. Ela faz o L e aponta para os adesivos da campanha de Luiz Inácio Lula da Silva para presidente, os quais estão colados próximo ao caixa. Abigail recebe os aplausos e retorna para o camarim.

A música *911* (2020)⁵¹ de Lady Gaga começa a tocar. As conversas no bar voltam a se atravessar. Luná percebe que existem em torno de 14 pessoas ali presentes, das quais cerca de 11 pareciam brancas e três negras. A maior parte dessas pessoas é jovem, tem cabelo curto e usa barba, com poucas exceções, como no caso de um homem com cabelo longo e dois carecas. As mulheres são minoria no espaço nesse dia. A atendente vem até a mesa entregar o Miz Cracker de Mia, ao receber a taça ela brinda com Luná, que já está no fim de seu *drink*. A professora resgata o assunto: “Mia, embora seja um desafio, acho que seria potente compartilhar no ensaio as inquietações que tu trouxeste, assim, exatamente como apareceu em nossa conversa. O que tu falaste bateu por aqui, acredito que essas questões de permanermos fiéis a nós é algo que pode tocar as pessoas que fizerem a leitura”. Mia balança a cabeça afirmativamente, ela responde: “Vou tentar. Pode ser que a escrita me ajude a entender melhor isso”, ela faz uma pausa reflexiva e prossegue: “Você comentou de não deixar os padrões de montagem me sufocarem. Falar é mais fácil do que colocar em prática, né? Persistir afirmando a monstruosidade aqui em Porto Alegre se reflete *nas pouquíssimas oportunidades que surgem para uma performer que não está dentro de um padrão estético normativo do drag* (Witch, 2023)”. Anestesiada, Luná nem se incomoda com a provocação de Mia. De uma só vez, a professora toma o restante do seu *dry martini* e concorda: “Tu tens razão, Mia, é bem mais fácil permanecer na fala”.

As duas ficam em silêncio, reflexivas. A música segue tocando ao fundo, Mia movimenta os lábios dublando: “*My biggest Enemy is me, pop a 911 / My biggest Enemy is me ever since day one*” (Lady Gaga, 2020). Irritada, a artista prossegue o assunto em tom de deboche: “*O mais chocante tem sido perceber que uma vez me invalidando para ocupar um espaço que corresponda às expectativas alheias, [vou] me sentindo cada vez mais perdida de mim mesma, vou arrancando elogios na cena que jamais recebi fazendo aquilo que realmente me move no drag. Por um lado, sinto-me punida por ser quem sou, por outro, sou aceita em ser o que esperam de mim. Tudo isso acaba me deixando muito confusa e sem saber ao certo que rumo dar à minha carreira* (Witch, 2023, n.p.)”. Após uma pausa, ela complementa: “(...) *me sentiria uma tola se escrevesse um texto que romantiza a ideia de que ser quem realmente somos é uma tarefa fácil e que só traz benefícios*” (Witch, 2023, n.p.).

⁵¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-oI4_shsYnE>. Acesso em: 20 de mai. 2024.

O álcool circula no corpo de Luná deixando-a mole, o estômago vazio e a interação com os remédios tomados intensifica a ação da bebida. Ela responde enrolando a língua: “Lembro que... naquela, naquela entrevista, conversa, tu *falaxte* da *potênxia* crítica da Mia, da *forxa* que te faz *quextionar* as normas. *Conhexe* ela uma saída? A bruxa um truque deve ter, um *feitixo* de *afimarxão dax monxtrax*? Um bando, uma..., uma matilha das *monxtrax* pra ocupar a *xena*! Não *xeei se... não xei...*”. Luná sente o corpo derreter, a imagem de Mia sentada em sua frente embarça, a respiração fica acelerada, a nuca começa a suar. Ela pede licença e vai cambaleante em direção ao fundo do bar.

No banheiro, Luná ocupa uma das cabines livres. A visão escurece de vez, a pressão foi ao chão, ela ajoelha, segura os cabelos com uma das mãos, apoia a outra na privada e vomita. A música que toca ao fundo se encerra. “*Please patch the line, please patch the line / Need a 911, can you patch the line?*” (Lady Gaga, 2020). Um choque de realidade lhe transpassa o corpo. Ela sabe que não deveria misturar os remédios com álcool, sabe que tomou uma dose exagerada, sabe que seu corpo está esgotado, sabe que mesmo fugindo de sua cidade não tem condições de fugir de si mesma, sabe que tem deixado de ser ela mesma para se adequar ao que esperam dela, sabe que enquanto não encarar seus fantasmas eles lhe assombrarão para todo o sempre. Uma lágrima escorre pelo seu rosto e, de repente, aquele vazio, aquele buraco oco na boca do estômago se revela um tapete pesado sobrepondo o lixo não processado que ela acumulara ali na tentativa de seguir a vida.

Ali parada, Luná perde a noção do tempo. *Toc toc toc*, alguém bate na porta. “Está tudo bem, amiga?”, pergunta Mia. Luná volta a si, mas não responde, ela levanta-se lentamente, fecha a tampa da privada e vê colada nela uma fita adesiva com o escrito “Cuidado, masculinidade frágil”. Ela dá descarga e abre a porta do *box* do banheiro dando de cara com Mia. Luná responde balançando a cabeça negativamente. “Amiga!”, diz Mia espantada, ela segura Luná pelo braço e a leva até a pia do banheiro dizendo: “Tá tudo bem, vamos ajustar isso”. Ao olhar-se no espelho Luná percebe os olhos borrados de preto, o corretivo melecado se mistura às lágrimas, ela sente-se nauseada e permanece paralisada, atônita, olhando fixamente para sua imagem refletida que lhe parece a de uma estranha.

Mia abre sua bolsinha, tirando dali um algodão. “Vira aqui pra mim”, pede Mia. Luná obedece, mas não olha nos olhos da amiga, sente-se envergonhada, derrotada. Gentilmente, Mia passa o algodão umedecido nos olhos de Luná limpando o borrão, as olheiras se mostram em toda sua profundidade. Mia seca o rosto da amiga com papel toalha, tira da bolsa uma base e

uma esponjinha oval, cuidadosamente ela aplica o produto ao redor dos olhos de Luná sobrepondo outra vez as olheiras. Com um lápis preto, Mia ajusta o delineado e, por fim, limpa o borrado do batom com um pedaço de papel. “Pronto. Gatíssima”, ela decreta sorrindo. Luná olha nos olhos da amiga: “Obrigada”. Mia abraça Luná: “Não sei o que você tem, mas estou aqui se você precisar, tá?”, diz ela, acrescentando depois de uma pausa: “Agora vamos lá que o próximo número deve começar em breve”.

7. O PESADELO DE LUNÁ⁵²

Breu absoluto, horizonte de si a tudo engolfa, nada se vê. Caminha-se sem saber de onde se vem ou para onde se vai. Só há presente, e no presente, escuridão. Já não é o corpo que se encontra submerso, mas a escuridão que é em si o corpo. Desfazem-se os limites entre dentro e fora. O dentro torna-se o fora mais longínquo, alcançando para além do que se pode com os olhos ver. No limite, uma luz vermelha lança-se para cima iluminando a fumaça que se espalha por todos os cantos. A luz se intensifica cortando o breu como um rasgo na pele, o corpo sangra. Essa luz se intensifica, lutando contra a fumaça espessa que a difunde.

O corpo se aproxima, rasteja, um corpo quebrado, destroçado, desfeito, desmontado em mil peças que, por si, são feitas de mil tantas outras. Arrastado, puxado em direção à luz, percebe-se que a luz é um reflexo enquadrado, presa dentro de um espelho que reflete a imagem de um espelho outro, duplicando infinitamente os cortes de luz na escuridão. Um portal sem fundo. Ao tocar ali, um choque percorre o corpo eletrizando os pelos. Suspende-se a respiração.

A luz passa lentamente a recortar formas que se desenham em ato por traços abstratos. Um jogo de luz e sombra configura o que ali se vê. Nada ainda se reconhece. Duas linhas paralelas na vertical flutuam no espaço refletido. Da extremidade inferior dessas linhas são traçadas linhas outras na diagonal, as quais quase se tocam compondo um W. Formam-se dois triângulos com os vértices para baixo, eles são abertos na parte superior. Acima das aberturas, duas esferas se densificam em meio à fumaça avermelhada. Os triângulos e as esferas são englobados por uma forma oval. As esferas tornam-se gradualmente transparentes, dando a ver dois pontos de fuga puxando para si a luz. Um rosto? Um rosto. Um rosto fantasmagórico pairando em meio à bruma. Um rosto poroso em estado de dissipação.

“Sonhei contigo essa noite...”, faz-se o verbo na voz de Luná, “...sonhei que te matava, mas tu não morrias nunca...”. As palavras ecoam graves pelo espaço oco. O corpo se aproxima ainda mais do espelho e a figura ali duplicada movimenta-se sincronicamente. “Por quê? Por que não morres de uma vez e me deixas? Some da minha vida!”, diz ela impiedosamente olhando para os traços abstraídos de si mesma. As esferas transparentes enchem-se de lágrimas, mas não cai uma só gota. Um grito estridente ressoa por todo o espaço aberto, um grito de desespero provindo das entranhas. É o rosto próprio que ali se reflete, um rosto sem corpo, um

⁵² Cena inspirada no exercício cênico da disciplina “Laboratório de práticas cênicas C” do Departamento de Artes Dramáticas da UFRGS, ministrada por Mariana Terra, o qual foi apresentado no dia 15/12/2023.

rosto formatado é tudo o que se vê em meio à escuridão. O grito se prolonga agonizante até que a luz se apaga, o ar acaba, o som diminui, diminui, diminui...

Luná acorda gritando, sua respiração está acelerada, os cabelos armados. O abajur posto sobre uma caixa ao lado do colchão é a única fonte de luz. Ela coloca a mão em seu rosto, procura pelos olhos, ao tocá-los, sente a umidade que vazara da realidade do sonho para a realidade atual. Aos poucos, Luná retorna para o presente, inspira fundo e solta tudo de uma vez. Ela aperta o botão do celular que está no chão, ao lado do colchão, a tela se ilumina mostrando-lhe os números 03:00. Ainda sonolenta, a professora olha ao redor do quarto reconhecendo o espaço como se fosse a primeira vez. Caixas abertas reviradas, sapatos largados de qualquer jeito, latas de energético amassadas e espalhadas no chão. Ela detém-se numa mala aberta que fica no canto do quarto mal iluminado, as roupas transbordando para fora, bagunçadas, como sua vida. Uma angústia toma conta do corpo.

O olhar de Luná pousa sobre o livro *Mil Platôs* vol.3 (Deleuze; Guattari, 2012^a) que está ao lado do seu travesseiro. Ela o abre no platô 7, *Ano Zero – Rostidade*, o qual adormecera lendo. Um fragmento aleatório é lido em voz baixa:

Se o rosto é uma política, desfazer o rosto também o é, engajando devires reais, todo um devir-clandestino. Desfazer o rosto é o mesmo que atravessar o muro do significante, sair do buraco negro da subjetividade. O programa, o slogan da esquizoanálise vem a ser este: procurem seus buracos negros e seus muros brancos, conheçam-nos, conheçam seus rostos, de outro modo vocês não os desfarão, de outro modo não traçarão suas linhas de fuga (Deleuze; Guattari, 2012^a).

Luná lembra-se dos traços difusos refletidos no espelho em meio à nevoa de seu pesadelo. Ela fecha o livro, seus olhos fixam na parede, ela não pisca. Esse fragmento ressoa no corpo provocando uma variação de forças. Alguma coisa se desloca, algo se transforma. Ela se sente provocada pelo trecho lido.

“Para traçar as rotas de fuga, é preciso conhecer como os rostos operam no próprio corpo, com seus buracos negros e muros brancos”, murmura ela para si mesma misturando o sonho com a citação. Luná se indaga acerca das saídas para deslocar os bloqueios que lhe foram inculcados. Essa questão engatilha nela uma fagulha da faceta segura que fora um dia quando jovem. Antes mesmo de ganhar consistência, os traços desse lugar se dissolvem escorrendo por entre os dedos.

Luná suspira profundamente. A questão pessoal é deslocada e seu pensamento é direcionado à pesquisa, território onde se sente segura. “Quais seriam os rostos que sobrecodificam a cena transformista?”, pergunta-se ela. Luná se levanta de supetão, pega o

notebook e retorna para a cama decidida a desenvolver a linha de raciocínio. Ela abre um novo arquivo no Word, ajusta a fonte para Times New Roman 12, espaçamento 1,5 e começa a escrever. Esse texto torna-se um fragmento de sua pesquisa, o qual pode ser lido a seguir (item 7.1), já revisado e lapidado pela autora.

7.1 MÁQUINAS DE ROSTIDADE: A IMPORTAÇÃO DAS *QUEENS* E OS PROGRAMAS DE MONTAÇÃO

Por: Luná M.

Junto com a popularização da *drag queen* no Brasil ao longo dos anos 1990 vieram outros carões, roupagens, estilos, formas e modos de montagem do corpo. O filme *Priscilla Rainha do Deserto* (1994) é situado como um dos marcos que opera essa transformação na cena transformista gaúcha. Charles Machado, que dá corpo à *drag queen* Charlene Voluntaire, sugere que a própria propagação do termo *drag queen* surge a partir daí. Em suas palavras, “[...] não tinha essa denominação drag, né? Quando começou essa história do... quando o boom do filme da Priscilla... ali veio a coisa [...]” (2023, 00:13:37-00:19:03)⁵³.

Em relação a esse contexto, Nilton Gaffrée, que monta a expressão *drag queen* Cassandra Calabouço, comenta que Charlene Voluntaire está entre as primeiras *drag queens* que conheceu em Porto Alegre. Para Gaffrée, essa primeira onda de *drag queens* era “muito influenciada pela estética e pela visualidade do filme ‘Priscilla’, com perucas enormes de flores, plataformas imensas, bem diferente do que hoje a gente vê” (2023, 00:04:00-00:04:54)⁵⁴. Heinz Limaverde lembra que o espetáculo *Crazy Dolls* (1995), dirigido por Zé Adão Barbosa, aparece nessa mesma linha, incorporando elementos do estilo *drag queen* apresentados pelo filme *Priscilla*, o que é confirmado pelo próprio diretor⁵⁵ e, também, pelo artista transformista Lauro Ramalho.

⁵³Disponível em: <<https://archive.org/details/entrevistas-transformismo-poa/Encontro+Charles+Machado+-+05-06-24.aac>>. Acesso em: 21 de mai. 2024.

⁵⁴Disponível em: <<https://archive.org/details/entrevistas-transformismo-poa/Encontro+Nilton+Gaffree+-+16-05-23.aac>>. Acesso em: 21 de mai. 2024.

⁵⁵ Em conversa realizada com Zé Adão Barbosa, ao mencionar o espetáculo *Crazy Dolls*, ele sugere: “Então nós dirigimos o primeiro *show drag* que era a Gloria Crystal, Lady Cibele, que é o Everton, que eu chamo de Cibele, não consigo chamar de Everton até hoje. Lauro Ramalho e o Heinz, foi a estreia do Heinz Limaverde como uma empregada que se chamava Linda Evangelista” (00:07:01:20 - 00:07:32:13, 2023).

Em geral, tais enunciações demonstram que o filme *Priscilla* traz consigo um novo termo para nomear a arte da transformação através da montagem do corpo. Contudo, tal forma de expressão envolve também um modo distinto de organizar os corpos, bem como diferentes parâmetros de composição das montagens. Nesse sentido, Gaffrée oferece pistas dos elementos que aparecem no filme e são incorporados pelas artistas da cena *drag* e transformista de Porto Alegre, como as perucas gigantes e os saltos altos de plataformas, aspectos que caracterizam uma feminilidade hiperbólica.

Por outro lado, Heinz Limaverde destaca que “*no Brasil tinha uns nomes como... de drag, drag, não tinha, tinha as caricatas que aí, pra mim, o que eu sabia que era drag eram as caricatas, (...) mais famosa tinha a Lola Batalhão, (...), a Isabelita dos Patins, essas e outras eram figuras que eram drag pra mim*” (2023, 00:20:42-00:23:41)⁵⁶. Nessa enunciação, fica evidente que já existiam transformistas que trabalhavam com o exagero, as quais eram conhecidas como caricatas. Quando Heinz sugere que o estilo exagerado das *drag queens*, que chegou em Porto Alegre nos anos 1990, tem correspondências com o que era reconhecido por caricata, ele dá indicação de um processo de desterritorialização através do qual os códigos de um território são reterritorializados nos códigos de outro território. Trata-se de uma transcodificação que implica tanto as misturas criativas entre os diferentes agenciamentos gerando algo novo, quanto perdas de aspectos singulares dos códigos que articulavam o território até então⁵⁷ (Deleuze; Guattari, 2012^a).

Entretanto, o filme *Priscilla* foi apenas um dos elementos que atravessou esse processo de transformação da cena brasileira, considerando-se aqui, em específico, o transformismo gaúcho. É ainda nos anos 1990 que a *drag queen* estadunidense RuPaul se torna uma *queen* internacional, alcançando sucesso ao redor do globo com o lançamento da música *Supermodel* (1993) (Bragança, 2018; Almeida, 2023; Heinz, 2023). Em Porto Alegre, o transformista João Carlos Castanha (2023) afirma que Gloria Crystal foi uma das primeiras artistas a começar com as dublagens de RuPaul, incluindo aí a articulação do estilo de montagem promovido pela *drag* americana, como no caso da peruca grande e loira. Isso é também uma indicação do processo

⁵⁶ Disponível em: <<https://archive.org/details/entrevistas-transformismo-poa/Encontro+Heinz+Limaverde+-+26-05-23.aac>>. Acesso em: 21 de mai. de 2024.

⁵⁷ No vídeo Episódio 1 – Academia de *drags* (Canal Academia de Drags, 2014), Silvetty Montilla enuncia as formas de expressão *drag* como top *drag*, performáticas, bate cabelo, caricatas, andróginas e versáteis, o que evidencia que existem termos próprios entre as *drags* brasileiras (Santos, 2020).

de desterritorialização das montações vigentes na cena gaúcha que são reterritorializadas em códigos de montagem provindos de outro território. Cumpre notar que esses movimentos não são permanentes, no caso de Gloria, é notável que atualmente, ao se afirmar como transformista, há uma procura por propagar no tempo essa expressão.

Para Charles Machado (2023), o *boom* da *drag queen* promovido pelo filme *Priscilla* teve um alcance maior com o surgimento do *reality show RuPaul's Drag Race (RPDR)*, lançado em 2009. Em conexão a isso, pesquisadores como Lucas Bragança (2018), Mayka Castellano e Heitor Machado (2017), afirmam que o *reality show RPDR* funciona como um catalisador da cena *drag* ao redor do mundo. O sucesso do programa foi tamanho que a partir de 2012 a franquia começa a se expandir, inicialmente com *RuPaul's Drag Race All Stars* (2012), ainda com competidoras americanas, e, posteriormente, com versões internacionais do *reality – Drag Race Thailand* (2018); *RuPaul's Drag Race UK* (2019); *Canada's Drag Race* (2020); *Drag Race Holland* (2020); *Drag Race España* (2021); *Drag Race Italia* (2021); *Drag Race France* (2022); *Drag Race Germany* (2023); *Drag Race Belgique* (2023); *Drag Race México* (2023); *Drag Race Sverige* (2023), *Drag Race Brasil* (2023), entre outros.

Nilton Gaffrée (2023) indica que a popularização do *reality show RPDR* na versão norte-americana ocorre a partir de 2012, intensificando-se por volta de 2015. É também nesse período que surgem as festas do projeto Xtravaganza, o qual trouxe *drags* nacionais e internacionais para a capital gaúcha. A primeira festa ocorreu em 2014, com a *drag queen* Ongina, participante da primeira temporada do *reality RPDR*. Outras integrantes do elenco trazidas posteriormente são Raja, William, Milk, Alaska, Miss Fame, Jujubee, Adore Delano, Shangela, Alyssa Edwards, Laganja Estranja, Trixie Mattel, Latrice Royale, entre outras. A última festa foi realizada em 2022, sendo um marco na propagação dos estilos de montagem legitimados pelo programa *RPDR* em Porto Alegre e, ao mesmo tempo, incentivando as experimentações em *drag*.

Patrick Nascimento (2023), que dá corpo à *drag queen* Mia The Witch, conta que foi em uma das edições da Xtravaganza de 2017 que saiu em público montada pela primeira vez. Em suas palavras,

[...] a minha primeira montagem, que eu conto, foi numa Xtravaganza, eu fui simplesmente pra dar *close*. Me montei e pensei “hoje a Mia vai nascer de fato”. E antes disso, eu experimentava em casa, via tutorial de maquiagens, tentava criar algo que eu faria muito pensando também em *Drag Race*. Acho que isso foi o meu início, principalmente me motivou muito, ver os desafios do programa, pensar o que eu faria e tentar em casa escondido, até que em 2017, acho que... eu lembro a data, acho que

20 de maio, foi essa Xtravangaza, 20, 22, por aí. Eu pensei, “eu quero fazer isso, eu vou dar um *start*” (2023, 00:04:13-00:06:04)⁵⁸.

Atravessando essa enunciação, é notável que tanto a festa Xtravangaza, quanto o *reality RPDR* estão implicados na produção de desejo que se efetua na materialização de Mia The Witch enquanto expressão *drag*. Quando Nascimento comenta que experimentava a montagem em casa, sendo motivada pelos desafios que apareciam no *reality*, isso indica um aprendizado sobre as formas de expressão das montações veiculadas pelo programa, o qual passa a ser a referência predominante.

Em seu estudo sobre o consumo midiático de *drag queens* gaúchas, Mirella de Almeida (2023) também encontra em suas conversas com as artistas menções à festa Xtravangaza como sendo um evento onde muitas *drags* saíram montadas em público pela primeira vez. Desse modo, fica evidente que o *reality show* em questão passa a ganhar centralidade, intensificando a produção de montações *drag queens* pautadas pelo programa e impulsionando as cenas no mundo, incluindo aí a cena *drag* gaúcha.

Fabielly Klimberg é outra artista transformista que fala das transformações promovidas pelo *reality show RPDR* na cena porto-alegrense. Para ela, “*depois do RuPaul's Drag Race...., graças a Deus, eu amo esse reality, ele deu outros ares, outra cara pro movimento, pro próprio transformismo, que eu digo transformismo porque ele engloba tudo, né? (...)*” (2023, 00:08:31-00:09:56)⁵⁹. Ao mesmo passo que essa enunciação diz da transformação da cena transformista pelas montações *drag queen*, há uma persistência no uso do termo transformismo, compreendido pela artista como categoria que abrange as *drag queens* enquanto uma de suas variações. Portanto, a transformação da cena não ocorre de um momento para o outro, as montações vão se misturando, transformando-se e permanecem coexistindo sincronicamente, ainda que as montações *drag queen* passem a prenominar em relação às montações transformistas.

Por outro lado, diferentes pesquisadores/as (Bragança, 2017; Lang; Filippo; Gaspari; Catrinck; Canedo; Leal, 2015; Brennan; Gudelanas, 2023) destacam que, para além de reconhecer a relevância de *RPDR* para cena *drag*, é preciso igualmente levar em conta alguns tensionamentos tendo em vista os diferentes contextos. Dessa forma, enquanto o *reality show*

⁵⁸ Disponível em: <<https://archive.org/details/entrevistas-transformismo-poa/Encontro+Patrick+Nascimento++15-09-23.aac>>. Acesso em: 21 de mai. 2024.

⁵⁹ Disponível em: <<https://archive.org/details/entrevistas-transformismo-poa/Encontro+Fabielly+Klimberg++0-05-23.wav>>. Acesso em: 21 de mai. 2024.

RPDR atrai uma multidão de fãs ao redor do mundo, as cenas locais nem sempre recebem a mesma atenção. Sob essa ótica, a visibilidade do programa *RPDR*, além de catalisar a cena *drag*, também arrisca produzir invisibilidades, sombreando as montações que não se enquadram nos parâmetros consolidados pelo *reality* do que seria uma *drag queen* de sucesso.

Ao se tornarem dominantes, os novos códigos da montagem *drag queen* operam uma sobrecodificação dos territórios e das montações transformistas, tornando-se parâmetros instituídos. Isso é perceptível quando o transformista Lauro Ramalho menciona que

(...) veio a RuPaul e aí o movimento veio muito forte e não tinha mais como nos chamarmos de transformistas (...). Ali, naquele momento forte do início das *drags* aqui em Porto Alegre, foi inevitável que a gente tivesse feito também essa passagem, né? Porque todos, todos, todos passaram a se chamar de *drags*, *drags*, *drags* e a gente, como nós sempre tivemos essa coisa das mais velhas, as afastadas, um certo preconceito, um distanciamento, a gente tinha que se adequar a isso. Mas depois, quando o movimento começou a ficar tão banal, já tinha tomado conta do mundo, eu voltei com o termo [transformismo], eu mesmo (2023^a, 00:15:57-00:17:33)⁶⁰.

Nessa situação, observa-se que a propagação do novo termo junto com outros estilos de montagem a ele vinculados promove uma sobreposição das montações transformistas, sendo que essas artistas se deparam com a necessidade de se adequar às novas formas de expressão para permanecerem visíveis. Há ainda uma demarcação geracional na fala de Lauro Ramalho, em que o transformismo aparece naquele contexto como algo ultrapassado, fora de moda, em relação aos estilos de montagem norte-americanos que se impõem ao redor do mundo homogeneizando as diferentes cenas. Contudo, não é somente uma questão terminológica; como já sugerido, o novo termo opera uma desterritorialização nas montações transformistas, com seus estilos e variações próprias, ao mesmo tempo que reterritorializa essas montações em outras formas de expressão, as quais reorganizam os corpos e os elementos que as compõem.

Cumprir observar que um processo paralelo a esse ocorre no início do século XX, quando artistas transformistas europeus se apresentaram em grandes teatros brasileiros trazendo consigo esse estilo de montagem, como no caso do italiano Alberto Pellerano, que estreou em Porto Alegre no Teatro São Pedro em 10 de outubro de 1903 (Koch, 2021). Isso permite quebrar com as fantasias de originalidade de uma cena transformista brasileira pura antes da chegada das *drag queens*. O que há são misturas e transformações, cabendo investigar como decorrem

⁶⁰ Disponível em: <<https://archive.org/details/entrevistas-transformismo-poa/Encontro+Lauro+Ramalho++10-05-23.wav>>. Acesso em: 21 de mai. 2024.

esses processos, quais são os elementos que passam a predominar, quais aspectos são apagados, quais as fugas que se criam a partir do encontro entre agenciamentos heterogêneos.

Para Gilles Deleuze e Félix Guattari (2012^b), quando a plurivocidade dos corpos é sobrecodificada por zonas de frequência, ou seja, padrões de organização que se estratificam programando esses corpos, então, decorre um processo de homogeneização e hierarquização efetuados por uma máquina abstrata de rostidade. Segundo os filósofos, “os rostos não são primeiramente individuais, eles definem zonas de frequência ou de probabilidade, delimitam um campo que neutraliza antecipadamente as expressões e conexões rebeldes às significações conformes” (Deleuze; Guattari, 2012^a, p.36). Isto é, antes de se manifestarem em um rosto concreto individual, os rostos são produzidos pela máquina de rostidade que demarca os limites entre as expressões conformes com as significações vigentes e aquelas que não o são.

Nesse procedimento de rostificação, os corpos são organizados segundo as significações e subjetivações dadas. Por isso, Deleuze e Guattari (2012^a) afirmam que essa máquina abstrata de rostidade opera por sobrecodificação, sendo os corpos levados a se enquadrar nos rostos codificados. No caso das montações *drag*, o processo de rostificação pode ser localizado quando essas expressões em sua heterogeneidade são homogeneizadas a partir de organizações binárias de gênero e parâmetros de beleza ocidentais. Além disso, a redução de uma montagem a uma única expressão – *drag*, também pode envolver uma operação de rostificação, quando a plurivocidade do corpo é esmagada pelos traços de rostidade que se cristalizam eliminando os elementos inconformes.

A máquina abstrata de rostidade é compreendida como um sistema muro branco-buraco negro que funciona através da mistura de duas semióticas – a significante e a pós-significante. Deleuze e Guattari (2012^b) reforçam que há diferença entre esses dois regimes de signos, sendo a formação capitalista onde eles se misturam prolongando-se um através do outro e compondo o sistema buraco negro-muro branco. O muro branco estabelece um campo no qual as significações são inscritas de forma concêntrica e os signos remetem um ao outro abstraindo-se os estados de corpos. Esse é o regime significante despótico, o qual efetua uma homogeneização da expressão controlando as enunciações ao demarcar os limites da desterritorialização que, por isso, é relativa. Aqui, a linha de fuga é um modo de fazer fugir os elementos que ameaçam a ordem do sistema.

Nas montações *drag* a homogeneização ocorre na delimitação de quais expressões artísticas podem ser consideradas legitimamente *drag*, tendo como base os parâmetros

estabelecidos em um contexto. Além disso, também existem as distintas categorizações que demarcam as variações internas, como no caso das *top drag* (Machado, 2023), das *dancing queens*, das *singing queens*, das *glamour queens*, das *comedy queens* (Newton, 1972), das performáticas, das bate cabelo, das caricatas, das andróginas e das versáteis (Episódio 1 – Academia de *drags*, 2014). Conforme já sugerido, essas categorias variam de um contexto para o outro; atualmente outros termos são postos em circulação como *drag queer*, *drag* mostra (Witch, 2021; Piazza, 2023), *drag* themônia (Bentes, 2020; Ferreira, 2020) *ecodrags* (Paulino, 2021), *drag* da mata (*Uýra – A retomada da Floresta*, Juliana Curi, 2022) e *drag cholita* (Ostruca, 2021).

Já o buraco negro da consciência e da paixão implica um regime de signos pós-significante que é autoritário e subjetivo, nele desencadeia-se uma série linear finita a partir de um determinado ponto de subjetivação ou de sujeição, o qual pode ser uma roupa, um alimento, uma maquiagem, uma outra pessoa, entre outros elementos. É característica desse regime a duplicação dos sujeitos. Do ponto de subjetivação, desdobra-se um sujeito de enunciação correspondente a uma realidade mental, o qual é rebatido sobre o sujeito do enunciado implicado nos enunciados de uma realidade dominante. Trata-se de um processo de individuação em que o sujeito de enunciação é levado a se aproximar dos ideais dominantes atuando como legislador-sujeito. Nisso, embora seja dada vazão a uma linha de fuga absoluta que se desprende dos círculos de significância, ela é segmentarizada pelos pontos sucessivos de subjetivação.

Nas montações *drag*, compreende-se que a própria expressão artística que se efetua com um nome próprio opera como um ponto de subjetivação do qual se desdobra um outro sujeito de enunciação articulado ao outro sujeito do enunciado (Deleuze; Guattari, 2011^b; Deleuze; Guattari, 2012^a). Por essa via, a experiência da montagem *drag* tende a reproduzir a subjetivação consciencial duplicando o buraco negro da consciência. Assim, embora a montagem gere uma desterritorialização do corpo, flexibilizando as linhas de segmentariedade duras e dando vazão a linhas de fuga, ela também pode ser reterritorializada por processos de sujeição que reorganizam o corpo a partir da disposição de rostos vigentes.

Nesse sistema muro branco-buraco negro que compõe a máquina de rostidade, cada elemento apresenta um modo de funcionamento. O buraco negro atua produzindo unidades de rostos elementares em correlações biunívocas – um homem ou uma mulher, um branco ou um negro, um heterossexual ou um homossexual, um adulto ou uma criança, um rico ou um pobre.

É a partir das combinações entre essas unidades que os rostos concretos são individuados, que os corpos são organizados, programados. Esse modo de funcionamento é perceptível na correlação estabelecida entre *drag queen* e *drag king*, a qual implica o par feminilidade-masculinidade. Nessa demarcação, além dos gestos, das vestimentas e dos modos de falar, variam os traços de contorno e iluminação das maquiagens.

Enquanto a expressão de feminilidade é articulada nas montações por um contorno oval, nariz fino e olhos grandes, a expressão de masculinidade é articulada por linhas retas de um contorno quadrado, nariz grosso e sobrancelhas grossas. Tais programas também envolvem um traço de rostidade racial já que essas composições tendem a privilegiar padrões de beleza brancos que imperam no ocidente. Como já sugerido, os trânsitos por entre esses rostos podem desestabilizar momentaneamente sua pressuposta fixidez, o que pode ser intensificado através das misturas entre os traços ao ponto de deformá-los e gerar formas que não se enquadrem nos rostos elementares. Entretanto, quando o objetivo é se aproximar ao máximo desses ideais, decorre uma reterritorialização e a máquina de rostificação exerce sua função de manter a ordem do sistema.

No caso do muro branco, a operação é de seleção através de uma correlação binária “sim-não” que determina quais rostos concretos passarão e quais serão rejeitados, tendo como critério as unidades elementares. Na cena *drag*, essa função de seleção do muro branco fica explícita em concursos que escolhem quais são as montações bem-sucedidas em detrimento de quais não o são. Contudo, os rostos que se desviam do padrão passam por seleções sucessivas de esquadrinhamento, podendo ser tolerados em determinadas circunstâncias e, até mesmo, correlacionados de forma biunívoca a partir de uma nova categoria ou, ainda, tomados como alvo de extermínio. No programa *RuPaul’s Drag Race* essa operação é feita em todos os episódios, quando as *queens* são julgadas pelos jurados e as duas montações consideradas as piores da semana duelam dublando para que seja decidido qual será eliminada. É quando os parâmetros de montagem desse programa se tornam predominantes na cena *drag* mundial que eles passam a homogeneizar essa arte, estabelecendo critérios de quais montações têm mais valor.

Em relação a isso, em sua análise de *Drag Race Brasil*, a *drag queen* Lady Lazzarus coloca a seguinte questão: “será que a franquia brasileira do *Drag Race* vai realmente valorizar a nossa forma de fazer transformismo/arte *drag* ou vai fazer com que nossas/os/es artistas se rendam à cultura estadunidense de uma vez?” (2023, n.p.). A partir disso, a *queen* observa que,

ao longo dos episódios da primeira temporada do programa, as expressões visuais tenderam a se aproximar do estilo de montagem vigente na franquia estadunidense, como a valorização do *high fashion*, o minimalismo e as maquiagens clássicas que buscam se aproximar dos ideais de feminilidade. Lazzarus também nota que as expressões provindas do *pajubá* são substituídas por palavras em inglês, como *shade*, *runway*, *challenge*. Em seu ponto de vista, a artista considera que o problema não é a inclusão de tais elementos nas cenas brasileiras, mas sua predominância e centralidade ao ponto de tornarem parâmetros de legitimação do que é uma boa montagem. Trata-se do processo de sobrecodificação mencionado anteriormente, em que os códigos do contexto americano não são apenas transcodificados, o que implica um gesto de criação e transformação dos códigos, mas passam a ser normas que regulam as montagens em geral, tornam-se programas de montagem.

Por essa via, Lazzarus destaca algumas artistas que levaram para o *Drag Race Brasil* montagens com elementos provindos do transformismo, mas que foram julgadas negativamente por isso. Dentre esses casos, a *queen* situa Tristan Soledade, *drag* integrante do movimento das Themônias de Belém do Pará, as quais através de suas montagens tensionam os padrões de beleza que acompanham os programas de gênero binários, trazendo como inspiração elementos da cosmologia amazônica (Bentes, 2020; Ferreira, 2020). Tristan foi eliminada da competição já no segundo episódio, sendo criticada por usar barba e pelos figurinos que não se enquadram nos padrões do que é valorizado pelo programa *Drag Race*.

Tratando especificamente da exclusão da diferença na cultura *drag*, Mia The Witch (2022^a) sugere que os padrões heteronormativos de feminilidade são reproduzidos como forma de legitimar as montagens *drag queen* “polidas”. Em suas palavras,

Sendo uma pessoa não-binária, não adoto a prática de aquendar porque acredito que representações femininas são plurais e não se limitam à genitália. Também sou uma *queen* com pelos corporais: o visual andrógino sempre foi uma das minhas maiores paixões. Essa é a Mia The Witch, uma *drag* monstra que desafia regras de normatividade impostas dentro do próprio ofício *drag* (2022^a, n.p.).

Aqui, The Witch demarca alguns traços de rostidade que compõem a feminilidade e que são reproduzidas enquanto critérios de reconhecimento de uma *drag queen*, inclusive pelo próprio programa de montagem *Drag Race*. O primeiro aspecto é a ausência de volume na região genital como indicação de que ali há uma vagina. A artista tensiona essa associação já que envolve uma compreensão essencialista de gênero que exclui corpos de mulheres com pênis. Ademais, a ausência de pelos no rosto e no corpo também aparecem como traço de rostidade

que compõe a feminilidade padrão. Nessa lógica, notam-se as duas operações da máquina de rostidade, o buraco negro produz os rostos que são correlacionados de forma biunívoca, onde a feminilidade inclui a ausência de volume genital e a ausência de pelos corporais em contraste com a masculinidade em que tais traços se fazem presentes. Já a operação do muro branco se encontra nas correlações binárias que a partir dos critérios estabelecidos pelas unidades de rostos determina quais montações *drag queen* são legítimas e quais não o são.

Assumindo uma postura de recusa em se enquadrar nesses rostos, *The Witch* (2023) afirma-se como andrógina, uma *drag* mostra, interessada em se montar através de elementos provindos do horror e do grotesco. Ao longo de sua trajetória, a artista retoma esse tema, considerando que entre os efeitos de não se enquadrar nos parâmetros estabelecidos pelos rostos vigentes está a dificuldade em alavancar sua carreira, sendo que os estabelecimentos que contratam artistas *drag* tendem a dar mais oportunidades para as montações que correspondem aos critérios do que é estabelecido como uma montagem *drag queen* bem-sucedida. Isso também é verificado no caso de Tristan Soledade, que, entre outras quebras com o programa *standard* de montagem *drag queen*, mantém o uso da barba.

Embora os traços de rostidade implicados nos programas de montagem *drag queen* promovidos pelo *reality RPDR* tenham se tornado predominantes nas cenas *drag* ao redor do mundo, gerando uma homogeneização das montações, faz-se necessário salientar que nem a máquina de rostidade nem os rostos por ela produzidos são individuais. Nesse sentido, é somente depois que RuPaul se adequa aos traços de rostidade de uma *supermodel*, pautada por um padrão de feminilidade ocidental que sua carreira é alavancada. Implicada nesse processo está a sobredefinição dos traços de negritude da artista pelos parâmetros de beleza embranquecidos, os quais foram situados anteriormente.

Antes de se enquadrar nos parâmetros de montagem valorizados pelo mercado, RuPaul participou da banda punk *Wee Wee Pole* nos anos 1980. Naquele contexto, o artista não se montava como *drag queen*, mas apresentava um estilo performático incluindo penteados alternativos, como moicano, e mantendo os pelos corporais. Isso reforça a compreensão de que a máquina de rostidade, em sua mistura das semióticas significante e pós-significante, é um mecanismo efetuado na formação social capitalista. Assim, além de manter a ordem social, homogeneizando os corpos e os organizando hierarquicamente a partir das correlações estabelecidas entre as unidades de rostos, essas operações servem para a manutenção dos interesses do capital. Na busca por se aproximar dos rostos ideais que programam as montações

drag queen, as artistas são levadas a mais consumir, o que é impulsionado quando os produtos se tornam pontos de subjetivação a partir dos quais se desdobra o sujeito de enunciação rebatido sobre o sujeito do enunciado. Consumo contínuo de novidades para aproximar-se dos rostos *standard*, passar pela seleção do muro branco e alcançar a promessa de sucesso.

Como saída, Deleuze e Guattari (2012^a) discorrem acerca da desrostificação, sugerindo que a tarefa é localizar nos corpos os buracos negros e os muros brancos, cartografar os rostos em busca das linhas de fuga e experimentar modos de dar vazão aos devires capazes de atravessar o muro branco do significante e afirmar as forças ativas que permitem sair dos buracos negros. Trata-se de conhecer essas operações e dar-lhes um outro uso, promover a plurivocidade dos corpos em sua heterogeneidade ao invés de investir em rostos homogêneos. Ainda que as montações *drag* e transformistas também possam reproduzir as operações da máquina de rostidade em seu processo de composição, sendo reterritorializadas em rostos organizados, deve-se ter em vista que passam necessariamente pelo processo de desterritorialização dos traços de rostidade. Essas montações do corpo têm como entrada a desrostificação, portanto, é cabível que tais experimentações funcionem como dispositivos de passagem para as intensidades assignificantes e para os afetos não subjetivos.

Nesse sentido, quando artistas como Gloria Crystal, Lauro Ramalho, João Carlos Castanha, Everton Barreto e Fabielly Klimberg retomam a autoafirmação enquanto transformistas, elas oferecem uma pista de como evitar o apagamento dessa cena diante da predominância dos programas de montagem *drag queen*. No entanto, como já sugerido, não se trata apenas de uma questão terminológica. Mesmo que essas artistas também tenham acoplado em suas montações elementos característicos do que em 1990 aparece como *drag queen*, elas permanecem reafirmando seus estilos próprios de montagem. Castanha com suas mil facetas transformistas transitando pelos universos do grotesco e do caricato (Delgado, 2013), Lauro Ramalho com suas dublagens de Maria Bethânia e Vanusa, Gloria Crystal que experimenta o estilo de montagem RuPaul, mas retoma com suas personificações da feminilidade menos hiperbólicas, Fabielly Klimberg que agrega a montagem *drag queen* como parte do seu transformismo, e Mia The Witch que, embora já inicie sua carreira como *drag queen*, resiste em se dobrar aos programas estabelecidos pelos rostos já dados e se aventura na experimentação do que pode uma *drag* mostra.

O processo de desrostificação não é uma recusa absoluta do que é supostamente estrangeiro em busca de uma fantasia de originalidade. Trata-se de uma experimentação que

acontece em ato, sendo efetuada em negociações e em movimentos criativos de transcodificação. É por essa via que algo novo pode surgir, um movimento de criação produzido pelo encontro entre diferentes estilos de montagens, sem que uma sobreponha a outra estabelecendo-se como rosto padrão.

8. UMA NOITE DE GLORIA NO MIXX BAR⁶¹

O mês gelado de agosto avança acelerado, Luná sente como se fosse ontem o dia em que falou com Gloria na Parada de Luta. Ela aguardara ansiosa para revê-la, às 22 horas já estava pronta. Em seu reflexo no espelho, visto antes de sair, estranhara o olhar obstinado em meio a uma alegria fresca pairando em torno de si. Além de ser provocada pelas leituras e escritas acerca da rostidade, o encontro com Gloria produz em Luná uma euforia antecipada.

Nessa noite de sábado, a autoestima da professora está elevada. Ela usa a peruca em corte chanel, um sobretudo preto até a canela e uma minissaia de látex, cobrindo as pernas com uma meia calça branca fio 40. Nos pés, a bota preta de vinil com um salto médio que estava no fundo de uma das tantas caixas ainda não abertas em seu apartamento. Até mesmo seu semblante parece rejuvenescido, as linhas de expressão de seu rosto costumeiramente duras estão levemente atenuadas, muito embora o Botox torne difícil perceber essa variação. Ao chegar mais cedo no *Mixx Bar*, Luná descobre que no valor da entrada está inclusa uma janta, com arroz temperado, estrogonofe de frango e batata palha. Ela come satisfeita, sentada em uma mesa de canto no salão principal onde ficam a pista de dança e o palco.

O salão principal do bar está um tanto quanto esvaziado. A partir de sua visita anterior, Luná supõe que as pessoas estejam concentradas na parte dos fundos. Ela acredita que isso aconteça porque esse espaço de trás é um quintal grande. A piscina de plástico lá montada, a mesa de sinuca e a *junkbox* criam uma atmosfera caseira que parece deixar as pessoas à vontade. Já o espaço interno é caracterizado como a pista de dança de uma boate, iluminado apenas com luzes coloridas. Luná prefere ficar ali, em meio à escuridão, onde pode ver sem ser vista. Ela sente sua bexiga cheia como um balão prestes a estourar, mas segura um pouco mais desafiando seus limites.

Terminando de comer, Luná inspira fundo, constata que não levará muito tempo até que se mije toda ali mesmo. Ela se concentra, procura encontrar as forças capazes de sustentar o instante. Uma onda de arrepio lhe transpassa o corpo, num piscar de olhos, sobe à superfície a faceta de *femme fatale* que, ao se efetuar, produz segurança e audácia. Uma saída eficaz, mas insistentemente expurgada pelos traços de rostidade que lhe enquadram o corpo. Os trejeitos

⁶¹ Essa cena é inspirada na visita de campo no *Mixx Bar* do dia 15/10/2021 e na entrevista realizada com Gloria Crystal no dia 24/07/2021. A entrevista encontra-se disponível em: <<https://archive.org/details/entrevistas-transformismo-poa/Encontro+Gloria+Crystal+24-07-21.mp3>>. Acesso em: 21 de mai. 2024.

tornam-se nítidos e certos, o olhar corta afiado em direção ao horizonte. Com a postura ajustada, Luná se dirige ao banheiro se sentindo imbatível.

Como esperado, ali na parte dos fundos do bar se encontra boa parte do público. A professora se percebe comida pelos olhares, mas no estado de corpo em que se encontra o desconforto passa longe. Ela delicia-se lançando a mirada sedutora para homens e mulheres que chamam sua atenção. Ao sair do banheiro, um rapaz mostra-lhe o volume do “pau” duro na calça. Luná se aproxima, cumprimenta o rapaz e enche as mãos com as “bolas” do moço. Ela aperta sem pena olhando-o diretamente nos olhos. “Eita! Calma aí, dona”, vocifera o rapaz com uma expressão de dor. “Não querias brincar, *boy*?”, pergunta Luná em tom baixo com um riso discreto e maligno que só acontece quando ela se encontra nesse estado de corpo. Ela se afasta altiva sem olhar para trás.

Retornando para o salão principal, Luná identifica Crystal em pé no centro do espaço conversando com um homem de estatura baixa. Ela veste uma roupa casual; nos olhos, sombra azul com algumas partes iluminadas em branco cintilante. Como que atraída pelo brilho próprio da artista, uma das luzes do teto se direciona para ela. Crystal é destacada em meio à escuridão e Luná sorri dando a ver parte dos dentes realçados em contraste com o batom bordô. O homem se despede de Gloria, Luná se aproxima empolgada chamando a artista: “Gloria Crystal!”.

Gloria olha na direção de Luná e sorri. “Professora Luná! E não é que tu veio mesmo?”, responde ela gargalhando. Elas trocam um abraço seguido de um beijo na bochecha. “Como não viria! Estava ansiosa para te encontrar”, diz Luná sorrindo. “Ahhhh, obrigada pelo carinho”, responde Gloria, acrescentando: “Confesso que se tu não me chamasse não te reconheceria, tu estava tão séria aquele dia na parada. Adorei esse cabelo chanelzinho, fica ótimo em ti, dá um ar de poderosa”. “Obrigada”, agradece Luná confiante, ela prossegue: “...na verdade é uma *lace*, gosto de marcar bem a diferença de quando estou atuando como professora”. Gloria olha Luná da cabeça aos pés e comenta: “Gosto mais dessa versão, essa é das minhas”. As duas caem na gargalhada. “Vem, vamos ali no camarim comigo, vou me trocar pro *show*”, convida Gloria. A artista pega um litro de cerveja no caminho e arrasta Luná para uma sala que fica nos fundos do palco.

Luná observa que o espaço é improvisado, com grades de cerveja e cadeiras entulhadas em um canto. As paredes são verdes, ao lado da pia há um mictório e, encostado na parede, um sofá no qual Luná se acomoda. “Te atrapalho se eu fizer algumas perguntas enquanto tu te aprontas?”, pergunta Luná, cautelosa. “Imagiiina meu amoor, adoro conversar, sem falar que

não gosto daquela coisa toda formal de academia, se tu quer me conhecer, tu tem que me acompanhar, tem que estar aqui comigo”, responde Gloria tirando um vestido preto da bolsa. “Tu me autorizas a gravar nossa conversa?”, pergunta Luná. “Sim, pode gravar”, responde Gloria. Luná ajusta o gravador do celular. “Se tu quiseres que eu pause a gravação em algum momento ou que eu não inclua alguma informação na pesquisa, é só me avisar”, sugere Luná apertando o botão vermelho na tela do celular e iniciando a gravação.

“Bom, para começar, eu gostaria de entender quando foi que tu começaste a atuar mais ativamente na política”, pergunta Luná, interessada. “*Acho que pra mim tudo aconteceu, assim, por curiosidade, curiosidades que me levaram longe...*” (2021, 12:51:00), responde Gloria olhando para Luná. A artista prossegue enquanto tira toda a roupa dando a ver seu corpo esculpido: “*Entre pra política, fui uma das primeiras travestis a conquistar um cargo público no Brasil dentro de uma gestão, principalmente em Porto Alegre. Fiquei duas vezes como diretora de inclusão social na Bienal do Mercosul, como trans, negra e periférica. Pra algumas pessoas isso pode ser porra nenhuma, mas acho que isso não é uma luta minha, uma conquista minha, mas de uma população como um todo*” (Crystal, 2021, 14:02:00), afirma ela orgulhosa, complementando que assumira recentemente o cargo de chefe da Divisão de Diversidade e de Combate à Intolerância da Secretaria de Justiça, Cidadania e Direitos Humanos no governo do estado.

Gloria coloca o vestido preto com uma abertura central no peito, parte dos seios ficam visíveis. “Me ajuda a fechar o zíper?”, pede a transformista. Luná se levanta para ajudar, Gloria agradece e prossegue com a resposta: “*Mas assim, na política, se tu é de esquerda tu é comunista, se tu é de direita tu é fascista. Tanta gente que fala em democracia, mas tu não pode exercer a palavra...* (2021, 15:25:00)”, comenta ela em tom crítico. Gloria faz uma pausa e se olha no espelho próximo à porta, ela prossegue: “*...quando a gente fala do vírus HIV, teve uma luta que não foi partidária, nem partido de esquerda, nem de direita, foram as travestis que tiveram que ir no palácio Guanabara pedir por medicação, não só pelas travestis, mas também pros gays* (2021, 14:21:00)”. Ela olha para Luná e continua: “*Quem ganhou muito com isso foi a população gay. O que me incomoda é a falta de memória, parece que o importante é só sair na rua de mão dada com o namorado. Aí é complicado. Com toda essa luta que a gente fez, nós trans ainda passamos por preconceitos. Isso é uma coisa que ainda existe entre nós*” (2021, 15:25:00), conclui Gloria, desapontada.

A partir dessa fala, Luná lembra da discussão sobre a Fantasiadora *drag queen* em Butler, considerando que, embora haja um alargamento dos parâmetros de reconhecimento dos corpos, passando-se a incluir corpos de homens cis gays, ainda há uma deslegitimação evidente das existências trans. “Acho importante esse ponto que tu tocas, Gloria, às vezes a gente não reconhece os preconceitos na nossa própria comunidade LGBTQIAPN+; é necessário fazer essa discussão para que possamos avançar coletivamente. Compartilho desse teu estranhamento com as novas gerações, é preciso aprender a valorizar quem veio antes, afinal, foram essas as pessoas que persistiram todo esse tempo para que hoje tenhamos um pouco mais de espaço e voz”, responde Luná.

Gloria enche seu copo de cerveja e senta-se no sofá com Luná, respondendo: “*Depende da gente também fazer com que alguma coisa mude. Eu acho que a primeira coisa é se politizar mais, ficamos muito nas redes sociais e não aproveitamos coisas saudáveis e trocas onde possamos compartilhar ensinamentos, sinto um pouco falta disso. A gente não consegue de forma alguma avançar se não for unido [...]*” (Crystal, 2021, 02:25:00). “É verdade, esses encontros são fundamentais pra gente se articular”, concorda Luná. As duas ficam em silêncio por um instante.

Luná verifica se o celular segue gravando e retoma a palavra: “Mudando um pouco de assunto, me conta como foi que Gloria Crystal aconteceu, como tu foste levada até os palcos?”. Ela troca de posição, senta-se sobre uma das pernas, apoia o cotovelo no sofá e escora a cabeça na mão, ouvindo Gloria atentamente. “*Eu ia muito numa boate que se chamava L'entourage. Era eu e uma turminha na época, Rebecca McDonald, que foi uma grande artista, Dandara Rangel [...]. Tinha um produtor que os shows eram maravilhosos, ele viu a gente cantando e dublando as músicas, bichinhas, né, num canto. As menos bichas não ficavam perto da gente, olha o preconceito desde essa época...*” (2021, 00:35:56), comenta Gloria balançando o dedo indicador. Ela continua: “... *aí, aquele cara chegou e disse assim: tu lembra muito uma amiga minha que é atriz, ela se chama Gloria Cristal. Então ele me chamou para fazer um show, inspirada na figura dela [...]*” (*idem*), conclui Gloria, orgulhosa.

Acomodando-se novamente no sofá, Luná estica a perna sobre a qual estava sentada, o cotovelo segue apoiado no sofá. “Então tu começaste fazendo personificação de outra artista e a partir daí encontraste teu próprio estilo, mas permanecendo com o mesmo nome”, constata Luná pensando que, nesse caso, inicia-se com a imitação, mas há o desencadeamento de um processo de singularização. Gloria toma um gole de cerveja e confirma. Luná formula outra

pergunta: “E como tu percebes essa montagem transformista? A Gloria surgiu como uma persona e depois foi se transformando? Existe alguma comunicação entre essas posições?”.

“Ahh, legal a pergunta!”, responde Gloria, empolgada. Ela prossegue: “[...] *eu sempre brinco que a Gloria Crystal não é uma travesti e não é uma transformista, ela é uma instituição*” (2021, 11:03:00), sugere Gloria rindo. “*Na verdade, assim ó, tudo foi um crescimento, eu continuo sendo Miguel, que também é meu nome, eu continuo sendo ele. Eu acho que toda essa mudança, a transição de transformista para trans... eu não me considero trans, eu sou uma louca, eu continuo sendo eu, não sei explicar isso...*” (Crystal, 2021, 00:27:20), responde ela com uma pausa reflexiva antes de continuar: “*...colocar seios, mudar o rosto, enfim, na época, eu lembro que comecei a fazer essas mudanças pra ficar com rosto mais feminino, pra poder fazer show, isso se exigia muito. Às vezes se estava no palco e as pessoas falavam: ‘olha lá aquela cara de cavalo’. Então era melhor você atualizar o rosto. E aí eu comecei todos esses procedimentos*” (idem), explica a artista. Gloria beberica a cerveja e continua: “[...] *mas eu nunca deixei de ser a pessoa que eu sou até hoje, eu olho pra trás no meio dessa história toda, a minha essência sempre foi a mesma, eu sempre fui Miguel. Uma pessoa que tem que batalhar, eu sou por mim mesma e não tem o que fazer*” (idem), afirma Gloria olhando nos olhos de Luná.

As duas ficam em silêncio por um instante. Gloria oferece um gole de cerveja à professora e retoma a palavra: “*Eu transformei o meu corpo, essa transição teve um motivo, não que eu quisesse hoje ser uma mulher, eu não quero ser mulher, também não quero ser trans. Mas, como aquilo que me dava dinheiro poderia me dar mais, se eu mudasse a minha identidade de gênero, digamos assim, eu tive que optar por isso, e fiz isso*” (2021, 00:27:20), conclui a artista em tom enfático. A fala de Gloria leva Luná a pensar que a necessidade de fazer cirurgias plásticas para mudar o formato do rosto e se aproximar de um ideal de feminilidade é um aspecto que evidencia a máquina de rostidade operando junto das lógicas do capitalismo farmacopornográfico tratado por Preciado.

A professora balança a cabeça afirmativamente: “Acho interessante quando tu dizes da Gloria como instituição, isso quebra a redução dessa experiência a uma categoria fixa e bem demarcada”. Ela desencosta o cotovelo apoiado no sofá e prossegue gesticulando: “Lembrei da Rogéria no filme *Divinas Divas*, em que ela também tensiona a lógica binária das identidades na qual uma posição exclui a outra necessariamente. Ao longo do filme, Rogéria usa diferentes termos para falar sobre si, ‘gay, homem, mulher, artista, transformista, travesti da família

brasileira’, além de afirmar o nome de nascimento como parte de sua história”, conclui Luná, envolvida no assunto.

Gloria se levanta, enche o copo de cerveja e responde: “[...] *eu e Rogéria éramos amigas, eu ia pro Rio e ficava na casa dela, já viajei com ela pra fazer o Gatos e Leopardos, estivemos um bom tempo juntas* (2021, 31:52:00)”. Ela senta-se no mesmo lugar em que estava no sofá e continua: “*Ela era uma pessoa assim, quando ela falava da tradicional família brasileira, eu aprendi muito com isso, é o valor de estar inserida e ser vista com carinho e não de maneira marginal. Ela separava muito Astolfo, era como eu assim, eu sei quem eu sou, tu sabe o tipo de pessoa que tu é, quando tu deita a cabecinha no travesseiro, só tu sabe. (...) Mas aquela fantasia que as pessoas fazem em relação a mim, isso é problema delas, não meu. Eu já não me preocupo mais com isso*” (idem), afirma Gloria dando de ombros, despreocupada com as fantasias dominantes que fixam as diferenças binárias de gênero de modo polarizado.

Com a mão direita no queixo, Luná permanece em silêncio, pensativa. Ela prossegue: “Me chamou a atenção um ponto que tu tocaste há pouco, de que há uma certa...”, Luná escolhe as palavras cuidadosamente, “...uma certa cobrança de normas de gênero para se ter mais espaço profissionalmente na cena. Foi a partir daí que tu sentiste a necessidade de transformar teu corpo segundo os ideais de feminilidade cobrados, né? Acho que isso ainda é algo presente atualmente na cena *drag*, essa cobrança de determinadas normas como depilar o corpo, maquiar o rosto para se aproximar de uma representação dominante da feminilidade, enfim...”. Gloria toma um bom gole de cerveja, fixa o olhar no horizonte, fazendo uma breve pausa, ela olha para Luná e diz: “*A minha história é única, não é de todas as outras guerreiras da época, porque cada uma pensava de uma maneira, umas viravam travesti porque tavam a fim de virar, mesmo. Eu virei travesti porque queria ganhar um pouco mais de dinheiro, como eu te disse, em relação a shows, não a programas, nunca fiz, nunca tive talento pra isso. Aloka!*” (2021, 00:27:20), responde Gloria gargalhando. “*São essas coisas assim que tu perde por um lado e ganha por outro*” (idem), acrescenta a artista em tom sério.

As duas seguem conversando por vinte minutos; entre outros temas, elas retomam a questão geracional. Gloria sugere que seu desafio é que a cabeça não acompanha o envelhecimento do corpo, ela se sente jovem e gosta de estar entre pessoas jovens. A artista também comenta sobre outros e outras transformistas com quem trabalhou, como Dandara Rangel, Rebecca McDonald, Carla Campos, além de João Carlos Castanha, Lauro Ramalho e

Everton Barreto, que junto com ela e Zé Adão Barbosa formaram a Companhia de Teatro Ridículo.

Kleber entra na sala interrompendo a conversa. “Como está por aí, Gloria, pronta?”, pergunta ele. “Eu nasci pronta, meu amor!”, responde a artista gargalhando. “Começamos em seguida então, já te chamo”, diz Kleber fechando a porta. Gloria se coloca em pé, olha-se no espelho, dá uma volta verificando o *look*. “Estás belíssima, Gloria”, elogia Luná. “E não é que tu tem razão?”, comenta Gloria gargalhando outra vez. A transformista enche o copo de cerveja oferecendo para Luná, que toma um gole avantajado. A professora agradece e pergunta: “Gloria, quero te ouvir sobre mais uma questão, temos tempo?”. “Diga, diga”, fala Gloria, interessada. “Em uma das conversas que tive com Castanha, falamos da chegada da cena *drag queen* aqui em Porto Alegre; ele lembrou que, naquele contexto, tu fizeste uma performance inspirada na RuPaul, como foi isso?”.

Sorrindo, Gloria responde: *“Começou ali justamente com RuPaul, porque trouxe uma nova imagem de drag. Eu não era drag, eu era transformista, e aí eu tenho um amigo meu que mora em Londres que se chama Eduardo Herrera que é DJ, e ele disse assim: ‘Gloria, eu tenho um contato na Warner, que era a gravadora na época da RuPaul, e o CD dela vai ser lançado no mundo inteiro, em alguns lugares vai ter alguns covers de RuPaul, e eu queria que tu fosse’.* [...] *E aí ele fez toda essa produção, me produziu, e aí eu comecei... Foi bem legal, foi bem legal mesmo, porque a gente fez um trabalho que trouxe ao mesmo tempo um novo movimento, sabe? [...] Em Porto Alegre eu fui a primeira drag interpretando RuPaul, eu tinha quase dois metros de altura com uma peruca loira e as pessoas compraram aquela ideia”* (2021, 56:52:00).

Luná balança a cabeça afirmativamente e sorri. Ela diz: “Adoraria ter prestigiado esse momento, admiro o fato de que mesmo te lançando nessa experiência tu seguiste te afirmando como transformista e não abandonaste teu estilo próprio”. Luná faz uma pausa e acrescenta: “Gloria, tenho um convite para te fazer, está um pouco em cima, mas...”. Kleber abre a porta do camarim, “Bora lá?”, pergunta ele entregando um microfone para Gloria. “Vou ficar curiosa agora para saber desse convite”, diz Gloria rindo. A artista se posiciona para subir no palco. Luná afirma que fará o convite depois da apresentação. Ela para a gravação, salva o arquivo e retorna para a mesa do canto em que estava, no salão principal.

O nome de Gloria é anunciado no palco. Luná pega o celular para filmar o número da artista. As luzes diminuem, ficam apenas os *lasers* piscando. O DJ coloca uma música de

entrada. Gloria aparece em frente ao palco, ela faz poses mudando de uma para outra no ritmo da música, sua silhueta fica demarcada em contraste com o fundo iluminado (figura 18).

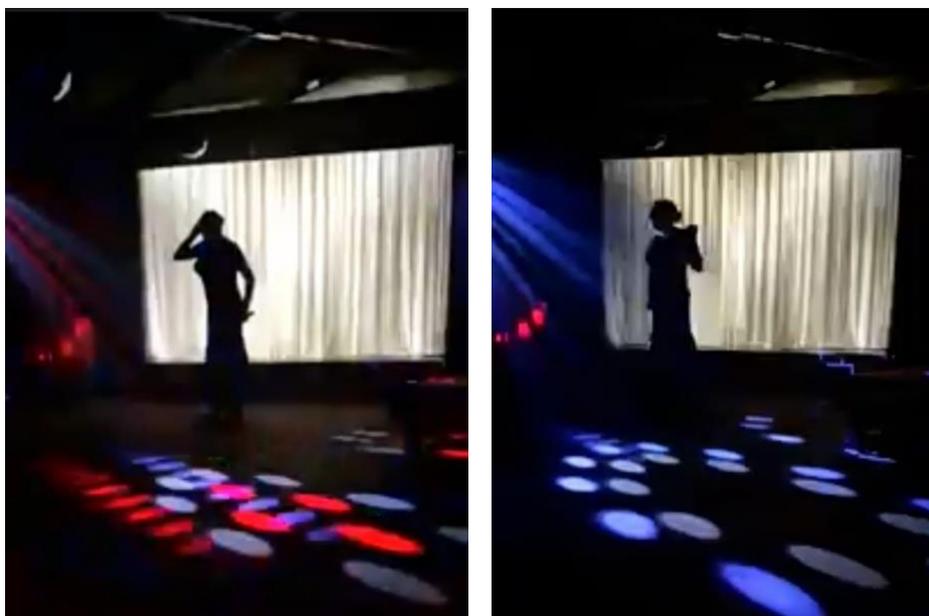


Figura 18 - Frames do vídeo de apresentação de Crystal no Mixx Bar. Foto: Douglas Ostruca.

Começa a tocar a música *I want to know what love is*, na voz de Mariah Carey (2009)⁶², cuja tradução para português é “Eu quero saber o que o amor é”. Luná observa que Gloria faz um movimento com os dedos de uma das mãos acompanhando o som do piano, na outra ela segura um microfone. A voz que canta surge após a abertura com o piano, Gloria movimentava os lábios em sincronia com as palavras. “*This mountain, I must climb / Feels like a world upon my shoulders / Through the clouds, I see love shine / Keeps me warm as life grows colder*” (Carey, 2009).

O corpo de Gloria é afetado pela música, o ritmo lento pede a estabilidade do tronco, as variações de intensidade são demarcadas com o braço livre, por vezes com o punho fechado, outras vezes com a mão aberta para o alto. “*Can’t stop now, I’ve traveled so far / To change this lonely life*” (Carey, 2009). Luná é percorrida por arrepios, o número de Gloria lhe atravessa como um relâmpago iluminando a noite escura. A sensação de medo que a impedira de abrir os

⁶² Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gCadlN8fexk>>. Acesso em: 20 de mai. De 2024.

olhos e enfrentar suas sombras se dissipa momentaneamente. Ela encerra a gravação do vídeo e concentra a atenção no presente em ato.

Os agudos inseridos no final da música produzem um ápice que cria uma diferença de intensidade do início para o fim. Junto com o farfalhar dos dedos do braço direito estendido no ar, a abertura ampla da boca acompanha os pontos altos da música. “*Ohhhhhhhhh, I wanna know what love is / I want you to show me / I wanna feel what love is...*”. A coragem se mostra para Luná como um afeto capaz de se sobrepor ao medo, coragem para perceber que talvez o buraco não seja assim tão fundo e o que se lhe apresenta é o vislumbre fugaz de uma saída. As marés do corpo de Luná se movimentam, quase transbordando pelos olhos. Ao invés de permitir que as águas escoem livres, ela inspira fundo, pigarreja e com as pontas dos dedos contém as lágrimas para que ninguém a veja emocionada.

A segunda música vem logo em sequência, é mais agitada, chama-se *Non sono una signora*, cantada por Loredana Bertè (2010)⁶³. A tradução é “Não sou uma senhora”. A artista movimenta os lábios junto com a voz que canta, ela também gesticula com o braço e a mão esquerda enquanto segura o microfone com a mão direita, trocando-o de mão vez ou outra. Luná observa que nessa dublagem a artista mantém a mão aberta, dobrando o braço sobre o peito em alguns momentos, como no refrão. “*Non sono una signora, ma una per cui la guerra, non è mai finita, non sono una signora, una con troppi segni nella vita [...]*”. A professora traduz mentalmente para o português, “Eu não sou uma senhora, mas alguém que batalha, nunca termina, eu não sou uma senhora, mas alguém com muitos sinais na vida [...]”.

Embora Luná não conheça a canção, ela lembra do que Gloria acabara de lhe dizer sobre se sentir jovem e disposta para a vida, o que parece se traduzir de algum modo na forma com que a artista dubla a música. Essa canção também tem uma variação crescente do início ao fim. A artista dobra os joelhos para acompanhar o ritmo da batida que é mais agitado do que a música anterior, aqui há mais movimentação do tronco. A sensação momentânea de coragem retorna e Luná sorri ao se dar conta de que isso que lhe atravessa o corpo é provocado pela relação estabelecida com Gloria, uma comunicação fina que passa pelos poros abertos do corpo.

No final das dublagens, Gloria recebe aplausos e gritos. Ela interage com a plateia indo de uma mesa a outra, em uma delas pergunta como as pessoas estão, alguém responde: “Bem e bonita”. Gloria faz um deboche sugerindo que bem poderia até ser, já bonita... o público dá

⁶³ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=oXh2eveEhFI> >. Acesso em: 20 de mai. 2024.

risada. Em outra mesa, a transformista pergunta se são parentes; diante da resposta afirmativa, ela brinca que veio a família toda, então. A artista ainda brinca com Luná, dizendo que de dia ela é professora, mas na noite é perigosa. Luná esboça um riso envergonhado que contrasta com a postura *fatale* que assumira mais cedo, chega a parecer outra pessoa em meio a essas variações. Gloria passa por mais algumas mesas e encerra o número retornando para o camarim.

Depois de se trocar, a artista retorna ao salão principal vestindo a roupa casual que estava antes do *show*. Ela vai até Luná e pergunta: “E então? O que achou?”. “Me senti tocada, especialmente na primeira. Sabe que eu já assisti a uma apresentação tua anos atrás, em São Borja, e te prestigiar aqui, agora, me faz perceber que estou num outro momento, num outro lugar, sabe? Isso me encoraja a desejar afirmar a vida, assim como tu fazes”, responde Luná, sensibilizada. Gloria sorri comovida. “Obrigada por ter vindo, esses momentos de carinho me fazem sentir que tudo valeu a pena”, diz ela segurando firme as mãos de Luná. “Seja lá o que te perturba, não deixe isso te derrubar, essa é a vontade dos que te querem mal e, na vida, são tantas as alegrias a serem vividas”, acrescenta a artista, olhando nos olhos de Luná, que agradece pelo acolhimento.

“Agora me conta do convite que tu iria fazer, que estou curiosa”, diz Gloria. “Ahh, sim. Para minha próxima aula estou organizando uma roda de conversa com as artistas transformistas, convidei o João Carlos Castanha, o Lauro Ramalho, o Everton Barreto e a Fabielly Klimberg, seria maravilhoso se tu pudesses estar conosco”. “Que legal! Adoro esse formato de roda de conversa. Quando e onde vai ser?”, pergunta Gloria, interessada. “É depois de amanhã, na segunda. Vai acontecer lá na Fabico”, afirma Luná. “Guria! Depois de amanhã já, socorro!”, diz Gloria gargalhando, ela continua: “Fiquei com vontade de ir sim, mas preciso confirmar minha agenda. Te digo depois pelo Whats, pode ser?”. “Sim, sim, pode. Peço desculpas por te chamar assim tão em cima, mas não poderia deixar de fazer o convite”, responde Luná. Gloria levanta-se levando Luná junto consigo para a área dos fundos do bar, ela a apresenta para as pessoas incentivando a professora a falar da pesquisa. Ao longo das interações, Luná se solta e sai da posição defensiva que assumira mais cedo como *femme fatale*. Elas se sentam em uma mesa nessa área de trás do *Mixx* e seguem conversando madrugada adentro.

9. AS RAINHAS DA NOITE GAÚCHA⁶⁴

Ao longo do domingo Luná revisou as transcrições das conversas que tivera com as artistas transformistas e com o diretor Zé Adão Barbosa, a partir do que ela elabora questões para conduzir a roda de conversa. A semana começa mais convidativa, os efeitos do encontro com Gloria Crystal seguem reverberando no corpo da professora, provocando um bom humor que lhe é estranho. Até mesmo o ar professoral costumeiramente rígido é atenuado pelos cabelos longos soltos contrastando com o usual “rabo de cavalo” com a frente repartida ao meio. A presença das transformistas movimenta não só Luná, mas também a turma, que inegavelmente está animada por quebrar com o ritmo enfadonho das aulas teóricas. Expressos em alguns rostos encontram-se traços de fascínio, interesse e curiosidade, em outros, a sonolência matinal ainda é predominante.

As mesas estão organizadas em roda, as cinco artistas ocupam as carteiras localizadas na parte da frente da sala. Ao observá-las em conjunto, radiantes, Luná sente uma vibração percorrer seu corpo gerando alegria. Esse momento a traz para o instante presente, produzindo uma segurança de estar onde precisa estar. Com seu olhar de águia, a professora percebe os mínimos detalhes que avivam o acontecimento. João Carlos Castanha e Lauro Ramalho estão montados, portanto, quem aparece nesse dia são as divinas Maria Helena Castanha e Laurita Leão. Castanha está de óculos escuros e uma peruca curta bagunçada, adornada com um lenço de seda nas cores laranja e verde. A boca, pintada em vermelho escuro, é contornada exageradamente funcionando como assinatura da artista que costuma usar esse mesmo estilo. O tom das roupas é preto, destacando-se os ornamentos dourados no *blazer* brilhante.

Laurita traz na cabeça a habitual peruca loira de franja e está agasalhada com uma blusa preta de paetê, os brincos e o colar são grandes e brilhantes, compondo um estilo elegante. Sentadas do lado esquerdo de Castanha, estão Fabielly Klimberg e Gloria Crystal. Fabielly Klimberg usa uma calça branca e blusa preta, além do imponente coque na cabeça com que as vezes faz suas performances. Gloria traja um *blazer* verde claro de mangas curtas e saia marrom

⁶⁴Essa cena é inspirada na roda de conversa “Rainhas da noite gaúcha” que aconteceu no Mário Quintana dia 09 de junho de 2023, com organização do Grafia Drag. Além disso, existem articulações com fragmentos de entrevistas individuais realizadas com as artistas. O áudio da roda de conversa encontra-se disponível em: < <https://archive.org/details/entrevistas-transformismo-poa/Roda+conversa+2+-+Rainhas+da+noite+-+09-08-24.aac>>. Acesso em: 21 de mai. de 2024.

claro até os joelhos, escolhendo um estilo formal para a ocasião. Já Everton Barreto opta por uma roupa casual, calça preta e jaqueta de couro na mesma cor (figura 19).



Figura 19 - Gloria Crystal, Fabielly Klimberg, Maria Helena Castanha, Laurita Leão e Everton Barreto na Casa de Cultura Mário Quintana. Foto: Dara Deon.

No início da aula, Luná agradece pela presença das artistas e as apresenta, destacando que suas trajetórias artísticas variam entre 25 e 45 anos de carreira. A professora pede licença para gravar a conversa com o celular e prontamente passa a palavra. A primeira a se colocar é Gloria, que comenta sobre a diferença do contexto em que começou para agora, sendo as redes sociais um dos elementos sublinhados. Para a artista, o talento e o visual eram duas características necessárias para se manter em visibilidade na cena. “*Quando eu comecei, há 40 anos, eu só tinha um vestido rosa (...), o que me salvava era a dublagem*” (Crystal, 2021, 00:02:26), compartilha a artista em tom bem-humorado. O riso se faz no corpo da turma, interessada na discussão.

Gloria conta de sua primeira apresentação na *L’entourage*, que foi dirigida pelo diretor Haguel la Porta. Ela afirma que na sua época era preciso irreverência para permanecer trabalhando na noite como transformista, sendo essa persistência basilar para que hoje as artistas possam se afirmar abertamente. Com isso, Gloria chama a atenção para a importância de as novas gerações reconhecerem e valorizarem esses caminhos trilhados. As linhas dos lábios de Luná imprimem um quase sorriso quando ela repara que Lalola toma notas em seu caderno, atenta ao que é dito. A curiosidade *dê* alune faz a professora lembrar de si na juventude, quando

encontrou nos estudos uma forma de se afirmar no mundo para além das imposições da família autoritária.

Em sua fala, Laurita Leão comenta que ela, Gloria, Castanha, Everton, Rebecca McDonald e Dandara Rangel fazem parte de uma mesma geração, ressaltando que antes delas houve outras artistas que já faziam shows de transformismo em Porto Alegre e no Brasil nas décadas de 1960 e 1970, como Valéria Del Rio, Nathalie Delon, Karen, Charlotte Brenon, Kika, Tânia Torres, Daniela Alves e, em âmbito nacional, Rogéria e Carla Campos. Laurita observa que quando começou, ela seguiu o estilo caricato, sendo o Castanha uma de suas referências. Para ela, esse era um diferencial naquele período, já que até então predominava entre as transformistas o estilo glamouroso. “*Aos poucos a gente foi percebendo que a caricatura não precisava necessariamente ter um dente preto pintado, o cabelo desgrenhado, a roupa em trapos, podia ser elegante, colocar vestidos finos e fazer humor, é o que a gente faz até hoje*” (Ramalho, 2023, 00:06:42), afirma a artista.

Seguindo uma linha cronológica, Laurita situa Fabielly Klimberg, Cassandra Calabouço e Charlene Voluntaire como a próxima geração de artistas, sendo que as duas últimas iniciam a carreira já se automeando *drag queens*. Depois desse grupo, a transformista posiciona as novas gerações de *drag queens*, impulsionadas pelo fenômeno RuPaul. Laurita faz coro com Gloria ao defender que essa geração mais recente precisa buscar conhecer o trabalho das que vieram antes delas, enfrentando violências e abrindo caminhos. Em relação a isso, Gloria diz que chegou a ser presa e violentada por policiais, considerando que a violência era maior com pessoas travestis⁶⁵. Everton Barreto confirma ao pontuar que ele era parado no carro e revistado quando estava caracterizado como Lady Cibele, mas, por não ser travesti, era liberado.

A professora observa que as falas repercutem entre os estudantes provocando burburinhos. Isadora olha concentrada para as artistas com uma das mãos na boca, Laura segura nas mãos da amiga ao lado. Luná supõe que para as gerações mais novas é inimaginável ser presa por ser quem se é. Ela própria também é afetada pelo que fora dito, essa diferença de tratamento por parte dos policiais, indicada por Gloria e Everton, faz retornar ao pensamento da professora a lógica da Fantasiadora *drag queen*. Enquanto Luná rastreia os rostos e ouve as palavras ditas, as ideias seguem desdobrando-se em seu corpo. Ela conecta o fato de as pessoas

⁶⁵ Informação presente na entrevista realizada com Gloria Crystal em 2021, aos 00:11:00. Disponível em: <<https://archive.org/details/entrevistas-transformismo-poa/Encontro+Gloria+Crystal+24-07-21.mp3>>. Acesso em: 21 de mai. 2021.

travestis passarem por mais violências ao serem abordadas pelos policiais com os limites de reconhecimento de quais corpos são legitimados como possíveis em detrimento daqueles que não o são, tendo-se como base as normas do sistema dominante de gênero binário. Assim, os homens cis que faziam transformismo, quando detidos pelos policiais, por vezes eram liberados, sendo o trânsito pelos códigos de feminilidade entendido, nesses casos, como uma expressão artística, ou seja, algo provisório. Já as artistas transformistas que eram travestis, tendiam a ser presas e violentadas na instituição carcerária pelos próprios policiais, conforme aparece nos relatos de Gloria Crystal e Everton Barreto.

A professora ainda lembra das operações da máquina de rostidade, que nas enunciações das artistas se mostram atualizadas na própria função policial. Por um lado, opera-se a homogeneização dos corpos a partir de critérios de reconhecimento identitários estabelecidos por relações de oposição binária. Por outro lado, efetua-se a seleção de quais corpos passam, tendo a liberdade de transitar no espaço público, em contraste com os corpos que, por não se enquadrarem nas expectativas binárias de gênero, devem ser retidos e punidos. Fabielly assume a palavra. Ela afirma-se como uma mulher trans preta que veio da vila, indicando que mesmo sendo a mais nova entre as artistas presentes, com 42 anos, também passou por violências.

Em relação às questões levantadas anteriormente, Fabielly ainda reforça a importância de se respeitar o legado das que vieram antes, apesar das divergências pessoais que possam existir. A transformista conta que Castanha, Laurita, Gloria e Everton são referências para ela desde que começou a se apresentar na noite em 1999, no bar Discretus. A artista localiza entre suas inspirações o grupo das *Black Divas*, composto por Yaçana Makeba, Lilian Backs e Luandre Demanielly. “A primeira vez que eu entrei numa boate e vi um show foi da Yaçana, dublando ‘License to Kill’ (...). Gente, eu olhei aquilo e eu chorava, eu chorava. Falei pra mim, ‘é isso que eu vou fazer da minha vida!’” (2023, 00:54:00)⁶⁶, compartilha a artista, emocionada. Ela menciona que sua compreensão de que gostaria de trabalhar profissionalmente como transformista aconteceu cedo, na adolescência. Já naquela época, ela se afirmava como uma mulher trans e sabia das diferenças em relação ao transformismo enquanto expressão artística.

Para Fabielly, a potência de transformação da arte transformista salvou sua vida, pois é o que lhe transporta para outro mundo, permitindo esquecer das dificuldades da vida cotidiana. Enquanto ouve o fluxo de enunciação, Luná toma notas dos nomes levantados pela artista.

⁶⁶ Disponível em: < <https://archive.org/details/entrevistas-transformismo-poa/Encontro+Fabielly+Klimberg+-+0-05-23.wav>>. Acesso em: 21 de mai. 2024.

Chama a sua atenção a afirmação do atravessamento racial, tanto na autoafirmação de Fabielly quanto no nome do grupo, *Black Divas*. A professora recorda que Gloria Crystal também se colocou como pessoa trans negra e periférica no último encontro que tiveram no *Mixx Bar*, contrastando com as demais artistas com quem conversou que não se posicionaram racialmente, embora apresentem traços que as levam a ser reconhecidas socialmente no Brasil como brancas. Mentalmente, Luná conecta isso ao funcionamento da máquina de rostidade, que situa a branquitude como traço do rosto padrão, em relação ao qual as diferenças são determinadas de modo binário. Dessa maneira, o rosto padrão aparece não como uma variação possível dentre outras, mas enquanto parâmetro de medida para organizar as demais variações.

“*Sou que nem a Susana Vieira, tô aqui porque eu sou bonita*” (2023, 00:34:15), brinca Maria Helena Castanha, levando a turma aos risos. Nem mesmo Luná se contém, deixando entrever uma linha de dentes amarelados pelo excesso de café. Castanha relata que começou no teatro em 1978, com o grupo Ói Nós Aqui Traveiz. Como ator transformista, a entrada foi por volta de 1987, por meio de participações no espetáculo de auditório *Viva a Gorda*, o qual se inicia no Bar Ocidente e, devido ao sucesso de público, passa para teatros cada vez maiores – Teatro de Câmara, Teatro Renascença, por fim, Teatro Presidente com 3800 lugares. A artista elucida que não sabe exatamente quando surge com esse nome, Maria Helena Castanha, mas lembra que ela já aparecia no espetáculo de auditório *A Casa da Lady Cibele*, que acontecia do Cine Theatro Ypiranga nos anos 2000 (Castanha, 2022). Everton Barreto (2023), que faz a Lady Cibele, confirma a informação e revela que o espetáculo foi dirigido por Sérgio Ávila, o qual também construiu o cenário primoroso de dois andares.

Castanha retoma a palavra: “*Hoje em dia, a Maria Helena, ela tomou conta de tudo, então mesmo que eu faça masculino, persona masculino, é muito difícil...*” (2022, 50:04:20)⁶⁷. Ela faz uma pausa reflexiva antes de prosseguir: “*...por exemplo, no Vitraux, quando vão me apresentar, ‘Com vocês Maria Helena’, tá eu lá de bigode. Virou uma grife, a Maria Helena Castanha (...). A Suzzy pede às vezes pra eu fazer aquele cantor de funk, o Nego do Borel, mas anuncia como Maria Helena Castanha, é engraçado* (2022, 00:30:15:21)”, conclui a artista com uma gargalhada que se transforma em tosse.

Luná percebe que os estudantes seguem interessados na conversa, Lalola não solta a caneta, anotando uma informação após a outra. É quase uma transcrição em tempo real, constata

⁶⁷ Disponível em: <<https://archive.org/details/entrevistas-transformismo-poa/Encontro+Jo%C3%A3o+Carlos+Castanha+1+-+25-04-22.aac>>. Acesso em: 21 de mai. 2024.

a professora, desejando ter acesso a essas anotações. O Magrão chega atrasado outra vez, ele entra com a cabeça erguida atravessando a roda pelo meio. Castanha não perde a oportunidade da piada: “Ó! Esse Magrão ia fazer sucesso na *Le Jardin* hein, entrou com tudo!”, diz a artista gargalhando junto com a turma. “Senta aqui do ladinho que a vó cuida de ti, meu querido”, acrescenta ela intensificando a onda de risos. Magrão fica enrubescido, ele acomoda-se na cadeira à esquerda da garota ruiva de cabelos longos no fundo da sala e dá um beijo na boca dela para que todos vejam. Luná observa que a cadeira do lado direito da mesma moça é ocupada pelo rapaz de bigode e traços simétricos que a professora vira subindo para o quinto andar logo depois de Magrão na semana anterior. Ele é um dos únicos que permanece sério diante da brincadeira de Castanha. A lógica da Melancólica *drag queen* ocorre no pensamento de Luná, mas a professora interrompe o encadeamento de ideias considerando que essa fofoca não é de sua conta.

Em busca de reestabelecer o ritmo da conversa, Luná pigarreia e, num tom de voz alto, diz: “Em nossas conversas anteriores, algumas comentaram que é na geração de vocês que os espetáculos montados nas casas noturnas foram levados para o teatro. Acho que vale a pena falar um pouco sobre esse processo”. As conversas paralelas se reduzem gradualmente; empolgada, Gloria é a primeira a partilhar. “*Eu lembro que na época um diretor, que é meu diretor até hoje, eu fiz formação de teatro com ele, que é Zé Adão Barbosa, ele foi na boate, viu um espetáculo e me chamou. Ele viu vários espetáculos na verdade, chamou essas pessoas e dentre elas eu tava junto, que eu sou muito talentosa. Aloka!* (Crystal, 2021, 00:53:35)⁶⁸”, afirma a transformista gargalhando com a turma. Ela prossegue: “*E aí, o que que aconteceu, ele montou um espetáculo chamado ‘Mulheres do Pau-Brasil’, só que ele não queria fazer aquilo dentro de uma boate, ele queria fazer no teatro. E ele levou pro teatro, foi o espetáculo que mais bombou, entende? A partir dali o teatro se abriu pro transformismo e pras travestis. Na época eu era totalmente transformista, eu ia de neguinho e saía de neguinha, né. (...) Comecei a fazer teatro ali* (Crystal, 2021, 00:55:00)”, conclui a artista, orgulhosa.

Sem hesitar, Laurita Leão complementa: “Como a Gloria disse, o *Mulheres do Pau-Brasil* foi a primeira apresentação num teatro com um show transformista, eu acho que era 1989. Tinha a Dandara, tinha a Carla Campos, (...) uma grande transformista que era conhecida no país inteiro, participava de júris do Chacrinha, do Silvio Santos, foi deputada eu

⁶⁸ Disponível em: <<https://archive.org/details/entrevistas-transformismo-poa/Encontro+Gloria+Crystal+24-07-21.mp3>>. Acesso em: 21 de mai. 2024.

acho, fez uma carreira muito interessante. Aí tinha a Rebecca, enfim. Era um espetáculo de teatro de revista, com números cômicos, esquetes curtos, dublagens e foi um sucesso extraordinário. (...) Fazíamos no Teatro de Câmara que fica na Rua República. Tinha uma fila que saía e atravessava a rua, era uma coisa inacreditável! Então, nós nos tornamos muito conhecidos por isso, a gente saiu das boates, das casas noturnas já para o teatro” (2023^b, 00:22:56-00:25:00)⁶⁹.

Ouvindo a artista falar, Luná se atém à diferença entre as montadas e as desmontadas, a qual é evidenciada com uma ao lado da outra. Ela repara que isso gera uma mistura, dando a ver ao mesmo tempo os corpos montados em estado de fabulação e a quebra produzida pelos corpos cotidianos que estão desmontados. Ao detectar a coexistência dessas variações num mesmo espaço-tempo, um pensamento passageiro atravessa Luná. Ela percebe esboçada em si mesma uma distinção de estados de corpo, oscilando entre a professora e a *femme fatale* que reencontrara recentemente. Essa constatação lhe produz um estranhamento, suas experiências pregressas atestam que tais universos não podem coexistir. Uma batalha silenciosa se instaura. Ela agarra-se com as unhas ao presente, cerra os punhos na mesa, um calafrio lhe percorre o corpo cristalizando-se no já conhecido nó na garganta. Luná pigarreia, coça a garganta. Aqueles tantos rostos diante de si aumentam sua ansiedade, já na borda do buraco de si ela se atém à presença de Gloria. A imagem da artista batendo o leque junto com a multidão na Parada de Luta fulgura intensa produzindo uma corrente de ar. Luná inspira fundo, a tempestade se acalma e o foco da atenção é redirecionado ao que é dito.

Castanha comenta que não participou do *Mulheres do Pau-Brasil*, lembrando que das artistas ali presentes estavam Lauro Ramalho, Everton Barreto e Gloria Crystal. A transformista rememora que quem deu a ideia para o Zé Adão Barbosa produzir esse musical e investiu financeiramente nele foi o dono do Bar Discretus, que é carioca, tendo presenciado as montagens de Teatro Revista no Rio de Janeiro. “*Foi o maior sucesso, só que a classe teatral, os tradicionais atores protestaram que era um absurdo, que teatro era sagrado, aquela besteira de sempre (...)*” (2022, 00:13:27-00:14:40), afirma Castanha, fazendo um gesto brusco com a mão em protesto. Ainda sobre o assunto, Everton indica que os *shows* de transformismo aconteciam em guetos, sendo as casas noturnas voltadas para o público gay, camufladas, não havendo letreiros na fachada. O artista concorda com Laurita, entendendo que foi quando

⁶⁹ Disponível em: <<https://archive.org/details/entrevistas-transformismo-poa/Encontro+Lauro+Ramalho+2++31-08-23.aac>>. Acesso em: 21 de mai. 2024.

começaram a trabalhar no teatro que alcançaram um público mais amplo, ganhando destaque nas mídias e recebendo convites para fazer eventos de públicos heterossexuais.

Esforçando-se para manter a concentração após margear um dos buracos que lhe paralisam, a professora passa os olhos por suas anotações de aula. Ela se atina a uma marcação destacada com o nome *Companhia de Teatro Ridículo*. Considerando que as artistas falam sobre a passagem para o teatro, Luná intui que esse é o instante para entrar nesse tema. “Em relação a essa ocupação dos teatros realizada pelo grupo de vocês, uma das coisas que me chama a atenção é o trabalho coletivo. Pelo que já ouvi de nossas conversas anteriores, é nesse processo que acontece a formação da Companhia de Teatro Ridículo, né?”, pergunta a professora.

Castanha balança a cabeça afirmativamente e se coloca a falar: “Como eu te disse da outra vez, *ela nasceu na casa do Zé Adão Barbosa, que é o diretor que a gente sempre trabalha. Em janeiro tem o Porto Verão Alegre e a gente tinha a necessidade de fazer alguma coisa, em geral, a gente nunca tinha dinheiro pra viajar [...]. Daí a gente criou, eu, Lauro e o Zé Adão, criamos ‘Escola de Sereias’, que foi a primeira peça da Companhia de Teatro Ridículo. E foi o maior sucesso no verão. Cada cena era uma cena de um filme*” (2022, 00:02:14-00:06:31), explica a artista. Ela prossegue motivada: “*Tinha o ‘Tubarão’ que era maravilhoso. Tinha ‘O diabo na carne de Miss Jones’, que é um filme pornô, e encerrava com ‘A Garganta Profunda’, que é a última cena da peça, era eu fazendo a Linda Lovelace, as pessoas ficavam chocadas com o que eu fazia. Uma artista plástica construiu uma piroca, com veia, tu olhava assim, dizia que era de verdade, só que era muito grande, desse tamanho...*” (Castanha, 2023, 00:20:18-00:22:00)⁷⁰, sugere a artista com a mão posta em paralelo ao chão indicando o tamanho, ela gargalha junto com a turma, que fica alvoroçada.

Luná arregala os olhos; paralisada, ela ouve Castanha prosseguir: “*...parecia esses de silicone de agora, mas era de esponja e, por dentro, eu botava um tubo de desodorante, aqueles que tu aperta assim, com leite condensado e creme de leite, sem a tampinha, então ficava só ali o buraquinho na cabecinha. Daí o Caio botava, ele fazia um cowboy americano e eu de enfermeira, com os cabelos loiros, gostosa, com uns tetão. [...] Daí ela mandava ele deitar na maca, começava a ver onde é que ele tava com dor, ela botava a mão no pau dele, via aquele volumão. Ela abria, saltava aquela piroca, ela abraçava o pau, era muito engraçado, as pessoas ficavam assim, tinha gente que parecia que ia morrer do coração de tanto que ria. [...]*”

⁷⁰ Disponível em: <<https://archive.org/details/entrevistas-transformismo-poa/Encontro+Jo%C3%A3o+Carlos+Castanha+2+-+04-05-23.wav>>. Acesso em: 21 de mai. 2024.

E quando eu apertava, aquilo começou jorrar leite, aquela porra com leite condensado, eu tomava um banho, ficava, assim, pingando, as pessoas... bom, daí o público vinha abaixo” (2023, 00:22:00-00:24:01), conclui a artista tossindo de tanto rir junto com as demais artistas e a turma toda.

A professora sente que perdeu o controle da situação, ela não reage até notar que o aluno de bigode, amigo de Magrão, está filmando. Um *flash* do reitor da antiga universidade onde Luná trabalhava toma seu pensamento. Na tela do computador, as fotos vazadas, a sensação de constrangimento lhe envenena o corpo. A professora começa a suar, sua respiração acelera, a visão fica turva e o rosto ainda mais pálido do que o comum. Luná perde os sentidos e cai da cadeira. Alguns minutos se passam com ela absorta na escuridão. Os sons tornam-se aos poucos audíveis. Luná ouve a voz de Laurita, “Não fiquem em cima, voltem para as cadeiras, molecada! Ei, você! Desliga essa câmera agora e apaga o vídeo. Tá pensando que transformista é bagunça? Eu, hein”, diz a artista colocando ordem na sala.

Uma brisa de vento acaricia o rosto de Luná. Ela pisca os olhos lentamente. “Isso, respira, Luná”, diz Gloria em tom de voz doce. As imagens começam a ganhar forma, Luná enxerga o rosto de Gloria cada vez mais nítido. Ela recobra os sentidos e recebe ajuda para levantar-se. “Está tudo bem, desculpem, minha pressão deve ter baixado, já passou”, responde a professora pigarreando. “Acho melhor a gente encerrar por hoje”, comenta Laurita, Everton concorda com a colega. “Não, não, por favor, gostaria de ouvi-las mais sobre a Companhia de Teatro Ridículo...”, diz Luná. Sem deixar tempo para objeções, ela continua a falar em tom alto cortando ao meio os burburinhos: “...conversando com o Zé Adão, ele comentou que além das inspirações no Teatro Revista, como no caso da triangulação com público, a Companhia de Teatro Ridículo também incorpora elementos da companhia americana *Ridiculous Theater*, de onde vem o próprio nome”. Apesar de as conversas paralelas terem diminuído, elas não se encerram, as artistas olham entre si abismadas.

É estranha a forma como Luná segue adiante, apesar dos limites do corpo. Ela ignora a fissura gerada pelo desmaio como se nada tivesse acontecido. A professora verifica suas anotações de aula e prossegue, dizendo que Zé Adão cita o espetáculo *O mistério de Irma Vap* (1984), escrito por Charles Ludlam, fundador da *Ridiculous Theater Company*. Nesse sentido, a professora afirma que ao pesquisar sobre o tema, localizou um texto de Gerald Rabkin (1978) situando algumas características desse grupo, como a ênfase no teatro popular, na androginia, nos elementos eróticos e na inclusão de *female impersonators*. Além disso, o autor demarca o

uso de referências de filmes do circuito alternativo e da cultura de massa, o que, do ponto de vista de Luná, parece ir ao encontro do que Maria Helena Castanha diz em relação ao espetáculo *Escola de Sereias*. “Chama a minha atenção que, segundo Rabkin, esse grupo de teatro se propunha a deslocar tanto a corrente naturalista quanto as correntes de vanguarda, como o teatro do absurdo. Vocês percebem esses atravessamentos nos trabalhos que fizeram?”, pergunta a professora, conseguindo produzir monotonia na sala com sua longa explanação.

Luná percebe Laurita olhando-a ainda preocupada, a professora permanece séria. Castanha sustenta a continuidade da conversa: “Olha, essa parte da teoria, desse tal de ‘Geraldo do Rabin’ é o Zé Adão que sabe mesmo, se ele disse então é isso. A gente queria mesmo é fazer e experimentar”, afirma a artista. Mesmo em desacordo com a decisão da professora, Laurita aceita retomar o assunto: “Vejam... depois do *Escola de Sereias* de 1994, *a gente montou um espetáculo chamado ‘Crazy Dolls’, (...) era quase sempre esse grupo que trabalhava, o Everton Barreto que é a Lady Cibele, a Gloria Crystal, eu, o Castanha e a Dandara. Nesse, tínhamos eu, a Gloria, a Lady Cibele, mais o Heinz Limaverde que é um ator, hoje trabalha em uma companhia. Foi o primeiro trabalho transformista dele, ele segue fazendo e tem uma carreira muito parecida com a minha e do Castanha, de fazer teatro e de fazer shows em lugares alternativos também* (2023^b, 00:12:57-00:15:32).

“Então, o *Escola de Sereias* foi o primeiro espetáculo da Companhia de Teatro Ridículo e depois veio o *Crazy Dolls*, tu recordas em que ano foi e quais foram os outros trabalhos do grupo?”, pergunta Luná. “Acho que sim. *Escola de Sereias* foi em 1994, *Crazy Dolls* em 1995, depois veio o *Bordel das Irmãs Metralha* de 2006, em 2007 teve o...”, responde Laurita fazendo uma pausa em busca da recordação. “Em 2007, foi a *Casa das 3 Irenes*”, ajuda Castanha. “Isso, *A Casa das 3 Irenes*, ficamos um tempo com ela em cartaz”, confirma Lauro. Gloria acrescenta: “O próximo é o *Rainhas da Noite* que estreou em 2019, esse estávamos nós quatro, eu, Castanha, Laurita e Everton, foi inspirado na nossa trajetória artística”. “Isso mesmo. E agora, eu e Castanha estamos montando um chamado *Corra, que as palhaças vêm aí!* Nesse nós celebramos nossa amizade de 40 anos”, menciona Laurita.

A professora anota as informações em seu caderno. “Então, pelo que entendo, vocês têm essa Companhia, mas nem sempre participam todas de todos os espetáculos”, constata ela. Castanha confirma a informação, indicando que também convidam outros artistas para entrar em espetáculos específicos. Além disso, cada uma tem outros trabalhos em paralelo, como no caso de Laurita com a Companhia Stravaganza e do Zé Adão Barbosa com a Casa de Teatro.

Everton fala de alguns dos seus projetos, como a Ocupação do Mário Quintana por *drag queens*. Fabielly menciona que acabou seguindo carreira nas casas noturnas e no carnaval, onde conquistou o título de primeira madrinha trans.

A professora é bem-sucedida em reestabelecer a situação. Ela segue adiante, obstinada, silenciando em si mesma o ocorrido, como lhe é costumeiro. As artistas conversam e Luná não percebe o tempo passar. Ela verifica a continuidade da gravação no celular e se dá conta de que restam 20 minutos para o final da aula. A professora abre espaço para a turma fazer perguntas. Apesar do balbucio nas palavras, que reafirmam os traços de insegurança, Lalola é a primeira a se colocar, perguntando se as artistas lembram quando apareceu o desejo delas de se montarem como transformistas. Luná se surpreende com a questão, que lhe instiga. Fabielly sugere que brincava de imitar a Xuxa na infância: “*Sempre gostei de brincar na frente do espelho quando eu era pequena, quem nunca botou uma toalha na cabeça e começou a dublar a música do momento da época, né?*” (2023, 00:00:41-00:01:22)⁷¹, diz ela.

Fabielly ainda pontua que as apresentações de Marcinha do Corinto e de outras artistas transformistas no *Show de Calouros*, do Silvio Santos, também intensificaram o desejo de experimentar a montagem artisticamente. Everton é o próximo a se manifestar, ele afirma que desde criança seu sonho era fazer teatro. Aos 14 anos, começou a ir com frequência ao Teatro de Câmara, onde assistiu um espetáculo com o Fábio Neto fazendo a madrasta da Cinderela. Essa foi a primeira vez que viu um ator vestido de mulher. “*Aquilo me fascinou, aquela figura, aquele homem vestido de mulher, aquele homem fazendo uma mulher que parecia uma mulher realmente. Eu achei isso interessante, esse universo se descortinou* (Barreto, 2023, 00:00:50-00:02:50)⁷²”, partilha ele, entusiasmado. O artista pontua que, por volta dos 19 anos, começou a frequentar uma boate do Dirnei Messias, onde ele viu a oportunidade de experimentar, de fato, a montagem. Ali foi onde começou, em um concurso.

Para Laurita, a possibilidade de vivenciar a montagem artística vem depois do seu encontro com o teatro, o qual aconteceu no Colégio de Aplicação em 1982. Antes desse momento, a artista relata que percebia uma identificação com apresentadoras e atrizes como Hebe Camargo, Marília Pêra e Sandra Bréia. “*Eu gostava daquelas mulheres com muito*

⁷¹ Disponível em: <<https://archive.org/details/entrevistas-transformismo-poa/Encontro+Fabielly+Klimberg++0-05-23.wav>>. Acesso em: 21 de mai. 2024.

⁷² Disponível em: <<https://archive.org/details/entrevistas-transformismo-poa/%E2%80%8B+Encontro+Everton+Barreto+++01-05-23.aac>>. Acesso em: 21 de mai. 2024.

figurino, muitas joias. Aquilo me encantava de fato. E aí, quando eu entrei pro teatro eu tive mais proximidade com isso (2023^a, 00:00:56-00:02:19)⁷³, diz Laurita. Luná acha interessante que há na fala das artistas uma recorrência do desejo de se apresentar artisticamente já na infância e adolescência. Ela anota em seu caderno: “a montagem como brincadeira – devir-criança?”, o que fica como uma ideia a ser revisitada, tendo em vista o movimento de experimentação implicado no devir-criança. Além disso, a professora atenta para as menções a artistas que apareciam na televisão como um dos fatores envolvidos na composição do desejo de se tornar ator/atriz transformista. Ela conecta isso com o fragmento escrito sobre as rostidades da montagem, onde o filme *Priscilla, a rainha do deserto* e a série *RuPauls Drag Race* aparecem como catalisadores da cena *drag queen* no Brasil.

Nos últimos minutos da aula, Isadora lança uma questão direcionada para Maria Helena Castanha. Ela pergunta sobre o processo de criação da artista. Castanha responde empolgada que entre suas fontes de inspiração está o cinema. A artista conta que, em um ano, chegou a assistir 800 filmes nas salas de cinema. “*Se preciso fazer um show... ‘ahh aquela roupa!’. Aí eu começo a imaginar a roupa, o personagem, como é que é. E, de repente, boto a roupa do personagem, aí vem o assunto do personagem e já começa a falar*” (Castanha, 2023, 00:43:50-00:44:11)⁷⁴. Tratando especificamente da montagem de Maria Helena Castanha, ela fala que gosta de usar elementos de época, evitando repetir os mesmos números artísticos. Além disso, para interagir com o público, Castanha afirma que busca estar informada em relação às notícias do momento. Luná observa mentalmente que, esse processo mencionado por Castanha, já é a montagem em acontecimento. Ato de agenciar elementos heterogêneos, traços de distintas séries que, montadas em conjunto, compõem a montagem. A professora anota o *insight* em seu caderno: “A montagem é o efeito de um processo contínuo de criação, ela acontece antes, durante e depois do momento de encontro com o público. Não começa quando se sobe no palco, nem termina quando se desce dele”.

Castanha conclui sua fala. Frente ao silêncio, indicando o fim das questões, Luná agradece às artistas pela presença e libera a turma, que sai comentando sobre as falas das transformistas e o desmaio de Luná. “Tu tem que comer melhor, menina, pra ficar com umas

⁷³ Disponível em: <<https://archive.org/details/entrevistas-transformismo-poa/Encontro+Lauro+Ramalho+-+10-05-23.wav>>. Acesso em: 21 de mai. 2024.

⁷⁴ Disponível em: <<https://archive.org/details/entrevistas-transformismo-poa/Encontro+Jo%C3%A3o+Carlos+Castanha+2+-+04-05-23.wav>>. Acesso em: 21 de mai. 2024.

coxona grande, está muito magrinha”, comenta Maria Helena, despedindo-se de Luná e saindo junto de Everton, que agradece pelo convite. Já na porta, Fabielly convida Luná para assisti-la na *Le Jardin* no domingo seguinte. Antes de irem, Gloria e Laurita buscam saber se a professora está bem. “Que susto, Luná, não deixe de ir ao médico verificar se está tudo bem”, recomenda Laurita. “Não foi nada, é só a pressão mesmo”, insiste Luná, dissimulando o ataque de ansiedade que tivera.

Finalmente sozinha, em silêncio, Luná senta-se na cadeira junto à sua mesa. Ela fecha os olhos, coloca os dedos entre os cabelos, bagunçando o penteado, e apoia os cotovelos na mesa, permanecendo nessa posição pelo que sente como horas a fio. Seu estômago ronca, denunciando a fome. A professora abre a bolsa lentamente, pega a cartela de comprimidos e tira um, levando-o até a boca. Ela olha através da janela enquanto toma um gole de água. O vento balança as folhas das árvores. Céu penumbroso. Postes acesos em pleno dia. Uma tempestade está formada. A alegria que Luná sentira nos últimos dias parece-lhe uma memória distante, o vazio do estômago se alastra pelo corpo. Sem tirar os olhos da paisagem, Luná tateia a mesa em busca dos comprimidos, ela tira mais um da cartela e coloca-o na boca mastigando. Um gosto amargo toma conta das papilas, mas ela permanece rígida, bloqueando a passagem da sensação.

“Se houver repetição, pelo menos dessa vez é um cargo provisório”, diz Luná para si mesma em busca de um mínimo de tranquilidade. Ela leva a garrafa de água até a boca, toma três longos goles que transbordam pelo canto dos lábios. Com o olhar fixo nas árvores, a professora passa as costas da mão direita sobre a boca limpando a água e, ao mesmo tempo, borrando o batom vermelho.

10. COMUNICAÇÕES TRANSVERSAIS TRANSPASSAM AS MICROPOLÍTICAS *QUEER*

A semana arrasta-se. Luná não suporta o veranico fora de época que aparece perturbando o frio que lhe apraz. Certa de que será cassada numa nova inquisição, ela se recusa a pensar sobre os acontecimentos da última aula. A professora tenta seguir adiante como se nada ocorrera. Ela retoma as leituras de Jack Halberstam e Paul Beatriz Preciado para a próxima aula. Quando sugada pelo buraco de inseguranças, onde sussurram os fantasmas de si, os livros sempre lhe são uma saída. O desejo de permanecer só, longe de qualquer interação com outras pessoas retorna vigoroso, repetindo os circuitos instalados anteriormente pelo processo irregular que culminou em seu afastamento. Luná pensara em desmarcar o encontro com o coletivo do Grafia Drag, mas as salas da FABICO são disputadas, é difícil encontrar espaço livre para reuniões. A solicitação de reserva fora feita há duas semanas, assim, a professora decide manter o compromisso, mesmo que para isso precise triplicar a dose de seu remédio.

No dia marcado para a reunião, Luná vai até a universidade. A sala é pequena, fica no segundo andar do prédio. Há uma mesa oval no centro com cadeiras em volta. Sentada próxima ao computador, está a professora, controlando a passagem das lâminas do *slide*. Seus cabelos estão presos no corriqueiro rabo de cavalo com a conservadora frente repartida ao meio. Ela não se preocupou em ocultar as olheiras com maquiagem, sequer desenhou o delineado preto que lhe é característico. O rosto lavado reforça o aspecto adoentado já dado pela costumeira palidez. Ao redor da mesa estão Lalola, Mia The Witch e Tiffany Piazza. O caderno de Lalola se encontra aberto na mesa, a caneta na mão direita indica prontidão para o debate. Mia tira uma *selfie* e atualiza o *feed* do Instagram. Entediada, Tiffany rola o *feed* do Tik Tok no celular.

Na tela branca é projetado o título “Micropolítica das montações: um estudo das comunicações transversais em fabulações transformistas”. Anestesiada, Luná toma um gole da lata de energético que se encontra sobre a mesa, ao lado de sua bolsa. Ela pigarreia e dá início à reunião: “Bom dia. Obrigada pela presença de vocês e pelo interesse nesse estudo que está em andamento. Estou certa de que esse diálogo será produtivo tanto para o desenrolar dessa pesquisa que estou fazendo, quanto para o trabalho coletivo que realizamos no Grafia Drag. Esse encontro demarca também maior integração entre o *site*, enquanto ação de extensão, e a prática da pesquisa, o que me parece frutífero. Sintam-se à vontade para me interromper ao

longo da apresentação, procuro prezar pela horizontalidade nas conversas”, conclui Luná entrecruzando os dedos das mãos formalmente.

A professora ingere mais um gole generoso de energético, o qual atua em disparate com os remédios que tomara. Ela prossegue: “Como vocês já sabem, estou mapeando o território transformista de Porto Alegre, considerando suas diferentes zonas. Num primeiro momento, dei maior atenção para os espaços em si, dentre eles visitei o *In.fame*, a *Workroom*, o *Vitraux* e o *Mixx Bar*. Como estou interessada em dar ênfase às transformistas com mais tempo de carreira, acaba que o espaço que passo a frequentar mais é o *Mixx Bar*. Nessa zona, vemos a geração de transformistas com mais de 30 anos de carreira persistir na cena”.

Mia interrompe Luná: “Eu fico passada com essa questão. Parece que essas artistas mais experientes acabam sem espaço nos lugares mais centrais da cidade, né? É como se fossem lembradas só no mês do orgulho LGBTQIAPN+, sabe? Isso é um absurdo!”, conclui Mia em tom crítico. Tiffany entra na conversa: “Isso deve interferir nos cachês, né, já que os bares aqui do centro costumam remunerar melhor. Mas são públicos diferentes, então tem isso também”. Luná balança a cabeça concordando: “Excelentes observações, vejo que vieram afiadas. Essa questão geracional é justamente um dos pontos que me interessa na pesquisa. Como vocês bem falaram, ela impacta diretamente nos ambientes em que as artistas circulam e na remuneração delas”, responde a professora em tom cansado. Ela complementa: “Recentemente, passei a ir mais assiduamente na *Workroom* também, a qual passou a incluir regularmente o transformista João Carlos Castanha em seu *casting*”. Mia e Tiffany estalam os dedos no ar ao mesmo tempo indicando aprovação.

Luná troca a lâmina do *slide*, o título “Cia. de Teatro Ridículo” aparece projetado na tela branca. “Bom, conforme eu dizia, a partir da pesquisa exploratória cheguei em artistas como Gloria Crystal, Laurita Leão, Maria Helena Castanha e Lady Cibele, as quais juntas compõem a Companhia de Teatro Ridículo”, afirma a professora. “Eh... a roda... aquela, aquela conversa da segunda foi incrível! Já tinha ouvido falar do Castanha, por causa daquele filme dele dirigido pelo Davi Pretto, mas as outras artistas conheci aquele dia mesmo. Pena que a *sora* não passou muito bem...”, interrompe Lalola. Mia e Tiffany trocam olhares, Luná permanece séria, ela pigarreia, molha a boca com o energético e prossegue: “Como eu dizia, essas quatro artistas costumam se apresentar no *Mixx Bar*, sendo que Maria Helena Castanha também transita pelo *Vitraux*, *Workroom*, *Le Jardin* e outros espaços. Além de fazerem números na noite, essas artistas têm um histórico de trabalho conjunto em espetáculos teatrais,

como no caso das peças *Mulheres do Pau-Brasil* (1990), *Crazy Dolls* (1995), *O Bordel das Irmãs Metralha* (2006) e *Rainhas da noite* (2020), todas dirigidas por Zé Adão Barbosa”, informa Luná.

“Essas artistas arrasam demais!”, comenta Mia efusivamente; ela continua: “Acho que além de saber quem são elas, a gente precisa estar mais presente nos espetáculos delas, estar mais disponível para as trocas, isso é estar junto, né?”. A professora concorda com Mia e pondera que, do seu ponto de vista, é nessas relações entre diferentes gerações que podem decorrer conexões criadoras capazes de impulsionar a cena para direções imprevistas. “Embora a tendência comum seja a demarcação diacrônica do transformismo como o passado do *drag*...”, diz Luná erguendo o dedo indicador no ar, “... o que fica evidente a partir dos trânsitos pelos territórios aqui de Porto Alegre é que essas cenas coexistem sincronicamente, mantendo-se suas diferenças. Dito isso, quero apresentar para vocês o problema-guia que uso como uma bússola para orientar o percurso da pesquisa”.

A professora troca a lâmina do *slide*, sugerindo que o problema se transforma ao longo do processo, sendo uma de suas funções criar um plano de consistência para a investigação. Luná apresenta a primeira versão do problema-guia que se encontra projetado na tela, ela lê em voz alta: “Como se configuram as montações transformistas das artistas que compõem a Cia. de Teatro Ridículo de Porto Alegre e quais são os efeitos das comunicações transversais efetuadas no grupo e nas relações com as novas gerações?”. Luná folheia seu caderno de anotações e retoma a fala: “Já a versão mais recente do problema-guia está formulada do seguinte modo: **Como operam as lógicas fabulatórias implicadas em montações transformistas da cena porto-alegrense e quais são os efeitos das comunicações transversais aí efetuadas?**”.

A professora explica detidamente: “Com essa mudança, além de ampliar o escopo de artistas entrevistadas para além da Companhia de Teatro Ridículo de Porto Alegre, também passo a considerar o conceito de fabulação como alternativa às perspectivas que reduzem as montações transformistas ao caráter de representação cênica. Voltarei a isso mais adiante na minha fala”. “Ehh, *sora*, mas, mas como assim o problema pode mudar? Eu achava que depois de ter um problema de pesquisa ele tinha que ficar igual até o fim”, questiona Lalola. Mia e Tiffany encaram a professora interessadas pela resposta.

“Na verdade, depende da perspectiva metodológica que se tem como base, Lalola. Tenho trabalhado com a Cartografia das Diferenças, por essa via, entendemos que o método,

incluindo aí o problema de pesquisa, não está dado de antemão, ele vai sendo construído no caminhar, podendo, portanto, se transformar ao longo do percurso”, responde a professora pacientemente, mas sem perder a altivez. Ê estudante agradece pela resposta e a professora prossegue com a explanação. A partir da nova formulação do problema-guia, Luná sugere que o objetivo geral da pesquisa é **compreender as fabulações da cena transformista de Porto Alegre, considerando principalmente as comunicações transversais que acontecem nas montações.**

Luná toma o restante do energético num único gole, seus olhos estão mais abertos ficando ainda maiores através das lentes dos óculos. Ela passa para o próximo *slide*. “Entre os objetivos específicos da pesquisa indico os seguintes: a) Identificar os modos pelos quais as/os/es *drags* são estudadas no âmbito dos estudos *queer*, especificamente em Judith Butler, Paul Beatriz Preciado e Jack Halberstam; b) Mapear o território transformista na cidade de Porto Alegre, considerando tanto os locais quanto as artistas; c) Descrever e conceituar as montações transformistas; d) Investigar as dinâmicas fabulatórias que se apresentam no fenômeno estudado; e) Detectar os processos comunicacionais que emergem desta cena, tendo em vista o conceito de comunicação transversal”, conclui Luná, perguntando ao grupo como percebem os aspectos apresentados por ela.

Mia é a primeira a se colocar: “Sabe que eu li um TCC em formato de revista, foi escrito por Gengiscan Silva (2018) que faz a *drag queen* Abigail Foster. Entre outras discussões esse trabalho apresenta alguns prós e contras de *RuPaul’s Drag Race*. Concordo quando ela diz que a RuPaul é uma deusa icônica que construiu o império dela sendo uma *bixa* preta periférica, isso não pode ser apagado, né? Além disso, não existe sombra de dúvida de que o *reality RuPaul’s Drag Race* fortaleceu a cena *drag* no Brasil e no mundo”, comenta a artista gesticulando com as mãos. Ela continua: “Entre os contras desse programa, lembro que ele fala da invisibilização e desvalorização das *drags* brasileiras de gerações anteriores, as gatas que abriram caminhos pra nós, né? Então, esse destaque que você dá pro transformismo é tudo pra mim, mesmo que tenha ampliado pra incluir artistas das novas gerações como euzinha e a própria Tiffany”, conclui Mia com o costumeiro riso agudo.

Tiffany estala os dedos no ar apoiando a amiga e, em seguida, assume a fala: “Eu fiquei em dúvida numa coisa, não vi você dizer tanto das *drags*, se vai falar de diferentes gerações, não tem que definir esses termos?”, pergunta Tiffany em tom desafiador. A professora balança afirmativamente a cabeça, ela entrelaça os dedos postos sobre a mesa e responde perspicaz:

“Ótima questão, Tiffany. Em princípio, eu estava usando os termos em conjunto, *drags* e transformistas, mas encontrei indícios em estudos, e entre as próprias artistas da cena de Porto Alegre, sugerindo que as *drag queens*, *drag kings* e outros estilos de montações não deixam de ser variações do transformismo”, diz a professora desenlaçando os dedos. Ela apoia o cotovelo direito sobre a mesa, fecha o punho no ar, pigarreia e prossegue com a arguição: “Esse é o caso daquele ensaio publicado por Lorde Lazzarus (2022) no *Grafia Drag* e, também, do artigo de Matheus Bibiano, Caio Melo da Silva e Fábio Freitas (2019) que foi apresentado na Intercom. No caso das artistas entrevistadas, João Carlos Castanha e Fabielly Klimberg estão entre aquelas que vão por esse mesmo caminho”.

Não satisfeita, Luná ainda retoma a discussão etimológica da palavra transformismo feita na primeira aula do semestre com a graduação, pedindo licença a Lalola, que já ouvira tal argumento. A professora reforça que o transformismo se conecta ao ato de transformar-se, metamorfosear-se, tornar-se diferente, o que em seu ponto de vista é um dos traços gerais da própria montagem. “Ao encontro disso, a partir de uma perspectiva micropolítica...”, continua Luná imergindo no fluxo de enunciação, “...o transformismo aparece como território aberto, heterogêneo e em variação constante. Isso porque as comunicações transversais que acontecem nas distintas montações e entre elas podem produzir criações capazes de levar os termos envolvidos nessas relações a se transformarem, a se metamorfosearem, a tornarem-se diferentes de si mesmos, em outros termos, a efetuarem devires”, conclui ela como se estivesse diante de uma banca de defesa de tese.

O silêncio toma conta da sala. A professora é interrompida novamente por Tiffany, que insiste na objeção: “Mas eu já li que uma das diferenças entre as transformistas e as *drag queens* é o exagero, como isso não é considerado?”, pergunta a artista. Mia e Lalola se entreolham, Luná deixa o silêncio prolongar-se. Ela responde espaçadamente buscando sustentar a postura paciente: “Tens razão, Tiffany. De fato, existem estudos que endossam essa distinção, como, por exemplo, a pesquisa de José Gadelha (2009). Também percebo essas enunciações circularem nas falas de algumas artistas com quem conversei. Do meu ângulo de visão, essa distinção bem demarcada aparece junto da importação do estilo de montagem *drag queen* ali nos anos 1990 como uma tentativa de categorizar e organizar os corpos. Contudo, estou certa de que, atualmente, essa diferença pautada no grau de aproximação dos ideais dominantes de feminilidade não se sustenta empiricamente nas montações. Quando vemos a transformista Maria Helena Castanha em palco, não estamos diante de uma feminilidade análoga aos ideais

dominantes e, ainda assim, ela se afirma como transformista. Esse é o mesmo caso da carioca Laura de Vison que, conforme lembra Remom Bortolozzi (2015), já trabalhava com o exagero e o caricato antes das *drag queens* chegarem ao Brasil. Por outro lado, quando vemos algumas montações *drag queens*, nem sempre estamos diante de uma feminilidade hiperbólica; inclusive, na análise feita por Livia Pereira (2019) a conclusão é de que *drags* brasileiras como Pablio Vittar, Gloria Groove, Lia Clarck, Kaya Conky e Aretuza Lovi performam um anti-camp em seus videocliques, reproduzindo estereótipos de feminilidade”, conclui a professora, perspicaz.

Lalola folheia as páginas de seu caderno. Ela localiza uma anotação e, em tom seguro, afirma: “Ehh... naquela nossa primeira aula, a *sora* também falou da coisa desse termo, o transformismo, ser usado em outros países latinos, então tem essa questão política também, né... de usar esse termo”. Luná balança a cabeça concordando com o estudante. Aliviada por não estar sozinha, a professora esboça seu quase sorriso amarelo e responde: “Exatamente, Lalola! Essas escolhas são também políticas. Entre os artistas da América Latina que levantam essa discussão está o argentino Maximiliano Mamani que dá corpo à montagem da *drag cholita* Bartolina Xixa (figura 20). O artista retoma a autoafirmação como transformista em articulação com seus vínculos de ancestralidade indígena, propondo, através de suas montações, uma crítica às necropolíticas do regime colonial capitalístico (Rolnik, 2018) que assolam os povos originários (Ostruca, 2021)”.



Figura 20 - Bartolina Xixa no vídeo Ramita Seca. Fonte: Canal Eli Portela – YouTube

Ansiosa por retomar o encadeamento preparado para o encontro, a professora levanta-se da cadeira, troca a lâmina do *slide* e se dirige ao grupo assumindo posição professoral: “Eu gostaria de compartilhar com vocês um pouco mais sobre a problematização e os aspectos

teórico-metodológicos que sustentam esse estudo. Se vocês não se importarem, ficarei em pé um pouco; falar sobre teorias me deixa inquieta, o movimento do corpo se torna uma urgência”, comenta a professora procurando descontrair o clima. Ela troca a lâmina do *slide*. Aparece projetado no quadro o título “OS DEVIRES DA MONTAÇÃO”. Luná sugere que na perspectiva de Preciado (2018), a experiência *drag* vai além de uma personagem teatral, sendo nesse sentido que o autor fala em um devir-*king*. “Por essa via, além das transformações visíveis efetuadas nos corpos através da montagem concreta, o filósofo chama a atenção para as transformações na percepção e na subjetividade que podem acontecer em decorrência das montagens”, argumenta a professora gesticulando com as mãos. Ela menciona que entre os efeitos possíveis desse devir-*king*, Preciado situa a instauração de processos de desidentificação em relação ao sujeito que compreende seu corpo como propriedade individual, marcada por identidades de gênero e sexualidades fixas. Luná destaca que sua intenção é desdobrar essa proposição de Preciado em conexão com os conceitos de comunicação transversal (Guattari, 1981; Deleuze, Guattari, 2012^b) e fabulação (Deleuze, 2011, 2018), sendo essa a base teórica de sua pesquisa.

Mia pega o gancho da discussão: “Acho que até esse rolê de ter me descoberto uma pessoa não-binária depois de eu já estar fazendo a Mia, foi um rolê que eu comecei a me questionar muito sobre se aquilo realmente era só um fazer artístico ou o quanto aquilo também se relacionava com o Patrick [...]. Então, a Mia realmente veio num momento em que eu precisava, não conseguia mais tá preso nessa caixinha onde todo mundo me vê como um homem. A Mia mexeu essas estruturas, me fez abrir a cabeça e pensar em possibilidades além das que eu estava preso (...)” (Nascimento, 2023, 00:15:43-00:17:30), conclui Mia. Aliando-se à artista, Lalola afirma que também é uma pessoa não-binária e que, para *elu*, esse espaço de acolhimento e de autoconhecimento é a cena *ballroom*. Enquanto ouve *ê* estudante, um *insight* atravessa Luná. Ela conecta o comentário sobre a desestabilização das estruturas de gênero com o conceito de devir-mulher em Deleuze e Guattari (2012^b). A professora aproxima-se da mesa e faz uma anotação no canto do seu caderno de notas: “Desidentificação – deslocamento das estruturas – devir-mulher”, a qual é retomada por ela posteriormente na escrita do texto *Fabulações transformistas: da imitação aos devires* (subcapítulo 14.1).

Em relação às falas de Mia e Lalola, a professora depreende que, de fato, a experimentação dos códigos de gênero no âmbito artístico da montagem transformista pode intensificar a passagem de linhas de fuga, deslocando as estruturas estabelecidas. Ela ainda

menciona que esses relatos de transformação de si através das experiências de montagem também aparecem nas falas de outras artistas entrevistadas. Nesse sentido, Luná defende que a redução das montagens *drag* e transformistas a uma representação teatral desconsidera o plano micropolítico no qual operam os devires. A professora ainda indica que esse conceito de devir é uma proposição de Félix Guattari e Gilles Deleuze (2012^b), a qual também atravessa a noção de devir-*king* em Preciado (2018) e está presente nas articulações dos conceitos de comunicação transversal (Guattari, 1981; Deleuze, Guattari, 2012^b) e de fabulação (Deleuze, 2011, 2018).

O energético ferve acoplado ao corpo de Luná; agitada, ela troca a lâmina do *slide*. Projetado na tela branca aparece o título “COMUNICAÇÕES TRANSVERSAIS EM DEVIR”. Luná desenvolve o tema: “Para Deleuze e Guattari, um devir é uma linha de fuga, ou seja, uma linha de desterritorialização que transpassa por entre diferentes elementos, arrastando-os para além de si mesmos. Em outras palavras, trata-se de uma relação comunicante que se produz entre séries heterogêneas, onde os elementos envolvidos nessa relação transformam-se em um devir mútuo. Os autores também denominam essa linha de devir como linha transversal, evidenciando, assim, a comunicação transversal que dá consistência para essas relações entre elementos previamente não comunicantes. Dessa maneira, podemos afirmar que as comunicações transversais funcionam como operadores de um devir. Isso porque elas são responsáveis por criar as condições necessárias para a efetuação do devir (Deleuze, Guattari, 2012^b; Araújo, 2020)”, disserta Luná numa fala tão acelerada que a deixa sem fôlego.

“Nossa, quanta palavra difícil, *sora...*”, interpõe Lalola. *Elu* prossegue: “...a parte do Preciado acho que entendi alguma coisa, esse devir-*king* que ele fala é pra dizer que uma montagem não é só um personagem, né, o que a Mía disse mostra um pouco isso que... que tem alguma transformação de si que acontece aí. Mas... mas não sei, essa parte das comunicações transversais, como que isso tem a ver com o que o Preciado fala?”, pergunta Lalola interessada e mais à vontade no espaço.

“Num primeiro contato, realmente essas proposições parecem um tanto quanto distantes...”, responde Luná, dando-se conta de que fora rápido demais. Ela desacelera o pensamento. “O termo ‘comunicações transversais’ (Deleuze, Guattari, 2011^a) é um desdobramento do conceito de transversalidade, proposto por Guattari em 1964⁷⁵”.

⁷⁵ Em suas anotações sobre o conceito de transversalidade, Luná inclui a seguinte observação: “O texto ‘A transversalidade’, originalmente publicado em 1964 no n.1 da *Revue de Psychothérapie Institutionnelle* e

Gesticulando com as mãos, Luná explica que Guattari insere a transversalidade como alternativa às análises reduzidas às categorias de identidade e às definições prontas, as quais organizam os corpos através de homogeneizações e hierarquizações. “Para Guattari, é fundamental considerar o que se passa entre essas categorias, ou seja, as conexões imprevistas que se estabelecem entre diferentes termos, a partir do que ambos podem se transformar ao serem arrastados pela relação comunicante produzida”, completa Luná.

Como exemplo, a professora retoma seu texto *Máquinas de rostidade: a importação das queens e os programas de montagem* (subcapítulo 7.1), onde ela sugere que, atualmente, o programa *RuPauls Drag Race* estabelece os parâmetros de reconhecimento do que é tido como uma montagem bem-sucedida. Nisso, opera-se tanto a homogeneização das montações *drag queen*, que passam a reproduzir os padrões privilegiados pelo programa, quanto uma hierarquização a partir dos critérios de definição do que é uma montagem de qualidade. Nesse contexto, a transversalidade encontra-se nos aspectos que transbordam os parâmetros estabelecidos, abrindo as montações ao imprevisto. É por esse caminho que seguem as *drag* monstras, as *drag* da mata, as *drag cholitas*, as *drag* themônias, as *drag queers*, entre outras formas de expressão que forçam os limites dos códigos binários de gênero nas montações.

Em uma pausa, a professora escolhe por qual caminho prosseguir. “Bom, Preciado diz do devir-*king* como um processo que produz transformações subjetivas, certo?”, pergunta ela retoricamente. “Como eu disse anteriormente...”, continua Luná, “...esse conceito de devir vem de Deleuze e Guattari. Por esse ângulo de visão, se pensarmos nos termos da montagem, o sujeito e a persona, enquanto termos heterogêneos em agenciamento, então, as relações estabelecidas entre esses aspectos são produzidas por comunicações transversais. Desse modo, são tais relações comunicantes que promovem transformações em ambos os termos, efetuando aí um devir. Tudo bem até aqui?”. Lalola balança a cabeça afirmativamente. Tiffany olha para Mia e dá de ombros.

Energizada, Luná continua a explanação: “Deleuze e Guattari (2011^a; 2012^b) destacam que o devir não é da ordem da imitação, da semelhança e da identificação, mas, sim, da aliança tensa que se estabelece entre termos heterogêneos. A partir dessa chave de leitura, a compreensão instituída das montações transformistas, enquanto um personagem teatral que é criado por um sujeito ator, envolvendo a imitação de códigos de gênero, acaba por se apresentar

posteriormente incluído junto a outros textos no livro *Psychanalyse et transversalité: essais d'analyse institutionnelle* (1972), também foi publicado no livro *Revolução molecular: pulsações políticas do desejo* (1981)”.

como uma leitura reduzida ao plano visível das formas e dos estratos. Algo se passa na montagem para além dessa imitação. Para além das transformações visíveis no corpo, os devires e as comunicações transversais que o engatilham dizem das transformações intensivas dos estados de corpos”.

“Hmmm, então essa comunicação transversal não é bem uma conversa de palavras entre duas pessoas”, afirma Lalola, acompanhando o raciocínio. Luná endossa a constatação *dê* alune e sugere que a comunicação verbal já está no plano das formas e não das forças. “Pela via dos devires, efetuados por comunicações transversais, o sujeito ator é deslocado de seu papel central numa montagem. Isso porque a montagem acontece como efeito das comunicações transversais que passam entre sujeito ator e persona, criando uma zona de indiferenciação entre tais termos que arrasta ambos numa linha de devir. Nesse ponto de vista, a atenção vai da imitação de códigos e formas para os devires que decorrem das relações comunicantes entre sujeito e persona, forçando ambos os termos a se transformar ao longo do processo. Pode ser?”, explica a professora, convencida de sua tese. “Acho que sim... mais ou menos, na verdade... queria ler alguma coisa dessas comunicações transversais”, responde Lalola tomando notas em seu caderno. Tiffany não faz questão de esconder seu tédio nesse momento, ela diz em tom provocativo: “Sinceramente, não tenho muito saco pra essa parte da teorização, meu negócio é experimentar nos palcos mesmo. Aliás, você também poderia se arriscar mais, né, Luná?”.

O olho direito da professora tem espasmos involuntários, ela esboça seu quase riso buscando ocultar o desconforto gerado pela contestação. Luná finalmente responde: “Acho bom que tenhamos diferentes habilidades, é justamente do encontro entre essas diferenças que acontecem as transformações. Mas compreendo seu incômodo com estudos excessivamente teóricos e partilho dele, no meu processo tendo a trabalhar tanto o teórico quanto o empírico, pensando os limites de cada um e como as distinções e conexões entre esses âmbitos podem gerar algo de diferente. Acho que meu palco, o lugar onde experimento é na escrita e na sala de aula”, conclui Luná disfarçando a irritação. “Achei interessante que você tá tentando ir além das categorias e definições prontas. Acho tudo! Às vezes só reproduzimos as coisas sem perceber que elas podem não funcionar nas nossas experiências. Já quero ver essa pesquisa pronta, mana!”, acrescenta Mia buscando aliviar a tensão gerada no ambiente.

“*Sora*, você tinha comentado da fabulação também, né? Como essa história entra no meio disso tudo?”, questiona Lalola retomando a discussão. “Esse é justamente o próximo tópico”, responde Luná, reconfortada pela oportunidade de voltar para o território em que se

sente segura, as teorias. A professora troca a lâmina do *slide*, o título “DA REPRESENTAÇÃO À FABULAÇÃO” é projetado no quadro. Ela afirma que esse caminho apareceu recentemente na pesquisa, ressaltando que o próprio problema-guia se transformou ao incluir o conceito de fabulação, conforme ela indicara anteriormente. Luná explica que o conceito em questão aparece pontualmente no trabalho de Deleuze, primeiro para tratar do cinema (Deleuze, 2018), depois da literatura (Deleuze, 2011). Devido ao tempo, ela opta por não entrar nas especificidades de cada abordagem nesse momento.

“Em linhas gerais, a fabulação é considerada uma alternativa às dicotomias entre verdadeiro-falso, real-ficcional. Isso ocorre porque a fabulação, ou, mais precisamente, a função fabuladora, como discutido primeiramente por Henri Bergson, consiste em conferir ao falso a força de uma memória, de uma narrativa que excede o vivido tornando-se lenda. É o ato de gerar imagens intensas capazes de ganhar vida própria, as quais, ao invés de refletirem uma realidade pré-existente, passam a construir o real, inventando um povo, uma possibilidade de existência (Deleuze, 2011, 2018)”, expõe a professora, deslumbrada. Ela prossegue gesticulando com as mãos: “A prática da fabulação está estreitamente ligada ao processo de devir, uma vez que a fabulação envolve a transformação do sujeito que, ao se enredar no ato de ficcionalizar, devém outro na relação com aquilo que é criado”. Luná termina sugerindo que, em conjunto, as comunicações transversais, os devires e a fabulação dão as bases para a formulação de uma perspectiva micropolítica das montações transformistas, a partir do que o enfoque vai da representação teatral, com suas definições e categorias bem estabelecidas, para os processos de transformação subjetiva que acontecem nas montações transformistas.

A professora se espanta ao olhar no relógio. Ela acelera a fala: “Infelizmente nosso tempo está acabando, logo mais chegam outras pessoas para usar a sala. Para concluir, cabe pontuar que a micropolítica também é uma proposição de Deleuze e Guattari (2012^a). Preciado (2019, 2020) parte daí para trabalhar o que ele chama de ‘micropolíticas de gênero’, ‘micropolíticas trans’, ‘micropolíticas *queer*’, ‘micropolíticas pós-*queer*’, ‘micropolíticas transexuais’ e ‘micropolíticas transgênero’. Bourcier (2015) é outro estudioso que incorpora o termo ‘micropolíticas *queer*’. Há, ainda, a variação ‘micropolíticas transversais’ localizada no trabalho de Rafael Leopoldo (2020), mas isso fica para outra oportunidade”, menciona Luná, inquieta. Antes de encerrar, a professora anuncia que enviará por e-mail o projeto apresentado, em que também estão indicados os procedimentos que compõem a metodologia. “Agradeço pela presença de vocês e pelo interesse, espero que algo do que eu tenha trazido tenha alguma

utilidade nas escritas de vocês para o Grafia Drag. Para mim foi um encontro muito proveitoso”, diz Luná agradecendo e encerrando o encontro, apressada.

A sala se esvazia. A professora senta-se na cadeira, sentindo como se tivesse corrido uma maratona. Luná desbloqueia a tela do celular e abre o e-mail. Ela anexa seu projeto de pesquisa endereçando-o para Lalola e o grupo de e-mail do Grafia Drag, onde também estão Mia the Witch e Tiffany Piazza.

ASSUNTO: Micropolítica das montações [projeto de pesquisa]

Boa tarde, encaminho em anexo o projeto de pesquisa do qual apresentei para vocês o recorte do tema e a problematização. Caso queiram saber mais sobre os procedimentos metodológicos, recomendo a leitura do seguinte tópico – Cartografar como método: “Um mapa é uma questão de performance” (subitem 10.1). Agradeço, mais uma vez, aos que estiveram presentes no encontro de hoje.

Atenciosamente,

Luná M.

A professora envia o e-mail, deixando o celular sobre a mesa. Ela cruza os dedos das mãos, seus olhos fitam um ponto fixo na parede. A provocação de Tiffany lhe retorna no corpo como uma flecha. Num lampejo, Luná dá-se conta de que, embora seu discurso tenha sido o de defesa de sua posição, o estranhamento vivido dá visibilidade a um limite. Ela constata que a provocação de Tiffany traz em si um desafio, um convite, uma incitação à experimentação implicada. Subindo à superfície, tais questões deslocam a atenção de Luná de seus problemas pessoais, aparecendo como uma saída para não lidar com o que lhe parece demais nesse momento.

Um raio corta o céu de Porto Alegre, seguido por um trovão estrondoso que faz estremecer o corpo da terra, outra tempestade se forma. “Se tu queres me conhecer, tens que estar aqui, comigo”, sussurra Luná para si, lembrando da fala de Gloria Crystal. Os pelos dos braços se eriçam. Ela é arrastada por um fluxo de pensamentos e sensações... Rostos irados lançam palavras violentas que batem como pedra. Mil leques abrem-se em uníssono. Olhos esbugalhados, “bolas” espremidas. Exprime-se um sorriso dúbio. Populações guerreiras que habitam o corpo predominam, elas batalham combatendo o medo. Em transe, Luná acirra os

olhos, mantendo-os abertos. Sem piscar, sua visão embaça. Ela enxerga uma figura outra de si dissolvida em meio à bruma cintilante. “SHIPLÁ!”. Um chicote estala no chão.

“Professora, com licença, a sala já está livre?”, pergunta a professora Juliana Rossi em tom simpático. Luná pula da cadeira assustando-se, um calafrio percorre seu corpo.

10.1 CARTOGRAFAR COMO MÉTODO: “UM MAPA É UMA QUESTÃO DE PERFORMANCE”

Por: Luná M.

Para o presente estudo, propõe-se uma abordagem qualitativa com perspectiva cartográfica para trabalhar os aspectos teóricos e empíricos. Ao falar sobre a cartografia, Gilles Deleuze e Félix Guattari (2011^a) a posicionam como um dos seis⁷⁶ princípios do rizoma, sugerindo que ao invés de um decalque, ou seja, uma reprodução de um modelo já dado, o rizoma funciona como um mapa aberto, sistema a-centrado composto por n dimensões. Em lugar de reduzir os fenômenos a métodos prontos, a cartografia envolve o traçar de um mapa, um mapa movediço que acompanha os fenômenos em seu processo de transformação. Ao se trabalhar a cartografia como método, é o próprio sentido de método que é deslocado nesse uso. Trata-se de um método processual que se faz no caminhar da pesquisa, havendo um conjunto de pistas que podem ser articuladas de múltiplas formas a depender de cada estudo realizado (Rosário, 2013, 2016; Passos; Barros, 2015).

Quando sugerem que “um mapa é uma questão de performance, enquanto o decalque remete sempre à presumida ‘competência’” (2011^a, p.30), os filósofos Guattari e Deleuze partem de um debate realizado na linguística, em que a competência é compreendida como sistema gramatical de uma língua, e a performance, como as variações efetuadas pelos usos dessa língua. Essa distinção tem como base a diferença entre língua (*la langue*) e fala (*la parole*) introduzida por Ferdinand de Saussure e retomada posteriormente por outros estudiosos, como Noam Chomsky. Tanto para Saussure, quanto para Chomsky, o foco da linguística deveria ser a competência, já que para eles as performances linguísticas são marcadas por desvios da norma, desestabilizando as regras gramaticais (Borba, 2014).

⁷⁶ Os seis princípios do rizoma são: conexão, heterogeneidade, multiplicidade, ruptura assignificante, cartografia e decalcomania (Deleuze; Guattari, 2011^a).

Ao apresentar a cartografia como um mapa que se aproxima mais da performance do que da competência, Deleuze e Guattari (2011^a, 2011^b) sugerem que o problema em dar ênfase para a competência é que, nesses estudos, são excluídas as variações dos sistemas gramaticais em favor da manutenção de constantes e universais. Por outro caminho, os filósofos propõem uma perspectiva construtivista e pragmática, na qual além das constantes que se repetem com frequência, é preciso considerar as linhas de fuga, os devires, as comunicações transversais que efetuam desterritorializações e transformações nos territórios estabelecidos (Hur, 2022).

Para guiar a produção dos dados e a análise, toma-se como base o conceito de agenciamento, sendo ele a atualização concreta do que Deleuze e Guattari (2011^b; 2012^c) denominam máquina abstrata ou diagrama. Um agenciamento é efeito de conexões entre multiplicidades⁷⁷ dispostas a n dimensões, sendo composto numa tetravalência. Num eixo horizontal, o agenciamento é formado pela dupla articulação entre plano de conteúdo e plano de expressão, os quais, embora sejam de naturezas distintas, permanecem em pressuposição recíproca. O conteúdo envolve as misturas de corpos, as ações, as forças e as intensidades, trata-se de um agenciamento maquínico de corpos. A expressão abarca os enunciados, as palavras de ordem e as transformações incorpóreas, trata-se do agenciamento coletivo de enunciação. Já no eixo vertical, o agenciamento é atravessado por movimentos concomitantes de territorialização (tendem em direção à estratificação) e pelos picos de desterritorialização (tendem em direção às linhas de fuga). É a tensão permanente entre esses dois movimentos que garante a transformação das organizações e estruturas que se encontram cristalizadas nos estratos (Deleuze; Guattari, 2011^b; Deleuze, 1996; GPESC, 2020; Hur, 2022).

A partir do conceito de agenciamento, propõe-se investigar as montações transformistas. Nas compreensões correntes, a montagem, também conhecida como montaria, tende a ser definida como um conjunto de partes heterogêneas, as quais são articuladas por um sujeito ator na composição de uma unidade expressa na forma de uma persona com nome próprio. Por essa via, Anna Paula Vencato afirma que “a expressão montaria designa aquilo que se carrega na mala, ou seja, trajes e acessórios; trajes e acessórios já postos/montados sobre o corpo;

⁷⁷ As multiplicidades são um dos fundamentos da filosofia de Deleuze e Guattari, sendo um conceito que emerge para deslocar as unidades fechadas e totalizáveis, como no caso das noções de sujeito e objeto. Elas são situadas como substantivo imanente, ou seja, são a própria matéria através da qual o rizoma e se faz. Ao entrar em relação, as dimensões das multiplicidades crescem compondo um agenciamento, esse processo implica uma mudança de natureza das próprias multiplicidades (Deleuze; Guattari, 2011^a). Nas palavras de François Zourabichvili, “(...) uma multiplicidade é composta de dimensões que se englobam umas às outras, cada uma recapturando todas as outras em um outro grau, segundo uma lista aberta que pode ser acrescida de novas dimensões (...)” (2004, p.32).

maquiagem pronta somada a trajes e acessórios; todo o conjunto que se vê montado de/em uma *drag*” (2005, p.232-233). Entre esses elementos, Pedro Cremonez Rosa (2018) identifica em seu estudo o vestuário (vestido, saias, tecidos específicos, *lingerie*, meias-calças, cintas, espartilho), a maquiagem (*blush*, delineador, base, batom), os calçados (salto alto, *scarpin*, botas, sandálias, plataformas), a peruca (penteados), a silhueta (espumas, enchimentos, próteses, espartilho, cinta), as joias e as bijuterias (pulseiras, brincos, colares). Compreende-se que estes são os elementos concretos que se encontram formalizados na montagem, junto dos estratos do sujeito individual e da persona. Numa perspectiva micropolítica, a montagem extrapola o plano das formas, envolvendo componentes extraindividuais e infrapessoais, como no caso das comunicações transversais que promovem a abertura da montagem para conexões imprevistas. Assim, é a própria noção de montagem que se transforma a partir das distintas relações efetuadas entre corpos, intensidades, componentes semióticos, enunciações, lógicas e linhas de composição. Com isso, o sujeito ator perde a centralidade na montagem, revelando-se não como unidade coerente, mas, em si, como uma montagem de multiplicidades que se transforma ao se conectar com multiplicidades outras.

É a partir do acompanhamento do território e de seus distintos agenciamentos, bem como das conexões que se estabelecem entre eles gerando transformações, que se intenciona traçar um mapa aberto, sendo esse, outro instrumento incluído na construção da presente pesquisa. Para construir esse mapa, parte-se da observação participante, realizada como forma de implicação em campo, a qual permite acompanhar os processos de produção de um território existencial e suas constelações afetivas (Deleuze, 2011; Rolnik, 2016; Alvarez; Passos, 2015; Barros; Kastrup, 2015). No caso da investigação aqui proposta, trata-se das andanças pela cidade de Porto Alegre em busca das zonas onde a cena transformista está em acontecimento, a qual implica não só os espaços geográficos e trajetos, mas os diferentes estilos e linguagens artísticas, as estratégias de vida, as comunicações transversais que produzem transformações na subjetividade, os devires, as intensidades e a distribuição de afetos aí implicados.

No intuito de produzir dados para a construção do mapa desse território transformista, ao longo da pesquisa mantém-se um arquivo de bordo (Barros, Passos, 2015), no qual realizam-se anotações sobre as experiências após as visitas de campo. Um dos enfoques são os bares e casas noturnas, com destaque para a *Workroom*, o *In.fame* e o *Mixx Bar*, os quais são considerados como agenciamentos territoriais que envolvem distintas ordenações dos corpos em relação ao espaço, bem como enunciações coletivas que emergem em cada local. Nisso,

procura-se descrever as particularidades de cada ambiente, percebendo quais são as artistas que se apresentam em cada lugar e como são as dinâmicas desses números artísticos. É a partir desses registros escritos que são produzidos uma série de ensaios (Adorno, 2003) de caráter descritivo acerca dos ambientes que compõem o território transformista de Porto Alegre.

Junto com Suely Rolnik (2016), considera-se que a produção desses ensaios também assume o papel de “[...] dar língua para afetos que pedem passagem [...]” (p.23). De acordo com a cartógrafa, é necessário dar passagem aos afetos e intensidades que atravessam o campo, produzindo expressões que componham territórios para essas forças. Desse modo, ela destaca que a cartografia se propõe a ir além das organizações vigentes, acessando os processos de produção do desejo que se efetuam nos agenciamentos. Ou seja, trata-se de partir dos territórios já formados procurando aproximar-se das intensidades aí implicadas, a partir do que é possível rastrear o movimento das linhas de fuga responsáveis por fazer proliferar as diferenças, transformando os agenciamentos e os territórios instituídos.

Conforme indicado, na primeira etapa desse estudo o enfoque é sobre os espaços que constituem o território, sendo a partir desse movimento que se estabelece contato com as artistas. A partir dos encontros com essas artistas, passa a predominar outro plano do estudo, em que são considerados a trajetória e o envolvimento das transformistas com os locais. Aqui, além do arquivo de bordo com anotações por escrito, as apresentações das artistas transformistas são fotografadas, acrescentando-se um estrato imagético aos mapas produzidos. Nesse mesmo plano, incluem-se as entrevistas com um grupo específico de artistas, sendo o recorte inicialmente proposto as/os transformistas que compõem a Cia. de Teatro Ridículo de Porto Alegre – Gloria Crystal, Lauro Ramalho (Laurita Leão), João Carlos Castanha (Maria Helena Castanha) e Everton Barreto (Lady Cibele), as quais têm mais de 30 anos de carreira. Contudo, em busca de situar as diferenças e interrelações entre distintas gerações decide-se abranger outras artistas, como Luis Bueno (Mayomi Dantas), Nilton Júnior Gaffrée (Cassandra Calabouço), Charles Machado (Charlene Voluntaire), Fabielly Klimberg, Heinz Limaverde, Patrick Nascimento (Mia The Witch), Fernanda Barreto (Tiffany Piazza), além do diretor de teatro Zé Adão Barbosa.

O formato das conversas com as artistas foi o de entrevista semiaberta (Martino, 2018), a qual permite direcionar a conversa tendo em vista o problema de pesquisa, privilegiando-se o discurso livre (Tedesco; Sade; Caliman, 2016). Assim, para além dos enunciados expressos no regime significante, interessam os modos do dizer que inserem outros elementos expressivos

na enunciação, como, por exemplo, os atravessamentos de afetos, os gaguejos, as gestualidades do corpo, entre outros elementos que compõem a performance linguística. Tais aspectos foram mantidos nas transcrições realizadas através do *software* Adobe Premiere Pro CC 2023, considerando que é através dos elementos assignificantes acima indicados que irrompem as intensidades.

As perguntas de base para as conversas são: 1. Desde quando você nota o desejo de se montar? 2. Quando e como você se tornou artista transformista/*drag*? 3. Qual(is) é (são) sua(s) expressão(ões) transformista(s)/*drag*(s) e como você a(s) descreve? 4. Como funciona sua relação pessoal com sua persona artística, há alguma comunicação que se estabelece entre vocês? 5. Sua experiência como transformista/*drag* produz deslocamentos no seu modo de estar no mundo? 6. Você percebe alguma transformação no seu modo de se comunicar quando está montado/a/e como transformista/*drag*? 7. Você já se sentiu capaz de fazer coisas montado/a/e como transformista/*drag* que não faria desmontado/a/e? 8. Como é sua relação com outras artistas transformistas/*drag*? Você participa ou já participou de algum grupo artístico? 9. Quando é que você nota a emergência da nova cena *drag queen* em Porto Alegre e como você percebe a relação entre diferentes gerações? 10. Em Porto Alegre, o transformismo se desdobra em distintos espaços, como as casas noturnas, o teatro e o cinema. Em quais ambientes você acha que há maior inserção do transformismo e como você percebe as diferenças entre essas dinâmicas de trabalho? 11. Além de trabalhar com o transformismo/*drag*, você tem outra profissão?

A escolha de quais artistas aparecem com maior espaço e de quais aspectos das entrevistas inserir ao longo da pesquisa tem como base a lógica das intensidades (Hur, 2022). Por essa via, ao invés de escolher o que aparece com mais frequência, privilegiam-se os aspectos díspares que emergem enquanto intensidade, ou seja, os elementos que demarcam diferenças promovendo a variação contínua ao invés da homogeneização do fenômeno em categorias estanques. As intensidades não se reduzem ao regime signifiante, são as partículas assignificantes responsáveis por gerar deslocamentos e transformações nas organizações vigentes. A ênfase nas intensidades também se justifica pelo problema de pesquisa que, ao articular fabulação e comunicação transversal, direciona o interesse para os elementos que transbordam as definições dominantes da montagem transformista enquanto representação cênica. Cabe ainda notar que, em si, as intensidades implicam uma relação comunicante entre séries heterogêneas, a partir do que se atualizam outras diferenças intensivas (Araújo, 2020).

Como forma de apreender essas diferenças intensivas que surgem no campo empírico, procura-se exercer uma sensibilidade háptica (Hur, 2022; Kastrup, 2015) que, no lugar de privilegiar a visão e as formas, tateia no fenômeno as forças e os movimentos nele implicados.

Por fim, ressalta-se que cartografar como método envolve uma mudança de postura, em que se vai das regras rígidas que estruturam modelos universais a serem decalcados, aos usos e apropriações desses modelos a serem reconfigurados de acordo com as necessidades que surgem no processo de cada estudo. É nesse sentido que se compreende a proposição “um mapa é uma questão de performance, enquanto o decalque remete sempre à presumida ‘competência’” (Deleuze, Guattari, 2011^a, p.30). Trata-se de promover deslocamentos no fazer científico pautado por um ponto de vista supostamente objetivo e neutro através da experimentação das teorias e dos instrumentos em relação com os encontros e vivências em campo. Ao invés de reproduzir o mesmo, enquadrando o fenômeno, seguir suas variações e transformações ao longo do percurso.

11. O CALABOUÇO DA CASSANDRA⁷⁸

Embora a tempestade de quatro dias antes tenha exposto Luná aos afetos venenosos dos quais foge para não enfrentar, o encontro do Grafia movimentou algo, sua impressão é de que o tempo ganhou velocidade. Revisar as perguntas para a conversa com a *drag queen* Cassandra Calabouço dilui a vontade de isolamento decorrente do medo do mundo, deixando a professora desejosa pelo encontro marcado na Casa de Cultura Mário Quintana. Sentada em uma mesa na parte externa do Lola Bar, no último andar do prédio, Luná contempla o pôr do sol no Guaíba enquanto aguarda Nilton Gaffrée, artista que dá corpo à Cassandra Calabouço.

Absorta pelo instante, a professora se percebe evitando lidar com o ocorrido na roda de conversa que não é se não a repetição do medo de cair penhasco abaixo, em direção a um dos abismos de si. Nesse rumo, o horizonte lhe aparece fechado, habitado pelos ecos de tempos sombrios advindos da humilhante demissão. E cada vez que daí se aproxima, um golpe a atinge pesado na boca do estômago. Sentidos curto-circuitados, sobrecarregados por um turbilhão de sensações. O encontro do Grafia Drag descortinou limites no seu trabalho, impulsionando o desejo num trampolim e modificando o foco da atenção. Luná se sente em meio a um campo de batalhas onde duelam forças que a fazem vacilar, variando, como o pôr do sol espriado pelo céu em roxo roseado, laranja amarelado contornado por avermelhadas bordas tônicas gradientes transformando-se em....

“Professora?”, interrompe Cassandra Calabouço. Luná volta a si com um pequeno tremelique de assustada que é. Recobrando a atenção, ela levanta e cumprimenta o artista, que está desmontado. As duas se ajeitam na mesa e pedem um café para a simpática atendente. A professora agradece pela disponibilidade de Cassandra e pede licença para gravar a conversa com o celular. A autorização é concedida, os documentos assinados e, enfim, o botão vermelho na tela é tocado, dando-se início ao registro em áudio.

“Para começar, por qual nome tu preferes que eu te chame?”, pergunta Luná. A artista sorri, gentil, respondendo: “*Eu realmente estou muito acostumado às pessoas que me conhecem como drag me chamarem de Cassandra, eu estando de peruca ou não. Então fique bem à*

⁷⁸ Essa cena tem como base a entrevista realizada com Nilton Gaffrée em 05/05/2023. Além disso, tomamos como base a participação da 8ª edição do *Pimp My Drag*, que ocorreu duas vezes por semana entre 04/04/2023 e 29/06/2023, com a montagem do espetáculo *Baile de Perucas*, dirigido por Nilton Gaffrée e apresentado no Teatro Bruno Kiefer em 02/07/2023. A entrevista encontra-se disponível em: <<https://archive.org/details/entrevistas-transformismo-poa/Encontro+Nilton+Gaffree+-+16-05-23.aac>>. Acesso em: 21 de mai. 2024.

vontade. *Por mim, pode me chamar de Cassandra*” (Gaffrée, 2023, 00:00:20-00:00:37). A professora balança a cabeça afirmativamente, olha as anotações em seu caderno e lança outra questão: “Na outra conversa que tivemos tu mencionaste que percebes conscientemente teu desejo de te montar como *drag queen* a partir do filme *Priscilla, a rainha do deserto* (Stephan Elliott, 1994). Antes disso, esse desejo já havia se manifestado de alguma forma?”.

Cassandra observa o sol poente vasculhando memórias e afetos: “*Eu acho que foi desde a minha mais tenra infância. Eu sempre curti me vestir e flertar no universo do que a gente considera vestuário feminino. Sempre gostei de figurinos, [...] nas roupas da minha mãe, nas roupas das minhas irmãs é onde eu comecei a brincar, onde eu comecei sozinho a...*”, a artista faz uma pausa reflexiva e complementa, “*...eu vou usar a palavra me montar, mas entenda bem que eu era uma criança e eu não tinha a menor noção, mas lá eu acho que foi onde surgiu*” (Gaffrée, 2023, 00;01;17-00;03;28). “No ato de brincar?”, confirma Luná, interessada. “*É, a coisa da drag, para mim, ela surgiu mesmo como uma brincadeira*” (Gaffrée, 2023, 00;03;32-00;03;36). Luná recorda que esse relato também apareceu na conversa com outras artistas como Fabielly Klimberg e Heinz Limaverde, o que ela tem entendido como um devir-criança que passa pelo brincar como experimentação.

A atendente interrompe a conversa para entregar os cafés. Luná toma um gole do café passado, ela pousa o olhar no vermelho do céu que avança sobre o amarelo, tornando a área laranja mais extensa. A professora rastreia o caderno e coloca outra questão: “Cassandra, quando e como tu passas a te reconhecer e a te afirmar como uma artista *drag queen*?”. “*O que deu esse gatilho pra mim de ‘sou uma artista drag queen’...*”, diz a artista estalando os dedos no ar, “*...foi quando eu comecei a trabalhar com isso, quando eu comecei a ser remunerado, porque, isso vem para mim de um lugar de desfrute, de deleite. Eu experimentava muuuuito a Cassandra, eu brincava muito com essa figura fora da norma, [...] que tem a ver com o meu outing. Eu fui muito reprimido, tive uma infância, uma adolescência religiosa. Eu não queria ser gay, eu tinha medo, eu achava que eu ia para o inferno. [...] Então, a Cassandra surgiu para mim como uma possibilidade de explorar um corpo que ninguém queria ver. [...] Era mais do que uma liberdade, era também um lugar de fantasia. E aí eu brincava com a Cassandra com muita frequência, mas somente no meu círculo de amigos. [...] Em 1998 surge uma possibilidade de trabalho, eu fui fazer parte do casting de uma casa noturna em Cachoeirinha e começo a trabalhar toda sexta e sábado como drag queen. Era ‘Século XV’ a boate, e foi aí que eu me entendi como artista drag queen*” (Gaffrée, 2023, 00;09;04-00;13;42). Luná

menciona que o aspecto da fantasia indicado por Cassandra chama a sua atenção, porque permite localizar na experimentação *drag queen* um modo de dar visibilidade no próprio corpo ao que se desvia da norma. Ou seja, é uma forma de afirmar aquilo que os territórios sociais dominantes determinam como outro em relação aos padrões estabelecidos. A professora conecta mentalmente a observação que fizera com a discussão de Judith Butler (2004) sobre o ato de fantasiar na montagem *drag queen*, tema que ela discutira há duas semanas em sala de aula (capítulo 5).

Sentindo-se à vontade no encontro com Cassandra, Luná percebe o formato de entrevista derivar para o tom de uma conversa. Falar com a artista movimentava questões em seu próprio corpo. Ela toma outro gole de café e prossegue com as perguntas: “Cassandra, também na outra vez em que conversamos, tu falaste um pouco sobre a chegada do termo *drag queen* aqui em Porto Alegre no ano 1995. Tu sempre usaste essa nomenclatura ou já chegaste a te dizer transformista também?”. “Olha...”, diz a artista tomando um gole de café, ela continua, “...eu acho até que eu tenho um pouco de vergonha de dizer isso, mas eu só fui entender que o que eu fazia era arte transformista de 2015 para cá. Eu acho que antes disso eu entendia que *drag* era outra coisa. Eu nem pensava sobre isso [...], eu acho que antes eu ainda estava muito no meu presente e não olhava para o que tinha vindo antes de mim. Era como se *drag* fosse uma outra coisa” (Gaffrée, 2023, 00:05:59-00:07:08). Luná comenta que essa demarcação rígida entre *drag queen* e transformismo é comum até mesmo em estudos acadêmicos sobre essa cena artística, sendo a retomada do transformismo como algo que ainda nos atravessa uma questão coletiva posta em foco recentemente. Ela indica que, além de tratar sobre isso em aula (capítulo 2), também já escreveu sobre o tema no texto *Máquinas de rostidade: a importação das queens e os programas de montagem* (subcapítulo 7.1), que será disponibilizado na pesquisa em andamento.

A professora não consegue evitar de olhar para o céu entre uma pergunta e outra, a vista do local é privilegiada. “Gosto do poente também...”, diz Cassandra acompanhando a mirada de Luná, “...a certeza de que estará ali no fim do dia, por vezes, faz a gente esquecer que cada um é um sem igual”. A professora balança a cabeça afirmativamente e responde: “A mim me encanta a transformação contínua da composição de cores, um devir-outro arrasta cada uma para além de si”. As duas observam o azul do céu ganhar densidade com a noite que avança sobre a explosão de cores, as quais chegam ao seu ápice de alaranjar e dissolvem-se num azul fantasma cada vez mais escuro.

O último gole de café é tomado pela professora, intensifica-se o gosto amargo em sua boca. Ela retoma as perguntas: “Como é que tu descreves a Cassandra Calabouço?”. A artista toma seu café e fixa os olhos no céu por um instante antes de responder: “*Eu acho que outros personagens que eu fiz e outras experiências que eu tive não eram drag, não chegaram nesse lugar, porque eu realmente acho que a Cassandra, ela é feita a partir de uma parte de mim que não está presente quando eu estou em outras coisas, é só quando eu estou na Cassandra (Gaffrée, 2023, 00:14:45-00:15:42)*”.

“E quais características seriam esse território, essa parte?”, indaga Luná, curiosa. “*Vamos lá...*”, responde Cassandra procurando as palavras, “*...a caracterização, a minha aparência, [...] a Cassandra ela está presente na minha montaria, ela depende disso. Ela depende muito do encontro do outro, [...] eu não tenho a experiência da Cassandra de me montar para ficar em casa tomando um vinho. Eu posso ter que me montar para ficar em casa e gravar um vídeo, é a Cassandra, eu acesso esse lugar (Gaffrée, 2023, 00:15:52-00:16:53)*”. Luná balança a cabeça assentindo. Interessada no assunto, ela insiste: “Eu queria entender um pouco melhor como tu percebes essa parte, esse território, no sentido de...”, a professora pensa em como relocar a questão e as palavras subitamente pulam de sua boca, “...quais forças têm esse lugar que tu acessas?”.

Surpresa com a pergunta, Cassandra dá uma risada: “*Aiii, é difícil, Luná. Que maravilha! Eu adoro pergunta difícil, [...] que forças são essas, Luná?*”, diz a artista, instigada. Embarcando numa correnteza do corpo, ela continua: “*É uma força de... capacidade, eu tenho a impressão de que eu posso e me dá a sensação de... por mais medo que eu tenha, é sempre um medo meu consciente. Se eu estou na persona, se eu deixo a onda me levar, eu faço. A coisa é a energia da Cassandra, eu acho a Cassandra, por exemplo, mais ágil que eu, acho que o meu raciocínio, quando eu estou montado, ele é mais... as minhas sinapses nervosas, elas são diferentes. Eu acesso um lugar de improviso, de presença, com a drag que eu não tenho desmontado [...]. É uma energia, é um estado de... não sei, estado de cena? Não é um estado de cena, é uma... é uma... é uma presença, é um estado de presença, de atuação? Mas não é exatamente uma atuação, [...] é uma possibilidade de vivência. Eu não acho que a Cassandra esteja interpretando, não me sinto assim, que ela está vivendo uma coisa falsa. Não, ela existe, a Cassandra existe, ela tem uma vida e tem coisas que só acontecem quando eu estou daquele jeito, quando é naquele papel, nesse daqui não funciona para mim. Já há muito tempo que eu entendi que é uma... é algo que eu acesso, quase como uma sintonia fina, sabe? E aí, coisas*

que me ajudam muito, por exemplo, o ritual da make, tem tantas horas... eu gosto de mudar o meu rosto, apagar completamente o meu rosto, mudar os meus traços, me ajuda a trazer isso. Quando eu me vejo, quando eu olho uma foto da Cassandra e enxergo o meu olhar na foto, eu não gosto, eu não gosto. Eu percebo que em algumas fotos, por exemplo, tem um olhar que ele aparece e que é o que eu digo, aqui é a Cassandra (Gaffrée, 2023, 00:18:09-00:23:28).

Em meio aos titubeios, Cassandra mapeia habilmente o que a professora entende como uma micropolítica da montagem. O corpo de Luná se agita movimentado pela percepção fina de Cassandra acerca dos aspectos da montagem que operam para além da representação cênica. Essa é uma das questões que arrastaram a professora aos estudos transformistas, ouvir Cassandra leva Luná a processar em si mesma as forças potenciais que ao se manifestarem no corpo fazem-na se colocar como outra, uma outra de si, uma outra publicamente indesejada, castigada, censurada, silenciada pelos ideais morais que enquadram o que se espera de uma professora universitária respeitável. Essas questões fervilham em Luná evidenciando para ela uma espécie de devir-transformista que fora desacelerado pelos buracos de si. O que ela processa ainda não tem condições de em palavras traduzir.

Ao invés de seguir bravamente rumo aos perigos do desconhecido, a professora permanece na suposta segurança das teorias. Luná compartilha com Cassandra os saberes acerca da fabulação, sugerindo que essa perspectiva aparece como um caminho para pensar as montagens *drag* e transformistas para além das alternativas entre verdadeiro e falso. A fabulação opera pela afirmação de um povo minoritário como vivência possível, indo ao encontro do que Cassandra mencionara em relação à sua experiência. Nesse sentido, o que fala numa montagem está além e aquém do si mesmo, exprimindo a invenção de uma vida, de um estilo, de um modo de estar no mundo, de uma lenda. “Acho que pensar as montagens enquanto fabulações implica cultivar essa sintonia fina de que tu falaste, Cassandra, trata-se de acolher o que é silenciado no próprio corpo. Parece que ao afirmar essas forças, é possível deslocar medos e inseguranças, indo além dos limites de si mesmo”, diz Luná, fascinada. Cassandra balança a cabeça concordando: “*Quando a gente se monta... eu acho que eu nunca volto igual, eu nunca volto igual, eu sempre aprendo alguma coisa que muda em mim. E aí, a próxima da Cassandra também já não vai ser o mesmo eu que vai dar lugar para ela, porque ela também vai ter vivido...*” (Gaffrée, 2023, 00:41:55-00:42:24), afirma a artista em afinidade com as divagações da professora.

Os últimos tons avermelhados no céu se dissiparam por completo, dando lugar às estrelas anunciadas em meio ao infinito da escuridão. Cassandra olha o horário em seu celular, ela avisa Luná que precisa descer para a sala Romeu Grimaldi em 15 minutos, onde têm realizado os encontros do laboratório de montagem *Pimp my drag*. Luná verifica as questões que ainda restam em seu caderno. “Bom, encaminhando para o fim então, gostaria de te ouvir sobre como percebes a relação entre tua pessoa e tua persona artística. Existe alguma comunicação entre esses lugares?”, pergunta Luná.

“Em geral eu era bem desassociada. Mas é uma associação e uma desassociação que eu vou lidando. Eu acho muito difícil, Luná, essa coisa de entender o que é meu e o que é da Cassandra. É o meu gosto, são as minhas... imagina! [...] Eu acho interessante porque, não é um personagem, é uma persona, né? Então, tudo o que a Cassandra está falando, toda a construção do discurso, eu estou por trás, ou eu vivi, ou eu estou pensando no que eu quero dizer. O formato de exibição é a Cassandra que dá, mas às vezes tem isso, eu que pensei, eu que elaborei, eu que desejei aquilo. Mas e daí, é o Nilton ou é a Cassandra?” (Gaffrée, 2023, 00:40:14-00:41:21), responde Cassandra, deixando em aberto.

Desejosa por ouvir mais sobre o tema, a professora indaga: “Tu percebes alguma transformação no teu modo de te comunicar quando está montado?”. *“Ah, com certeza, com certeza. Eu acho que eu fico mais rápido, eu improviso melhor. A Cassandra fala. O Nilton bailarino, aprendeu a falar em cena a partir da experiência da Cassandra. A minha capacidade de improviso, de humor, ela vem muito mais do feeling, que é a Cassandra que me exercita, é o que eu aprendo com ela. O corpo do Nilton ainda é muito engessado, mesmo eu tendo a consciência de tudo o que aconteceu, dessa formação que eu tive, tipo, [...] ‘quando estiver atuando como bailarino, não pode dar pinta de viado, tem que ser bem homenzinho’”* (Gaffrée, 2023, 00:42:46-00:43:59), diz a artista fazendo sinal de aspas no final da frase. Ela faz uma pausa, olha no celular e acrescenta: *“Para mim, a drag tem esse lugar da potência, do vai... É engraçado porque é como se a Cassandra não tivesse filtro; tem muito filtro, mas eu tenho um zilhão de vezes mais. Então, essa experiência com a Cassandra sem filtro, que é com muito filtro, ela é absolutamente libertária. Tipo assim, ‘eu não acredito que eu fiz isso, eu fiz isso? Eu falei isso? Eu falei...’. E acabo rindo, achando graça de mim. Eu fico feliz com as coisas que eu consigo fazer com a Cassandra. É para mim um lugar de prazer, um lugar de liberdade, de exercício criativo, no melhor sentido da palavra. Criação em tempo real, porque tem isso do improviso, né?”*. (Gaffrée, 2023, 00:44:31-00:46:22). Luná comenta que esse relato da

expressão artística promovendo maior desenvoltura comunicacional é recorrente entre as artistas *drag* e transformistas com quem conversa. Ela sugere que em sua experiência como professora acontece algo parecido, independente do que esteja acontecendo em sua vida pessoal, quando está lecionando, ela se sente segura, diferente de quando precisa interagir de cara lavada em eventos sociais.

Levantando-se, Cassandra pergunta para a professora, “Você já participou de um laboratório de montagem *drag queen*?”. “Estive na oficina de montagem *drag king* realizada por Rubão em modo remoto no evento da *Combo Drag Week* de 2021, mas no fim acabei apenas observando e tomando notas”, diz Luná, reduzindo a voz no final da frase chegando a um murmúrio. Ela desvia o olhar. “Que legal!”, responde Cassandra, entusiasmada. “Eu conheço uma das organizadoras da Combo, a Juana Profunda. Querida ela, me mandou um leque convidando para participar da edição desse ano”, acrescenta ela sorrindo. A professora se contagia com a alegria da artista, seus dentes chegam a ficar visíveis no sorriso que lhe é incomum. “Luná, vamos nesse encontro do *Pimp My Drag* comigo?”, convida Cassandra. “Agora?”, responde a professora, surpresa. “Isso, preciso ir descendo já. Vamos?”, afirma a artista.

Luná hesita, seus olhos percorrem os arredores. “Nossa, não sei. Está um pouco tarde, preciso corrigir umas provas, escrever umas coisas”, responde ela ainda indecisa. “Poxa, que pena. Quem sabe em um outro momento, então. Foi um prazer conversar contigo, Luná, vou indo lá que o tempo está apertado” diz Cassandra se apressando para o seu compromisso. A professora vai ao caixa para pagar a conta e observa a artista afastar-se, desaparecendo ao descer as escadas. O efeito da vibração de Cassandra Calabouço que se efetuara em seu corpo se dissipa gradualmente e Luná sente um fio de tristeza alvorecer. “Crédito ou débito?”, questiona a atendente. “Débito”, responde Luná em tom monótono.

O elevador com paredes de vidro abre-se, a professora entra sozinha segurando sua bolsa no antebraço e aperta o botão do térreo. As portas fecham-se. “Descendo”, diz a voz automática do elevador. Os olhos esvaziados de Luná se fixam em um ponto na sua frente. Ela lembra da provocação de Tiffany no encontro do Grafia e sente um mal-estar ao reconhecer em si a arrogância professoral da qual tanto buscara se afastar. Seu corpo se desassossega. A professora é tomada por uma sensação de formigamento na boca do estômago, ali, justo ali onde habitam seus fantasmas, constata ela. “Primeiro andar”, diz a mesma voz. Luná não sai, permanece parada com os olhos fixos. As portas se fecham. “Subindo”, informa a gravação. A garganta da

professora coça, ela pigarreia, apertando repentinamente o botão de número 3. “Terceiro andar”, anuncia a voz. O corpo de Luná é tomado por um impulso das forças seguras de si, ela engole seja lá o que seja aquilo entalado na garganta e caminha decidida pelos corredores em busca da sala Romeu Grimaldi.

Localizada a sala, a professora inspira fundo expulsando inseguranças que ainda restavam e entra com passo firme. Ela nota que é um espaço amplo, o chão é de madeira, nas paredes laterais pintadas em branco existem cadeiras enfileiradas uma ao lado da outra. Um grupo de pessoas está sentado no chão ao redor de Cassandra, a qual, ao ver Luná, a chama pelo nome, sorrindo. “Você veiooo... Senta aqui com a gente, você quer uma cadeira?”, acrescenta a artista. “Não precisa”, responde a professora reunindo-se ao grupo. “Boa noite a todes”, cumprimenta ela mirando-es nos olhos. “Manas, essa é a Professora Luná, ela dá aula na UFRGS onde também desenvolve uma pesquisa sobre a cena *drag* e transformista aqui de Porto Alegre. Tudo bem por vocês se ela participar do encontro com a gente hoje?”, pergunta Cassandra. O grupo⁷⁹ consente balançando a cabeça em afirmativo, um traço de sorriso se esboça no rosto de Luná. “Vocês querem se apresentar rapidinho para ela antes de a gente continuar?”.

A primeira a se colocar é uma moça franzina com um olhar doce que cativou Luná desde o primeiro instante. “Oiê! Meu nome é Chromatica...”, diz ela sorrindo, “...eu faço teatro na UFRGS e participo do grupo Burlescagens. A Chromatica nasce do meu desejo de colorir o mundo, eu amo as cores e esse é um lugar de imaginação pra mim”, conclui a artista desviando o olhar um pouco tímida. Nem o Botox da professora paralisando seus músculos foi capaz de segurar o sorriso largo tomando conta de seu rosto para além de sua vontade. Ao seu lado está um homem alto com barba por fazer e cabelos arrepiados com alguns fios grisalhos. “Meu nome *drag* é Zélia Martínez, sou ator e contador. Participei do *Pimp* no ano passado e foi tão intenso que eu estou aqui de novo. A Zélia é uma manifestação artística que me atravessa já na infância em brincadeiras com amigas, lá pelos 8, 9 anos, quando ela apareceu como uma revendedora da Avon...”, diz ele gargalhando junto com o grupo, “...depois disso, ela se tornou uma diva *popstar* e comecei a fazer as dublagens que venho aprimorando aqui na oficina com a Cassandra”, conclui o artista.

⁷⁹ Os encontros presenciados são da 8ª edição do *Pimp My Drag*, sendo o grupo composto por: Luná M., Chromatica, Sayuri Martínez, Zélia Martínez, Samanta Absurda, Lucy, Mandalah Mercurya, Mo’nique Diamond e Alpine, A Grande.

A próxima a se apresentar é uma mulher de cabelo raspado na máquina 1. Ela usa lentes amarelas que geram uma sensação de estranhamento em Luná, a qual se sente transposta por algo além do Humano. “Somos xarás! Com a diferença de uma tônica, sou Luna...”, diz a mulher em tom simpático, mas sério. “A Luna me traz força, ela é uma muralha que me protege, quando estou com ela sinto que posso enfrentar mundo. Recentemente comecei a experimentar mais a coisa da dominação a partir de apresentações que tenho feito na festa Motel Fetish a convite da Dystopia”, diz ela indicando o homem ao seu lado com um sorriso discreto.

“Bom, como a Luna falou, me chamo Dystopia...”, diz o artista que tem uma barba cheia e o bigode curvado nas pontas. Ele prossegue: “Eu comecei a fazer *drag* querendo avançar em áreas mais obscuras do desejo, lugares sombrios que desestabilizam os estereótipos de *drag queen*. Faço uma pegada mais *heavy metal*, bem gótico, me interessa a blasfêmia, gerar o desconforto. As performances na Motel Fetish se tornaram esse espaço onde consigo desenvolver essa vertente mais alternativa da *drag...*”, afirma o artista, “...aliás, se você quiser ir na próxima para conhecer, te consigo entrada *free*. Você tem uma cara de Dominatrix”. O grupo cai na gargalhada, Luná fica rubra, dá um sorriso sem jeito. Ela lembra dos seus arquivos vazados e arregala os olhos cogitando a possibilidade de Dystopia ter visto algum deles. “Se tu for se tornar uma *drag*, acho que Professora Maldita combinaria contigo, hein”, acrescenta o artista brincando com Luná; ela permanece estática. “Cuidado que ela não é só professora, não, essa aí é doutora, querida. Dra. Maldita”, declara Cassandra Calabouço entrando na brincadeira.

12. FABIELLY KLIMBERG: A MUSA DA *LE JARDIN*⁸⁰

A provocação de Tiffany permanece ressoando em Luná durante o restante da semana. Por trabalhar com a cartografia, a professora considerava já estar implicada em campo. O comentário feito pela artista explicita um limite, reforçando a possibilidade de experimentação radical no próprio corpo. A inquietação produz na professora a sensação de que tem condições de sustentar o desafio. Ela revisita o texto sobre o princípio de autocobaia em Preciado (2018), no qual o filósofo propõe trabalhar o corpo como laboratório de experimentação no processo de pesquisa. Luná acolhe a intervenção de Tiffany e percebe que dar espaço para alguma ação se produzir a partir daí é uma forma de flexibilizar sua rigidez. Como um dos efeitos do acontecimento, a professora lançou-se na experiência da oficina de montagem no Calabouço de Cassandra o que fez fervilhar as intensidades.

Algo se passa transformando o desejo, algo muda em Luná dando-lhe forças para sair do buraco pessoal. Ela se sente motivada, tornando-se insuportável continuar isolada em casa esperando a repetição do pior que lhe poderia ocorrer. A professora manda uma mensagem no Whatsapp para Fabielly Klimberg, confirmando sua presença na apresentação da artista na *Le Jardin*. Ela só não esperava que fosse tão cedo, às 19h30, contrastando com os bares e casas noturnas onde os números artísticos acontecem mais tarde. Esse é um indicador que ressalta a diferença entre os segmentos comerciais, a *Le Jardin* é uma sauna erótica, exibindo variações em relação às demais zonas do território transformista de Porto Alegre. Com a curiosidade instigada, Luná segue o impulso do desejo que a arrasta para fora de casa. Ela busca pelo endereço da sauna no Google Maps, localizando a seguinte imagem (figura 21):

⁸⁰Cena inspirada nos relatos de campo dos dias 07/05/2023 e 10/02/2024. Além disso, são incluídos fragmentos da entrevista realizada com Fabielly Klimberg no dia 09/05/2023. A entrevista encontra-se disponível em: <<https://archive.org/details/entrevistas-transformismo-poa/Encontro+Fabielly+Klimberg+++0-05-23.wav>>. Acesso em: 21 de mai. de 2024.



Figura 21 - Fachada da *Le Jardin*. Foto: Juarez Gois.

A fachada da *Le Jardin* inclui duas entradas com portas de vidro e sobre uma delas há um pequeno letreiro de fundo branco com o nome do local escrito em letras pretas, o que se mostra bastante discreto aos olhos de Luná. O estabelecimento fica no Centro Histórico, rua Alberto Bins, 1062, trata-se de um casarão antigo de dois andares, pintado em marrom e com detalhes em branco. “Arquitetura comum nessa região da cidade”, constata Luná falando consigo mesma. Apesar da pressa, ela se arrumara audaciosamente para a ocasião, escolhendo um batom vermelho que combina com o delineado preto exagerado, os óculos não estão presentes. A peruca de corte chanel oculta os cabelos longos da professora, ajudando-a a se disfarçar na noite. Uma bota preta de vinil com salto de 7cm entra em cena, ampliando suas pernas longas expostas até a coxa, onde começa a minissaia de látex encontrada por Luná numa das caixas de mudança ainda não desfeitas. Para se proteger do frio que retornara, além da meia calça grossa, ela veste uma segunda pele coberta por blusa de veludo bordô justa.

Embora esteja prestes a entrar em um local cheio de homens, alguns pelados, Luná sustenta sua faceta confiante, investindo na possibilidade de aparição da *femme fatale* caso haja ocasião necessária. Na recepção, a professora cumprimenta o homem que ali trabalha e pergunta se Fabielly deixou seu nome ali na entrada. “Ahh, sim! Você é a professora. Seja bem-vinda à casa...”, diz ele sorrindo e liberando a catraca, “...Meu nome é Antônio, sou o administrador do

espaço. A Fabielly está terminando de se montar, o camarim e o palco ficam no andar de baixo. Já no piso superior você encontra as saunas e o *darkroom*, fique à vontade para explorar, se precisar de algo fico à disposição”, finaliza ele, prestativo. A professora agradece e, à procura do camarim, desce as escadas que ficam ao lado da recepção.

A parte inferior encontra-se esvaziada, trata-se de um salão grande retangular com um palco à frente. Luná percorre todo o espaço, ela nota que as paredes são de tijolo terracota, existem algumas mesas de madeira com cadeiras. A iluminação é baixa, na frente do palco tem um foco de luz neon. A professora vira-se à esquerda onde há um bar, ela compra uma lata de Coca-Cola por R\$ 8,80 e pergunta pela localização do camarim ao rapaz musculoso que trabalha no caixa. Ele aponta o dedo para o lado oposto, sugerindo que o camarim fica em uma porta logo atrás do palco. Ela agradece expressando o corriqueiro quase riso que, embora lhe soe amistoso, guarda um quê de ameaçador aos que veem.

Luná bate na porta. “Já vaaai!”, responde Fabielly em voz alta, levando alguns minutos até abrir. A professora toma o refrigerante de canudinho enquanto aguarda irrequieta. Ela rastreia o espaço observando que existe uma região externa nos fundos. Através da porta dupla de vidro ela avista uma *jacuzzi* que fica ao lado de uma escada levando para algum lugar mais embaixo, que lhe é desconhecido. A porta se abre. “Professora?! Nossa, como você tá mudada, gente! Se não estivesse esperando não ia nem te reconhecer. Ela tá pro crime hoje”, comenta Fabielly divertindo-se. Elas se cumprimentam e a artista dá passagem para Luná entrar no espaço, que é um tanto quanto apertado.

“Você já subiu lá no terceiro andar pra conhecer?”, pergunta a transformista. “Ainda não, na verdade eu gostaria de acompanhar o restante do teu processo de montagem e conversar contigo, pode ser?”, responde a professora observando que os olhos da artista já estão maquiados com uma sombra prateada, mas o restante do rosto ainda está planejado pela cobertura de base. Fabielly concorda, mas reforça que Luná não deve deixar de conhecer o espaço. A professora diz que fará um *tour* depois da apresentação de Fabielly.

A artista pega o pincel de maquiagem cor-de-rosa e um cartão de plástico que posiciona na bochecha para demarcar o contorno com um tom de base mais escuro. Luná pergunta se pode gravar a conversa e Fabielly consente. A professora coloca o celular sobre uma tábua fixada na parede, abre o aplicativo e aperta o botão vermelho dando início ao registro em áudio. “Bom, naquela roda de conversa em que estavas presente, tu contaste como te tornaste uma artista transformista, e também falaste sobre tua relação com outras artistas. Algo que me

chamou a atenção é quando tu sugeres que a arte te salvou, como funcionou isso?”, pergunta Luná dando um gole no refrigerante e observando os traços da maquiagem desenhados pela artista, os quais dão forma ao rosto antes homogeneizado.

Fabielly conclui o contorno na outra bochecha e responde olhando para a professora: “*A arte do transformismo, eu acho que me tira da marginalização, porque eu sou uma pessoa de vila, eu nasci na vila, né, pobre, precária, tinha acesso a tudo que é ruim. Então, acho que a arte do transformismo me deu aquela coisa boa que eu precisava, um ânimo...*”. Ela olha-se no espelho e continua as demarcações no rosto enquanto prossegue, “*... e a música sempre me teletransportou, eu digo que a Whitney me salvou porque eu escutava a Whitney e me teletransportava pra outro mundo, era incrível. Eu podia estar com o problema que eu estava, no momento de depressão e ansiedade que eu estava naquela época, mas escutar a Whitney e imaginar que eu estava dublando ela, aquilo me tirava daquela realidade de uma tal maneira, era incrível, era uma magia, era uma magia de teletransporte. Eu fantasiava um mundo, mesmo com 10, 12 anos, era uma magia. Eu falando não tem a dimensão, me dá vontade de chorar. Era incrível, incrível. Era uma magia*” (Klimberg, 2023, 00:41:31-00:45:00). Com os traços de contorno finalizados, Fabielly pega um pincel de mais cerdas e volta sobre os traços esfumando-os. Luná nota as linhas rígidas desaparecerem produzindo uma transição suave entre os diferentes tons. A professora lembra das discussões feitas em aula sobre a Fantasiadora *drag queen* (capítulo 5), traçando uma conexão paralela com a noção de fabulação, especialmente quando Fabielly fala do teletransporte para outro mundo, o que evidencia um ato de ficcionalização com efeitos concretos no corpo.

A artista retoma o assunto: “*Acho que é um processo psicológico muito grande, ainda mais da minha parte, não é tu ir ali se montar e deu [...] é mais de esquecer um pouco dos problemas e, dentro da boate, poder realizar tudo aquilo que tu quer, são dois mundos diferentes. Eu digo que a minha vida era quase O Labirinto do Fauno, o filme, que na vida real da menina era quase tudo preto e branco e no mundo que ela imaginava, o labirinto, o fauno, ali era tudo muito colorido, era tudo muito místico, era tudo muito materno, era tudo muito amoroso*” (Klimberg, 2023, 00:45:00-00:46:00).

O comentário de Fabielly ressoa em Luná, a distinção de estado de corpo em sua própria vivência é iluminada. A professora percebe-se arrastada por um devir-transformista expresso nitidamente na transformação de sua postura quando se produz de forma ousada dando lugar à faceta *fatale*. A transformista pega uma esponja oval, coloca nela uma base de tom mais claro

e com batidinhas distribui o produto no centro da testa, na extremidade do nariz e na região dos ossos zigomáticos, abaixo dos olhos. Luná percebe tais regiões saltarem ficando em maior evidência, zonas de iluminação contrastando com as zonas de contorno. A professora toma o restante do refrigerante fazendo um barulho ao sugar as últimas gotas com o canudinho, ela deixa a lata vazia ao lado do celular.

Fabielly quebra o silêncio: “[...] *A arte é isso, entrelaçar a vida real com esse mundo imaginário. Tudo é um filme, tudo é uma deixa, tudo vai agregar pro teu personagem, pra tua energia e pra vida, né? O personagem nunca se desliga da pessoa real, tu vai levar pra vida e da vida tu leva pro palco, é um ciclo. Tu tem que ter a capacidade de saber usar aquela energia na hora do palco e aquela energia fora do palco, isso que te diferencia, porque é tudo uma coisa só [...]. Na minha experiência, né, eu não sei como é que realmente funciona pras outras pessoas. É a minha experiência, eu tô falando de mim*” (2023, 00:52:31- 00:54:01), completa a artista de modo enfático enquanto coloca pó translúcido nas regiões que foram iluminadas. Nessa fala, chama a atenção de Luná o modo como a artista demarca a diferença entre seu âmbito pessoal e o personagem, mas entende que há uma interrelação entre esses territórios, onde um afeta o outro. Isso lembra a professora da discussão feita por ela no texto *Zonas intermediárias: dos limites entre o si mesmo e os outros de si, ou, o que se passa entre ator e personagem?* (subcapítulo 3.1.1), escrito algumas semanas atrás.

Interessada em ouvir mais sobre a forma como a artista percebe essa relação entre sua pessoa e a expressão transformista, Luná pergunta: “Tu podes me falar um pouco mais sobre como tu percebes essa comunicação entre a tua vida pessoal e a tua expressão artística?”. Reflexiva, a transformista olha para a professora e replica: “*Eu acho que..., quando a gente tá no palco, é o nosso ego, né, é uma extensão da gente, não tem como separar, entendeu? Porque é o teu sentimento que tá ali, né? É tu se dando praquilo. Eu acho que é difícil separar, não tem como desligar, é uma ligação porque é tu que vai dar a vida, por mais que seja... é tu que tá ali. Claro que tem o personagem, mas no fundo do personagem é tu, diferente de ser ator ou atriz que estão representando uma coisa. Na hora de dublar, de fazer a música é a tua pessoa, é o teu o sentimento, é o teu superego, tu te monta pra poder colocar pra fora o teu ego, né, tudo aquilo que tu quer que as pessoas admirem, que as pessoas aplaudam, então tu vai colocar tua imponência, a tua energia naquilo*” (Klimberg, 2023, 00:29:36-00:31:02). A fala da artista se conecta no pensamento de Luná com a conversa realizada com Cassandra Calabouço, em

que a montagem *drag* também foi posicionada como algo que vai além da representação cênica, dando a ver uma possibilidade outra de vida.

Fabielly procura algo em sua maleta de maquiagem. “E existe algum deslocamento específico que o transformismo tenha produzido na tua vida pessoal?”, questiona Luná. “*Claro*”, responde a artista olhando para Luná. Ela tira da maleta um pincel chanfrado e um batom vermelho, prosseguindo: “*Eu acho que [...] tu começa a ter percepções de coisas que tu traz pra tua vida, de tratamento. Se tu trata o teu público com carinho e educação, por que tu não vai tratar a tua família com carinho e educação? Se tu acolhe aquelas pessoas que gostam do teu trabalho, por que não vai acolher as pessoas da tua família que gostam de ti?*” (Klimberg, 2023, 00:34:23 - 00:35:41). A artista passa o pincel no batom e bem próxima ao espelho desenha o contorno de sua boca de modo a torná-la maior. Luná observa atenta. “Então esse aprendizado que tu dizes é como um cuidado das relações?”, pergunta a professora.

Fabielly termina o contorno e confirma: “Isso, um cuidado das relações”. Ela passa o batom dentro do contorno que acabara de criar e dá um estalo com a boca para finalizar. “*Tu tem que criar essa memória afetiva...*”, diz a artista guardando o batom na maleta e tirando de lá um pincel grande de cerdas macias. Ela passa o pincel do centro do rosto para as laterais, tirando o excesso de pó translúcido. Fabielly continua: “*...agora no meu aniversário de 24 anos de carreira foi um casal de amigos meus que eles se conheceram num show meu dublando Whitney há 20 anos. Eles casaram e disseram ‘nós estamos aqui por causa disso’. Eu já fui fazer shows em casamentos gays que as pessoas me convidaram por isso, porque me viram dublando certa música que criou aquela memória afetiva nelas e elas me chamaram. Isso tu leva pra tua vida* (2023, 00:36:13 - 00:37:41)”, conclui ela sorrindo. Para Luná, isso evidencia uma variação intensiva no estado de corpos que se efetua num plano micropolítico. A fala de Fabielly demonstra que a arte transformista produz transformações não só no corpo da artista, mas, também, no corpo do público, gerando uma circulação de afetos, constata a professora mentalmente.

As duas seguem conversando por mais vinte minutos, enquanto Fabielly termina de se aprontar para a apresentação. Para essa noite, a transformista escolhera um vestido transparente bordado à mão com pedras verdes. Entre outros assuntos, Luná pergunta como é que a artista descreve sua expressão transformista, ao que ela sugere que Fabielly é uma camaleoa, uma borboleta, permanecendo em constante transformação. Nesse sentido, ela afirma que uma de suas referências é o Castanha, que sempre se adapta aos contextos entregando o melhor de si.

A professora indaga a artista sobre outras inspirações e Fabielly retoma o assunto da roda de conversa dizendo das *Black Divas*, com as quais chegou a trabalhar e de quem permanece amiga até hoje. Com a Yaçana ela aprendeu a dublagem, da Lilian ela traz os trejeitos e da Luandre, a elegância de sempre estar bem-vestida. A artista conta sobre a relação dela com essas artistas, trazendo memórias e destacando a importância delas em sua trajetória. Luná também pergunta sobre a frequência com que Fabielly se apresenta na sauna *Le Jardin* e a transformista responde que semanalmente, aos domingos. Entre outros locais em que a artista se apresenta estão o *Vitraux*, o *Mixx Bar* e a *Workroom*. A professora pergunta se ela também faz shows na sauna *Lux* e Fabielly responde que eventualmente, sugerindo que lá é o Castanha quem se apresenta com mais frequência. Alguém bate na porta. É Antônio, que verifica se a artista está pronta para o show. Ela confirma afirmativamente. A professora pausa a gravação e acompanha Antônio até o salão, onde fica o palco, ela senta-se em uma cadeira disponível próxima à parede.

Enquanto aguarda a apresentação de Fabielly, a professora observa que o espaço antes esvaziado agora tem pessoas ocupando as cadeiras. Todos parecem ser homens, a maior parte deles está com toalha enrolada na cintura e chinelo de dedos. Dentre essas pessoas, Luná percebe um moço branco e esguio, ele parece tímido, o que é ressaltado pelo contraste com a postura confiante do homem negro com cabelo raspado que está sentado ao seu lado. Há também um homem com aparência de 40 anos, alguns pelos no peito e calvo. Ela tem a impressão de receber alguns olhares desconfortáveis com sua presença, mas sustenta a postura *fatale* encarando diretamente nos olhos. Um rapaz branco musculoso, sentado de pernas abertas do lado oposto de Luná, levanta a toalha discretamente e mostra o “pau” para ela. A professora olha-o dos pés à cabeça com expressão severa e vira o rosto lentamente, esnobando-o.

No fundo do palco há uma imagem de folhas projetada, na parte da frente, dois suportes com plantas. Antônio posiciona-se em frente ao palco e anuncia o show de Fabielly, a qual entra em cena glamourosa, abanando-se com um leque preto grande (figura 22). A música *Waiting for Tonight* cantada por Jennifer Lopez (1999)⁸¹ começa a tocar, a artista permanece parada em uma pose com a mão direita na cintura enquanto continua a abanar-se com a outra. A transformista inicia a movimentação dos lábios em sincronia com a música: “*Like a movie scene*

⁸¹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=66jPJS4JE>>. Acesso em: 20 de mai. 2024.

/ *In the sweetest dream / I have pictured us together*". Ela segura a pose e vira a cabeça lentamente, lançando as palavras pelo ar.



Figura 22 - Fabielly Klimberg na *Le Jardin*. Foto: Douglas Ostruca

A artista tira a mão da cintura fazendo um movimento ondular com os dedos, os quais ficam mais agitados no refrão da música. Fabielly bate o leque e desfila entre as pessoas, “*Waiting for Tonight, oh / When you would be here in my arms / Waiting for tonight, oh / I’ve dreamed of this love for so long / Waiting for tonight*” (Lopez, 1999). Retornando para a frente do palco, ela dança de modo sensual. Os lábios se movimentam com aberturas grandes. Luná considera que isso torna a dublagem mais marcante, a qual poderia ser vista mesmo por pessoas que estivessem assistindo a uma distância maior.

O público aplaude calorosamente quando a música se encerra. “Obrigada por estarem aqui comigo nessa noite. A pegação lá em cima é gostosa e junto com arte, fica melhor ainda”, diz a artista rindo junto ao público. Ela prossegue: “Mas ainda não acabou, hein, agora, para esquentar um pouco mais essa noite, convido o bombeiro mais gato do pedaço. Vai com tudo, Paulo!”. Fabielly dá lugar no palco para o *gogoboy* alto, branco e extremamente musculoso. Luná percebe que o corpo dele é todo liso, o que ressalta ainda mais a rigidez dos traços que parecem prestes a rachar de tão duros. O rapaz tira uma peça de roupa por vez até ficar apenas de sunga vermelha, mostrando a saliência de seu “pau” duro com veias saltadas. Dançando, ele se aproxima das pessoas sentadas nas cadeiras e as estimula a passar a mão em seu corpo. Luná

reconhece que é um corpo bonito, mas não sente atração sexual por ele. O homem se aproxima dela. Embora não tenha vontade de tocar nele, ela pensa que isso pode ser deselegante nesse contexto, então decide deslizar a mão pelo peitoral calcificado. Sua impressão é a de tocar em uma pedra que ficara a tarde exposta ao sol, estranheza que inevitavelmente transpassa sua expressão facial esforçada por mostrar um sorriso.

Ao fim da apresentação, Fabielly agradece outra vez ao público. Antes de retornar ao camarim, ela se aproxima de Luná encorajando-a novamente a explorar o local. “Mas só tem homem gay aqui!”, responde a professora. “Como assim? Tu, tão sabichona como é, se limitando por identidades?”, provoca Fabielly sorrindo. “Vai lá experimentar, sua boba”, acrescenta ela piscando para Luná que se sente constrangida e, ao mesmo tempo, desafiada pela observação da artista.

A professora sobe as escadas até o tão recomendado terceiro andar. A cada passo, ela sente um calor doce se espalhar por seu corpo dissolvendo a relutância. Suas entranhas se revolvem como há tempos não sentira. O percurso é escuro, até que se abre em uma pequena passarela. À esquerda, prolonga-se a penumbra experienciada na subida; já à direita, o percurso é iluminado, dando a ver uma sala com sofás vermelhos e uma mesa de centro com revistas masculinas pornográficas. Luná hesita um instante; prudente, ela escolhe o caminho por onde seus olhos podem com nitidez ver. Não há ninguém na sala, a professora nota atrás dos sofás uma abertura estreita, ao atravessá-la ela se depara com o homem negro que vira há pouco assistindo ao show. Ele está encostado na parede com os braços apoiados na nuca. A toalha branca que tapava a nudez encontra-se jogada no chão, ao lado do rapaz branco e magro que se encontra ajoelhado entre as pernas do outro. Com a máscara de cachorro cobrindo toda a cabeça, o anonimato do rapaz é garantido, deixando-o à vontade para se esmerar no “pau” rijo do homem em pé. A cabeça movimenta-se para frente e para trás produzindo gemidos baixos quando o pau entra inteiro na garganta, permanecendo ali até o limite, marcado pelo engasgo do corpo expulsando o elemento estranho que bloqueia a respiração. A professora se impressiona com o talento do dedicado mamador; observando-o, ela nota uma pequena tatuagem de pitbull desenhada no antebraço. Luná fica com a sensação de já ter visto essa mesma figura antes, mas nenhuma lembrança específica lhe ocorre e ela segue a aventura.

A abertura na parede paralela leva para outra sala. Luná vê uma mulher ruiva de salto alto com a minissaia erguida, ela penetra um homem maduro de bigode. O calor se intensifica no corpo da professora banhando-a em excitação, a mulher olha Luná nos olhos e continua

estocando o marmanjo, que geme de tesão. Impulsionada pelo desejo, a professora se aproxima decidida e beija a moça, que não para de “meter”. Esse ato desloca algo em Luná, seu corpo agita-se. Tudo que há é presente. O entrelaçamento das línguas se prolonga num tempo incontável, até que as bocas passam a se tocar de modo espaçado. Luná abre os olhos voltando a si, um sopro de vida que lhe transpassa. Ela percebe a faceta *fatale* ganhar mais consistência, imprimindo em sua mirada uma fome que há tanto procurara evitar.

Determinada, a professora segue o percurso. Com passos certos e gestos felinos, ela atravessa outro umbral chegando a um cômodo penumbroso de luz avermelhada. Luná sente-se extasiada diante do que lhe parece mil corpos agenciados em um bacanal dionisíaco. “Uma obra de arte”, constata ela embebida pelo cheiro inebriante de sexo que exala no ambiente. Ao redor, algumas pessoas contemplam a cena, dentre as quais ela identifica o rapaz musculoso de toalha que esnobara mais cedo. Ele se masturba inebriado. A professora se aproxima, parando ao lado dele. Ao notá-la, ele balança o “pau” duro sem pelos oferecendo-o. “Chupa”, manda ele em postura dominadora. Luná olha com desprezo, ela deixa escapar um riso esbaforido como que brincando com a presa. De modo inesperado, ela agarra as bolas do homem em suas mãos, o qual revira os olhos de prazer. “Parece que o jogo virou”, diz ela assumindo uma expressão perversa.

“Difícil achar uma cachorra mandona”, responde o rapaz. Luná aperta as bolas como se espremesse um limão, o homem chega a interromper a respiração, mas não pede para que ela pare. “Para ti, doutora, me chame de Doutora Maldita. Entendido?”, afirma Luná imponente. O homem balança a cabeça afirmativamente, a professora abre as mãos. “Bom garoto”, diz ela dando três tapinhas leves no rosto dele enquanto o olha nos olhos. Ela vira-se bruscamente deixando um rastro de perfume cítrico por onde segue. A professora caminha em direção a outra abertura sem olhar para trás.

Luná encontra-se em um corredor escuro com diferentes aberturas, a impressão de estar em um labirinto faz com que perca a noção de espaço. Sentindo-se desconfortável pela visão reduzida, a professora acredita ter chegado ao *darkroom*. Imersa no breu, ela arregala os olhos procurando enxergar por qual caminho seguir; sem sucesso, segue o percurso esbarrando-se em corpos anônimos. Uma mão toca em seu corpo, Luná a segura pelo pulso e afasta ríspidamente. Aos poucos, seus olhos se adaptam às circunstâncias e ela consegue ver algumas formas movimentando-se no escuro. A professora entra em uma sala, localizando uma roda de pessoas. Ela aproxima-se cautelosa e nota no centro do grupo alguém de joelhos esbaforido, indo de um

corpo ao outro. A cabeça tem uma forma não humana, Luná cogita que pode ser a pessoa com a máscara de cachorro que vira há pouco. Desinteressada pela cena, ela procura uma saída.

Retornando ao corredor, Luná percebe que o rapaz musculoso que acabara de espremer as bolas a segue. Ela continua o trajeto ignorando-o. O caminho se bifurca, de um lado, a continuação do corredor que ao fim é invadido por luz branca, do outro lado, uma sala de luz baixa avermelhada. Sentindo-se mais segura no local, Luná opta pela direção penumbrosa, curiosa pelo que pode ali haver. Ela adentra a sala, em um canto nota um móvel parecido com uma maca de massagem, mas com lugares para prender as mãos e os pés. Do outro lado do espaço, há uma poltrona de couro vermelha escarlata e uma banquetta de mesmo material e cor. A professora conclui extasiada que se trata de uma masmorra de BDSM⁸². Como outra de si, Luná caminha a passos lentos e determinados até a poltrona. Ela passa a mão no móvel circundando-o. O toque liso e gelado do couro a excita. Sentindo-se dona da zona, seu rosto assume maior severidade e a fome do olhar se aprofunda. Em um único salto, a faceta *fatale* afirma-se, quebrando a prisão a que fora submetida desde os acontecimentos que encadearam sua demissão no interior.

Luná acomoda-se elegantemente, relaxando os braços no apoio da poltrona e descansando os pés na banquetta. O rapaz musculoso dá-se a ver na abertura de entrada. Ele titubeia, mas acaba por entrar, caminhando até a frente da poltrona. Altiva, a professora permanece na mesma posição. “Tira essa toalha e ajoelha”, ordena ela olhando o homem nos olhos. Ele obedece. “Bom garoto, entendeu bem qual é sua posição”, afirma Luná. O rapaz fica em silêncio, ao que ela acrescenta ríspida: “Me responde quando falo contigo!”. “Sim, entendi”, diz ele em tom baixo. “Achei que tivesse mandado me chamar de doutora”, corrige ela. Ele obedece: “Sim, entendi, doutora”. “Ótimo, agora limpa meu sapato com a língua”, fala Luná com um gesto seco da cabeça indicando os pés. O homem cumpre a ordem lambendo até mesmo a sola suja da bota. Ele começa a se masturbar e Luná empurra-o com a perna em um movimento rude. “Não te autorizei a te tocar!”, afirma ela em tom grave. “Desculpa, doutora Maldita”, responde o rapaz excitado com o jogo. “Serás castigado por isso!”, diz Luná indicando a maca do lado oposto da sala. “Não, isso não doutora, por favor, me perdoa”, implora o homem. Luná lança um olhar malévolos para ele e sorri com o canto da boca. O rapaz com a máscara de cachorro aparece na porta, Luná vira o rosto para ele e o chama: “Vem, tsc tsc tsc tsc, veeem

⁸² A sigla BDSM envolve as práticas de *bondage*, dominação-submissão e sadomasoquismo.

cá, vem...”. O rapaz fica atônito, permanece ali parado na guarnição por um instante como se a reconhecesse. Ele sai correndo.

13. MICROPOLÍTICAS TRANS-QUEER: DEVIR-KING E KINGING

O dia amanhece outra vez abafado, quebrando o vento gelado do inverno. Ao invés de acordar em cima da hora, Luná pula mais cedo da cama. Estranhamente disposta, ela faz um café passado bem forte, sem açúcar, tomando-o enquanto amarra os cabelos num rabo de cavalo alto, quase no topo da cabeça. A professora arrisca um penteado que nos últimos meses considerara ousado para dar aula. Na boca, o batom vermelho bordô, também há muito apagado de sua montagem professoral. Tomada pela força coletiva de ousadia, Luná é levada a atravessar definitivamente o limiar. Para os pés, ela escolhe a sandália preta de veludo com salto 15cm que fora extirpada do contexto educacional depois do fatídico acontecimento. Antes de sair de casa, a professora Maldita olha-se no espelho, séria. Um sorriso brota-lhe involuntário flexibilizando a expressão. Ela percebe-se saudosa de si mesma. O duplo refletido no espelho revela uma realidade mais vívida do que a imagem monótona que assumira para si nos hábitos do cotidiano.

A reação dos alunos à variação no visual da professora é ínfima; se notaram algo, nada é dito, sequer um olhar diferente ela percebe. A quebra de expectativa lhe causa desconforto, como se nada tivesse mudado de uma semana para a outra, ainda que no corpo sinta nítida a diferença. Ela dá-se conta de que tende a esperar o pior. Talvez, esse seja o motor de sua avassaladora ansiedade. “*Sora*, é roda de conversa hoje de novo? Não era pra ser Preciado?”, pergunta Lalola, trazendo Luná de volta à terra. Com o retorno brusco, a professora leva um instante para recobrar a ordem dos pensamentos. “Ehhh... isso mesmo...”, responde ela tremelizando a cabeça afirmativamente, “...digo, isso, hoje veremos Paul Preciado e Jack Halberstam, as carteiras estão em roda porque quero propor algumas movimentações de corpo com vocês”. “Hmmm, legal! Isso é bom pra mudar um pouco as coisas”, diz Lalola, empolgada. *Elu* acrescenta: “*Sora*, adorei esse penteado, sei lá... combina mais com você”. Um sorriso doce se esboça na face corada de Luná, a qual aceita o elogio.

A turma fica alvoroçada pela informação sobre o formato da aula que é espalhada por Lalola. Ao invés de se incomodar com os burburinhos crescentes, Luná contempla aquele corpo coletivo fervilhar nas primeiras horas da manhã. A professora se pergunta se essa agitação nunca acontecera antes. O som dos mil leques da Parada de Luta ecoa na memória do corpo. Repentinamente, ela nota que evidentemente já vira essa cena se repetir antes, mas, de algum modo, seu ponto de vista fora deslocado, transformando a relação estabelecida com o ato. Com

o leque em mãos, a professora se movimenta da margem para o centro da roda, o som do sapato de salto alto e grosso ecoa pelo espaço. PLÓC. PLÓC. PLÓC. Parada ali no meio, as mãos para trás, imponente como uma estátua de bronze, Luná aguarda o alvoroço diminuir de intensidade organicamente.

TRÁ! O leque preto abre-se pontuando o início da fala de Luná. “Bom dia, turma. Até o momento passamos pelas variações da *drag queen* no pensamento butleriano, resgatando aspectos do transformismo na cena porto-alegrense. Hoje, vamos adentrar o tema dos *drag kings* e da produção de masculinidades, tendo como base as investigações de Paul Beatriz Preciado (2018) e Jack Halberstam (1998, 2005). Em ambos, a invisibilidade de tais temas é situada em relação aos estudos acerca das feminilidades em montações *drag queen*...”, afirma a professora abanando-se. Ela caminha circularmente no centro da roda enquanto prossegue: “...essa discrepância também aparece em meus percursos pelas cenas *drag* e transformistas em Porto Alegre, onde localizei duas pessoas que se montam ocasionalmente em *drag king* usando essa nomenclatura, não sendo comum encontrar esses números nas casas noturnas e bares. Entre as poucas exceções está João Carlos Castanha que compõe figuras como Reginaldo, o qual, mesmo sendo uma montagem de masculinidade, é situado pelo artista como expressão transformista e não exatamente como *drag king*. Em contexto nacional, existem articulações coletivas de artistas *drag king*, por exemplo, o *Cabaret Drag King* na Bahia, desde 2013, o *Kings Of The Night* em Curitiba, desde 2018, além da banda *Moustache Queens* do Rio de Janeiro, desde 2022”, conclui a professora percebendo a ansiedade do grupo para experimentar as atividades que Luná mencionara para Lalola.

Embora tenha planejado começar com a discussão teórica, em cumplicidade com a turma, a professora muda de ideia e parte para as práticas. Ela sugere que para pensar a produção das feminilidades e masculinidades preparou algumas experimentações corporais⁸³, inspirando-se no dispositivo *drag king* de Paul-Beatriz Preciado (2018), que será discutido posteriormente na aula e em elementos trazidos do esquizodrama (Baremlitt; Amorin; Hur, 2020). Luná caminha até sua mesa, na frente da sala, e pula alguns *slides* até encontrar as seguintes provocações projetadas no quadro: “Como vocês percebem os códigos de gênero operando em seus corpos? Quais são esses códigos que demarcam as variações de gênero?”. Ela propõe que

⁸³ Essas práticas compõem o Dispositivo de (Des)montação, o qual funciona como um laboratório de experimentação.

as pessoas escrevam numa folha de caderno palavras soltas suscitadas pelas questões apresentadas.

“Não se preocupem em formular um parágrafo, são palavras soltas mesmo, meu objetivo é compor com vocês uma tessitura de signos acerca do que é compreendido por gênero, aqui, nesse grupo”, diz a professora. Lalola nem espera a professora terminar de falar e já começa a anotar em seu caderno. Laura e Camila conversam entre si antes de iniciar. Isadora pensa com o lápis na boca entre uma palavra escrita e outra. Luná caminha dentro da roda observando os/as/es estudantes. PLÓC, PLÓC, PLÓC... Ela nota que a aluna ruiva se senta novamente ao lado do rapaz de bigode, guardando a cadeira do outro lado com sua bolsa da Prada. A professora constata que ela está reservando o lugar para o Magrão, que está atrasado, de novo, para variar.

Luná conta no relógio mais 10 minutos para que a atividade seja concluída. Ela recolhe as folhas escritas e as distribui em ordem aleatória, pedindo que cada um leia o conteúdo do papel que tem em mãos. Entre as palavras ditas sequencialmente surgem: cuidado, sensibilidade, maciez, emagrecimento, agressividade, beleza, feminina, delicadeza, identidade, roupas, pelos, postura, padrões, estereótipos, pronomes, dureza, mulher, transitório, ondas, calma, julgamento, receio, reinvenção, incoerência, mãe, pernas, boca, menstruação, família, unhas, brincos, profissão, quadril, nome, arrepio, toque, desejo, suor, armas, pai, calcinha, filhos, futebol, carro, brutalidade, masculino, correnteza, diferenças, experiência, produto, sentimento, imaginação, excitação, individualidade, comportamento, imposição, dominação, restrição, escolha, barba, altura, voz, raiva, resistência, aventura, idealização, virilidade, dores, proteção, inseguranças, versatilidade, cobrança, delito, compaixão, vestimenta, depilação, maquiagem, decote, cabelo, autocuidado, governo, censuras, razão, interação, ritos, orgulho, performance, perspectiva, transgressão, fuga, quebra...⁸⁴.

A professora abana-se com o leque em silêncio, deixando que as palavras reverberem. Ela percebe que a circulação da fala gera maior engajamento, já que o grupo se encontra atento aguardando que algo seja dito. “Nesse conjunto de signos, temos uma rede sobre como as variações de gênero são percebidas nessa turma. Embora os termos tenham partido da

⁸⁴ Tais palavras surgiram nas experimentações do Dispositivo de (Des)montação realizadas em 20/09/2020 (modo remoto na disciplina de Semiótica e Comunicação ofertada na FABICO), 10/05/2021 (modo remoto no laboratório de Terrorismo Poético do Núcleo Experimental de Butô), 04/10/2022 (presencial na disciplina de Semiótica e Comunicação ofertada na FABICO), 14/11/2022 (presencial no festival Morrodália) e 10/06/2023 (presencial na Comunidade do Arvoredo).

experiência pessoal de como o marcador de gênero atravessa seus corpos, chamo a atenção para o caráter coletivo dos códigos que organizam esses elementos em séries binárias, onde feminilidade e masculinidade se apresentam como opostos excludentes. Isso aparece, por exemplo, nos seguintes termos: mulher-feminina-mãe-cuidado em contraposição a homem-masculino-pai-brutalidade. Esse seria um encadeamento dos signos a partir de uma codificação dominante de gênero binário”, argumenta a professora. Ela retoma a aula sobre o pensamento de Judith Butler (capítulo 5), com destaque para a figura da Imitadora *drag queen* que aparece em meio ao argumento de que o gênero é performativo.

Luná caminha até sua mesa, pega um livro de capa alaranjada e preta, repassando-o para o rapaz de topete que está na abertura da roda. Ele apanha o material e logo de cara coloca o dedo no buraco do canto inferior do livro, mostrando para o colega do lado com um riso malicioso enquanto faz um movimento de vai e vem no furico. Luná acha interessante que, mesmo aparentemente não conhecendo o livro, o rapaz tenha prontamente entrado em contato com uma das discussões ali presentes. “Esse livro é o *Manifesto Contrassexual* (2014), do filósofo não-binário Paul Beatriz Preciado”, explica a professora. Ela retorna para o centro da roda explicando que, nesse estudo, o autor dá ênfase para as tecnologias biopolíticas de produção e organização dos corpos, considerando o próprio sistema sexo-gênero heterossexual a partir dessa perspectiva.

A professora destaca que, entre outras argumentações, Preciado retoma a articulação de Butler do conceito de performatividade de gênero com a figura da *drag queen*, destacando a estrutura imitativa do gênero. “Para o filósofo, a redução do gênero ao plano discursivo desconsidera a materialidade das práticas de imitação, as quais estão implicadas nas diferentes formas de incorporação e inscrição das identidades performativas. Por isso, Preciado afirma que além de performativo, o gênero é prostético, ou seja, opera como uma prótese com efeitos materiais nos corpos⁸⁵”, conclui Luná ainda no meio da roda.

⁸⁵ Em suas anotações de preparação da aula, Luná demarca a seguinte citação: “O gênero não é simplesmente performativo (isto é, um efeito das práticas culturais linguístico-discursivas) como desejaria Judith Butler. O gênero é, antes de tudo, prostético, ou seja, não se dá senão na materialidade dos corpos. É puramente construído e ao mesmo tempo inteiramente orgânico. Foge das falsas dicotomias metafísicas entre o corpo e a alma, a forma e a matéria. O gênero se parece com o dildo. Ambos, afinal, vão além da imitação. Sua plasticidade carnal desestabiliza a distinção entre o imitado e o imitador, entre a verdade e a representação da verdade, entre a referência e o referente, entre a natureza e o artifício, entre os órgãos sexuais e as práticas do sexo. O gênero poderia resultar em uma tecnologia sofisticada que fabrica corpos sexuais” (Preciado, 2014, p.29).

“Em relação a essas proposições, Preciado trabalha a noção de contrassexualidade enquanto um conjunto de práticas de apropriação e deslocamento das tecnologias de sexo e gênero, como no caso do dildo, do vibrador, da cinta de castidade, dos hormônios e da pornografia”, afirma a professora. Rumores circulam pela sala, o aluno loiro e parrudo enrubesce demonstrando as vergonhas em tratar do tema. Laura e Bruna trocam olhares, o rapaz de bigode digita algo no celular, a patricinha do lado dele mexe em seu cabelo ruivo com expressão *blasé*.

TRÁ! O leque abre-se pujante. A brisa transpassa o rosto da professora, fazendo subir à superfície a imagem de Gloria Crystal junto à potência do som dos mil leques. Os olhos de Luná abrem-se semicerrados e a postura confiante da doutora Maldita predomina, conjurando à força os fantasmas da moral cristã. Ela pigarreia e retoma a fala firme: “Preciado demonstra que essas tecnologias surgem como forma de disciplinamento dos corpos, tendo seus usos deslocados por grupos dissidentes, como no caso das práticas de BDSM. Ele parte da recitação subversiva dos códigos de gênero trabalhada por Butler para abordar as derivas nos usos das tecnologias de sexo-gênero. Nisso, o filósofo chama a atenção para as transformações implicadas na materialidade dos corpos, propondo uma perspectiva materialista ou empirista radical *queer*”, conclui Luná gesticulando com a mão livre.

Lalola pede para a professora exemplificar essa distinção de abordagem entre Preciado e Butler. Luná sugere que Butler enfatiza o processo de produção dos corpos em relação aos enquadramentos discursivos. Para o filósofo, a própria materialidade do corpo é organizada através da linguagem, considerando-se especificamente sua operação performativa. Em vista disso, Butler compreende que as possibilidades de transformação dos enquadramentos discursivos, em específico da matriz de gênero binária, decorrem das citações deslocadas dos códigos de gênero, como, por exemplo, no caso das práticas *drag queen*, em que signos demarcados socialmente como de feminilidade são performados por corpos lidos como masculinos. Para Preciado, além da recitação deslocada dos códigos de gênero, é preciso considerar que o gênero se faz na materialidade dos corpos, através do que ele chama de tecnologias de sexo-gênero. A professora cita como exemplo a genealogia do dildo feita pelo filósofo, através do que ele mostra que essa tecnologia emerge no contexto médico como forma de tratar desvios, sendo esse o caso da histeria. Contudo, ao longo do tempo, essa tecnologia é deslocada desse uso disciplinador dos corpos, passando a funcionar como instrumento para produzir prazer.

“Em um nível ainda mais radical, o filósofo trata dos hormônios sintéticos do estrogênio e da testosterona, demonstrando que, embora estejam capturados pelo saber médico que os direciona para tratamentos como de reposição hormonal, também são usados fora desses protocolos, sendo esse o caso da experimentação que o próprio Preciado faz com a testosterona, relatando o processo no livro *Testo Junkie* (2018)”, finaliza Luná sugerindo que o tópico será retomando posteriormente.

A professora sai outra vez do centro da roda e propõe que o grupo se levante para fazer uma prática de reconhecimento e deslocamento dos códigos de gênero. Ela coloca a música *Aquecimento Caboclo Roxo* (Foli Griô Orquestra, 2019)⁸⁶, sugerindo que as pessoas caminhem pelo espaço livremente com atenção para a respiração e para os movimentos dos corpos. Luná pede que olhem nos olhos uns dos outros durante a caminhada, o que dura cerca de dez minutos. A próxima música a tocar é *Egyptian Fantasy* (Sidney Bechet, 1941), a partir dela a professora experimenta com a turma dois movimentos do burlesco, o *bump* e o *grind*, os quais aprendeu em uma oficina com a Miss G⁸⁷. O *grind* envolve girar o quadril com os pés fixos, o *bump* é um movimento brusco com o quadril nas quatro direções, direita, esquerda, frente e trás. Com esse exercício a professora procura que as pessoas soltem o quadril, ela diz para observarem quais sensações atravessam o corpo enquanto experimentam os movimentos. Luná coloca a música *W-O-M-A-N* (Etta James, 1961)⁸⁸ incentivando que os movimentos sejam praticados em diferentes amplitudes e velocidades, até chegar ao limite do exagero. Satisfeita, a professora repara o divertimento das pessoas quebrando com a postura cotidiana. A atividade é como uma brincadeira, por um instante os jovens adultos tornam-se crianças e o espaço da sala de aula se transforma em um laboratório de experimentação.

Embora a maior parte da turma esteja engajada na atividade, alguns estudantes, como a aluna ruiva, permanecem sentados, recusando-se a participar. A professora reforça que a participação não é obrigatória e prossegue com a experimentação. Ela coloca a música *Cowboy fora da lei* (Raul Seixas, 1987)⁸⁹ e ensina movimentos corporais aprendidos com Rubão em uma oficina *drag king*⁹⁰. O primeiro deles é a expressão facial. A proposta é notar os extremos

⁸⁶ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qD2NU-m7y40>>. Acesso em: 20 de mai. de 2024.

⁸⁷ A oficina “Introdução ao burlesco” ocorreu em modo remoto no dia 27/10/2021, integrando a programação da 5ª edição da *Combo Dragweek*.

⁸⁸ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zleP8-w6EQQ>>. Acesso em: 20 de mai. de 2024.

⁸⁹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4syrZTW2aiI>>. Acesso em: 20 de mai. 2024.

⁹⁰ A oficina “Lounge monta no Rubão” ocorreu em modo remoto no dia 28/10/2021, integrando a programação da 5ª edição da *Combo Drag Week*.

entre um rosto fechado, com os músculos contraídos, e um rosto aberto, com sorriso largo e sobrancelhas erguidas. O segundo movimento é o de caminhar com as pernas abertas, o quadril e ombros para frente, braços soltos ao lado do corpo. Luná reforça que não se trata de representar algo para alguém, mas de reconhecer o que se passa no corpo ao vivenciar essas movimentações. A intenção é justamente chegar ao limite do grotesco, onde os gestos são deslocados do uso cotidiano.

A professora põe a tocar a música *Homem com H* (Ney Matogrosso, 1981)⁹¹, deixando que as pessoas experimentem por conta os exercícios. Antes da aula, Luná estava incerta em relação às práticas, mas a essa altura lhe ocorre que, de fato, é um modo alternativo de se efetuar o ensino considerando modos de apreensão dos conceitos além do racional. Ela não entende o porquê de ter adiado por tanto tempo a experimentação dessas práticas em sala de aula. No semestre anterior preferiu a segurança do território instituído e decidiu de última hora não realizar os exercícios. Luná é percorrida por uma onda elétrica que lhe arrepia os pelos, a alegria que vivenciara na noite anterior retorna. O corpo é inundado de uma vibração que a faz se sentir viva, ao que ela murmura para si mesma: “Será que eu estava morta?”.

A música se encerra, interrompendo a divagação da professora. Ela retorna sua atenção para o presente sentindo que voltara de uma brecha no tempo. Enquanto reorganiza as ideias, Luná pede que as pessoas retornem para as cadeiras, aguardando até que o alvoroço dos corpos se reduza espontaneamente. A professora pergunta sobre as experiências vivenciadas. Laura comenta que, embora esteja prestes a se formar, essa é a primeira aula que participa com esse tipo de dinâmica, a qual lhe parece uma forma interessante de aprender. Para Isadora, chama a atenção que algumas palavras ditas no primeiro exercício retornaram agora enquanto trabalhava com os diferentes movimentos. Já Lalola menciona que as práticas parecem jogar entre dois extremos marcados pelos movimentos circulares com quadril solto e pelos movimentos rígidos com quadril preso. Ela ainda sugere que transitar de um ao outro ajuda não só a reconhecer a organização binária do gênero que nos é imposta, mas, também, a quebrar com a polarização entre elas, já que aparecem as nuances. O rapaz parrudo de ombros largos afirma que sentiu dificuldade em soltar o quadril, percebendo como seu corpo parece ser limitado pelo andar rígido que, ao ser exagerado, fica mais evidente. As partilhas se estendem além do esperado,

⁹¹ Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=oTUwIL_dJCA>. Acesso em: 20 de mai. 2024.

Luná surpreende-se com a circulação da fala que acontecera de forma voluntária. Aos poucos, os silêncios entre uma manifestação e outra se ampliam até cessarem em calmaria.

PLÓC. PLÓC. PLÓC. A professora caminha até sua mesa no lado externo da roda e retorna alguns *slides*. Projetado no quadro encontra-se o título “PROGRAMAÇÃO DE GÊNERO”, o qual é por ela desdobrado. “Entre as bases dessa dinâmica que experimentamos estão os conceitos de performatividade de gênero, proposto por Judith Butler, o qual já trabalhamos anteriormente, e a noção de programação de gênero, articulada por Preciado...”, diz a professora trocando o *slide*. Ela pede que alguém leia a citação projetada no quadro branco, ao que se dispõe o rapaz parrudo:

Podemos chamar de “programação de gênero” um modelo neoliberal psicopolítico da subjetividade que potencializa a produção de sujeitos que pensam a si mesmos e agem como corpos individuais, que se autocompreendem como espaços e propriedades biológicas privadas com uma identidade de gênero e uma sexualidade fixas. A programação predominante de gênero opera com a seguinte premissa: um indivíduo = um corpo saudável = um sexo = um gênero = uma sexualidade = uma propriedade privada (Preciado, 2018, p.127).

TRÁ! O leque se abre. A professora desenvolve as ideias apresentadas. “Com isso, Preciado (2008; 2018) compreende que a própria forma do sujeito individualista — marcado pelo gênero, sexualidade e outras identidades, não só é produzida pelo sistema capitalista, como também é fundamental para seu funcionamento”, constata Luná aumentando o tom de voz e gesticulando com as mãos de modo saliente. Ela caminha até o centro da roda e prossegue andando em círculos: “O filósofo sugere que é pela via dessas programações que os corpos são reduzidos ao estrato do sujeito, o qual tem como fundamento identidades fixas e coerentes, incluindo aí a lógica neoliberal da propriedade privada como forma de autopercepção. Através desse argumento, Preciado (2008; 2018) sugere que as programações de gênero operam enquanto tecnologias biomoleculares e semiótico-técnicas, as quais variam de acordo com os contextos históricos, políticos e culturais. Assim, ele complexifica o conceito de performatividade de gênero, sugerindo que além do âmbito discursivo, a gestão e produção de corpos generificados atua diretamente nos órgãos, fluidos, células, cromossomos e genes⁹²”.

⁹² Em suas notas de preparação da aula, Luná inclui a seguinte citação sobre esse tópico: “Para Butler, o gênero é um sistema de regras, convenções, normas sociais e práticas institucionais que produz performativamente o sujeito que pretende descrever. Através de uma leitura cruzada de Austin, Derrida e Foucault, Butler identificou uma consideração do gênero não mais como uma essência ou uma verdade psicológica, mas como uma prática discursiva, corporal e performativa por meio da qual o sujeito adquire inteligibilidade social e reconhecimento político. Atualmente, esta análise butleriana acompanha as lições de Donna J. Haraway para o exame da dimensão semiótico-técnica dessa produção performativa: levando a hipótese performativa para ainda mais fundo no corpo, tanto quanto seus órgãos e fluidos; colocando-a em células, cromossomos e genes” (Preciado, 2018, pp.120-121).

Lalola interrompe a professora, perguntando sobre as tecnologias biomoleculares e semiótico-técnicas. Luná caminha até sua mesa, retorna mais alguns *slides* e para no título “ERA FARMACOPORNOGRÁFICA”. “Bom... para responder essa pergunta vou apresentar o contexto do qual Preciado está falando”. Ela volta para a roda; cansada de ficar sobre os saltos, senta-se em uma das carteiras livres e prossegue a explanação: “De acordo com Preciado (2008; 2018), a partir da segunda guerra mundial decorre um processo de transformação no capitalismo para um ‘regime pós-industrial, global e midiático’ (p.36). Nesse contexto, o filósofo defende que a gestão política do sexo, do gênero e da sexualidade passa por uma mutação, sendo diretamente impactada pelo desenvolvimento de fármacos, como as moléculas sintéticas, e da disseminação da pornografia enquanto produto de massa. É daí que ele decide chamar esse regime capitalista de era farmacopornográfica”, conclui Luná gesticulando com as mãos.

A professora pede para que outra pessoa leia a citação posta no quadro, logo abaixo do título. Isadora se prontifica: “O termo [farmacopornográfico] se refere aos processos de governo biomolecular (fármaco-) e semiótico-técnico (-pornô) da subjetividade sexual” (Preciado, 2018, p.36). Luná agradece pela contribuição da estudante e saboreia a frase projetada esmiuçando-a. “Ao falar da gestão biomolecular dos corpos, Preciado (2008, 2018) dá ênfase para a manipulação dos códigos genéticos, para produção e distribuição regulada de moléculas sintéticas, como a testosterona e o estrogênio, para as cirurgias cosméticas, entre outras tecnologias. O filósofo compreende que esses dispositivos excedem o plano discursivo já que operam diretamente na materialidade dos corpos, em seus fluxos e intensidades, argumento esse que aparece já no livro *Manifesto Contrassexual* (2002, 2014) sendo desdobrado em *Testo Junkie* (2018) que é aquele catatau ali”, pontua ela indicando o livro azul e preto na sua mesa. Ela se levanta para pegar o livro, entregando-o para o rapaz de topete acomodado na abertura da roda. Ele folheia rapidamente o livro e passa para a estudante de tranças sentada ao seu lado.

“Esse livro é descrito pelo autor como um ‘protocolo de intoxicação voluntária à base de testosterona’ (Preciado, 2018, p.13), sendo produzido junto ao uso da testosterona pelo autor sem protocolo médico, durante o período de 236 dias e noites”. Luná nota que o estudante de topete ergue as sobrancelhas e olha para o livro como que o querendo de volta. Laura fica inquieta com a informação comentando com a amiga ao lado. Cochichos ressoam pelo espaço acompanhando uma ou outra risada. Lalola atravessa as falas paralelas colocando outra questão: “Sora... eh, eu queria saber mais dessas, dessas tecnologias. Acho que você falou dos hormônios, das cirurgias, né?”.

“Isso mesmo, Lalola...”, confirma Luná. Ela levanta-se e caminha até sua mesa na frente da sala enquanto prossegue: “...quando Preciado (2018) fala da programação de gênero, ele dá alguns exemplos localizados do que chama de ‘códigos semiótico-técnicos da feminilidade e da masculinidade heterossexual branca pertencentes à ecologia política farmacopornográfica do pós-guerra’ (pp.129-131)”. A professora avança as lâminas de *slide*, “Aqui está!”, diz ela localizando a informação. Ela sugere que, entre outros códigos de feminilidade, Preciado (2018) menciona os filmes *Adoráveis Mulheres*, *A bela adormecida*, *A gata borralheira*, *A pequena sereia*, *E o vento levou*; as atrizes Marilyn Monroe e Audrey Hepburn (figura 23); fármacos como a pílula anticoncepcional, o coquetel de estrogênio e progesterona, o Bromazepam, usado para ansiedade, a Codeína, usada como anestésico, o Prozac, para tratar depressão e o Valium, usado como calmante. Luná destaca que o filósofo também inclui entre esses códigos as dietas, a manicure, a depilação, o biquini, a calcinha fio dental, a mumificação em vida do rosto liso da juventude, o medo de envelhecer, o cuidado dos cabelos, a bulimia, a anorexia e a moda, os quais a professora agrupa como imperativos de beleza. Além desses, ela pontua algumas idealizações como a coragem das mães, o desejo de um filho, a imoralidade do aborto, não fazer barulho e a maternidade como laço natural.



Figura 23 - À esquerda, Marilyn Monroe. Foto: Getty Images. À direita, Audrey Hepburn. Foto: Reprodução Hollywood/ Forever TV

A voz de Luná falha. Ela toma um longo gole de água da garrafa posta sobre sua mesa e muda outra vez a lâmina do *slide*, apresentando os códigos semiótico-técnicos de

masculinidade heterossexual branca no pós-guerra. Nesse caso, a professora afirma que Preciado inclui o filme *Scarface*; os atores James Bond, Ron Jeremy, Bruce Willis e Bruce Lee (figura 24); os fármacos Viagra, para disfunção erétil, Prilosec, para úlcera, além do álcool. Por fim, entre outros códigos e idealizações estão o futebol, a fórmula 1, a camaradagem, manter o ânus bem fechado, o saber enciclopédico, ser conquistador, a misoginia, saber sair na porrada, a cidade, a violência doméstica e os meios de comunicação de massa, em relação aos quais inclui-se a pornografia distribuída em massa.



Figura 24 - À esquerda, Bruce Willis. Foto: Reprodução/Revista Monet. À direita, Bruce Lee. Foto: Getty Images

A professora olha no relógio, o horário do intervalo se aproxima. Ela troca a lâmina do *slide* dando a ver uma citação pertinente para dar maior consistência à resposta oferecida à pergunta de Lalola. Com o olhar direcionado para Lalola, Luná retoma a fala: “Embora esses códigos semiótico-técnicos de feminilidade e masculinidade sejam localizados num contexto específico, eles nos oferecem uma pista sobre essas tecnologias de sexo-gênero das quais trata Preciado. Destaco que há nessas descrições tanto elementos que atuam diretamente num nível molecular, como no caso dos fármacos, quanto produtos midiáticos e idealizações de identidade que agem no nível molar das representações. É nesse sentido que Preciado afirma seu interesse em examinar a dimensão semiótico-técnica das produções performativas”. A professora vira-se para o quadro e insere a citação ali projetada em sua fala: “Com isso, o próprio filósofo apresenta o objetivo de levar ‘a hipótese performativa para ainda mais fundo no corpo, tanto quanto seus órgãos e fluidos; colocando-a em células, cromossomos e genes’ (Preciado, 2018, p.121). Isso porque, para ele, além de sermos governados através dos códigos performativos que produzem e organizam as diferentes identidades e atos a elas associadas, também somos

sujeitados em um nível molecular, onde são controlados os fluxos, as intensidades e os afetos. Por isso, ele fala em um governo biomolecular e semiótico-técnico”, conclui Luná encerrando a primeira parte da aula.

A turma é liberada para o intervalo. Na medida em que a sala se esvazia, os murmúrios tornam-se cada vez mais distantes. Ao invés da usual angústia em meio ao silêncio, Luná sente uma tranquilidade que lhe chega a soar estranha, como se nada pudesse atingi-la, seus mares acalmaram-se. Enquanto se abana com o leque, ela aproveita o tempo livre para reler o texto *Drag para todes? O machismo que (ainda) invisibiliza drag kings* (Coiradas, 2023), publicado pelo *drag king* Pietro Lamarca no *site* Grafia Drag. Chama a atenção de Luná o diagnóstico de que o machismo é um dos fatores envolvidos na invisibilização de artistas *drag kings* em relação às *drag queens*. Para Lamarca, essa problemática está atrelada ao mercado consumidor que parece desinteressado nas montações que performam masculinidades, especialmente quando são realizadas por mulheres cis e pessoas designadas como tal no nascimento, o que evidencia a reprodução do machismo dentro da própria comunidade. Esse texto inquieta Luná, já que essa invisibilização dos *drag kings* também se mostra presente na cena artística de Porto Alegre, além de aparecer nas discussões de Jack Halberstam (1998, 2005), conforme mencionara no início da aula. Ela destaca fragmentos do ensaio para articular no segundo bloco da aula, onde entrará especificamente no tema dos *drag kings*.

Imersa na leitura, Luná não percebe o tempo passar. Os estudantes retornam para a sala e ocupam seus assentos. A professora aguarda até que mais da metade da turma tenha retornado e se dirige até o centro da roda. TRÁ! O leque se abre escandaloso. Ela permanece em silêncio se abanando, aguardando que as conversas diminuam. Luná relembra o aspecto principal do primeiro bloco, sublinhando que ao falar da era farmacopornográfica, Preciado (2008; 2018) sugere que o governo dos corpos é biomolecular e semiótico-técnico, o qual é efetuado através do monopólio dos hormônios e outras moléculas pelas indústrias farmacêuticas. Além disso, esse governo biomolecular ocorre por via da produção massiva de subjetividades pela indústria pornográfica, que monetiza os afetos e organiza o desejo por identidades gerindo os modos de se relacionar. A professora menciona que, para Preciado, esse é o principal modelo de negócio do capitalismo farmacopornográfico, a invenção de um sujeito a ser reproduzido em escala global.

PLÓC. PLÓC. PLÓC. Luná nota que as duas carteiras ao lado da moça ruiva estão vazias, o rapaz de bigode não voltara do intervalo. Em silêncio, ela caminha até sua mesa, na

frente da sala, e troca a lâmina do *slide* projetado no quadro, no qual lê-se “MICROPOLÍTICAS TRANS E *QUEER*”. Ela volta para a roda e senta-se em uma cadeira livre enquanto retoma a fala gesticulando com as mãos: “Frente aos processos de programação de gênero que compõem a gestão biomolecular e semiótico-técnica dos corpos, Preciado (2008, 2018) elabora um conjunto de estratégias que ele denomina de “Micropolíticas *queer* e trans” (2018, p.392)⁹³. Dentre elas, o filósofo menciona o *hackeamento* dos biocódigos de gênero, seja através das práticas de reprogramação do gênero, como no pós-pornô e no dispositivo *drag king*, seja nas experimentações com hormônios sem protocolo médico, como na discussão sobre o princípio de autocobaia, que dá origem ao próprio livro *Testo Junkie*, conforme já indicado na primeira parte da aula”, finaliza a professora decidindo inserir a próxima dinâmica corporal para quebrar com a monotonia.

Luná pede que aqueles que desejarem participar da atividade levantem-se. Embora alguns permaneçam sentados, a maior parte do grupo aceita o convite. Ela explica que a prática a seguir propõe experimentar alguma desestabilização nos códigos binários de gênero que programam os corpos. A professora conduz um alongamento rápido ao som da música *Bom mesmo é estar debaixo D’água* (Luedji Luna, 2020)⁹⁴. “Eu danço a dança das tuas marés / Eu danço a tua dança / Eu danço a tua dança, ai, ai, ai / Você maremoto, você maré mansa / Você poça d’água, ai, ai, ai...”. Magrão entra na sala sem pedir licença e atravessa as pessoas que estão se movimentando. Ele vai em direção à garota ruiva que está entre as pessoas que não se levantaram para a prática. Luná observa a cena se repetir, o rapaz dá um beijo na garota ruiva e senta-se de pernas abertas ao seu lado. Ele olha para a professora num misto que parece de desafio, receio, medo? Os olhos de Luná passam despreziosamente pelo rapaz, ele desvia o olhar, deixando-a intrigada.

A música *Gopher* (Bombay Rickey, 2018)⁹⁵ é posta para tocar. A professora pede que os estudantes fechem os olhos e deixem que algum gesto tome conta dos seus corpos e que esse gesto seja repetido vagarosamente. Ela nota braços repetindo o movimento de soco, outros

⁹³ Em suas notas de preparação para a aula, a professora inclui a seguinte observação: “Esse conceito de micropolítica é proposto pelos franceses Félix Guattari e Gilles Deleuze (2012^b). Para os filósofos, as organizações estratificadas num plano macropolítico — como no caso do sujeito marcado por identidades, do organismo com funções estabelecidas e da linguagem significativa, coexistem com um plano micropolítico — atravessado pela circulação de forças e intensidades que ao entrar em relação comunicante podem desencadear linhas de fuga e devires de distintas qualidades, os quais têm potencial para desestabilizar a organização dos estratos vigentes”.

⁹⁴ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=BCQnOfvLXM>>. Acesso em: 20 de mai. 2024.

⁹⁵ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=x-g8JDCf7g4>>. Acesso em: 20 de mai. 2024.

ondulantes como ondas do mar. Pernas marcham batendo ríspidas no chão. Quadris vão de um lado para o outro numa dança própria. Alguém repete o movimento de se sentar com as pernas cruzadas. Cabeças vão para cima e para baixo num movimento afirmativo sem fim... Com a visão periférica, Luná percebe que Magrão lança olhares fixos em sua direção. Ela ignora, troca a música para *Malambo N°1 - Remastered* (Yma Sumac, 1954)⁹⁶ e pede que as pessoas acelerem aos poucos a repetição dos gestos até o limite do exagero. “Isso! Percebam esse gesto se distorcer, vejam como ele se transforma, embarquem nessa variação, deixem o gesto mudar e se quebrar. Em que outros gestos esse gesto se transforma?”, provoca Luná empolgada em ver as movimentações derivarem criando movimentos imprevistos. Os estudantes começam a suar. TRÁ! O leque abre-se. A professora passa abanando as pessoas. Alguns minutos mais e os gestos perdem velocidade por conta própria, Luná diz para deixarem cessar o fluxo. “Isso, despeçam-se dos gestos, deixem eles irem”, pontua ela num tom de voz manso.

O aluno de bigode retorna para a sala. Ele dá a volta na roda por fora e senta-se ao lado de Magrão. Luná observa que os dois trocam olhares, dessa vez, ela se esforça para desviar a atenção afastando a curiosidade, mas está certa de que o movimento não fora rápido o suficiente para passar despercebido. Os estudantes permanecem ofegantes. O leque movimenta-se rápido nas mãos da professora, forçando o ar a circular. Ela pergunta se alguém gostaria de compartilhar as sensações experienciadas. Isadora é a primeira a se colocar dizendo entre risos que, através das repetições, o gesto de se sentar com as pernas cruzadas vai ficando cada vez mais ridículo, sendo deslocado do cotidiano, o que para ela gera uma sensação de euforia. O rapaz de topete fala sobre o gesto automático de passar a mão no cabelo, o qual através da repetição acelerada torna-se desmunhecado, a mão fica mole e a ação perde seu sentido. Lalola comenta que a repetição do movimento de erguer e abaixar a cabeça, inicialmente, lhe traz a sensação de dizer sim para tudo de forma mecânica, mas quando aumenta a velocidade, o movimento toma conta do corpo todo produzindo a energia de um foguete prestes a decolar para o espaço. Uma linha de sorriso se esboça no rosto de Luná diante da partilha de Lalola.

A partir das falas dos estudantes, a professora depreende que o objetivo de desestabilizar os gestos cotidianos, gerando estranhamento e desidentificação, parece ter se efetuado na experiência do grupo. Ela escuta atenta aos comentários que emergem do grupo pelos próximos minutos até que o silêncio se instaura. Luná reafirma que através dessa dinâmica fica evidente

⁹⁶ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LUNodnY3jjM>>. Acesso em: 20 de mai. 2024.

que, embora nossos corpos, órgãos, gestos e afetos sejam estratificados, ou seja, organizados segundo programas binários de gênero, eles transbordam essas codificações o tempo todo. Ela reforça que é nessas quebras que está o potencial de reduzir a força desses programas em nossas vivências.

A professora fecha o leque, caminha até sua mesa e pula alguns *slides* chegando ao título “DISPOSITIVO DRAG KING”. Luná pigarreia, toma um gole de água e entra no tema indicado. “Bom, como eu disse anteriormente, entre as inspirações para essas dinâmicas corporais que propus estão as práticas do esquizodrama (Baremlitt; Amorin; Hur, 2020), o dispositivo *drag king* trabalhado por Preciado (2018), além das oficinas de Miss G e do *king* Rubão”. Ela caminha até o centro da roda enquanto prossegue: “Para Preciado, o dispositivo *drag king* é uma das tecnologias situadas no âmbito das micropolíticas *queer*, funcionando como um ‘laboratório político’ (2018, p.386), uma oficina coletiva voltada para a experimentação de técnicas de produção da masculinidade. Para o autor, essas experiências são capazes de promover reprogramações de gênero, deslocando os códigos dominantes através da desnaturalização e desidentificação”. A professora é interrompida por Laura, a aluna de sobrancelhas grossas: “*Pro*, como assim desidentificação?”, pergunta ela.

“A desidentificação é um conceito trabalhado por José Esteban Muñoz (1999), trata-se de uma proposta de não assimilação às normas e organizações identitárias instituídas. A desidentificação é um trabalho sobre essas identidades, no qual, ao invés de se adequar ao que está dado, busca-se promover transformações via identificações estratégicas”, responde Luná dirigindo-se à aluna. Ela permanece com a sensação de ser perscrutada por Magrão, o que lhe é estranho já que o rapaz nunca se interessou tanto assim por suas falas. Em dúvida, a professora devolve uma mirada firme enquanto prossegue a explanação: “Em relação ao dispositivo *drag king*, Preciado indica que a desidentificação se conecta ao que chama de ‘indução coletiva da suspeita do gênero’ (2018, p.383). Ou seja, trata-se de deslocar as compreensões de que as identidades são estáveis e coerentes, o que abre a possibilidade de reconstruí-las criticamente de outros modos, sustentando um processo de mutação aberto⁹⁷”, conclui a professora ainda inquieta com o olhar indecifrável e persistente de Magrão. Será que ela deixou escapar pelo

⁹⁷ Sobre esse tópico, Luná traz em suas anotações de aula a seguinte citação: A montagem *drag* “nos incita a explorar aquilo que com frequência tomamos como fundamentos estáveis da nossa identidade (sexo, gênero e sexualidade) e vê-los como os efeitos opacos das construções culturais e políticas – e, portanto, como possíveis objetos de um processo de intervenção intencional crítica e insubordinada” (Preciado, 2018, p.383-384).

corpo sua irritação com os atrasos recorrentes? Ou, pior, será que o rapaz percebeu a curiosidade dela pela relação dúbia dele com o amigo e se sentira ameaçado?

O desconforto de Luná também se manifesta no pé. Ela se esquecera que embora esses sapatos com saltos maiores a façam se sentir uma gigante, eles não servem para caminhar, apenas para olhar. Ela senta-se em uma cadeira livre na roda. “Onde eu estava mesmo?”, pergunta a professora para si mesma, transparecendo a distração. “Ahh sim!”, diz ela ao reencontrar o fio de pensamento, “Do ponto de vista de Preciado (2018), essas oficinas que compõem o dispositivo *drag king* são um espaço de compartilhamento de saberes, tecnologias e estratégias de sobrevivência. Entre essas técnicas, o filósofo menciona o achatamento dos seios e a produção de um *packing* que gera volume na pélvis, o que, segundo ele, produz uma mudança no eixo de equilíbrio do corpo. Outras técnicas são a produção de barba a partir de mechas do cabelo e a decomposição de gestos e ações em unidades básicas, buscando compreender como esses elementos estão envolvidos na construção de performances de gênero”, afirma Luná, aliviada por descansar os pés.

A professora permanece vigilante, ainda em dúvida se de fato está sendo observada ou se é a paranoia que a acomete. Com a visão periférica atinada, ela prossegue a explanação inserindo o livro *Um apartamento em Urano: crônicas da travessia*, onde Preciado (2020) compreende a proliferação de nomes como uma técnica com potencial de desprivatizar o ato de nomear, o que pode ser um caminho para desfazer a ficção individualista do rosto e dar passagem ao corpo das multidões. Luná ainda indica que as tecnologias mencionadas são chamadas por Preciado de ‘micropolíticas *king*’ (2018, p.259), as quais vão além da imitação e do disfarce. A professora explica que isso se deve ao entendimento de Preciado de que através da reciclagem e do deslocamento paródico dos modelos de masculinidade dominantes é possível que aconteçam transformações coletivas na produção de subjetividade.

TRÁ! O leque se abre chamando a atenção do grupo e da própria Luná, que se esforça para manter a atenção concentrada. Ela permanece sentada abanando-se enquanto prossegue: “É em relação a essa compreensão de que as montações *drag king* vão além da imitação que Preciado propõe a noção de ‘devir-*king*’ (2008, p.262). Com isso, o filósofo desloca a redução dessas experiências a uma representação cênica, a qual ainda é dominante nos estudos sobre *drags*. Considerando o caráter experimental das oficinas *drag king*, o filósofo sugere que essas vivências não envolvem apenas a construção de um personagem teatral, isso porque elas podem

afetar e transformar o próprio sujeito, levando-o para além de si mesmo!⁹⁸”, afirma Luná gesticulando com a mão livre. Ela sente a língua áspera na boca já sem saliva, mas prossegue a argumentação para não perder o fio.

A professora reforça que a noção de *devir-king* é um dos aspectos que mais a interessam na discussão de Preciado sobre as montações *drag*, pois oferece uma pista para compreender esse fenômeno de maneira complexa, deslocando as definições estabelecidas. Em relação a isso, Luná afirma que Preciado vai ao encontro de Jack Halberstam (1998, 2005) no entendimento de que as montações *drag king* não são uma imitação falsa da masculinidade. Para os autores, as práticas *king* dão a ver as tecnologias implicadas na própria construção da masculinidade dada como supostamente autêntica. A professora indica que, em Preciado (2002, 2014), esse argumento se conecta com a desestabilização das dicotomias entre cultura e natureza, imitador e imitado, representação da verdade e verdade. “Para o filósofo, a própria natureza é produzida por tecnologias biopolíticas”, conclui Luná com a boca árida. Ela levanta-se e caminha lentamente até sua mesa ficando de costas para a turma.

A sensação de que é observada minuciosamente por Magrão perturba Luná, o que é intensificado pela raiva em não ter vindo de coturno. Para finalmente tirar a dúvida, ainda de costas, ela pega a garrafa de água da mesa e começa a beber. A professora vira-se de frente agilmente, flagrando o olhar que rapidamente se desvia, o rapaz fica rubro e puxa o braço direito apoiado na mesa para mais próximo de si. Com os olhos semicerrados, a professora prolonga a mirada e toma outro gole de água. O gesto ínfimo do rapaz o denunciara, algo se passa, constata Luná. Traços ferinos são expressos em seu rosto plastificado. Ela sente o dedão do pé latejar. Tomada por uma ânsia feroz, a professora deixa a garrafa de água bruscamente sobre a mesa e tira o sapato de salto alto sem hesitar. Ela nota que Laura comenta algo com a colega do lado. A garota ruiva lhe lança um olhar debochado de reprovação.

A professora troca a lâmina do *slide*, o título “DEVIR-KING” é projetado no quadro seguido de uma citação. Ela pede que alguém leia, uma pessoa andrógina prontifica-se, o tom de sua voz é aveludado: “Isso é *devir-king*: ver através da matriz de gênero, perceber os homens e as mulheres como eficientes ficções performativas e somáticas convencidas de sua realidade

⁹⁸ A respeito disso, em suas notas de preparação para a aula, Luná destaca a seguinte citação de Preciado (2018) tratando de suas expressões *drag king*: “Não é uma invenção minha, não é um personagem teatral: ele emerge de quem sou, da forma como sempre me vi. A diferença entre antes e agora é que, a partir de agora, é visível para o olhar dos outros. Não o escondo mais atrás do nome que me foi dado ou da pesada suposição de que sou ou deveria ser uma mulher” (p.385).

natural” (Preciado, 2008, p. 265, *tradução nossa*)⁹⁹. Descalça, a professora retorna para o centro da roda mantendo a postura segura com que iniciara a aula. A Dra. Maldita domina a situação. Luná disseca a citação: “Nesse excerto, Preciado sugere que o devir-*king* envolve uma alteração na percepção, a qual implica reconhecer os modelos de gênero enquanto efeitos de ficções performativas e somáticas. Em vista do que discutimos anteriormente, sugiro que o desencadeamento desse devir-*king* tem relação com os processos de desidentificação efetuados através das experimentações dos programas e das tecnologias de gênero que acontecem no dispositivo *drag king*. Nesse sentido, Preciado (2008, 2018) afirma que os efeitos dessa experiência podem se desdobrar no cotidiano, gerando transformações nos modos de interagir socialmente e de perceber a si mesmo...”.

Isadora interrompe Luná: “*Profe*, é um pouco isso que a gente experimentou, né, com as atividades. Naquele um dos gestos, de repetir, acho que cruzar e descruzar as pernas pra mim se conectou com falas e coisas que já ouvi sobre não sentar de perna aberta. Também teve uma coisa de acelerar isso, aí vai ficando uma coisa bem diferente”, comenta a aluna. “Isso mesmo, Isadora, você captou a articulação com a prática, o objetivo foi gerar algum estranhamento pela distorção dos gestos”, responde Luná com as pontas dos dedos de uma mão tocando nos respectivos dedos da outra. Ela continua: “Para Preciado (2008; 2018), existem processos micropolíticos envolvidos na programação dos corpos. Ressalto que, ao tratar das montações *drag king*, o foco do filósofo não é o efeito teatral ou meramente se vestir com roupas masculinas, mas, a experimentação coletiva da produção de uma masculinidade banal, o que evidencia a arbitrariedade da construção de gênero”, acrescenta a professora envolvida na conversa. Ela também menciona que Preciado leva essas argumentações ao limite, defendendo que não há diferença ontológica entre as encarnações de gênero cotidianas e suas experimentações como *king*. Para o filósofo, ambos os casos são efeitos de ficções performativas e tecnologias somáticas.

“*Sora*, essa parte é meio estranha...”, diz Lalola atravessando a fala de Luná. *Elu* continua: “...porque, quando li, fiquei com a impressão de que o Preciado diz que todos os

⁹⁹ Nesse caso, a professora prefere não usar a tradução em português publicada, isso porque o termo devir-*king*, é traduzido como “tornar-se *drag king*” (Preciado, 2018, p.391). Em suas notas para a aula, ela traz a citação no original, em espanhol: “*Eso es devenir king: ver a través de La Matriz de género, contemplar a los hombres y a las mujeres como eficientes ficciones performativas y somáticas convencidas de su realidad natural*” (Preciado, 2008, p. 265). Além disso, Luná opta por usar os termos devir e king conectados por hífen, mesmo Preciado usando sem hífen no espanhol. Isso porque, do ponto de vista da professora, devir-*king* é um conceito.

corpos são *drags*, não sei se é isso. Mas, se todos são... se todos são, então, não tem diferença nenhuma?!”. “Boa pergunta, Lalola...”, responde a professora permanecendo em silêncio por alguns segundos antes de prosseguir: “Veja bem, Preciado diz que não há diferença ontológica, ou seja, para ele não há uma produção de gênero que seja natural e verdadeira em detrimento de outra que seja uma imitação falsa. Ambas são ficções performativas que operam em relação a um conjunto de biotecnologias. Essa é a proposição dele acerca da ontologia do gênero. Contudo, isso não significa que não existam variações entre as montações; para o filósofo, entre as distinções está a diferença de legitimidade social e o grau de consciência desse processo. Faz sentido?”. Lalola balança a cabeça afirmativamente enquanto termina as anotações em seu caderno: “Brigado, *sora*”. Luná retorna para a frente da sala, orgulhosa com a formulação de sua resposta. Seus pés tocando o chão gelado produzem a sensação de frescor, contrastando com as farpas que antes pareciam perfurar as pontas dos dedos.

A professora toma um gole generoso de água. De frente para a turma, Luná percebe que Magrão mexe no celular. Embora satisfeita por ter quebrado seja lá o que emanasse daquele olhar, ela fica instigada com o movimento do rapaz de ocultar o braço. A lâmina do *slide* é trocada e o título “*BIODRAGE TRAVESTISMO SOMATOPOLÍTICO*” é projetado no quadro branco. Luná retoma a fala: “Contudo...”, diz ela erguendo o dedo indicador da mão livre de forma inesperada, “...de certo modo, sim, Preciado (2008, 2018) dá a entender que em perspectiva micropolítica, todos os corpos poderiam ser pensados como *drags*, ou mais precisamente, como *biodrags*, sendo esse outro conceito específico usado por ele”, pondera ela jogando com a aparente contradição. A professora explica: “Essa noção de ‘*biodrag*’ (Preciado, 2018, p.225) também é situada, no livro em espanhol, em relação com os termos ‘travestismo somatopolítico’ (Preciado, 2008, p.137), ‘travestismo molecular’ (*idem*, p.137) e ‘*camp* somático’ (*idem*, p.139). Com isso, o filósofo dá ênfase para a gestão biomolecular e semiótico-técnica dos corpos na era farmacopornográfica, desestabilizando radicalmente a polarização entre natureza e cultura. Lembra do que mencionei antes?”, pergunta ela retoricamente olhando o relógio de pulso para controlar o andamento da aula. “Para Preciado, a própria natureza é produzida através de tecnologias”, termina Luná.

A professora pula alguns *slides*, toma o restante da água na sua garrafa e retoma a explanação acelerando a velocidade. Ela desdobra a noção de *biodrag* apresentando alguns dispositivos trabalhados por Preciado no livro *Testo Junkie* (2008; 2018), como a pílula anticoncepcional. Luná comenta que, nesse caso, o filósofo destaca a interrupção do fluxo

menstrual pela pílula em suas primeiras composições na década de 1950. Tal efeito foi tido como indesejado para a manutenção dos biocódigos de feminilidade dominantes naquele contexto, sendo ajustado em laboratório para manter a repetição do sangramento, produzindo-se o que o Preciado chama de ‘tecnomenstruação’. Luná também sugere que o autor traça um paralelo com o Viagra, comercializado pela Pfizer no final da década de 1980, o qual é responsável por produzir ‘tecnoereções’. Com isso, a professora reforça a ideia de que, para o filósofo, essas tecnologias não apenas imitam um código de gênero, mas operam diretamente nos processos biológicos implicados na produção e manutenção dos corpos em sua materialidade.

Pensando a *biodrag* como um personagem conceitual (Deleuze, 2010), Luná sugere que existe aí uma dramatização das tecnologias de produção material dos corpos, os quais mostram-se em seu caráter de montações biomoleculares e semiótico-técnicas. A professora pontua uma conexão disso com o que fora discutido acerca do regime capitalista farmacopornográfico, em que os programas de feminilidade e masculinidade aparecem como ficções performativas e somáticas, reafirmando-se que a suposta natureza desses modelos é em si mesma produzida por tecnologias biopolíticas.

“Em vista desses e outros argumentos, Preciado sugere que os corpos já não podem mais ser considerados apenas como meio de transmissão, distribuição e coleta de informação. Isso porque as ‘teorias hormonais’, enquanto ‘teorias da biomídia’ (2018, p.174), dão a ver aspectos da dimensão molecular e dos intercâmbios semiótico-técnicos que produzem os corpos e suas transformações como efeito¹⁰⁰”, argumenta Luná, já com a voz rouca. Ela percebe que os olhares de Magrão tornam-se passageiros, indicando a retomada de seu controle sobre a situação, seja lá qual seja.

A professora pigarreia e troca a lâmina do *slide*. O título “AS PERFORMANCES KING E O KINGING” é projetado no quadro branco. Ela caminha imponente para o interior da roda e senta-se em uma cadeira disponível. Deixando o leque sobre a mesa, Luná sugere que antes do *drag king* aparecer no trabalho de Preciado, o pesquisador Jack Halberstam (1998, 2005) já investigava essa cena no contexto norte-americano. Ela ressalta a observação do estudioso de

¹⁰⁰ Em suas notas de preparação da aula, Luná demarca a seguinte citação em negrito: “A teoria hormonal telecinemática é uma teoria de biomídia, uma teoria sobre a forma da comunicação na qual o corpo já não é só um meio de transmissão, distribuição e coleta de informação, e sim o efeito material desses intercâmbios semiótico-técnicos” (Preciado, 2018, p.174).

que, embora houvesse uma cena *drag king* nos anos 1990, essas experiências permaneciam invisibilizadas nos estudos acadêmicos. Isso impulsiona Halberstam a se implicar nos territórios, onde frequentou os concursos *drag king* no *Hershe Bar* e as performances *king* no *Club Casanova*. Mesmo não participando das atividades que ocorriam nos palcos, o pesquisador menciona que fazia as visitas à caráter, chegando a ser confundido com um *drag king*. “Essa fronteira entre encenação e incorporação (*embodiment*) é um dos aspectos que interessam Halberstam, o qual compreende esse limite como fluido, já que os *drag kings* que se apresentam no palco nem sempre dão a ver apenas uma imitação cênica, mantendo as mesmas performances de masculinidade fora dos palcos”, pondera a professora.

Em relação a isso, Luná indica que a discussão acerca do caráter de encenação da masculinidade também atravessa a taxonomia de performances *king* proposta por Halberstam (1998) a partir de suas visitas em campo. Ainda com o ritmo da fala acelerada e a voz rouca, ela explica que entre as categorias estão *butch realness*, *femme pretender*, *male mimicry*, *fag drags* e *denaturalized masculinity*, sendo o modo de performar e se relacionar com a masculinidade o que muda entre elas. Como restam apenas 20 minutos para o fim da aula, a professora faz um sobrevoo rápido para demarcar algumas dessas diferenças.

As “*butch realness*” seriam lésbicas que se apropriam da masculinidade em seu cotidiano, não se tratando de uma imitação. “Para tratar da relação entre a masculinidade masculina e a masculinidade produzida pelas *butch realness*, Halberstam (1998) recorre ao conceito de Desidentificação de José Muñoz (1999), o qual também é retomado por Preciado (2018) em suas discussões sobre o tema, conforme vimos anteriormente. Por essa via, Halberstam entende que, no lugar de uma imitação, as *butch realness* operam uma ‘desidentificação ativa’ da masculinidade dominante, gerando deslocamentos e variações na estrutura que a sustenta”, argumenta Luná, gesticulando com as mãos. Lalola anota cada palavra sedente pelo tema. Magrão acaricia a perna da garota ruiva, o estudante de bigode pousa os olhos no gesto e se ajeita na cadeira. Laura cochicha algo para a colega do lado, o engajamento da turma parece se dissolver com a pressa da professora em dar conta do conteúdo.

A próxima categoria pontuada por Luná é a “*femme pretender*”. A professora indica que essa categoria se opõe à *butch realness*, porque apresenta maior proximidade com os *shows* de *drag queens*. Nesse sentido, a ênfase da performance está na disjunção entre o sexo designado no nascimento e a performance de gênero, através de atos como tirar a peruca, variar o tom de voz, mostrar os seios e fazer paródia do *streak tease*, incorporando-se a ironia e outros

elementos da estética *camp*. “Halberstam nota que nessa variação *king* a apropriação da masculinidade tende a se restringir ao palco, o que, para ele, pode acabar por reafirmar a estabilidade da binaridade de gênero ao invés de desestabilizá-la”, observa Luná. Em relação a isso, ela comenta que em alternativa ao *camp*, Halberstam propõe o *kinging* para tratar da lógica de produção das performances *king*, aspecto que ela retomará a seguir.

No caso da categoria “*male mimicry*”, trata-se de reproduzir uma forma identificável de masculinidade, incluindo às vezes um elemento irônico. “Em um olhar crítico, Halberstam observa que não ocorre uma reconstrução da masculinidade nessas práticas, havendo ausência da problematização acerca da diferença entre masculinidade e homens”, afirma a professora pigarreando. Mesmo com a voz falhando e a garganta seca, Luná prossegue a explanação sem pausar. “Para Halberstam, as ‘*fag drags*’ operam com a variação estética gay da masculinidade. Como essa já é uma variação da masculinidade dominante, Halberstam sugere que a imitação e a personificação já estão presentes em sua construção, sendo supostamente mais fácil para *drag kings* assumirem essa posição”. Luná afirma que essa argumentação arrisca reinscrever a masculinidade dominante como legítima, isso porque a coloca como mais difícil de ser apropriada do que suas variações. Nesse sentido, a professora retoma o argumento de Judith Butler (2015) de que através da imitação dos atos de gênero as práticas *drag* evidenciam a própria estrutura imitativa, em que mesmo aquele que é suposto como original mostra-se como uma imitação de uma imitação. Portanto, embora a estética gay da masculinidade dê a ver um deslocamento da masculinidade dominante, isso não deve torná-la mais ou menos difícil de se performar numa montagem *drag*.

Por fim, a professora apresenta a variação “*denaturalized masculinity*”, a qual joga com a “*butch realness*” e a “*male mimicry*”, mas se difere da primeira por trabalhar com a hipérbole e a teatralidade, e se difere da segunda por criar modos alternativos de masculinidade. Luná sugere que essa categoria parece menos específica, tratando-se de um movimento de expor a ideologia da suposta não-performatividade masculina, deslocando-se o pressuposto de que a masculinidade dominante não é uma performance. Entre os exemplos mencionados por Halberstam está a dissociação entre masculinidade e misoginia, a partir do que a performance *drag king* aparece em seu potencial crítico de tensionar a misoginia em seu caráter estrutural. Dessa maneira, o estudioso defende que através das apropriações da masculinidade, ao invés de se imitar a masculinidade masculina, são produzidas masculinidades outras capazes de

desnaturalizar a masculinidade dominante. Luná nota que Magrão franze a testa, exprimindo dúvida, o tema lhe causara algum estranhamento.

A professora abre um parêntese inserindo a discussão levantada pelo *drag king* Pietro Lamarca (Coiradas, 2023) no texto que acabara de reler no intervalo. Ela destaca que, para Lamarca, o machismo é um dos fatores envolvidos na invisibilização dos *drag kings* na cena artística. Entre seus argumentos o *king* menciona que, por vezes, homens gays que dominam a cena *drag queen* tendem a deslegitimar a presença de mulheres cis e pessoas designadas como mulheres nessa vertente da arte *drag*, o que pode ser um motivo para os *drag kings* serem montados frequentemente por pessoas desses grupos sociais. “Além disso, Lamarca aponta as poucas oportunidades de trabalho para *drag kings*, o que dá a entender que não há interesse por parte dos estabelecimentos em números artísticos que colocam em jogo as masculinidades”, menciona Luná bem acomodada na cadeira. Ela conclui acrescentando: “Essas observações de Pietro Lamarca corroboram as argumentações de Halberstam acerca do descolamento entre masculinidade e masculino, machismo e misoginia, os quais também têm como efeito a invisibilização e a desvalorização das montações *drag kings*”.

Retomando as taxonomias propostas por Halberstam, Luná depreende aspectos do que ela chama de uma lógica *king* associada ao que Halberstam propõe como *kinging*, o qual aparece em alternativa ao *camp* para pensar a produção da masculinidade. Para o pesquisador, a performance teatral da masculinidade exige uma redução dos adereços, um papel mais retraído e fechado, maior rigidez nas movimentações, evitar mexer os quadris, traços que vão no sentido contrário às performances de feminilidade espetaculares. “É nesse sentido que Halberstam situa as *drag queens* como extravagantes e os *drag kings* como discretos, sendo o *kinging* as estratégias de composição da masculinidade nas montações *king*, conforme já pontuado”, explica Luná lembrando do contraste entre as movimentações rígidas e as flexíveis que apareceram nas dinâmicas corporais realizadas na aula.

Enquanto prossegue com a explanação sobre o *kinging*, a professora se dá conta de que Magrão permanece atento, ainda com expressão de estranhamento. Ao mirá-lo diretamente, o rapaz desvia o olhar novamente, reforçando a curiosidade de Luná em entender o que se passa. Inquieta, a professora põe-se de pé e retoma a caminhada no centro da roda. Com o ritmo da fala ainda acelerado, ela afirma: “Portanto, Halberstam parte das observações do fenômeno empírico localizando o *kinging* como uma lógica transversal que efetua as próprias variações. Nesse caso, me parece que a figura do Discreto *drag king* é uma possibilidade para nomear o

personagem conceitual capaz de dramatizar as lógicas *kinging*”, defende Luná apresentando seu ponto de vista. Ela percebe uma troca rápida de olhares entre o rapaz de bigode e Magrão.

Alguns estudantes guardam seus materiais. Luná olha no relógio. Com um sobressalto devido ao horário avançado, ela encaminha o encerramento da aula. A professora acrescenta que a lógica *kinging* atravessa algumas das categorias taxonômicas específicas propostas por Halberstam, como a *butch realness*, a *male mimicry* e a *denaturalized masculinity*. Ainda que cada uma tenha suas especificidades, nas três há espaço para o deslocamento da expressão não performática da masculinidade dominante através de sua personificação na performance artística e, às vezes, também cotidiana. Ela conclui argumentado que, embora o interesse de Halberstam seja nas montações que produzem a masculinidade discreta, as categorias *femme pretender* e *fag drags* são uma evidência de que existem distintas lógicas *king* produzindo estilos outros de masculinidades, as quais poderiam ser investigadas em um contexto específico.

A aula é encerrada e a sala começa a se esvaziar. Não houve tempo para a última dinâmica corporal, na qual Luná proporia que as pessoas se permitissem afetar por um conjunto de músicas, dando lugar à experiência de fabulação. Ao sair da sala, Magrão movimentava o braço dando a ver uma tatuagem no antebraço. Atônita, a professora sente um calafrio lhe subir dos pés à cabeça, o coração acelera, a respiração torna-se caótica, o rosto torna-se quase translúcido. “Não pode ser!”, murmura ela para si mesma ao notar que a tatuagem é, na melhor das hipóteses, similar à da pessoa com máscara de cachorro que vira na *Le Jardin* na noite anterior. Luná permanece paralisada como uma estátua, a segurança efetuada pela Dra. Maldita se dispersa no ar como fumaça, os pensamentos se multiplicam, a ansiedade intensifica-se. “Tá tudo bem, *sora?*”, pergunta Lalola antes de sair da sala trazendo Luná de volta ao presente. “Ehh... sim, sim”, responde ela dissimulando. Sozinha na sala, a professora se dirige a passos largos até sua mesa e revira a bolsa de couro, de onde pega uma cartela de remédios vazia. Ela senta-se em sua cadeira, coloca as mãos na cabeça, crente de que dessa vez acabou, esse será o seu fim.

14. MICROPOLÍTICA DAS MONTAÇÕES

Com o estoque de medicamentos repostos, Luná toma três pílulas e dorme doze horas seguidas, sendo essa uma das suas saídas para situações emergenciais. Ela acorda gritando em meio à escuridão do quarto, as persianas da janela impedem qualquer passagem de luz que seja. A professora olha no relógio digital posto sobre a caixa ao lado da cama, os números digitais anunciam 13h20. Ela levanta-se da cama apressada com a sensação de estar atrasada. Apesar do estômago vazio, Luná enche um copo com energético e liga o *notebook*. Com o cabelo armado e remelas nos olhos, ela põe-se a escrever urgentemente no quarto escuro. Ainda faltam três meses para a entrega do relatório final de sua pesquisa, mas a ansiedade trabalhando no corpo gera um movimento de hiperprodutividade que, de algum modo, silencia os fantasmas que insistem em retornar. Enquanto escreve, a professora não sente mais nada, concentrando-se absolutamente na abstração significativa que a ajuda a ignorar a turbulência vivida no dia anterior.

A partir dos textos escritos por Luná até o momento, a micropolítica das montações aparece como uma perspectiva alternativa às compreensões correntes que reduzem a arte *drag* e transformista a uma representação cênica. Dentre as linhas transversais que aparecem ao longo da pesquisa da professora estão as lógicas *drag* (Butler, 2017), a rostificação nos programas de montagem (Deleuze, Guattari, 2012^a), o *devir-king* (Preciado, 2018) e as fabulações transformistas. Esse último tópico está para ser desdobrado em conexão com os demais aspectos pontuados, sendo esse o tema que Luná escolhe para desenvolver no texto que pode ser lido a seguir, no subcapítulo 14.1.

14.1 FABULAÇÕES TRANSFORMISTAS: DA IMITAÇÃO AOS DEVIRES

Por: Luná M.

Ao longo das idas e vindas realizadas nos territórios transformistas da cidade de Porto Alegre e das conversas realizadas com artistas, nota-se que o caráter de representação cênica comumente associado às montações é apenas um dos aspectos aí envolvidos, havendo tantos outros que transbordam o que se pode ver a partir desse ponto de vista. Na experiência de Gloria Crystal (2021, 2023), o transformismo envolve um movimento de lançar-se à curiosidade, um

modo de sair da zona de conforto e abrir-se para o imprevisto da vida. É pela via das experimentações que a artista passou a transformar seu corpo e a se afirmar como travesti, adotando seu nome artístico como nome pessoal. Para ela, o transformismo é um ato político, artístico e cultural com potencial para promover a ousadia no modo de se comunicar e de se apresentar publicamente. Nessa capacidade para gerar deslocamento, a artista entende que essa expressão artística é uma forma de protesto. Portanto, além da representação de um personagem, pode-se dizer que uma montagem transformista é um operador político que atua através da curiosidade e da ousadia como modo de vida.

Ao tratar do devir-*king*, Paul Beatriz Preciado (2018) também destaca o caráter de deslocamento da percepção cotidiana decorrente das experimentações coletivas de produção da masculinidade. Assim, além da representação teatral, o autor está interessado nas transformações efetuadas na subjetividade a partir das experiências de montagem *drag king*. No caso de Gloria Crystal, o processo de tornar-se transformista aparece atrelado a transformações em sua vida pessoal, como no caso da afirmação enquanto travesti, que evidencia um atravessamento de gênero. Contudo, chama a atenção em seus relatos a ênfase dada pela artista na relação da montagem com a curiosidade como modo de sair da zona de conforto e permitir-se ir além de si mesma, alcançando espaços imprevistos. Nesse sentido, entende-se que assim como o devir-*king*, os devires que atravessam as fabulações transformistas envolvem deslocamentos nos códigos de gênero. Além disso, existem transformações de subjetividade expressas no modo de se colocar publicamente, no modo de se comunicar e de se relacionar que passam pela composição de um lugar seguro capaz de sustentar uma postura ousada no mundo.

Em sua experiência, Lauro Ramalho (2023^a; 2023^b) sugere que não gosta de falar em público desmontado, situação que o faz sentir-se retraído. Contudo, montado como Laurita Leão, o artista vai além de si, ficando à vontade para improvisar e se comunicar com as pessoas. Para ele, a montagem transformista envolve uma energia capaz de transformar os afetos, tanto do artista quanto do público, deslocando as tensões e as tristezas da vida no instante do encontro. Nisso, percebe-se que as mudanças visíveis, evidentes na montagem, acompanham transformações intensivas nos estados dos corpos, permitindo ir além dos limites vivenciados no cotidiano. Assim, efetua-se na comunicação com o público uma ampliação na capacidade de afetar e ser afetado, sendo essa abertura para a relação com o outro, que ocorre pelas vias do improviso, um dos aspectos decorrentes da passagem dos devires nas fabulações transformistas.

Quando Deleuze e Guattari (2012^a) abordam os devires, eles destacam que não se trata de imitar formas e códigos estabelecidos. O devir é um movimento de desterritorialização que passa entre termos heterogêneos, arrastando ambos para além de si mesmos. É uma aliança que opera por comunicação transversal, em que a tensão e a transformação são contínuas. Isso é formulado pelos autores no quinto teorema da desterritorialização:

a desterritorialização é sempre dupla, porque implica a coexistência de uma variável maior e de uma variável menor, que estão ao mesmo tempo em devir (num devir, os dois termos não se intercambiam, não se identificam, mas são arrastados num bloco assimétrico, onde um não muda menos do que o outro, e que constitui sua zona de vizinhança) (2012^a, p.115).

Em outros termos, o devir opera como um bloco assimétrico que coloca em relação elementos previamente não comunicantes. A partir desse encontro, desdobra-se uma circulação de códigos que produz a transformação dos elementos aí implicados num devir mútuo, sendo a comunicação transversal entre séries heterogêneas o operador desses devires (Araújo, 2020). Esse aspecto aparece no relato de Cassandra Calabouço quando a artista sugere que “*quando eu me monto, nunca volto igual, sempre aprendo alguma coisa que muda em mim. E aí, a próxima Cassandra também já não vai ser o mesmo eu que vai dar lugar para ela, porque ela também vai ter vivido [...]*” (Gaffrée, 2023, 00:41:55-00:42:24). Ou seja, numa montagem, tanto a pessoa quanto a persona mudam em decorrência dos movimentos de desterritorialização desencadeados pelos devires que atravessam as fabulações transformistas.

Em vista disso, é cabível que o deslocamento da timidez mencionado por Lauro Ramalho e a potencialização da comunicação intersubjetiva apareça como um dos efeitos dessas comunicações transversais entre pessoa e persona que se efetuam pela passagem dos devires. Esse aspecto aparece igualmente no relato de Everton Barreto (2023), o qual posiciona Lady Cibele como um alter ego que, além de lhe dar coragem para expressar as feminilidades que atravessam seu corpo desde a infância, também cria condições para que o artista participe de debates acirrados na televisão. Luis Bueno é outro artista que afirma ter desenvolvido a habilidade de se comunicar com o público de modo seguro através da montagem transformista. Tais vivências evidenciam desterritorializações que levam os sujeitos para além dos limites de si, tendo em vista o movimento de devir gerado pela comunicação transversal na relação com as expressões artísticas.

Nessa mesma direção, Heinz Limaverde sugere que através de suas experiências com a montagem ocorre uma libertação do seu comportamento que o permite ter melhor desenvoltura

comunicacional no palco e fora dele. Nas palavras do artista, “*a partir do momento em que eu me montei no Crazy Dolls, com certeza houve uma mudança bem grande no meu jeito de ser, na minha personalidade. Eu me senti mais seguro para falar com as pessoas*” (Limaverde, 2023, 00:32:48-00:35:24)¹⁰¹. Limaverde ainda menciona que depois das experiências com a montagem sentiu-se mais confiante para se afirmar como homossexual para os amigos, o que também está articulado com o deslocamento da preocupação em corresponder com as expectativas normativas de gênero e sexualidade. Isso indica um movimento de transformação da personalidade pessoal que decorre das vivências com a montagem, o que é efeito de um desinvestimento nas formas de comportamento enrijecidas que são associadas à masculinidade dominante. Portanto, deslocar a necessidade de corresponder com os estereótipos que organizam o corpo social é um dos aspectos envolvidos na composição de uma forma mais segura de se comunicar e de se relacionar com o outro.

Nas vivências de Charles Machado (2023), os devires transformistas também operam uma mudança no modo de se relacionar socialmente. Desmontado, o artista prefere ficar quieto em casa, sendo Charlene Voluntaire quem o impulsiona a sair da rotina, levando-o para socializar e se divertir na noite em um estado de corpo que o artista chama de *transmonster*. Nesse caso, além de produzir uma variação no modo de se relacionar, a passagem dos devires nas fabulações transformistas ainda impulsiona uma mudança de carreira. A alegria produzida através das experiências de montagem com Charlene Voluntaire estimula o artista a deixar seu emprego como bancário, onde ele não se considerava feliz. Portanto, nota-se que em Charles Machado a fabulação transformista envolve acessar no corpo as potências de vida capazes de sustentar um modo corajoso de estar no mundo, deslocando as armadilhas que diminuem a capacidade de agir. Em relação a isso, Fernanda Barreto (2023) afirma que através de suas práticas de montagem com Tiffany Piazza ela acessa “superpoderes” que permitem escapar de angústias e de tristezas do cotidiano, funcionando como uma terapia¹⁰².

¹⁰¹ Disponível em: <<https://archive.org/details/entrevistas-transformismo-poa/Encontro+Charles+Machado+-+05-06-24.aac>>. Acesso em: 21 de mai. de 2024.

¹⁰² Ao ser perguntada se há alguma comunicação entre ela e Tiffany Piazza, sua expressão *drag*, a artista afirma: “Olha... comunicação. Eu acho que sim, entre a gente fica meio confuso, porque às vezes eu não sei o que é a Tiffany, o que é a Fernanda na minha cabeça, mas eu acho que assim, muitas vezes eu uso a Tiffany como um escape. Até quando eu não tô montada, eu penso em performance, eu penso no que a Tiffany representa, no que é Tiffany pra mim, e tudo o que eu sou quando eu me transformo nela e é como um escape de angústias, de tristeza, de coisas... eu sinto que me dá superpoderes, sabe? Só acessar esses poderes na minha mente já faz eu entrar em outro lugar assim, eu estar mais... me sentindo melhor mesmo comigo mesma. Ela é uma terapeuta pra mim” (Barreto, 2023, 00:06:11-00:07:16).

A partir dos casos mencionados, observa-se que muito se passa nas montações para além de uma imitação dos códigos de feminilidade e masculinidade, como é o caso das mudanças nos estados de corpos que decorrem em paralelo às transformações incorporais efetuadas a partir da criação de nomes transformistas e das expressões vinculadas à composição das personas. Ao encontro disso, Felix Guattari (1981) recorre à noção de devir-mulher para sugerir que nos espetáculos do grupo de teatro *Mirabelles*¹⁰³ existe uma desestabilização da organização binária dos territórios de gênero implicada nas imitações dos códigos de feminilidade, o que torna possível um deslocamento das representações estereotipadas que organizam o corpo social. Para Gilles Deleuze e Felix Guattari (2012^a), o devir-mulher envolve desinvestimentos das formas estabelecidas, através do que abrem-se caminhos para outras conexões em um modo de investimento ativo. Juntamente, opera-se um desvio da redução do corpo ao sujeito e ao organismo que organiza o funcionamento dos órgãos e estabiliza suas funções (incluindo aí o procedimento das máquinas duais que opõem homem e mulher).

Em conexão a isso, ao ser perguntada sobre os deslocamentos percebidos em seu modo de estar no mundo a partir das experiências com a montagem *drag*, Fernanda Barreto afirma:

Eu acho que primeiro **eu me desapeguei muito de performar a feminilidade no meu dia a dia**, porque é uma coisa que eu não só sentia que era imposto pra mim, que eu deveria fazer. Eu queria andar de salto, eu queria estar sempre com maquiagem, eu gosto de maquiagem, eu também me maquie quase todos os dias, mesmo desmontada [risos]. Mas era sempre assim, de estar feminina, de fazer as coisas pra um lado mais feminino. E eu sinto que... eu vi que no meu dia a dia isso não faz tanto sentido. Claro, tem dias que eu quero, tem dias que eu estou desmontada e eu fico toda princesa mesmo. Mas eu me desapeguei de estar sempre assim, porque pra mim, agora, faz mais sentido como uma performance mesmo. Eu acho que, acho que foi uma das coisas que mais mudou na minha cabeça quando eu comecei a fazer *drag*, eu vi como gênero é uma performance e como é uma montagem de fato, né? **E aí eu comecei a... sei lá, me desapegar dessa montagem como parte do dia a dia e ver mais como uma fantasia, é mais como uma coisa lúdica, de palco ou de arte** e não como um negócio que faz parte do nosso dia a dia, tipo, ‘ah, eu tenho que dever no meu dia a dia, eu tenho que seguir, são normas’, não, é uma fantasia, é diversão (2023, 00:07:35-00:09:13, *grifo nosso*)¹⁰⁴.

¹⁰³ Na tradução do texto *Cheguei até a encontrar travestis felizes* (Guattari, 1981) para o português, o grupo francês *Mirabelles* é associado em nota de rodapé com o grupo brasileiro Dzi Croquettes, o qual também trabalhou com o deslocamento dos códigos binários de gênero em seus espetáculos. Cabe notar que a primeira versão desse texto foi publicada no jornal *Liberation* em 3 de abril de 1975 com o título *J'ai meme rencontre des travelos heureux*, sendo que o autor usa a noção de “show de travestis” para tratar dos espetáculos das *Mirabelles*. No contexto teatral, o termo “travesti” já foi usado para falar de atores que interpretam papéis com gênero oposto ao seu, contudo, no Brasil, o termo travesti aparece como categoria de identidade com lutas específicas como o próprio direito de existir. Em vista disso, acredita-se que usar o termo transformismo para tratar do trabalho dos grupos *Mirabelles* e *Dzi Croquettes* é mais preciso, permitindo reforçar a diferença em relação à categoria de identidade travesti.

¹⁰⁴ Disponível em: <<https://archive.org/details/entrevistas-transformismo-poa/Encontro+Fernanda+Barreto++12-09-23.aac>>. Acesso em: 21 de mai. 2024.

Cabe notar que a pergunta posta para a artista parte de um interesse nas transformações, nos deslocamentos, implicando em si uma perspectiva pautada pela lógica dos devires que ressoa também na resposta dada. É notável que entre os efeitos das vivências de Fernanda Barreto na montagem com Tiffany Plazza está a diminuição da força de compulsoriedade de algumas normas de gênero. Ao se apropriar dos códigos de produção do gênero na sua expressão artística, a artista percebe o caráter de montagem do gênero mesmo no cotidiano, efetuando-se a desidentificação de uma representação estereotipada de feminilidade associada, por ela, à obrigação de sempre estar maquiada e de usar salto alto. Como sugere Barreto, isso não significa que ela tenha deixado de incorporar esses elementos em suas montagens quando tem desejo, mas que ela não se sente na obrigação de fazer isso sempre. Esse desinvestimento de códigos que compõem estereótipos de feminilidades experienciado por Fernanda Barreto pode ser compreendido como efeito de um devir-mulher, conforme proposto por Deleuze e Guattari (2012^a). Além disso, a transformação na percepção desses códigos enquanto montagem no cotidiano, mencionada pela artista, conecta-se a uma operação do devir-*king* formulada por Preciado (2018). Desse modo, a montagem mostra-se como um operador que transforma a experiência no mundo, produzindo deslocamentos através das experimentações.

Ainda em relação aos desinvestimentos das formas e códigos estereotipados de produção do corpo, Patrick Nascimento comenta que, por meio de suas vivências com a montagem, além de pensar sobre os estereótipos de gênero, *elu* também passou a se afirmar como uma pessoa não-binária. Em suas palavras:

Acho que até esse rolê de ter me descoberto uma pessoa não-binária depois de eu já estar fazendo a Mia, foi um rolê em que eu comecei a me questionar muito sobre se aquilo realmente era só um fazer artístico ou o quanto aquilo também se relacionava com o Patrick. E aí, todas essas questões que eu levantei desde sempre no campo valorativo, de não querer me depilar, de não querer aquendar, mas de querer tomar para mim vários signos ditos femininos, isso tudo me fez pensar muito. [...] Então, **a Mia realmente veio num momento em que eu não conseguia mais estar preso aqui nessa caixinha onde todo mundo me vê como um homem. A Mia mexeu essas estruturas, sabe? Me fez abrir a cabeça e pensar em possibilidades além das que eu estava preso antes da Mia** (Nascimento, 2023, 00:15:43-00:17:30, *grifo nosso*)¹⁰⁵.

Percebe-se que no processo de criação de Patrick Nascimento com Mia The Witch há uma busca por deslocar os estereótipos dominantes de feminilidade que sobrecodificam as montagens. Além disso, chama a atenção que o artista situe o encontro com a Mia como um

¹⁰⁵ Disponível em: <<https://archive.org/details/entrevistas-transformismo-poa/Encontro+Patrick+Nascimento+-+15-09-23.aac>>. Acesso em: 21 de mai. 2024.

acontecimento que mexeu com as estruturas binárias de gênero, abrindo possibilidades outras além das organizações identitárias vigentes, o que permite um movimento de desidentificação da identidade de homem que decorre junto do investimento na autoafirmação como pessoa não-binária. Nesse caso, a efetuação do devir-mulher mostra-se com um duplo desdobramento – o desinvestimento dos estereótipos de feminilidade, por vezes reiterados nas montações transformistas; e, o desinvestimento das identidades de gênero dominantes, organizadas a partir de polos binários excludentes.

Em seus relatos, Nilton Gaffrée reconhece que seu corpo ainda é muito engessado, em parte, devido à formação rigorosa em sua carreira como dançarino, na qual exigia-se que pessoas designadas como homens atuassem em correspondência com os ideais dominantes de um homem cis hétero. Nesse contexto, a Cassandra Calabouço aparece como uma possibilidade de ir além dos limites rígidos de gênero binário impostos aos bailarinos. Conforme enuncia o artista, “*eu acho que eu exerço com a Cassandra um lugar onde eu extravaso, ainda hoje, coisas que eu não consigo extravasar quando eu estou, por exemplo, dançando como um bailarino*” (Gaffrée, 2023, 00:16:55-00:17:49)¹⁰⁶. Portanto, mais uma vez, a montagem mostra-se atravessada por um devir-mulher que tem como efeito o desinvestimento dos códigos e estereótipos dominantes que organizam os corpos, dando lugar ao extravasamento de expressões desviantes que tendem a ser silenciadas não só no cotidiano, mas, também, nos palcos, como fica explícito na vivência de Nilton.

A partir do que foi dito até aqui, percebe-se que a imitação dos códigos de gênero que ocorre nas montações *drag* e transformistas aparece como um efeito visível das comunicações transversais que operam num plano micropolítico. Desse modo, as próprias condições de possibilidade da imitação se constituem a partir de desinvestimentos nas formas dominantes de organização dos corpos efetuados por um devir-mulher. Ou seja, para que os trânsitos por entre os códigos de gênero aconteçam é necessário que haja a desidentificação de sua suposta fixidez, o que ocorre em ato nas próprias experiências de montagem. Ao encontro disso, Deleuze e Guattari afirmam que “[...] a imitação destrói a si própria, à medida que aquele que imita entra sem saber num devir que se conjuga com o devir daquilo que ele imita, sem que ele o saiba” (2012^b, p.112). Por essa via, as vivências de Fernanda Barreto, Patrick Nascimento e Nilton Gaffrée com as montações *drag* e transformistas indicam diferentes desdobramentos do devir-

¹⁰⁶ Disponível em: < Disponível em: <<https://archive.org/details/entrevistas-transformismo-poa/Encontro+Patrick+Nascimento+-+15-09-23.aac>>. Acesso em: 21 de mai. 2024.

mulher, o qual ao invés de ter como ênfase a imitação da forma dominante do que se entende por uma mulher, opera pelo desinvestimento não só dessa forma, mas, também, de outros estereótipos que trabalham na organização dos corpos, como no caso dos códigos dominantes de masculinidade e do próprio sistema binário de gênero.

Em relação a isso, compreende-se que a transformação no modo de se comunicar e se relacionar com o outro de modo seguro, ousado e corajoso, como é relatado nas experiências de Gloria Crystal, Lauro Ramalho, Everton Barreto, Lu Bueno, Heinz Limaverde e Charles Machado, pode ser entendida também como um efeito dos desinvestimentos efetuados pelo devir-mulher. Isso porque as montações *drag* e transformistas dão abertura para exercer rupturas com as expectativas de corresponder com os estereótipos dominantes de produção dos corpos, o que permite deslocar as inseguranças, os medos e outros afetos tristes que diminuem a capacidade de agir. Nesse sentido, Deleuze e Guattari, sugerem que “todos os devires começam e passam pelo devir-mulher” (2012^b, p.74). Assim, o devir-mulher funciona como uma chave para outros devires, sendo inseparável da composição de um corpo sem órgãos que é produzido através da desarticulação dos estratos do sujeito e do organismo, onde os órgãos são organizados segundo funções específicas (Deleuze; Guattari, 2012^a). Esse processo envolve experimentações, visando abrir os corpos a outras conexões e ampliar seus limites, sendo importante manter a prudência através do cultivo de territórios que sejam férteis.

Nas montações *drag* e transformistas, observa-se que, em alguns casos, conjugado ao devir-mulher há o desdobramento de um devir-criança que opera através do brincar e do fantasiar. Isso aparece no fragmento do relato de Fernanda Barreto apresentado anteriormente, onde a artista fala do desinvestimento dos códigos dominantes de feminilidade como uma obrigação, sugerindo que “[...] eu comecei a... sei lá, me desapegar dessa montagem como parte do dia a dia e ver mais como uma fantasia, é mais como uma coisa lúdica, de palco ou de arte [...]” (2023, 00:07:35-00:09:13). Isto é, trata-se de uma postura de experimentação na qual os programas de gênero tornam-se elementos a serem desmontados e remontados de forma lúdica, como numa brincadeira em que as palavras e as coisas são deslocadas ao serem inseridas em distintas montações. É dessa maneira que a artista mistura os códigos de produção do gênero, levando traços de contorno da maquiagem *drag king* para a maquiagem *drag queen*, além de conduzir o próprio sistema de gênero e a forma humana ao limite quando dá vazão a expressões monstruosas inspiradas em filmes de terror (Plazza, 2024).

Para Deleuze e Guattari (2012^b), há nas crianças uma potência comum para embarcar nos devires, o que implica se abrir para o que está fora do corpo programado. Ou seja, possibilidades outras para além da evolução biológica que puxa a criança em direção à forma do adulto, fixando um organismo que organiza os órgãos a partir de funções preestabelecidas. Desse modo, produzir um devir-criança envolve entrar em relação com essa potência criadora capaz de desarticular as programações vigentes do corpo através do ato de fantasiar brincando. Ademais, a dupla de filósofos sugere que o devir-criança passa por uma percepção apurada das forças que são imperceptíveis a olho nu. Desse ponto de vista, Deleuze e Guattari (2012^b) consideram que as crianças são espinosistas¹⁰⁷. Nas palavras dos autores,

as crianças são espinosistas. Quando o pequeno Hans fala de um ‘faz-pipi’, não é um órgão nem uma função orgânica; é antes um material, isto é, um conjunto de elementos que varia de acordo com suas conexões suas relações de movimento e repouso, os diversos agenciamentos individuados onde ele entra (Deleuze; Guattari, 2012^b, p.43).

Com isso, o devir-criança se mostra uma habilidade perceptiva que permite observar e se relacionar com os corpos a partir dos *afectos* que os compõem em determinado agenciamento, indo além de uma redução do mundo às representações dadas. Portanto, um devir-criança não é a imitação de uma criança, mas um modo de compor-se junto a outros corpos percebendo-os a partir das conexões provisórias em determinada montagem, as quais variam de um agenciamento para outro. Esse aspecto é notável no ato de brincar, em que a fantasia não se reduz a uma imaginação desconectada da realidade, sendo um mecanismo de produção de mundos.

Nas vivências de Heinz Limaverde, Patrick Nascimento, Nilton Gaffrée e Fabielly Klimberg, o próprio desejo de se montar é situado como algo que aparece na infância enquanto brincadeira. Heinz Limaverde conta que, ao ver sua prima se apresentando na baliza do colégio,

queria porque queria uma bota, inventava, amarrava uns panos na perna para ser bota, eu viajava com toalhas, cortinas e tudo o que desse para transformar em figurino eu fazia em casa. Brincava, por exemplo, de fazer salto, eu amassava latinha de refrigerante e botava atrás do pé e ficava andando ‘clac clac clac’ [risos]. E fugindo

¹⁰⁷ Para Deleuze e Guattari, “O espinosismo é o devir-criança do filósofo. Chama-se longitude de um corpo os conjuntos de partículas que lhe pertencem sob essa ou aquela relação, sendo tais conjuntos eles próprios partes uns dos outros segundo a composição da relação que define o agenciamento individuado desse corpo [...]. Há um outro aspecto em Espinosa. A cada relação de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, que agrupa uma infinidade de partes, corresponde um grau de potência. Às relações que compõem um indivíduo, que o decompõem ou o modificam, correspondem intensidades que o afetam, aumentando ou diminuindo sua potência de agir, vindo das partes exteriores ou de suas próprias partes. Os afectos são devires. Espinosa pergunta: o que pode um corpo? Chama-se latitude de um corpo os afectos de que ele é capaz segundo tal grau de potência, ou melhor, segundo os limites desse grau. A latitude é feita de partes intensivas sob uma capacidade, como a longitude, de partes extensivas sob uma relação. Assim como evitávamos definir um corpo por seus órgãos e suas funções, evitamos defini-lo por características Espécies ou Gênero: procuramos enumerar seus afectos” (2012^b, p.44).

do meu pai ou de alguém que viesse, a minha avó liberava geral, eu ficava na casa dela durante todo o dia (Limaverde, 2023, 00:06:47-00:09:01)¹⁰⁸.

Aqui, fica evidente a postura de experimentação implicada no devir-criança. Ao conectar a montagem com a brincadeira, Heinz trata do potencial criativo de transformar elementos do cotidiano, como toalhas, cortinas e latas de refrigerante em peças de figurino. Dessa forma, no lugar de se conformar com os corpos em suas funções pré-estabelecidas, onde uma toalha serve para secar, uma cortina para tapar a janela e as latas de refrigerante para portar líquidos, o desejo que atravessa Limaverde mostra-se em ato de produção de mundos, onde os elementos do cotidiano se transformam aos serem postos em montações outras. Cabe ainda destacar no relato do artista o movimento de fugir de seu pai ou de outros adultos que o repreenderiam por brincar com a montagem do corpo, a qual do ponto de vista dominante é percebida como uma ameaça à segurança dos códigos binários de gênero. É através dessas censuras que o devir-criança da criança é, aos poucos, tolhido, dando lugar ao adulto adaptado ao mundo tal qual está posto.

Patrick Nascimento também sugere que seu desejo de se montar começa a ganhar consistência com as experimentações que realizava com as roupas e as maquiagens da mãe quando ela saía para trabalhar. Para *elu*, isso

não era bem fazer *drag*, né? Mas é um processo, foi o meu início de experimentar essas coisas ditas como femininas e de quebrar um pouco com isso. [...] Então, eu enxergava que aquilo estava ficando possível, aquela coisa que no início era essa brincadeira de criança podia ser algo a mais (Nascimento, 2023, 00:15:43-00:17:30).

Nesse caso, o artista destaca que embora as brincadeiras com as “coisas ditas como femininas” fossem atravessadas pelo desejo de se montar, isso ainda não se configurava como *drag*, universo que *elu* vai conhecer mais tarde em sua vida. Assim, cabe pontuar que na defesa de que há um devir-criança efetuado nas montações transformistas, enquanto gesto de experimentar e deslocar as coisas de seus devidos lugares, não se está dizendo que as brincadeiras realizadas na infância sejam, de fato, montações *drag* e transformistas, tampouco que tais brincadeiras sejam uma origem do desejo de se montar. Acredita-se que o devir-criança atravessando as montações exprime-se na potência para transformar os materiais através dos atos de brincar e de fantasiar, produzindo outros mundos possíveis. Seguindo essa direção, Deleuze e Guattari afirmam:

¹⁰⁸ Disponível em: <<https://archive.org/details/entrevistas-transformismo-poa/Encontro+Heinz+Limaverde++26-05-23.aac>>. Acesso em: 21 de mai. de 2024.

Opõe-se desse ponto de vista um bloco de infância, ou um devir-criança, à lembrança de infância: ‘uma’ criança molecular é produzida... ‘uma’ criança coexiste conosco, numa zona de vizinhança ou num bloco de devir, numa linha de desterritorialização que nos arrasta a ambos – contrariamente à criança que fomos, da qual nos lembramos ou que fantasmamos, a criança molar da qual o adulto é o futuro (2012^b, p.97).

Portanto, um dos desafios das montações *drag* e transformistas é produzir e cultivar esse devir-criança enquanto potência criativa, o qual, ao coexistir com o adulto que se é, tem a capacidade de arrastar essa forma para além de seus limites. Em outros termos, trata-se de manter a brincadeira como motor criativo da montagem, ao invés de descartá-la como algo ingênuo e supérfluo.

Assim como no caso de Nascimento, Nilton Gaffrée¹⁰⁹ situa o desejo de se montar junto às experimentações com as roupas da mãe e das irmãs, elementos que, em suas mãos, tornavam-se brinquedos, figurinos para montar um corpo outro além das formas cotidianas. Compreende-se que esse movimento de experimentação se desdobra ao longo da vida de Gaffrée como um devir-criança que independe da forma criança em si. Isso porque, na mesma direção de Fernanda Barreto, o artista situa a montagem como um lugar de fantasia¹¹⁰, onde permite-se viver um corpo outro que não é bem-vindo em sua profissão como dançarino. Para ele, a Cassandra Calabouço é “*um lugar de prazer, um lugar de liberdade, de exercício criativo, no melhor sentido da palavra, criação. Criação em tempo real, porque tem isso do improviso, né?*” (Gaffrée, 2023, 00:44:31:10–00:46:22). Assim, além do brincar e do fantasiar como efeitos de um devir-criança, o improviso surge como um ato de criação que se efetua no gesto de lançar-se no acontecimento com abertura para o que não está dado, o que pode ser visto como uma habilidade de se compor com os *affectos* singulares que atravessam os territórios e as montações a cada instante.

Em seus relatos, Fabielly Klimberg também localiza o desejo de se montar artisticamente expresso já nas brincadeiras de dublagem que fazia na frente do espelho quando criança, em que uma toalha posta na cabeça se transformava em cabelos longos¹¹¹. Nesse

¹⁰⁹ Nas palavras de Nilton Gaffrée, o desejo de se montar surge “[...] desde a minha mais tenra infância, eu sempre curti me vestir e flertar no universo do que a gente considera o vestuário feminino [...] nas roupas da minha mãe, nas roupas das minhas irmãs, que era onde eu comecei a brincar, onde eu comecei sozinho a... [silêncio]. Eu vou usar a palavra ‘me montar’, mas entenda bem que eu era uma criança e eu não tinha a menor noção, mas lá eu acho que foi onde surgiu [...] a coisa da *drag*, pra mim, ela surgiu mesmo como uma brincadeira” (Gaffrée, 2023, 00:01:12-00:03:28).

¹¹⁰ Nos termos do artista, experimentar com a Cassandra Calabouço “era mais do que uma liberdade, era também um lugar de fantasia, né” (Gaffrée, 2023, 00:09:04-00:12:58).

¹¹¹ “Sempre gostei de brincar na frente do espelho quando eu era pequena, quem nunca botou uma toalha na cabeça e começou a dublar a música do momento da época, né?” (Klimberg, 2023, 00:00:41-00:01:22).

sentido, Klimberg faz coro com Barreto e Gaffrée ao destacar nas suas experiências de montagem o potencial para fantasiar mundos, o que para ela é uma operação de magia, capacidade para perceber e transformar as “energias” *afectivas* que compõem os corpos no plano micropolítico. Em suas palavras,

A arte do transformismo, eu sempre digo, eu acho que me tira da marginalização, porque eu sou uma pessoa de vila, eu nasci na vila, né, pobre, precária, tinha acesso a tudo que é ruim. Então, acho que a arte do transformismo me deu aquela coisa boa que eu precisava, um ânimo [...]. E a música sempre me teletransportou, eu digo que a Whitney me salvou, porque eu escutava a Whitney e me teletransportava pra outro mundo, era incrível, eu podia estar com o problema que eu estava, no momento de depressão, de ansiedade, [...] **escutar a Whitney e imaginar que eu estava dublando ela, aquilo me tirava daquela realidade de uma tal maneira, era incrível, era uma magia, era uma magia de teletransporte. Eu fantasiava um mundo, mesmo com 10, 12 anos, era uma magia**, eu falar não tem a dimensão, me dá vontade de chorar era incrível, incrível. [...] Eram dois mundos diferentes, eu digo que a minha vida era *O Labirinto do Fauno*, o filme, que o Labirinto do Fauno, na vida real da menina era quase tudo preto e branco e no mundo que ela imaginava o labirinto, o fauno, ali era tudo muito colorido, era tudo muito místico, era tudo muito materno, era tudo muito amoroso. [...] A minha vida pelo menos é assim e, naquela época também, até pelo fato de o preconceito ser muito maior, muito enraizado, não se falava, não se discutia preconceito tanto racial, quanto de gênero, há 30 anos, há 25 anos, era muito complicadinho. Eu já fui expulsa de dentro de ônibus porque eu sou travesti, entendeu? São coisas que pegam da gente e a gente vai transformando. Não que eu seja uma pessoa reativa, eu nunca quis ser reativa, porque eu sabia que aquelas pessoas que me tiraram de dentro do ônibus não eram pessoas da minha vida. As pessoas que estavam na minha vida eram amor, que era minha família, meus amigos e eles não eram assim, então aquilo me confortava, não me deixou intimidada (Klimberg, 2023, 00:41:31- 00:50:00, *grifo nosso*)¹¹².

Destaca-se que na vivência de Klimberg o ato de fantasiar, que acontece desde a infância, impulsionou-a a seguir adiante, apesar das dificuldades do contexto onde vivia, dos preconceitos e dos buracos da depressão e da ansiedade. Isso fica demarcado quando ela traça um paralelo de sua vida com o filme *O Labirinto do Fauno* (Guillermo del Toro, 2006), sugerindo que sua realidade cotidiana é em preto e branco, composta por afetos tristes, enquanto a realidade acessada através do imaginar-se dublando músicas da Whitney apresenta-se colorida, sendo permeada por afetos alegres que a potencializam. Aqui, o fantasiar mostra-se como um movimento capaz de produzir transformações *afectivas* que modificam a composição intensiva da montagem, o que pode ser compreendido em paralelo à capacidade das crianças de “montar agenciamentos para resolver um problema cujas saídas lhe estão sendo barradas: um plano, não um fantasma” (Deleuze e Guattari, 2012^b, p.48). Com isso, percebe-se que, ao invés de uma fantasia fantasmática desconectada da realidade, a fantasia surge como um gesto, um

¹¹² Disponível em: <<https://archive.org/details/entrevistas-transformismo-poa/Encontro+Fabielly+Klimberg+-+0-05-23.wav>>. Acesso em: 21 de mai. 2024.

plano de intervenção na própria realidade, “uma magia de teletransporte” que pode ser assimilada como efeito de um devir-criança. Isso porque o fantasiar articulado com as experimentações do brincar mostra-se como um operador que atua deslocando as palavras e as coisas de suas montações instituídas, abrindo-as para conexões imprevistas. Trata-se da potência para produzir outros mundos possíveis, inventando saídas em situações que se colocam como o fim.

Junto das transformações nos modos de se comunicar e de se relacionar com o outro que aparecem nos relatos de Gloria Crystal, Lauro Ramalho, Everton Barreto, Luis Bueno, Heinz Limaverde e Charles Machado, nota-se que a passagem dos devires num plano micropolítico das montações também tem como efeitos possíveis o desinvestimento nos estereótipos binários de gênero e o exercício da fantasia em sua potência para inventar mundos. Trata-se de um dispositivo para experimentar os corpos além dos limites estabelecidos pelas organizações vigentes, conforme expresso por Fernanda Barreto, Patrick Nascimento, Nilton Gaffrée, Heinz Limaverde e Fabielly Klimberg. Isso reforça o argumento de que a imitação dos códigos binários de gênero nas montações *drag* e transformistas é um dentre tantos outros efeitos decorrentes das comunicações transversais que geram transformações nos estados de corpos em seu caráter *afectivo*.

Em seus estudos sobre a performatividade de gênero, ao tratar sobre as lógicas *drag*, Judith Butler também faz um movimento que vai do enfoque na imitação e subversão dos códigos de gênero às potencialidades da fantasia para rearticular os enquadramentos ontológicos de inteligibilidade dos corpos. A partir do rastreio dos personagens conceituais¹¹³

¹¹³ Esse rastreio foi desenvolvido em parceria com Bruno Leites e Tatiana Gomes dos Santos. Nessa investigação, observa-se que a Imitadora *drag queen* exprime a estrutura imitativa do gênero, evidenciando que o próprio original já é uma cópia, de acordo com o postulado pelo conceito de performatividade de gênero. Já a Ambivalente *drag queen*, ao retomar a proposição de que o gênero é produzido através da reiteração de um conjunto de signos, insere uma ênfase na ambivalência implicada nesse processo, sugerindo que a repetição pode subverter e, ao mesmo tempo, reafirmar um ideal de gênero. Nessa dramatização da performatividade de gênero, a Imitadora *drag queen* e a Ambivalente *drag queen* também dão a ver distintas estratégias de deslocamento das normas, como no caso da imitação, da hipérbole e da paródia, que estão inseridas no próprio processo de citação forçada. Em busca de acentuar o caráter não voluntarista desse processo de repetição dos atos de gênero emerge a Melancólica *drag queen*, dramatizando a melancolia de gênero heterossexual. Nisso, o conceito de performatividade de gênero complexifica-se ao reforçar que o visível de uma performance é efeito do que fica barrado e não pode ser performado. Por fim, a Fantasiadora *drag queen* vai além da subversão das normas de gênero, tema que ronda especialmente a Imitadora e a Ambivalente *drag queen*. A personagem conceitual da Fantasiadora *drag queen* é impulsionada por uma linha já presente no drama da Ambivalente – os ideais que operam como parâmetros de legitimação de uma dada realidade. Nesse caso, essa personagem conceitual é capaz de explicitar a processualidade desses parâmetros ontológicos de regulação do campo de possibilidades que sustenta o que é reconhecido como realidade.

implicados no pensamento da filósofa, nota-se que esse redirecionamento na problematização das questões de gênero acompanha as transformações da Imitadora *drag queen* (Butler, 2015, 2019), passando pela Ambivalente *drag queen* (Butler, 2019), pela Melancólica *drag queen* (Butler, 2017, 2019) até a Fantasiadora *drag queen* (2022). Embora essas figuras se atravessem umas às outras na formulação do conceito de performatividade de gênero e em seus distintos desdobramentos, cada uma delas dá destaque para um aspecto.

Para Butler (2022), a fantasia não é uma projeção mental, mas uma lógica de operacionalização que organiza as relações sociais e configura o que é percebido como realidade num determinado contexto. Nesse sentido, quando Fabielly Klimberg conta que já foi expulsa de um ônibus por ser travesti, o que se evidencia é a regulação de um espaço público pelas fantasias dominantes pautadas pelo paradigma binário de gênero. É através da reprodução dessas fantasias que violências como essa acontecem, já que pessoas que não se enquadram dentro dos pressupostos ontológicos do que é reconhecido como realidade possível passam a ter a legitimidade de seus próprios corpos questionada. Diante disso, Butler constata que promover intervenções no âmbito da fantasia, afirmando as existências que transbordam os enquadramentos dominantes, é uma forma de disputar os próprios limites do que é tido como realidade.

Em suas vivências, Klimberg afirma que é a arte, em específico a montagem transformista, que impulsiona o ato de fantasiar outros mundos, onde seu corpo não só é possível, como torna-se protagonista, um lugar de expressão das potências de vida que a atravessam. Nas palavras da artista:

Então a arte é isso, entrelaçar a vida real com esse mundo imaginário, [...] tudo é um filme, tudo é uma deixa, tudo tu vai agregar para o teu personagem, para a tua energia e para a vida. O personagem nunca se desliga da pessoa real, tu vai levar para a vida e da vida tu leva para o palco, é um ciclo. Tu tem que ter a capacidade de saber usar aquela energia na hora do palco e aquela energia fora do palco, isso que te diferencia, porque é tudo uma coisa só. Na minha experiência, né? Eu não sei como é que realmente funciona para as outras pessoas. É a minha experiência, eu estou falando de mim (Klimberg, 2023, 00:50:00-00:54:01, *grifo nosso*).

Aqui, a artista demarca o entrelaçamento entre real e imaginário, os quais por meio do ato de fantasiar se atravessam produzindo transformações *afectivas* no corpo. Nesse caso, para além de um fantasiar voltado para o deslocamento das estruturas macropolíticas que sustentam as fantasias binárias de gênero, como aparece no argumento de Butler, há uma transformação paralela que decorre no plano micropolítico das forças a partir da passagem dos devires.

Conforme mencionado anteriormente, no ato de fantasiar há uma figura outra de si através da montagem, os afetos tristes que atravessam o corpo de Klimberg no cotidiano são transmutados. Assim, em suas vivências com a montagem, a transformista entende que a personagem não se desconecta da “pessoa real”, algo se passa no espaço intermediário promovendo uma circulação de energias e intensidades, sendo a percepção afinada da dinâmica dessas forças um dos efeitos do devir-criança, como já discutido. Isso vai ao encontro do relato de Nilton Gaffrée quando ele sugere que, através das experiências de montagem, tanto ele quanto a Cassandra se transformam ao longo do tempo, havendo uma comunicação transversal entre essas vivências heterogêneas. Sobre o tema, o artista afirma que a Cassandra

[...] **não é exatamente uma atuação, [...] é uma possibilidade de vivência.** Eu não acho que a Cassandra ela esteja interpretando, não me sinto assim, sabe? Que ela está vivendo uma coisa falsa, não, ela existe. A Cassandra existe, ela tem uma vida e tem coisas que só acontecem quando eu estou daquele jeito [...] (Gaffrée, 2023, 00:18:09-00:23:28, *grifo nosso*).

Com isso, Gaffrée sublinha que a Cassandra não é uma representação cênica, não se trata de uma projeção imaginária, uma fantasia irreal, mas de uma vida que existe concomitante à vida do próprio artista. Logo, as enunciações de Klimberg e Gaffrée reforçam o argumento de que a montagem não é apenas uma representação cênica, mas uma operação atravessada pelo ato de fantasiar em seu potencial de produzir deslocamentos tanto nas estruturas de inteligibilidade que moldam o que é percebido como real, quanto nas forças que compõem os corpos num plano micropolítico. Nesse sentido, cabe notar que, embora operem conjuntamente, há uma diferença de efeitos entre um fantasiar atuando no plano das formas que organizam os corpos, como no caso dos códigos binários de gênero, e um fantasiar conectado ao devir-criança, que trata de uma percepção dos corpos a partir dos *afectos* que os compõem, os quais variam de uma montagem para outra. Esse segundo sentido do fantasiar aparece na fala de Klimberg quando ela indica que é preciso saber usar as energias que atravessam o corpo de modos distintos, no palco e fora dele. Já Gaffrée menciona que a Cassandra é uma energia acessada através de uma sintonia fina.

Em busca de demarcar essa distinção entre um fantasiar que opera no plano das formas, tensionando os limites inteligíveis que demarcam a distinção entre verdadeiro-falso, e um fantasiar conectado aos devires que atuam no plano das forças, recorre-se ao conceito de fabulação. Para Deleuze e Guattari (2010), a fabulação não tem relação com a lembrança ou com um fantasma, trata-se de uma faculdade de perceber o mundo para além do vivido,

acessando perceptos e *afectos* que são expressos por meio de composições artísticas. Perceptos são percepções e sensações que se tornam independentes de quem as sente, já os *afectos* são devires que transbordam as forças dos corpos que atravessam, levando-os para além de si.

Deleuze e Guattari (2010) partem de Bergson para pensar a função fabuladora como uma “máquina de fabricar gigantes”, que se difere da imaginação por atuar na produção de realidade, ao invés de representá-la. Em relação a isso, ao tratar do processo de criação literária de Lawrence, Deleuze sugere que:

Seria o caso, antes, de um profundo desejo, de uma tendência a projetar nas coisas, na realidade, no futuro e até no céu, uma imagem de si mesmo e dos outros suficientemente intensa para que ela viva sua própria vida: imagem sempre retomada, remendada, e que não para de crescer ao longo do caminho até tornar-se fabulosa. É uma máquina de fabricar gigantes, o que Bergson chamava de uma função fabuladora (Deleuze, 2011, p.150).

Assim, a fabulação aparece conectada à tendência de projetar na realidade imagens intensas capazes de adquirir vida própria, ou seja, de ir além do próprio escritor tornando-se fabulosas. Embora, nesse caso, Deleuze aborde especificamente a escrita literária, entende-se que há abertura para pensar o desdobramento desses aspectos em outras expressões artísticas, como no caso do transformismo, que é atravessado pelo teatro, pela pintura, pela dança e pela música. Por esse caminho, parece viável considerar que as lógicas fabulatórias também atravessam as montagens transformistas, especialmente quando as artistas se põem a ficcionalizar, experimentando possibilidades de vida outras que coexistem em comunicação transversal com a vida pessoal do sujeito.

Sob essa ótica, propõe-se ler a seguinte citação de Deleuze, substituindo o termo “literatura” por “transformismo”: “não há literatura sem fabulação, mas, como Bergson soube vê-lo, a fabulação, a função fabuladora não consiste em imaginar nem em projetar um eu. Ela atinge sobretudo essas visões, eleva-se até esses devires ou potências” (2011, p.14). Assim, considerar que “não há transformismo sem fabulação” implica perceber essa arte, para além da representação cênica, em que no lugar de se imaginar um personagem ou projetar um eu, exercita-se a faculdade de acessar os devires do mundo capazes de arrastar os corpos, transformando a composição de suas forças e abrindo possibilidades imprevistas. Desse modo, o que se costuma nomear por persona ou personagem também muda de registro, sendo que numa perspectiva micropolítica uma transformista fabula um povo, ou seja, inventa uma possibilidade de vida ao dar passagem para as intensidades que lhe atravessam o corpo além do âmbito pessoal centrado no ‘eu’. Esse aspecto pode ser localizado num fragmento da conversa

com Nilton Gaffrée inserido anteriormente, no qual ele diz explicitamente que a Cassandra “é uma possibilidade de vivência”. Portanto, a fabulação se coloca como alternativa em relação à polarização entre verdadeiro-falso, já que ela efetua a potência do falso tornando-o uma memória, uma lenda que produz efeitos na realidade.

Ao tratar sobre a questão dos personagens a partir dos filmes de Pierre Perrault e Jean Rouch, Deleuze (2018) observa que, ao invés de buscarmos uma identidade, os diretores captam o devir das personagens no instante em que elas se colocam a ficcionar, criando lendas e inventando seus povos. Desse modo, as personagens reais tornam-se outras no próprio processo de fabular, sendo esse um processo de mergulhar ainda mais fundo no real. Nas palavras do filósofo:

É preciso que a personagem seja primeiro real, para afirmar a ficção como potência e não como modelo: é preciso que ela comece a fabular para se afirmar ainda mais como real, e não como fictícia. A personagem está sempre se tornando outra, e não é mais separável desse Devir que se confunde com um povo (Deleuze, 2018, p.221).

Dessa maneira, para Deleuze (2018), a fabulação se conecta diretamente ao devir, sendo através do ato de ficcionalizar que, a partir de sua realidade, um personagem de cinema torna-se outro na relação com o que inventa. Conforme desenvolvido ao longo do texto, nota-se que no caso das transformistas também acontecem transformações no âmbito pessoal do sujeito, o qual é arrastado por distintos devires ao longo do percurso, tornando-se outro em meio às invenções efetuadas nas montagens. Em vista disso, compreende-se que além de uma relação específica da fabulação com as potências do fantasiar implicado no devir-criança, o ato de fabular se mostra como motor das montagens transformistas. Assim, ao invés de meramente imitar formas que representem uma realidade preexistente, as montagens transformistas atuam na realidade produzindo transformações nos estados de corpos, tanto das artistas, quanto do público.

Cabe destacar que, assim como o devir extrapola o sujeito, levando-o para além de si, a fabulação também não é uma invenção do sujeito, mas uma operação. A fabulação acontece quando o sujeito se põe a inventar; assim, ao efetuar-se na montagem, a função fabuladora cria condições para a expressão de povos silenciados pela própria forma sujeito, a qual é arrastada no processo, sendo levada a se transformar. Isso não significa desconsiderar as possibilidades de captura desses processos, o que foi discutido no subcapítulo *Máquinas de rostidade: a importação das queens e os programas de montagem* (item 7.1). A tarefa é experimentar no corpo o que pode uma montagem transformista, encontrando saídas para enfrentar os bloqueios

e cultivando uma percepção sensível capaz de localizar os devires e neles embarcar, desviando e encontrando novos caminhos sempre que preciso. É na prática da montagem que uma transformista fabula mundos, nos quais tanto o sujeito quanto a persona tornam-se outros em meio ao processo.

Com base no que foi discutido até aqui, defende-se que a micropolítica das montagens aparece como uma perspectiva alternativa às compreensões correntes que reduzem a arte *drag* e transformista a uma representação cênica pautada pela imitação de códigos binários de gênero. Assim, a função fabuladora surge no contexto das lógicas *drag* como um operador micropolítico que tem o potencial de produzir transformações na realidade, efetuando comunicações transversais entre os elementos heterogêneos de uma montagem e desencadeando devires outros da montagem. É dessa forma que, através das experiências com a montagem transformista, Gloria Crystal cultiva um modo ousado de estar no mundo, lançando-se com curiosidade nas oportunidades que lhe aparecem. Já nas vivências de Everton Barreto, Luis Bueno e Heinz Limaverde, a montagem transformista gera no corpo um estado de segurança que os permite ir além dos limites do sujeito no cotidiano, o que produz condições de possibilidade para se comunicar com grandes públicos. Charles Machado encontra na montagem forças para mudar o curso de sua vida, deixando um trabalho onde não era feliz para lançar-se às alegrias que o transformismo lhe traz. Além disso, é por meio das experiências com Charlene que o artista se permite sair da sua zona de conforto nas interações sociais. Para Lauro Ramalho, a mudança no modo de se comunicar através da montagem aparece no aprimoramento da habilidade de improviso, o que também é mencionado por Nilton Gaffrée.

No caso de Fernanda Barreto, a montagem ganha um aspecto terapêutico, levando-a a deslocar no corpo os anseios do cotidiano e a desinvestir das normas binárias de gênero. Esse aspecto também é mencionado por Patrick Nascimento, que passa a se afirmar como uma pessoa não-binária ao longo do processo e, por Nilton Gaffrée que, através da Cassandra, permite extravasar no corpo expressões que não têm espaço na sua profissão como bailarino. A brincadeira e o ato de fantasiar são outros aspectos que aparecem em meio aos relatos de Fernanda Barreto, Nilton Gaffrée, Heinz Limaverde, Patrick Nascimento e Fabielly Klimberg, sendo por essa via que se desenvolve uma percepção apurada das forças que atravessam os corpos, as quais variam quando estes são conectados a outras montagens.

Portanto, percebe-se que as comunicações transversais que se efetuam na montagem desencadeiam devires que produzem transformações no sujeito, levando-o para além de si.

Nessa situação, a função fabuladora se mostra como um operador da montagem, a qual, embora possa ter entre seus efeitos a imitação de códigos de gênero, extrapola a perspectiva representacional restrita ao âmbito das formas, em que estão situadas não só as programações de gênero, mas, também, as noções de sujeito, persona e personagem. Com isso, as palavras de ordem redundante, como “uma transformista imita”, “uma transformista representa”, são deslocadas por palavras de fuga, como “uma transformista fabula”, ou, ainda, “uma montagem fabula”, considerando-se que tanto sujeito quanto expressão artística é que são fabulados através da montagem.

15. MOTEL FETISH

Embora Luná escreva sobre as transformações nas forças que atravessam os corpos nas experiências de montagem, seu corpo, ela o sente esvaziado. Os afetos alegres que a atravessaram nos encontros em campo são sugados por um centro gravitacional forte o suficiente para capturar os devires. O excesso de remédios, energético e trabalho anestesia a percepção. Ela termina de redigir o texto sobre as fabulações transformistas e suas incoerências pessoais são escancaradas. A provocação de Piazza retorna e Luná se percebe impotente diante da realidade. A professora verifica nas montações *drag* e transformistas a potência da fabulação em efetuar desarticulações no sistema do muro branco-buraco negro que faz funcionar as máquinas de rostidade. Mas no seu corpo, a estratificação do sujeito esburacado, preso em circuitos fantasmáticos, parece tão enrijecida que nada passa, mesmo os devires mais intensos são reterritorializados. Ela se dá conta de que em sua montagem as linhas de fuga mostram uma faceta perigosa, linha de fuga autoabolicionista. Ao invés da morte dos territórios que já não servem, produzida pela transmutação dos afetos tristes, um corpo esvaziado arrisca seguir em linha suicidária, desembocando na morte do próprio corpo.

Atônita com as constatações, Luná esfrega os olhos e inspira fundo. Cansada, esgotada, ela não encontra outra alternativa senão trabalhar, trabalhar, trabalhar. Seu vício, seu bálsamo, sua morfina, anestésico mais efetivo do que qualquer fármaco. Ela retoma alguns materiais para preparar a próxima aula, o tema não poderia ser mais apropriado: “O trabalho das montações”. Um sorriso irônico se esboça em seu rosto. Seria o seu caso, um caso sem saída?

A professora abre um novo arquivo no Word e organiza os tópicos a serem abordados em sala de aula. Ela digita:

- Iniciar sugerindo que Sam Bourcier é um dos autores que desenvolvem os estudos *queer* na França. A figura da *drag* atravessa seu pensamento em livros como *Queerzones: politique des identités sexuelles des représentations et des savoirs* (2006) e *Homo incorporated: Le triangle et la licorne qui pète* (2017), dos quais apenas o segundo foi traduzido para o português até o momento.

- De modo geral, em *Homo inc.orporated: o triângulo e o unicórnio que peida* (2020), Sam Bourcier investiga o tema das identidades de gênero e de sexualidade em relação à incorporação pelo sistema capitalista no contexto neoliberal, ideia que dá nome ao livro. Entre os conceitos mobilizados pelo autor está a noção de biopolítica e trabalho. Por esse caminho, Bourcier propõe um triângulo biopolítico enquanto base para as análises; esse triângulo é formado por: 1. o gerenciamento populacional; 2. as tecnologias de segurança; 3. as disciplinas do corpo.

- Entre as problematizações levantadas pelo estudioso está a produção de subjetividades homogêneas que reforçam o individualismo, o que é considerado por Bourcier como um dos efeitos do biopoder neoliberal. Cabe notar que esse aspecto vai ao encontro do que Paul Preciado (2018) desenvolve em relação às programações de gênero e à produção do sujeito individualista. Por esse caminho, Bourcier sugere que, embora nos anos 1990 tenha sido produtivo pensar o gênero como performance, assim como propõe Judith Butler, atualmente é necessário estudá-lo a partir do conceito de trabalho, analisando as condições de sua produção no contexto de uma precarização generalizada.

- Nessas circunstâncias, Bourcier (2020) afirma que o *reality show RuPaul's Drag Race* é um símbolo do capitalismo norte-americano, o que fica explícito na lógica da seleção e da competição presentes na busca pelo sucesso em Hollywood. Por outro lado, ao tratar de uma oficina *drag king* organizada pelo coletivo italiano Smaschieramenti em 2013, Bourcier sublinha a proposta de se trabalhar os gestos realizados nas profissões. Disso, desdobra-se uma discussão sobre a possibilidade de posicionar o trabalho como “um paradigma e uma ferramenta para desconstruir gêneros, performar masculinidades e criticar o trabalho em um contexto neoliberal” (2020, p.132).

- Para Bourcier, articular trabalho e gênero permite destacar distintas camadas de discussão: além de observar como as variações de gênero e sua gestão estão implicadas na exploração do trabalho e como se articulam com a lógica neoliberal, o gênero passa a ser lido em si mesmo como obra, ou seja, como efeito de um processo de produção e regulação que é também trabalho. Portanto, mais do que uma construção, nessa perspectiva, o gênero é entendido como produção que envolve um trabalho afetivo, cognitivo e material. Nesse sentido, é cabível compreender que Bourcier vai ao encontro de uma perspectiva micropolítica de gênero, a qual evidencia os processos de produção dos quais os próprios signos que organizam e estabilizam as diferenças de gênero são...

A tela do celular de Luná pisca, tirando sua atenção.

Ela para de escrever, desbloqueia o aparelho e desliga o *wi-fi*. Sem querer, seus olhos esbarram nas notificações e a professora vê uma mensagem de Dystopia. Curiosa, ela abre o Whatsapp e lê a mensagem: “Dra. Maldita, a festa Motel Fetish é hoje, coloquei seu nome na lista, vá caracterizada, prender essa dominatrix que há em ti só te tonará prisioneira de si mesma! Te espero lá”.

16. POSFÁCIO: ESCRITURAS TRANSFORMISTAS¹¹⁴

Nesse ensejo, proponho tratar das processualidades envolvidas na escrita do presente trabalho, com destaque para as questões narrativas. Considerando que a cartografia é um método que se constrói no caminhar, os aspectos aqui discutidos ganham corpo ao longo do percurso, por isso, opto por retomar aqui aspectos da metodologia. Parto das discussões sobre as experimentações escriturais no campo da Comunicação (Lopes, 2002; Sodré, 2014; Felinto, 2014; Silveira, 2022; Barbosa, 2022), desdobrando tais argumentos na relação com as reflexões acerca das políticas de narratividade como pista da cartografia enquanto método (Passos; Barros, 2015b). Ademais, busco evidenciar as escolhas técnicas (Rasley, 2008; Brasil, 2019) implicadas na construção do presente relatório.

16.1 AS ESCRITURAS NA COMUNICAÇÃO

Se o escritor é um feiticeiro é porque escrever é um devir, escrever é atravessado por estranhos devires que não são devires-escritor, mas devires-rato, devires-inseto, devires-lobo etc.

(Gilles Deleuze & Félix Guattari)

Os entrecruzamentos entre pesquisa e experimentações de escrita é um fenômeno já presente em áreas como Educação, Arte e Filosofia. Dentre essas experiências estão os trabalhos *Rumores discretos da subjetividade: sujeito e escritura em processo* (Preciosa, 2010), *Corpoalíngua: performance e esquizoanálise* (Alcantara, 2011), *Argonautas* (Nelson, 2017), *Testo Junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica* (Preciado, 2018) e *Um apartamento em Urano: crônicas da travessia* (Preciado, 2020). Também existem materiais extra-acadêmicos que incluem em seu corpo fragmentos teóricos, como *Teoria King Kong*

¹¹⁴ Parte deste capítulo foi publicada no artigo *Transversalidade e políticas de narratividade: tensionamentos da cartografia às escrituras na Comunicação* (2023), escrito em conjunto com a Professora Nísia Martins do Rosário.

(Despentes, 2016), *Devir cachorra* (Ziga, 2021) e *Ética Bixa: proclamações libertárias para uma militância LGBTQ* (Vidarte, 2019). Ou, ainda, obras que não se propõem a tecer discussões teóricas, mas que se valem do contexto educacional como foco narrativo para compartilhar algum conhecimento sistematizado, sendo esse o caso de *A preparação do ator* (Stanislavski, 2008) e *A construção da personagem* (Stanislavski, 2016).

No campo da Comunicação, o livro *Mecanosfera/monoambiente* (Silveira, 2020) é uma das experimentações que trabalham com aspectos teóricos e narrativos, a qual é uma das inspirações para o desenvolvimento da presente pesquisa. Já em *O homem que amava rapazes e outros ensaios*, Denilson Lopes (2002) experimenta a crítica autobiográfica inserindo no texto aspectos que atravessam sua subjetividade. Contudo, tais experiências são ainda escassas e, até mesmo, mal ditas por alguns pares, como demonstra a dura crítica de Luiz Claudio Martino (2003) endereçada ao artigo *A experiência na escritura: uma história e um impasse* (Lopes, 2002). Em síntese, Martino sugere que o subjetivismo é uma forma de irracionalismo, criticando a inserção de aspectos da subjetividade do sujeito que escreve no processo de pesquisa. Nas palavras do pesquisador,

(...) a ciência então não pode assumir a verdade subjetiva do sujeito revelado, não sem entrar em contradição consigo mesma e auto anular-se. **As narrativas não são teses**, logo não podem se submeter à confrontação regulada pelo *éthos* da racionalidade de tipo científico, pois não partem de um problema ou ponto de discussão possível de argumentação (Martino, 2003, p.94, *grifo nosso*).

Por essa via, a escrita não é uma questão a ser problematizada pela ciência, torna-se mero instrumento de transmissão de informação alinhando-se ao ideal de objetividade racionalista que é pressuposto por uma perspectiva positivista. A contrapelo, opto por exercer uma postura de curiosidade, posição de quem não resiste a experimentar aquilo que é dado como proibido. Portanto, partindo da palavra de ordem que atravessa o enunciado de Martino, sou provocado a perguntar – **E se narrativas fossem teses? Ou melhor, não seriam as teses um tipo de narrativa?**

Em relação a isso, pesquisadores/as como Denilson Lopes (2002), Muniz Sodré (2014), Erick Felinto (2014), Fabrício Silveira (2022) e Marialva Barbosa (2022) estão entre aqueles/as que problematizam os pontos cegos do formato tradicional de escrita na Comunicação, o qual é pautado por ideais de objetividade e neutralidade. Nesse sentido, chama a atenção que, embora teoricamente o paradigma informacional da comunicação seja amplamente criticado no campo por seu caráter reducionista (Braga, Logan, 2016; Santaella, 2016; Orrico, Pereira, 2016;

França, Simões, 2016; Lotman, 1999; Rosário, 2021; Guattari, 2013), na prática, o formato dominante de escrita ainda toma o texto enquanto meio de transmissão de informação, pressupondo um estilo específico como sinônimo de neutralidade científica. De acordo com Silveira (2022) e Barbosa (2022), a sustentação da rigidez do formato textual no campo da Comunicação implica, dentre outros aspectos, ignorar as discussões sobre escrita e escritura já feitas por autores recorrentes nos estudos da área. Esse é o caso de Roland Barthes (1987, 2004, 2017), Walter Benjamin (1994), Theodor Adorno (2003) e Jacques Derrida (2013), aos quais pode-se agregar Vilém Flusser que, para Erick Felinto (2014), oferece pistas na constituição do que chama de uma “epistemologia fabulatória”¹¹⁵.

Tais inquietações ressoam nas questões levantadas pela minha orientadora ao assumir o desafio de trabalhar com a cartografia na Comunicação. Para Nísia Martins do Rosário (2013, 2016), a busca por uma verdade absoluta a ser alcançada através de um olhar objetivo, exercido por um pesquisador desencarnado, é um dos fundamentos do que ela chama de “mito do racionalismo” (2016, p.180). Com isso, não se descarta o exercício da razão e do raciocínio lógico como fundamentais ao fazer científico, mas procura-se reconhecer que o conhecimento é construído também por outras vias. Portanto, junto com Rosário, acredito que as diferentes experiências vivenciadas pelos pesquisadores interferem nos modos de perceber e de se relacionar com o mundo. No meu caso, isso se torna evidente quando faço visitas de campo ora montado, ora desmontado, sendo que essas variações da montagem do corpo produzem diferenças nas dinâmicas relacionais com o território.

Por essa via, Félix Guattari (2013) defende que é fundamental que o/a pesquisador/a seja atravessado/a pelos modos de enunciação dos sujeitos participantes da investigação. Isso acontece em minha vivência de pesquisa quando experimento a montagem transformista da professora Luná Maldita, sendo atravessado pelas enunciações das artistas que encontro em campo. Assim, criam-se condições de possibilidade para a composição de um agenciamento coletivo de enunciação que se reflete na própria escrita do estudo. Nas palavras do filósofo:

O estudo de um objeto de desejo implica não perder a singularidade de seu modo de enunciação. Nessas condições, a própria enunciação do estudo não poderia permanecer independente dos modos de enunciação relativos ao seu ‘objeto’. Neutra, analítica e politicamente, tal como se pretende hoje, a investigação nas Ciências

¹¹⁵ Além dos limites do campo da Comunicação, outros termos surgem para tratar das experimentações de escrita que inserem na escrita acadêmica aspectos das narrativas fabulatórias, como, por exemplo, Donna Haraway (2023) com a noção de “fabulação especulativa” e Paul Beatriz Preciado (2018) com as experiências de “autoteoria”, também chamada de “ficção autopolítica”.

Humanas [e Sociais] somente tem a perder a economia do desejo em suas fontes mais essenciais. Somente o desejo pode ler o desejo (Guattari, 2013, p.63, *tradução nossa*).

Aqui, fica evidente que, na proposta de cartografar os processos de produção do desejo no campo social, Guattari destaca que é preciso permitir-se ser afetado/a pelos encontros em campo. É através dessa afetação que se mergulha nas fontes do desejo, tornando-se possível produzir outras formas de enunciação conectadas com as intensidades do fenômeno. Assim sendo, para que as singularidades sejam expressas, é necessário romper com os modelos padronizados de escrita que reproduzem a suposta neutralidade analítica como um de seus efeitos. Com base nesse direcionamento, decido me aventurar na escrita do presente estudo como uma narrativa fabulatória, havendo nesse gesto a transposição de uma estratégia efetuada nas montagens *drag* e transformistas para o processo de escrita da pesquisa.

Em se tratando da articulação entre experiência e escritura, Denilson Lopes (2002) sugere que para ampliar a dimensão afetiva da pesquisa é necessário repensar a relação entre o sujeito pesquisador e o ato da escrita. Nisso, o ato de narrar envolvido na escrita aparece como processo de mapeamento das experiências e, ao mesmo tempo, como forma de compô-las. Em vista disso, Lopes recoloca a necessidade de se considerar a prática da escrita em sua materialidade, dimensão esta que acaba por ser apagada no formato de escrita acadêmica tradicional, o qual tende a reforçar o distanciamento entre pesquisador e fenômeno pesquisado.

Ao retomar as discussões de Michel Foucault e Roland Barthes sobre a morte do autor, Lopes destaca que não se trata do apagamento da experiência do corpo que escreve, mas de um deslocamento da redução da experiência ao âmbito pessoal que é recorrente em biografias. Nas palavras do pesquisador:

Quando Foucault e Barthes no auge da influência estruturalista criticaram a noção de autor, falava-se em morte do autor contraposta a análises supostamente mais refinadas que deixassem a linguagem falar. Mas nos trabalhos que se seguem destes autores, eles cada vez vão deixar mais pistas para afirmar não novas experiências científicas, que distanciam pesquisador e pesquisado, mas como lidar com o pessoal na escrita, sem recorrer a velhos biografismos (Lopes, 2002, p.252).

Portanto, ao invés de reafirmar o lugar de um sujeito reduzido às emoções e sentimentos pessoais, a implicação do sujeito pesquisador no processo de escrita envolve um deslocamento de si decorrente da afetação pela própria experiência. Nesse caso, a escrita aparece como meio de produção de existências, produção de modos de vida, produção de mundos. Escrita como trampolim para lançar-se além dos limites de si, como percurso que se percorre em ato, como processo de se tornar quem se é (Lopes, 2002).

Em relação a essas questões, Fabrício Silveira (2022) sugere que ignorar a problematização dos processos de escritura implica a manutenção de um ponto cego na produção de conhecimento. Nesse sentido, no que tange à dimensão escritural, ele afirma que:

Essa dimensão talvez se faça ainda mais sensível quando pensamos numa ciência da Comunicação pujante e contemporânea, resistente aos ditames de racionalidade e expressão mais próprios das ciências duras, do positivismo sociológico e da sociologia empírica. **É empobrecedor – para qualquer pesquisador, sobretudo para um cientista da Comunicação, tal como os entendo – conceber um texto como mero instrumento translúcido**, veículo neutro e não problematizável de ideias e conteúdos que lhe seriam extrínsecos, anteriores, inalteráveis diante da natureza do canal através do qual se fazem públicos, deixam-se formular (Silveira, 2022, p.8, *grifo nosso*).

Além de criticar a perspectiva positivista impregnada na Comunicação, o autor chama a atenção para a ausência de problematização da dimensão escritural de um trabalho científico, o que tem entre suas consequências assumir um formato específico como sendo supostamente neutro. Entre as características desse modelo tomado como padrão no meio acadêmico, o pesquisador menciona: a escrita em terceira pessoa, o vocabulário técnico, a posição de autoridade de quem detém a verdade, a busca pelo consenso, o uso de erudição, além da tendência a totalizações e universalizações. Alguns desses aspectos podem ser percebidos nos fragmentos de texto que foram escritos a partir da montagem da professora Luná Maldita, sendo a inserção desse formato nesses trechos um modo de dramatizar os padrões da escrita dominante, tornando-os evidentes. De certo modo, essa é também uma estratégia para dar ao presente texto seu caráter de tese, o que atravessa transversalmente as escolhas realizadas ao longo do percurso. Isso, ademais, se mostra nas quebras da cadência narrativa pela predominância da teoria em momentos pontuais, como no caso das aulas de Luná, o que foi uma decisão que privilegia a tese em detrimento da narrativa.

Em contrapartida aos padrões de uma escrita dominante no âmbito científico, Silveira (2022) propõe a composição de uma epistemologia da escrita na Comunicação, preocupada com a “performatividade comunicacional da escrita” (p.9). Por essa via, ao se deslocar o modelo acadêmico tradicional, surge um conjunto de indagações que, para o autor, envolvem questões comunicacionais, como no caso da voz narrativa que conduz o texto; da articulação de personagens conceituais e mundos ficcionais para compor o relatório do estudo; além da problematização radical das noções de testemunho, identidade e referência – o que implica um processo de desidentificação entre autor e escritura, ou seja, descolam-se sujeito da enunciação e sujeito do enunciado. Cabe notar que, em suas reflexões sobre as críticas autobiográficas,

Lopes (2002) também reforça que repensar as relações entre pesquisador e escritura envolve deslocar a redução da experiência ao âmbito pessoal do autor.

No meu processo de experimentação da escrita de uma narrativa fabulatória, a personagem da professora Luná Maldita parece cada vez mais se distanciar do pessoal (marcado no corpo pelo sujeito de enunciação e, aqui, rebatido no sujeito do enunciado, determinado pelo pronome “eu”). Na pesquisa, a montagem de Luná é composta a partir de traços do mundo que me tocam, que me chamam a atenção. Seja no caso de situações vividas, em livros lidos, filmes assistidos, artistas *drag* e transformistas com quem convivi. Por essas vias, tal montagem ganha consistência, diferindo-se do âmbito localizado como “si mesmo”, o ortônimo Douglas Ostruca. Isso permite exercitar uma postura crítica, tornando hiperbólicos alguns buracos coletivos de uma mecanosfera acadêmica adoecida. Portanto, a montagem da professora Luná Maldita é atravessada por um agenciamento coletivo de enunciação, por sua vez, composto por vozes heterogêneas. Em paralelo, eu mesmo me transformo, sendo atravessado pelas fabulações transformistas e seus devires que me arrastam para além de mim. Uma *bixa* transformista ganha corpo no corpo. Manifestação de um povo mal-dito que, pela manutenção do cis-tema, fora por aí afora silenciado.

Partindo de um rastreio sobre os estudos desenvolvidos no campo da Comunicação, especificamente na América Latina, Marialva Barbosa (2022) percebe uma tendência crescente de se privilegiar as metodologias quantitativas como forma de se aproximar de um ideal positivista de cientificidade. A pesquisadora também nota que esses dados, levantados quantitativamente, não costumam ser interpretados e analisados de modo complexo nas investigações, o que leva à produção de pesquisas constatativas que seguem um formato de escrita pressuposto como objetivo. Entre outros aspectos dessa escrita padrão, Barbosa (2022, p.220) localiza o “regime de citação assombrada”, segundo o qual um conhecimento aprofundado é atestado pela sequência de vários autores nas citações, o que também pode ser lido como um fator quantitativo. Isso porque, de acordo com a pesquisadora, não é comum a produção de diálogos e/ou tensionamentos entre as/os autoras/es citados/as. Além disso, Barbosa também identifica a recorrência da estrutura textual que separa as dimensões teórica e empírica em capítulos distintos, o que, para ela, é efeito de uma fragilidade metodológica dos estudos no campo da Comunicação, já que esses dois planos deveriam se entrelaçar ao longo do texto. Em vista disso, Barbosa defende o que ela entende como uma escrita comunicacional, a qual seria

uma escrita que fosse derivada de olhares metodológicos que destacam nexos escriturários englobados por saberes e dizeres criativos, em que a produção de sentidos fosse contaminada por maneiras de dizer que espelhassem um lugar próprio desta fala: o de uma escritura comunicacional (Barbosa, 2022, p.220).

Para Marialva Barbosa, a escritura comunicacional não está já dada, mas é construída coletivamente na prática. É nessa direção que, na presente tese, me arrisco a experimentar a escrita fabulatória, costurando o teórico e o empírico com as linhas narrativas. A partir dessa experiência, concordo com Barbosa quando afirma que, ao invés de se reiterar de forma acrítica um formato padrão, é mais produtivo pensar a escrita dentre os fatores metodológicos da investigação. Desse modo, as decisões sobre a escrita seriam necessariamente atravessadas pelas teorias e pelas experiências empíricas, e esses diferentes planos passariam a ser articulados de forma consistente a partir do direcionamento dado pelo problema de pesquisa. Em relação a isso, ao dar ênfase para os atravessamentos entre experiência e escrita, Lopes (2002) também tensiona o apagamento do processo de escrita, a qual se torna abstrata e conceitual, desconectada não só do pesquisador, mas dos fenômenos em si.

Como pistas para o fazer das escrituras comunicacionais, Barbosa (2022) retoma as argumentações de Muniz Sodré acerca da metodologia abdutiva, que, para ele, implica um processo de ficcionalização e invenção de linguagem que atravessaria as próprias ciências dedutivas e indutivas no quesito da escrita do relatório final do estudo. Nesse sentido, Sodré compreende que

a escrita depende da ideia criativa, ‘ponto de intersecção entre ciência e arte’, combinaria rigor e imaginação; observação e sensações; iria do exterior visível para o interior sensível; dos fatos se caminharia em busca das hipóteses para explicá-los/compreendê-los numa atitude presumida do provisório. A escrita seguiria a direção da criatividade ensaística (Sodré, 2014, pp. 307-308).

Portanto, no lugar de reafirmar uma suposta neutralidade e objetividade a partir de convenções de escrita que ao serem repetidas no tempo foram estabilizadas, junto de Sodré, Barbosa (2022) chama atenção para o caráter criativo da escrita. Por essa via, através das experimentações com outros formatos de escrita, como no caso dos ensaios, é cabível que os estudos no campo da Comunicação ganhem ainda mais consistência metodológica. Propor uma escrita disruptiva em relação aos formatos padronizados implica um movimento de sair da zona de conforto, em decorrência do que se faz necessário inventar e justificar caminhos outros, forçando o pensamento a alçar voos.

Esse é o processo que se atualiza na experiência de escrita da presente tese, pois o entrelaçamento fabulatório da teoria com o empírico ocorre por meio de atos de invenção. A

escrita se torna um acontecimento que se produz no processo. Isso quer dizer que os capítulos foram encontrados no meio do percurso, as ideias organizadas e reorganizadas até ganharem consistência, assumindo a forma atual que se apresenta no corpo da tese. Um dos desafios foi conciliar o tempo da arte e o tempo da ciência. Os tempos da escrita foram mais lentos, o processo de produção do relatório final durou cerca de seis meses, além do período de quatro meses de escrita do texto da qualificação, que foi retrabalhado para compor esta nova versão. Nos últimos meses, parece que a potência criativa foi se esgotando, tornando cada vez mais penosa a criação. Isso indica uma necessidade de se prever, para os estudos de caráter experimental, um tempo maior de escrita no cronograma.

Salvas as diferenças de abordagem entre Lopes (2002), Silveira (2022) e Barbosa (2022), a necessidade de dar ênfase para a processualidade da escrita é um elemento transversal aos três pesquisadores. Com isso, questiona-se a manutenção do formato de escrita padronizado no campo, o qual, segundo os autores e a autora, ao reiterar os ideais de neutralidade e objetividade enquanto formas de atestar suposta cientificidade, permanece acoplado a uma perspectiva positivista. Propondo outros caminhos, Silveira sugere uma “epistemologia da escrita na Comunicação”, Barbosa uma “escritura comunicacional”. Já Lopes (2002) aponta um caminho pragmático ao trazer para suas escritas o formato da crítica autobiográfica, a qual, para ele, apresenta potencial de diluir o lugar do sujeito individual em prol de uma escrita imagética que seja capaz de produzir afetações ao invés de permanecer centrada na expressão dos sentimentos pessoais como em diários e biografias.

Por fim, destaco que a tese aqui apresentada vai ao encontro dessas perspectivas, buscando encontrar outras formas de narrar que permitam ir além dos pontos cegos reproduzidos junto aos padrões dominantes de escrita científica. Tais aspectos serão desdobrados a seguir, no subcapítulo 16.2, voltado especificamente ao tema das políticas de narratividade na cartografia.

16.2 POLÍTICAS DE NARRATIVIDADE: DESMONTAGEM PELA TRANSVERSAL

Em relação às indagações levantadas por Rosário (2013; 2016) e Silveira (2022), encontro entre as pistas da cartografia como método a discussão acerca das políticas de narratividade. De acordo com Eduardo Passos e Regina Benevides de Barros (2015^b), a

pesquisa envolve distintos modos de narrar, seja na produção dos dados de pesquisa, seja na escrita do relatório final do estudo. Nesse sentido, o autor e a autora afirmam que “podemos pensar a política da narratividade como uma posição que tomamos quando, em relação ao mundo e a si mesmo, definimos uma forma de expressão do que se passa, do que acontece” (Passos, Barros, 2015^b, p.151). Isso significa entender a noção de política a partir de uma perspectiva micropolítica, sendo necessário ter em vista as posições implicadas na escrita e na produção de conhecimento, as distintas maneiras de recortar e organizar os dados produzidos no processo de estudo, além da postura de implicação no fenômeno.

Como pista, Passos e Barros (2015^b) localizam duas variações de procedimentos narrativos: a redundância e a desmontagem. Por um lado, os modos de dizer pautados pela redundância são aqueles que operam por uma linearidade causal, a qual é unificada pela identidade de um sujeito. Nesse caso, o procedimento narrativo implica uma organização do fenômeno a partir do que aparece como recorrência. Com isso, a unidade e a identidade são reforçadas, havendo uma repetição do mesmo que é responsável por estabelecer um sentido estável e reafirmar um padrão social. Ou seja, o fenômeno investigado é rebatido sobre um padrão de fundo, sendo tratado como um caso que vem a confirmar esse padrão. Por esse caminho, o fundo é compreendido a partir de um conjunto de regras culturais gerais que são predeterminadas. Assim, parte-se do que já é conhecido para determinar o fenômeno estudado e identificar suas características formais.

De certo modo, esse procedimento da redundância está implicado no modelo padrão dos textos acadêmicos. Pois, conforme já sugerido, esse formato pressupõe a centralidade da pesquisa no pesquisador-autor, o qual tem como prática a busca pelo que aparece com maior frequência no fenômeno estudado. Nesse caso, o objetivo da investigação é produzir explicações por meio de definições estáveis, excluindo-se os aspectos dissonantes. Destarte, o processo de escrita do relatório final tende a desconsiderar os caminhos que não deram certo, os erros, as linhas que ficaram soltas. Portanto, é através desse procedimento da redundância que o fenômeno acaba por ser enquadrado em modelos prontos, sendo definido como unidade homogênea que vem a confirmar os códigos e coordenadas culturais e sociais estabelecidos.

Por outro lado, Benevides e Barros (2015^b) afirmam que a política de narratividade que trabalha com o procedimento de desmontagem procura tornar explícitas em um fenômeno as multiplicidades das relações que o compõem e os processos de transformação aí implicados. Nisso, a desmontagem envolve a desestabilização das formas de organização do fenômeno e a

percepção das forças que passam por entre essas formas, produzindo-as como efeito. Nas palavras do autor e da autora,

o procedimento narrativo da desmontagem das formas permite, em suas bordas, ativar o que lá insiste/resiste como força de criação (apud Benevides; Barros, 2003). No limite das formas algo vibra e contagia. Essa vibração, esse contágio cria uma ativação intensiva que permite tender (ir em direção) /estender os limites do caso (2015^b, p.164).

Ou seja, ao invés de reduzir as intensidades aos sentidos estáveis, trata-se de localizar as tensões que fazem proliferar as diferenças nos limites formais de um fenômeno. Logo, no lugar de se reafirmarem as organizações já dadas, através da desmontagem busca-se intensificar as linhas de fuga e os devires capazes de abrir o fenômeno para o novo, compondo outros territórios possíveis (Passos, Barros, 2015^b).

No presente estudo, compreendo que o procedimento narrativo de desmontagem se efetua em distintos aspectos. Ao considerar a noção de transformismo, procuro não a estabilizar a partir dos sentidos já determinados, seja por dicionários ou por articulações teóricas. É por isso que nomeio a aula 1 de Luná como “Do *drag* ao transformismo” (capítulo 2), destacando que, ao invés de um olhar diacrônico que situa o transformismo como um fenômeno anterior ao *drag*, é necessário perceber essas cenas sincronicamente, demonstrando que elas coexistem, apresentando diferenças em si mesmas e entre si.

Ademais, a partir dos encontros com as artistas transformistas, noto que existem distinções em suas narrativas em relação às fronteiras entre o sujeito ator e a persona artística, as quais nem sempre são bem demarcadas e, mesmo quando o são, algo se passa entre essas distintas séries. Partindo disso, ao longo do estudo, procuro deslocar os sentidos redundantes que definem o transformismo apenas como uma imitação dos códigos de feminilidade realizada por um ator que constrói e encena um personagem. Ao invés de reafirmar os sentidos vigentes que definem o transformismo, busco nas intensidades que emergem dos encontros (tanto com as artistas, quanto com as teorias), tensionar as codificações já dadas e abrir o fenômeno para o imprevisto. Com isso, há um movimento de atualização, em que o transformismo como espaço de experimentação artística e de produção de subjetividade se coloca como urgência frente à rigidez das categorias de identidade que organizam os corpos no sistema atual.

Por essa via, além de uma percepção apurada para apreender o que fulgura como intensidade em meio ao que mais se repete num fenômeno, também é preciso considerar o modo como essas características serão trabalhadas na escrita. Nesse sentido, compreendemos que o

processo de abrir um fenômeno e fazer proliferar as diferenças decorrentes de conexões imprevistas é algo que acontece não só nas relações em campo, mas durante todo o processo de escrita. Isso quer dizer que, para efetuar e intensificar o procedimento de desmontagem na escrita, é preciso considerar o formato do texto como parte das escolhas metodológicas, assim como sugerem Marialva Barbosa (2022) e Fabrício Silveira (2022). A escrita se mostra como parte da composição do fenômeno, portanto, ela assume uma função criadora em lugar de permanecer mascarada sob uma forma de transmissão supostamente neutra.

Entre os operadores do procedimento de desmontagem, Eduardo Passos e Regina Benevides de Barros (2015^a; 2015^b) situam a transversalidade, a qual trata do grau de abertura comunicacional em determinado fenômeno. Conforme já sugerido no capítulo 10, Félix Guattari (1981) propõe esse conceito na década de 1960 para se distanciar das análises intersubjetivas marcadas pela relação dual e hierárquica entre indivíduos em um grupo. Com isso, desloca-se a centralidade da figura do indivíduo, o qual em si mesmo é atravessado por distintas enunciações. A transversalidade trata do que se passa entre as diferenças implicadas no indivíduo e no grupo, com ênfase para o potencial de se gerar transformações nas formas de organização vigentes. Trata-se do trabalho de colocar em relação as diferentes vozes em determinado contexto, compondo um grupo heterogêneo multivocal que seja capaz de romper com as formas de organização homogeneizantes e hierárquicas¹¹⁶, nas quais apenas um fala em nome de outros. Nas palavras de Guattari (1981):

A transversalidade é uma dimensão que pretende superar os dois impasses, o de uma pura verticalidade e o de uma simples horizontalidade; ela tende a se realizar quando uma **comunicação máxima** se efetua entre os diferentes níveis e sobretudo nos diferentes sentidos. (p.96, *grifo nosso*).

Isto é, a proposta da transversalidade é garantir a coexistência das diferenças envolvidas num contexto e intensificar as relações comunicantes entre essas distintas posições sem anular a heterogeneidade. Nesse sentido, o conceito em questão está diretamente conectado com o modo de comunicação que se efetua em um grupo¹¹⁷.

¹¹⁶ Ao sugerir que é preciso ir além das análises reduzidas ao eixo vertical de hierarquização (variáveis maiores - homem, adulto, heterossexual, branco, rico) em oposição ao eixo horizontal de homogeneização (variáveis menores - mulher, criança, homossexual, negro, pobre), Guattari procura localizar no fenômeno o que transborda das formas vigentes de organização dos fenômenos.

¹¹⁷ Para tratar da transversalidade, Félix Guattari (1981) exemplifica com a alusão a um hospital, onde existem diferentes funções e as decisões tendem a ser tomadas hierarquicamente, ou seja, um pequeno grupo homogêneo se comunica para chegar a um consenso e decide por todos os outros. Nisso, há um baixo grau de transversalidade e, portanto, um baixo potencial comunicacional, já que as coordenadas verticais e horizontais são as únicas consideradas. Para aumentar o grau de transversalidade seria necessário que as questões fossem discutidas em

Em vista disso, entendo que outro aspecto em que o procedimento da desmontagem se efetua nesta pesquisa é na composição do *site* Grafia Drag¹¹⁸, o qual tem sua primeira publicação em 14 de outubro de 2021 e, até o momento, conta com 62 publicações de 25 autores/as/ies diferentes. Conseqüentemente, em vez de reproduzir as definições existentes sobre a arte transformista, compõe-se um agenciamento coletivo de enunciação que em si é uma acoplagem de distintos componentes, já que são várias as vozes e os pontos de vista que se cruzam na tecitura dessas expressões. Embora o *site* e o grupo sejam um desdobramento do presente estudo, não há uma dependência entre os dois, são processos distintos que se atravessam em alguns momentos e se distanciam em outros. Alguns dos textos publicados no *site* são citados na pesquisa, enquanto textos produzidos para a pesquisa são publicados no *site*, havendo aí uma diferença produtiva.

Para Guattari (1981), a transversalidade é contrária aos “modos de transmissão esterilizadores de mensagens” (p.100), o que sugere um tensionamento sobre os processos de comunicação que visam reduzir os ruídos em prol da manutenção do sistema de coordenadas estabelecido em determinado contexto. Através da efetuação de um maior grau de transversalidade, as estruturas de organização vigentes podem ser desestabilizadas, o que permite o irrompimento de reconfigurações e transformações criadoras. É por isso que a transversalidade aparece como operador da desmontagem, a qual busca abrir os sentidos de um fenômeno através da proliferação das diferenças. Em relação a isso, Eduardo Passos e Regina Benevides de Barros afirmam:

(...) O método, portanto, propõe uma ação sobre ‘o caso’, abrindo-lhe o coeficiente de transversalidade para comunicações extracódigo, fechando-lhe para as ameaças dos significantes sociais operadores de sobre-codificações. Agir sobre os coeficientes de transversalidade dos casos, eis a indicação metodológica (2015^b, p.157).

Dito de outro modo, a abertura comunicacional potencializada pela transversalidade envolve dar passagem para as intensidades¹¹⁹ que transbordam os códigos territorializados. O

grupos heterogêneos, compostos por administradores/as, médicos/as, enfermeiros/as, pacientes e outras pessoas aí envolvidas, intensificando-se as diferenças de pontos de vista. É assim que relações comunicantes imprevistas entre essas diferenças podem deslocar as formas de organização vigentes, bem como as cadeias reduzidas à transmissão de informação, gerando transformações coletivas.

¹¹⁸ Disponível em: <<https://www.ufrgs.br/grafiadrag/>>. Acesso em: 27 mai. 2024.

¹¹⁹ Essas intensidades desencadeiam relações comunicantes imprevistas que arrastam os códigos num movimento de desterritorialização. As desterritorializações acontecem junto com reterritorializações, o que promove a continuidade do movimento, contudo, sempre existe a possibilidade de que o movimento seja interrompido através de sobre-codificações (Deleuze, Guattari, 2012^b; 2012^c). Isso porque os sistemas de códigos vigentes são capazes de conter as desestabilizações ao fixar as diferenças dentro das categorias existentes, ou, até mesmo, em novas categorias que surgem para enquadrar as transgressões.

trabalho de traçar a transversal é permanente, sendo necessário exercer modos de narrar que acolham as transformações e os estranhamentos promovidos pelo que ainda não é conhecido.

Esse trabalho sobre o grau de transversalidade, articulado ao *quantum* comunicacional, também atravessa as escolhas no processo de implicação em campo. Ao longo do estudo, assumi diferentes posturas nas visitas realizadas e me apresentei de diferentes formas em busca de ampliar a variação dos pontos de vista. Algumas vezes, visitei os territórios transformistas procurando não chamar a atenção, nesses casos usei roupas em tons escuros e socialmente lidas como masculinas. Geralmente me apresentava dessa forma quando tinha a intenção de fotografar as artistas com uma câmera. Como fotógrafo, a percepção visual é que prevaleceu, mas, posteriormente, essas imagens acabam por produzir outras relações junto ao texto.

Também já estive em campo a partir da montagem de Luná Maldita; nesse caso, usei maquiagem artística, peruca, espartilho, saia longa, luvas pretas, meia arrastão, calcinha fio dental e salto alto. Nessa forma, foi inevitável chamar a atenção, a participação da cena ganha maior amplitude, a percepção vai além da visão, havendo efetuação de um maior grau de transversalidade. Isso porque, como Luná, tive acesso a estados de corpo e lugares distintos de quando estive desmontado. Esse é o caso de quando Gloria Crystal me convidou para ir a um *after party* com seu grupo de amigos depois da festa no *Mixx Bar* (figura 25, à esquerda). Ou, quando na Noite das Montadas, também no *Mixx Bar*, não tive como fugir do palco, tendo sido essa a primeira vez que me apresentei montada publicamente (figura 25, à direita). Nessas experiências, há um máximo de abertura comunicacional, sendo a desestabilização da posição de indivíduo pesquisador radical.



Figura 25 - À esquerda, Luná M. e Gloria Crystal no *Mixx Bar*. À direita, Xandelly e Luná M. no palco do *Mixx Bar*.

Além das duas formas de expressão indicadas, já visitei o campo misturando características dessas distintas posições – estava de camisa social, calça jeans, salto alto e batom. Nessa circunstância, senti um estranhamento emergir do território, o que se fez presente tanto através dos olhares, quanto através de perguntas como “O que você é?”. Diferente de Luná, que foi aplaudida e bem recebida, houve um exotismo efetivado nessa imagem que embaralha os códigos binários de gênero. Portanto, essas variações na montagem do corpo pesquisador envolvem diferentes experiências em campo, são distintos os encontros, as relações e, conseqüentemente, os dados produzidos.

Quanto ao processo de organização dos dados gerados no processo, trabalhei com diferentes arquivos (visitas de campo; teorias; entrevistas; narrativa) que, posteriormente, foram entrelaçados e rearticulados na tecitura narrativa apresentada neste relatório final da pesquisa. O arquivo de campo é o primeiro a ser aberto, considerando que transito pelos territórios transformistas mantendo registros desde quando entrei no doutorado em 2020. Tendo em vista o contexto de isolamento social desencadeado pela pandemia de Covid-19, houve uma pausa nas visitas de campo, que foram retomadas em 2022. Também produzi um arquivo das teorias transformistas, no qual registrei anotações sobre o rastreamento sistemático dos modos com que as

drags são inseridas nos estudos de Judith Butler (1988; 1990; 1993; 1997; 2004; 2015^a; 2015^b; 2017; 2019), Jack Halberstam (1998; 2005), Paul Beatriz Preciado (2002; 2008; 2014; 2018; 2020) e Sam Bourcier (2020). No caso do último autor, houve um limite de acesso em relação aos livros que compõem a trilogia “*Queer Zones*”, os quais até o momento estão publicados apenas em francês, língua que não tenho domínio. O tempo previsto para a realização da tese também é um fator que leva a reduzir o espaço da discussão de Bourcier (2020), sendo necessário desdobrar esse tópico em estudos posteriores, com destaque para as articulações entre montagem e trabalho.

As transcrições das entrevistas realizadas com as artistas foram inseridas em um arquivo à parte, compondo outro grupo de enunciações coletivas atravessadas pela heterogeneidade de olhares e vivências. Em princípio, nossa intenção era trabalhar apenas com as artistas da Companhia de Teatro Ridículo, contudo, a partir das sugestões da banca de qualificação e do objetivo de produzir um agenciamento coletivo de enunciação com maior grau de transversalidade, decidi incluir no estudo artistas de diferentes gerações, as quais formam um conjunto de 12 pessoas. As entrevistas foram realizadas em locais escolhidos junto com as artistas. No caso de João Carlos Castanha e Luis Bueno, a conversa aconteceu em suas casas, já a primeira conversa com Gloria Crystal ocorreu em modo remoto através do *site Jitsi Meet*, os demais encontros com ela aconteceram no Centro Administrativo Fernando Ferrari, local de trabalho da artista. As conversas com as/os demais artistas tiveram lugar em diferentes cafés de Porto Alegre. Como forma de disponibilizar o material para verificação das citações feitas ao longo do estudo, os áudios das entrevistas estão disponibilizados no *site Internet Archive*¹²⁰, uma biblioteca de arquivos digitais.

O processo de transcrição foi realizado através do *software* Adobe Premiere Pro 2023, tendo em vista uma perspectiva pragmática (Tedesco, Sade, Caliman, 2016). Nessa abordagem, as expressões são investigadas em sua inseparabilidade do conteúdo, ou seja, além dos componentes linguísticos (léxico e sintaxe), também interessam os componentes extralinguísticos (entonação, ritmo, expressões faciais e corporais) envolvidos na enunciação. Assim, foram mantidas na transcrição as gagueiras, as hesitações, os traços de oralidade, gestos corporais e as risadas. Na transposição para a narrativa foram selecionados fragmentos tendo

¹²⁰ Disponível em: <<https://archive.org/details/entrevistas-transformismo-poa>>. Acesso em: 21 de mai. 2024.

como base o critério de intensidade e o problema guia de pesquisa, os quais são apresentados no capítulo 10.

Por fim, quando iniciei a escrita do presente relatório criei o arquivo narrativo, no qual estão presentes as caracterizações de personagem, o desenvolvimento da persona narradora que aqui vos fala, e alguns exercícios de escrita. Tais aspectos serão desdobrados no próximo subitem (16.3).

16.3 UMA *BIXA* TRANSFORMISTA FABULA

Ser bicha é ser metade gente,

a outra metade - o povo,

gargalha garganta a dentro

ri e galhofeiro.

É ter parte com o demônio,

aprendiz de feiticeiro.

É estar entre, no meio, ser meta-de

Outros homens.

(Paulo Augusto Silva)

Em relação às técnicas literárias incorporadas na escrita, tomei como base os trabalhos de Alicia Rasley (2008) e Luiz Antônio de Assis Brasil (2019), além de ter orientação de Fabrício Silveira. Ao situar as distintas possibilidades de se construir uma narrativa, Rasley (2008) considera as seguintes variações de focalização: onisciência objetiva; onisciência clássica; onisciência contemporânea; segunda pessoa; primeira pessoa; terceira pessoa múltipla; terceira pessoa seletiva; e, terceira pessoa aprofundada. A autora ordena essas distinções indo das impessoais para as pessoais. Já Assis Brasil (2019) sistematiza essas diferentes focalizações em interna; externa e onisciente. A interna trata da história a partir da vivência e do ponto de

vista do personagem, incluindo suas sensações e emoções que podem ser escritas na primeira, segunda ou terceira pessoas; a externa relata apenas as ações visíveis do personagem e suas falas, mantendo-se a escrita na terceira pessoa; já a onisciente, em que o narrador sabe tudo sobre os personagens e a narrativa, é dividida em tradicional e contemporânea, indo ao encontro do que propõe Rasley (2008). A onisciência tradicional, ou clássica, implica um narrador que emite juízos sobre o assunto do qual escreve, já a onisciência contemporânea não apresenta juízos do narrador, sendo ambas escritas em terceira pessoa. Nesse momento, não tenho intenção de desdobrar cada um desses modos ou considerar os motivos da autora e do autor por ter escolhido essas sistematizações, mas apresentar as escolhas narrativas feitas para a composição do presente estudo.

Para tomar as decisões, parti do objetivo de construir um texto capaz de funcionar ao mesmo tempo como tese e como narrativa ficcional, a qual opto por caracterizar enquanto uma narrativa fabulatória. Isso considerando que, ao trabalhar com os devires das montações, também sou arrastado pelo processo, sendo levado a me transformar junto às artistas *drag* e transformistas que encontro no percurso, aspecto esse que ganha relevo metodológico na produção de uma tese fabulatória sobre fabulações transformistas. Ao iniciar o processo de escrita, estava interessado na onisciência objetiva, a qual, por ter um caráter impessoal, supostamente permitiria emular o formato de escrita acadêmica. Contudo, me dei conta de que esse modo narrativo não favorece as descrições dos ambientes e das personagens, além de dificultar a transição entre as cenas. Por isso, decidi prosseguir a partir de uma onisciência contemporânea, a qual mantém um tom impessoal e, ao mesmo tempo, permite fazer passagens menos abruptas de uma cena para outra, ademais de justificar a inserção dos textos ensaísticos de Luná e as trocas de e-mail.

A princípio, convencionei que a voz narrativa não acrescentaria no texto os pensamentos e emoções das personagens, dando enfoque para as ações. Por essa via, a função acadêmica do texto parecia se cumprir, mas, a narrativa permanecia distante, não havendo uma trama que movimentasse as relações entre as personagens. Em vista disso, decidi por incluir pontualmente pensamentos e emoções dos personagens, combinando a onisciência contemporânea com a terceira pessoa seletiva, a qual seleciona um único ponto de vista por cena, mantendo a narração na terceira pessoa verbal. As cenas têm como base a seleção do ponto de vista de Luná Maldita, o que permite os/as/es leitoras/leitores/ies se aproximarem dessa personagem, conhecendo características de sua personalidade e seus conflitos. Para aprimorar o caráter narrativo durante

a revisão, além de incrementar as descrições dos cenários, também trabalhamos na caracterização de Luná de modo que as transformações ao longo da trama fossem mais evidentes. Como exemplo, destaco o figurino, construído de modo que nos primeiros capítulos as roupas são mais formais e o cabelo longo, repartido ao meio na frente. No decorrer da narrativa outros elementos aparecem, como as roupas curtas, a bota de vinil e a peruca em corte chanel (figura 26). Aqui, dá-se a ver uma diferença da Luná personagem na tese e da Luná como persona transformista; no segundo caso sempre foi usada a peruca Chanel, que é assimétrica.



Figura 26 - À esquerda, Luná M. no espetáculo Baile de Perucas (Foto: @fasso.art); à direita, Luná M. no *Vitraux*.

Cabe ainda destacar que as personagens de Luná Maldita, Lalola Nebulosa e Leander Magrão são construídas no contexto da tese a partir da relação com as teorias, configurando-se como personagens conceituais. Luná Maldita dá corpo a traços da *biodrag* de Paul Beatriz Preciado, Lalola Nebulosa opera em relação aos devires que desestabilizam as formas estabelecidas, Magrão dramatiza o conflito da *drag queen* melancólica de Judith Butler. Ademais, é também através das personagens que incluo na narrativa o próprio processo de produção de uma pesquisa, trabalhando com a metalinguagem. Essa escolha é a saída encontrada para inserir no texto os aspectos formais da tese, como o problema de pesquisa e os

objetivos. Nesse mesmo intuito, deliberei por incluir entre as cenas fragmentos de textos e e-mails escritos por Luná, o que é denominado por Rasley (2008) de “*frame story*”, ou seja, quando a narrativa é também contada através da inserção de diferentes formatos de arquivo (artigos, notas de rodapé, e-mails, anotações etc.).

Além das três personagens mencionadas, existem as artistas transformistas que participaram da composição desse estudo. Optei por dar enfoque nos primeiros capítulos (1, 4, 7, 8) para Gloria Crystal, João Carlos Castanha (Maria Helena Castanha), Lauro Ramalho (Laurita Leão) e Everton Barreto (Lady Cibele), isso porque elas são as artistas com mais experiência na cena de Porto Alegre ainda fazendo apresentações na noite e nos teatros afirmando-se como transformistas. Já nos capítulos finais (11 e 12) o destaque é para Fabielly Klimberg e Cassandra Calabouço, as quais fazem parte da seguinte geração de artistas *drag* e transformistas. Das novas gerações de artistas, aparecem ao longo da narrativa Patrick Nascimento (Mia The Witch) e Fernanda Barreto (Tiffany Piazza), especialmente nos capítulos 3, 6 e 10. Além delas, também são mencionados no estudo Charles Machado (Charlene Voluntarie), Heinz Limaverde, Luis Bueno e Abigail Foster. Para diferenciar as citações diretas extraídas das transcrições optamos por usar o itálico, sendo os fragmentos de diálogo sem marcação criados para sustentar a narrativa.

Em se tratando do ponto de vista narrativo, Rasley (2008) sugere que esse é constituído por distintos elementos, como narração, percepção, introspecção e voz. A narração é o modo como as ações são contadas, aspecto já desdobrado em parágrafos anteriores. A percepção trata das variações sensoriais (tato, paladar, olfato, visão, audição), sendo possível definir a predominância de um em relação aos outros para dar especificidade a um ponto de vista; no caso de Luná, se sobressai a visão, seguida pelo tato. Já a introspecção inclui pensamentos e sentimentos, o que permite mostrar a personalidade das personagens e como reagem ao mundo. A voz é o estilo que pode variar do narrador para as personagens, ficando explícito na escolha de palavras e na composição das frases. Em Luná, os termos e as construções semânticas costumam ser rebuscados, prevalecendo sua posição acadêmica.

Nas pistas do método da cartografia, também há uma discussão acerca dos pontos de vista, o qual está articulado com as políticas de narratividade e ao conceito de transversalidade. Passos e Eirado (2015) destacam que existem diferentes pontos de vista implicados em um fenômeno, sendo a indicação metodológica “dissolver a centralidade do sujeito (pessoa)” (p.128) e, junto com essa dissolução, deslocar o ponto de vista do observador proprietário que

é demarcado pelo ideal positivista como sendo neutro e objetivo. No caso deste estudo, o deslocamento do ponto de vista proprietário é efetuado através da desmontagem como política de narratividade, a qual já foi desdobrada anteriormente (subitem 16.2). Além disso, quando Luná Maldita se transforma em personagem, também noto que surgem características que a distanciam da minha pessoa, intensificando-se o processo de deslocamento do ponto de vista.

Considerando que o ponto de vista proprietário é calcado na referência a si, fixado num olhar pessoalizado e supostamente neutro, Passos e Eirado (2015) sugerem que existe aí um baixo grau de abertura comunicacional, logo, um baixo potencial de transversalidade. Já os pontos de vista não proprietários são aqueles que fazem referência ao coletivo, havendo maior abertura comunicacional, portanto, maior efetuação da transversalidade. Os pesquisadores também sugerem a existência de uma experiência sem ponto de vista, a qual seria composta pelas próprias variações de pontos de vista, sem que um ou outro seja aderido como definitivo.

Na presente pesquisa, essa indicação metodológica impacta diretamente na decisão de se experimentar as técnicas das narrativas ficcionais na composição da tese. Assim, ao invés de tomar o ponto de vista proprietário de um pesquisador desencarnado, assumo o desafio de ser atravessado pelas múltiplas vozes que emergem das relações efetuadas nos trânsitos pelos territórios transformistas. Por essa via, conforme já sugerido, busco produzir os dados e o próprio relatório da pesquisa através das variações de pontos de vista presentes no campo, incluindo aí tanto as conversas com as artistas, quanto as enunciações coletivas tecidas nos ensaios publicados no *site* Grafia Drag.

Ademais, é por meio do próprio processo de estudo que as montações que povoam o corpo dessa *bixa* se diferenciam do estrato do sujeito, gerando uma aceleração do processo de criação. Até determinado momento sugeri que Luná Maldita, Lalola Nebulosa e Leander Magrão eram expressões que partiam desse corpo dando a ver aspectos distintos do sujeito, ou seja, essas montações estavam presas ao 'eu' marcado por identidades e memórias pessoais. É como se as linhas de forças estivessem em direção centrípeta, assim, as distintas montações permaneciam em uma circularidade em torno do buraco negro que compõe os rostos no estrato do sujeito (Deleuze, Guattai, 2012^a; Hur, 2022).

Em meio aos encontros com as transformistas e com as leituras acerca das comunicações transversais e dos devires-minoritários, me dei conta de que, ao permanecerem presas ao sujeito, as montações redundam no mesmo sem sair do lugar. É assim que, através da escrita, as diferentes montações que povoam o corpo se atualizam na forma de personagens e passam a

ganhar expressões próprias, elas se diferem do sujeito, o qual ao entrar em relação com as montações é arrastado, estranhado, impulsionado a ir além de si mesmo. A direção das linhas de forças é revertida num movimento centrífugo, efetuando o descentramento do sujeito e criando condições de possibilidade para a passagem dos devires entre as distintas montações.

Essa variação muda a ordem das coisas, apresentando efeitos tanto nos estados de corpos, quanto nas enunciações que surgem no processo de pesquisa. É o próprio conceito de montagem que se complexifica, passo a entender que a montagem concreta pode se atualizar em diferentes formas, como personas, personagens e outras expressões artísticas, ainda que não se reduza a nenhuma delas. Além disso, o modo como as montações se efetuam em cada experiência também pode variar, sendo que uma não anula a outra. Em alguns casos, as fronteiras entre os estratos do sujeito e as montações artísticas são mais rígidas, em outras, mais flexíveis e, até mesmo, indiscerníveis. Mas, independentemente de como se organizam essas formas no plano macropolítico, ao acessar as forças que atravessam o plano micropolítico, são as relações comunicantes estabelecidas entre as diferenças que demonstram produzir as transformações que decorrem nas próprias formas estratificadas.

Acredito que o conjunto de questões abordadas até aqui, passando pelas escrituras na comunicação, pelas políticas da narratividade, pelas técnicas narrativas e pelos pontos de vista, podem ser articuladas enquanto aspectos a compor o que chamo de escrituras transformistas, das quais a fabulação é uma das estratégias. Nisso, me inspiro nos modos de funcionamento das montações transformistas para compor o presente relatório num espaço entre escrita acadêmica e escrita fabulatória. É nesse processo que os sentidos em torno da montagem se ampliam, dando a ver as transformações subjetivas que aí acontecem e que, conforme sugerido, podem se atualizar de distintas formas, seja como performances artísticas, dublagens, improvisos, escritas, experimentações, composição de personagens etc. É também através desse processo que essa voz narrativa da *bixa* transformista que aqui vos fala ganha corpo, gerando movimentações e recomposições de si no próprio percurso. A *bixa* transformista excede o âmbito pessoal do sujeito e as categorias de identidade, trata-se de um processo de experimentação e criação artística que passa pela transformação de si através das práticas da desmontagem, da fabulação e da despersonalização.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. *In: Notas de literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2003.
- ALCANTARA, Clarissa. **Corpoalíngua: performance e esquizoanálise**. Curitiba, PR: CRV, 2011.
- ALMEIDA, Mirella de. **A performance drag queen gaúcha: uma análise do consumo midiático de drags de Porto Alegre**. 2023. 155 f. Dissertação (Comunicação) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2023. Disponível em: <http://www.nber.org/papers/w16019>. Acesso em: 17 mai. 2024.
- ALVAREZ, Johnny; PASSOS, Eduardo. Cartografar é acompanhar um território existencial. *In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (org.). Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre, RS: Sulina, 2015.
- AMANAJÁS, Igor. Drag queen: um percurso histórico pela arte dos atores transformistas. **Revista Belas Artes**, São Paulo, v. 6, n. 16, p. 1–23. 2015.
- ARAUJO, André Corrêa da Silva de. **Deleuze e o problema da comunicação**. 2020. 175 f. Tese (Comunicação) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/212468>. Acesso em: 09 jan. 2023.
- ARMSTRONG, Nancy. **Fans**. Londres: Souvenir Press, 1984.
- BAKER, Roger. **Drag: a history of female impersonation in the performing arts**. Nova Iorque: New York University Press, 1994.
- BARBOSA, Marialva. Um método, uma história e uma escrita: confluências reflexivas. *In: WOTTRICH, Laura; ROSÁRIO, Nísia Martins do (org.). Experiências metodológicas na Comunicação*. São Paulo: Pimenta Cultural, 2022. p. 205–225.
- BAREMBLITT, Gregório; AMORIN, Margarete Aparecida; HUR, Domenico Uhng. **Esquizodrama: teoria, método e técnica - klínicas**. Belo Horizonte: Editora IGB, 2020.
- BARRETTO, Anderson Gomes Paes. Performance drag como desobediência em Nasce Uma Rainha. *In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO*, 44., 2021, Pernambuco (Virtual). **Anais...** [...]. Pernambuco: Intercom, 2021. p. 1–15.
- BARROS, Laura Pozzana; KASTRUP, Virgínia. Cartografar é acompanhar processos. *In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (org.). Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre, RS: Sulina, 2015.
- BARROS, Regina Benevides de; PASSOS, Eduardo. Diário de bordo de uma viagem-intervenção. *In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (org.). Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre, RS: Sulina, 2015.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. *In: O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes,

2004. p. 1–6.

BARTHES, Roland. **Roland Barthes por Roland Barthes**. 2. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BAKER, Roger. **Drag: a history of female impersonation in the performing arts**. Nova Iorque: New York University Press, 1994.

BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única: obras escolhidas vol.II**. 4. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

BENTES, Juliano. Da cultura clubber às Themônias em Belém. **Grafia Drag**, 2022. Disponível em: <<https://www.ufrgs.br/grafiadrag/themonias-em-belem/>> . Acesso em: 06 Jan. 2023.

BENTES, Juliano. **Ekooverá: um estudo sobre a territorialidade nos processos identitários das drags demônias**. Salvador, BA: Editora Devires, 2020.

BIBIANO, Matheus; SILVA, Caio Melo da; FREITAS, Fábio. I'm just here to fight: Revisitando o estereótipo da angry black woman em RuPaul's Drag Race. *In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO*, 42., 2019. **Anais...** [...]. Belém: Intercom, 2019.

BLACKWOOD, Anubis. **Por que tão pouco? Arte drag como lugar de revolta**. Grafia Drag, Porto Alegre, 2023. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/grafiadrag/por-que- tao-pouco-arte-drag-como-lugar-de-revolta/>. Acesso em: 14 maio 2024.

BLOOM, Candy. **Quebrar os padrões, afirmar as diferenças: desafios da arte drag**. Grafia Drag, Porto Alegre, 2023. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/grafiadrag/desafios-da-arte-drag/>. Acesso em: 14 maio 2024.

BORBA, Rodrigo. A linguagem importa? Sobre performance, performatividade e peregrinações conceituais. **Cadernos Pagu**, Campinas, SP, n. 43, p. 441–474. 2014.

BORTOLOZZI, Remom Matheus. A arte transformista brasileira: Rotas para uma genealogia decolonial. **Quaderns de Psicologia**, Barcelona, v. 17, n. 3, p. 123–134. 2015. Disponível em: <https://www.quadernsdepsicologia.cat/article/view/v17-n3-bortolozzi/1274-pdf-pt>. Acesso em: 09 jan. 2023.

BOURCIER, Sam. **Homo inc.orporated: le triangle et la licorne qui pète**. Paris, França: Cambourakis, 2017.

BOURCIER, Sam. **Homo inc.orporated: o triângulo e o unicórnio que peida**. São Paulo: n- 1 edições, 2020.

BOURCIER, Sam. **Queer zones: politique des identités sexuelles et des savoirs**, Vol. I. Amsterdam: Pennsylvania State University, 2006.

BRAGA, Adriana; LOGAN, Robert K. Comunicação, Informação e Pragmática. *In: MORIGI, Valdir; JACKS, Nilda; GOLIN, Cida (org.). Epistemologias da Comunicação e Informação*. Porto Alegre, RS: Sulina, 2016.

- BRAGANÇA, Lucas. A espetatorialidade de afeto queer em RuPaul's Drag Race. *In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO*, 41., 2018, Joinville, SC. **Anais...** [...]. Joinville: Intercom, 2018. p. 1–15.
- BRAGANÇA, Lucas. Degenerando formatos midiáticos e construções sociais: RuPaul's Drag Race e mercantilização de espaços dissidentes. **Revista do Audiovisual Sala 206**, Vitória, n. 07, 2017. Disponível em: <http://bit.ly/2u14LNu>. Acesso em: 6 out. 2020.
- BRAGANÇA, Lucas. Quem lacra, lucra? Percepções acerca do cancelamento de Super Drags no Brasil pós-eleição. *In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO*, 44., 2021, Pernambuco (Virtual). **Anais...** [...]. Pernambuco: Intercom, 2021. p. 1–15.
- BRASIL, Luiz Antonio de Assis. **Escrever ficção: um manual de criação literária**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- BRENNAN, Niall; GUDELANAS, David. Post-RuPaul's Drag Race: Queer visibility, online discourse and political change in a global digital sphere. *In: BRENNAN, Niall; GUDELANAS, David (org.). Drag in the global digital public sphere: queer visibility, online discourse and political change*. Nova Iorque: Routledge, 2023. p. 3–12.
- BUTLER, Judith. **A vida psíquica do poder: teorias da sujeição**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- BUTLER, Judith. **Bodies that matter: On the discursive limits of "sex"**. New York: Routledge, 1993.
- BUTLER, Judith. **Corpos que importam: Os limites discursivos do "sexo"**. São Paulo: n-1 edições, 2019.
- BUTLER, Judith. **Desfazendo gênero**. São Paulo: Editora UNESP, 2022.
- BUTLER, Judith. **Gender Trouble: Feminism and the subversion of identity**. Nova Iorque; Londres: Routledge, 1999.
- BUTLER, Judith. Performative acts and gender constitution: An essay in phenomenology and feminist theory. **Theatre Journal**, Estados Unidos, v. 40, n. 4, p. 519, 1988.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- BUTLER, Judith. **The psychich life of power: Theories in subjection**. Stanford, California: Stanford University Press, 1997.
- BUTLER, Judith. **Undoing Gender**. Nova Iorque; Londres: Routledge, 2004.
- CASTELLANO, Mayka; MACHADO, Heitor Leal. "Please, come to Brazil!": as práticas dos fãs brasileiros do reality show RuPaul's Drag Race. **Rumores**, São Paulo, v. 11, n. 21, p. 25–48, 2017.
- CASTANHA. Davi Pretto. Brasil, 2014, digital.
- COIRADAS, Gabriela. **Drag para todes? O machismo que (ainda) invisibiliza Drag Kings**. Grafia Drag, Porto Alegre, 2023. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/grafiadrag/o->

machismo-que-ainda-invisibiliza-drag-kings/. Acesso em: 14 maio 2024.

CRUZ, Vitor Henrique de Souza. **Pablo Vittar no Instagram: comunidade LGBTQI+ e a performatividade drag queen nas redes sociais**. 2020. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2020.

DELEUZE, Gilles. As potências do falso. *In*: CINEMA II: A IMAGEM TEMPO. São Paulo: Editora 34, 2018. p. 185–225.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, Gilles. O que é um dispositivo. *In*: **O mistério de Ariana**. Pontinha, Portugal: Nova Vega, 1996.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil Platôs**, vol. 1. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2011^a.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil Platôs**, vol.2. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2011^b.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil Platôs**, vol.3. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012^a.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil Platôs**, vol 4. 2.ed.São Paulo: Editora 34, 2012^b.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil Platôs**, vol 5. 2.ed. São Paulo: Editora 34, 2012^c.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Os personagens conceituais. *In*: O QUE É A FILOSOFIA? 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2010. p. 75–102.

DELGADO, Pedro Omar Lacerda. **Moldar a carne: a queerização do corpo no teatro de João Carlos Castanha**. 2013. 215 f. Dissertação (Artes Cênicas) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/78758>. Acesso em 15 mai. 2024.

DESPENTES, Virginie. **Teoria King Kong**. São Paulo: n-1 edições, 2016.

DIVINAS Divas. Leandra Leal. Brasil, 2016, S/I.

ECO, Umberto. **Tratado geral de semiótica**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

EPISÓDIO 1 Academia de Drags. Academia de Drags. 2014. (25'10"). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=54fzppX_V2g&t=25s>. Acesso em: 15 mai. 2024.

FELINTO, Erick. Zona Cinzenta: Imaginação e Epistemologia Fabulatória em Vilém Flusser. *In*: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 23., 2014, Belém. **Anais [...]** Belém: UFPA, 2014. p. 1–16.

FERREIRA, Emanuelle Corrêa. **Drag o quê? Sociabilidades, resistências e comunicação no movimento das Themonhas no NoiteSuja**, em Belém. 2020.130f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) - Universidade Federal do Pará, Belém, 2020.

FESTIVAL POA in Drag - Painel 'Do transformismo à arte drag' - 20/04/2021. Porto Alegre, 2021. 1 vídeo (2 h 6 min 4 seg). Publicado pelo canal Festival POA in Drag.

Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=2u36R6GamS4&t=6125s&ab_channel=FestivalPOAinDrag. Acesso em: 06 jan. 2023.

- FONSECA, Lucas Bragança da. **Drag: corpo, mídia e afeto**. 2019. 138f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Territorialidades) - Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2019.
- FRANÇA, Vera; SIMÕES, Paula. **Curso básico de Teorias da Comunicação**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- FRANCESCONI, Luiza Helena Kraemer. **Ópera e gênero: personagens *en travesti* em uma nova perspectiva**. 2018. 124 f. Dissertação (Mestre em Música) - Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2018.
- FREUD, Sigmund. O Eu e o Id. *In: "Autobiografia" e outros textos (1923-1925)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- GADELHA, José Juliano Barbosa. **Masculinos em mutação: a performance drag queen em Fortaleza**. 2009. 265 f. Dissertação (Mestre em Sociologia) - Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2009.
- GRUPO de pesquisa em semiótica e culturas da comunicação (GPESC). **Semiótica crítica e as materialidades da Comunicação**. Porto Alegre, RS: UFRGS Editora, 2020.
- GUATTARI, Félix. A Transversalidade. *In: Revolução molecular: pulsações políticas do desejo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1981.
- GUATTARI, Félix. **Líneas de fuga: por otro mundo de posibles**. Buenos Aires: Cactus, 2013.
- HALBERSTAM, Jack. **Female Masculinity**. Durham; Londres: Duke University Press, 1998.
- HALBERSTAM, Judith. **In a queer time and place: transgender bodies, subcultural lives**. Nova Iorque; Londres: New York University Press, 2005.
- HARAWAY, Donna J. **Ficar com o problema: fazer parentes no Chthluceno**. São Paulo: n-1 edições, 2023.
- HOUAISS, Antonio. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2009.
- HUBNER, Eduarda. **As bonecas biônicas: a emergência das categorias transexual e travesti no brasil na era farmacopornográfica**. 2021. Dissertação (Mestre em Ciências Humanas) - Universidade Federal da Fronteira Sul, Erechim, RS, 2021.
- HUR, Domenico Uhng. **Esquizoanálise e esquizodrama: clínica e política**. Campinas, SP: Editora Alínea, 2022.
- KASTRUP, Virgínia. O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. *In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (org.). Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2015. p. 32-51.
- KOCH, Jandiro. A Porto Alegre dos transformistas profissionais. **Grafia Drag**, 2021. Disponível em: < <https://www.ufrgs.br/grafiadrag/a-porto-alegre-dos-transformistas->

profissionais/>. Acesso em: 06 Jan. 2023.

KOCH, Jandiro. Darwin: “Imitador do belo sexo” transita pelos teatros brasileiros. **Grafia Drag**, 2022a. Disponível em: <<https://www.ufrgs.br/grafiadrag/darwin-imitador-do-belo-sexo/>>. Acesso em: 06 Jan. 2023.

KOCH, Jandiro. Um barão transformista: as múltiplas facetas de Ektor Von Hoffmeister. **Grafia Drag**, 2022b. Disponível em: <<https://www.ufrgs.br/grafiadrag/as-multiplas-facetas-de-ektor/>>. Acesso em: 06 Jan. 2023.

LAJARTE, Théodore de. **Bibliothèque musicale du Théâtre de l’opéra**: Catalogue historique, chronologique, anecdotique, vol. 2. Paris: Librairie des Bibliophiles, 1876.

LANG, Patrícia *et al.* A Construção de Celebidades Drags a Partir de RuPaul’s Drag Race. *In*: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 38., 2015, Rio de Janeiro. **Anais** [...]. Rio de Janeiro: Intercom, 2015. p. 1–14. Disponível em: https://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/lista_area_IJ-DT6.htm. Acesso em: 17 mai. 2024.

LAZZARUS, Lady. Disseeram que voltei americanizada. **Grafia Drag**, Porto Alegre, 2023. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/grafiadrag/disseeram-que-voitei-americanizada/>. Acesso em: 14 mai. 2024.

LAZZARUS, Lady. Número artístico e performance: tem alguma diferença?. **Grafia Drag**, Porto Alegre, 2022. Disponível em: <<https://www.ufrgs.br/grafiadrag/numero-artistico-e-performance/>>. Acesso em: 06 Jan. 2023.

LAZZARUS, Lord. Transformista brasileiro/a/e: você conhece a nossa história?. **Grafia Drag**, Porto Alegre, 2022. Disponível em: <<https://www.ufrgs.br/grafiadrag/transformismo-brasileiro/>>. Acesso em: 06 Jan. 2023.

LEOPOLDO, Rafael. **Cartografia do pensamento queer**. Salvador - BA: Editora Devires, 2020.

LOPES, Denilson. A Experiência na escritura: uma estória e um impasse. *In*: WEBER, Maria Helena; BENTZ, Ione; HOHLFELDT, Antonio (org.). **Tensões e Objetos da Pesquisa em Comunicação**. Porto Alegre, RS: Sulina, 2002. p. 164–180.

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

LOTMAN, Yuri M. **Cultura y explosión**: lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social. Barcelona: Editorial Gedisa, 1999.

LORNA Washington. Rian Córdova; Leonardo Menezes. Brasil, 2016, [*s/i*].

MARTINO, Luíz Cláudio. As epistemologias contemporâneas e o lugar da comunicação. *In*: LOPES, Maria Immacolata (org.). **Epistemologia da Comunicação**. São Paulo: Lyola, 2003.

MARTINO, Luíz Mauro Sá. **Métodos de pesquisa em Comunicação**: projetos, ideias, práticas. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2018.

MAYOR, Susan. **Collecting fans**. Nova Iorque: Mayflowers book, 1980.

MORAES, Rafael. **Pablo Vittar veio à tona, foi K.O.:** a cultura drag na mídia e no mercado musical brasileiro. 2019. 123 f. Dissertação (Mestre em Comunicação) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019.

MULHER de verdade. Alberto Cavalcanti. Brasil, 1954, [s/i].

MUÑOZ, José Esteban. Performing Desidentifications. *In: DISIDENTIFICATIONS: QUEERS OF COLOR AND THE PERFORMANCE OF POLITICS.* Minneapolis, Londres: University of Minnesota Press, 1999. p. 1–34.

NASCIMENTO, Letícia. **Transfeminismo.** São Paulo: Jandaíra, 2021.

NELSON, Maggie. **Argonautas.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

NEWTON, Esther. **Mother camp:** female impersonators in America. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1972.

NOTURNAS. Allan Ribeiro. Brasil, 2016, [s/i].

ORRICO, Evelyn; PEREIRA, Carmen. A informação na Comunicação: jornalismo e memória. *In: MORIGI, Valdir; JACKS, Nilda; GOLIN, Cida (org.). Epistemologias da Comunicação e Informação.* Porto Alegre: Sulina, 2016. p. 172–194.

OSTRUCAL, Douglas; ROSÁRIO, Nísia Martins. Transversalidade e políticas de narratividade: tensionamentos da cartografia às escrituras na Comunicação. **Questões Transversais**, São Leopoldo, Brasil, 2023. Disponível em: <https://revistas.unisinos.br/index.php/questoes/article/view/26391>. Acesso em: 25 jun. 2024.

OSTRUCAL, Douglas. Um transformismo latino: Bartolina Xixa e a insurreição micropolítica. **Revista V!rus**, São Paulo, v. 1, n. 22, p. 1–8, 2021. Disponível em: <http://www.nomads.usp.br/virus/virus22/?sec=4&item=10&lang=pt>. Acesso em: 17 mai. 2024.

PARA WONG FOO, obrigado por tudo! Julie Newmar. Beeban Kidron. Estados Unidos, 1995, 35 mm.

PASCHOAL, Marcio. **Rogéria:** uma mulher e mais um pouco. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2016.

PASSOS, Eduardo; BARROS, Regina Benevides de. Cartografia como método de pesquisa-intervenção. *In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (org.). Pistas do método da cartografia:* pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2015a. p. 17–31.

PASSOS, Eduardo; BARROS, Regina Benevides de. Por uma política da narratividade. *In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (org.). Pistas do método da cartografia:* pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2015b. p. 150–171.

PASSOS, Eduardo; EIRADO, André do. Cartografia como dissolução do ponto de vista do observador. *In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (org.). Pistas do método da cartografia:* pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2015. p. 109–130.

PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. Entrevista Marie-Hélène/Sam Bourcier. **Revista Cult**, n. 205, São Paulo, 2015. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/marie-helene-sam-bourcier-entrevista/>>. Acesso em: 09 jan. 2023.

PEREIRA, Lívia. Que femininos são esses?: O “anti-camp” das drag queens brasileiras na música. *In*: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 42., 2019, Belém. **Anais...** [...], Belém: Intercom, 2019. p.1–14. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/338593856_Que_femininos_sao_esses_O_anti-camp_das_drag_queens_brasileiras_na_musica. Acesso em: 17 mai. 2024.

PLAZZA, Tiffany. Seres grotescos: corpo, drag e arte. **Grafia Drag**, Porto Alegre, 2024. Disponível em: <<https://www.ufrgs.br/grafiadrag/seres-grotescos-corpo-drag-arte/>>. Acesso em: 25 jun. 2024.

PRECIADO, Paul Beatriz. **Manifesto Contrassexual**. São Paulo: n-1 edições, 2014.

PRECIADO, Paul Beatriz. Multidões queer: Notas para uma política dos “anormais”. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, SC, v. 19, n. 1, p. 11–20, 2011.

PRECIADO, Paul Beatriz. **Testo Junkie**: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica. São Paulo: n-1 edições, 2018.

PRECIADO, Paul Beatriz. **Testo Yonqui**. Madrid: Editorial Espasa Calpe, 2008.

PRECIADO, Paul Beatriz. **Um apartamento em Urano**: crônicas da travessia. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

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

PRISCILLA, a rainha do deserto. Stephan Elliott. Austrália, 1994, 35 mm.

QUEIROZ, Flavio. **Ser mulher não é para qualquer um**: minhas verdades. São Paulo: Editora Planeta, 2015.

RABKIN, Gerald. Theatre of the Ridiculous: an introduction. **Performing Arts Journal**, Nova Iorque, v. 3, n. 1, p. 40–42, 1978.

RASLEY, Alicia. **The power of point of view**: make your story come to life. Cincinnati, Ohio: Writer’s Digest Book, 2008.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. 2. ed. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2016.

ROSA, Isadora Garcia da. **"Se chama bissexualidade. Já ouviu falar?"**: Uma análise da construção e representação da bissexualidade no seriado Heartstopper. 2023. 80 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Relações Públicas) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2023. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/272609>. Acesso em: 17 mai. 2024.

ROSA, Pedro Henrique Cremonez. **The realness** : a feminilidade na construção mitológica da corporalidade drag queen como representação social. 2018. 108 f. - Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2018. Disponível em: https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UDEL_2d9eae2ad484df6a80a720df793cc147. Acesso em:

17 mai. 2024.

ROSÁRIO, Nísia Martins do. A tensão como potência para teorizar a comunicação. **Galáxia, São Paulo**, n. 46, p. 1–17, 2021.

ROSÁRIO, Nísia Martins do. CARTOGRAFIA NA COMUNICAÇÃO: QUESTÕES DE MÉTODO E DESAFIOS METODOLÓGICOS. In: MOURA, Cláudia Peixoto de; LOPES, Maria Immacolata Vassallo de (org.). **Pesquisa em Comunicação: Metodologias e práticas acadêmicas**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2016. p. 175–194.

ROSÁRIO, Nísia Martins do. Mitos e cartografias: novos olhares metodológicos na comunicação Nísia. In: MALDONADO, Alberto Efendy; BONIN, Jiani Adriana; ROSARIO, Nísia Martins. (Org.) (org.). **Perspectivas metodológicas em comunicação: novos desafios da prática investigativa**. Salamanca-Sevilha: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones, 2013. p. 78–106.

SANTAELLA, Lucia. A informação/comunicação hoje e as consequentes subversões nas ciências. In: VALDIR, Morigi; JACKS, Nilda; CIDA GOLIN (org.). **Epistemologias da Comunicação e Informação**. Porto Alegre: Sulina, 2016. p. 108–126.

SANTOS, Douglas Henrique Ostruca dos. **Tutoriais em (des)montação : uma cartografia de corpos eletrônicos drag na plataforma do YouTube**. 2020. 282 f. Dissertação (Comunicação e Informação) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/205936>. Acesso em: 17 mai. 2024.

SILVA, Gengiscan Pereira. **Abigail: discursos sobre o fazer drag**. 2018. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Teatro) - Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2018. Disponível em: https://issuu.com/gengiscanpereira/docs/revista_4__1_. Acesso em: 17 mai. 2024.

SILVA, Alexandre Rocha da *et al.* Micropolíticas : devir , cooperação dissonante e experiência pura. **Intexto**, Porto Alegre, n. 54, p. 1–20, 2022.

SILVEIRA, Fabrício. Luz artificial: questões de autoria e escritura na pesquisa em Comunicação. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 31., 2022, São Luiz do Maranhão. **Anais... [...]**. São Luiz do Maranhão: Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, 2022. p. 1–17.

SILVEIRA, Fabrício. Luz artificial: questões de autoria e escritura na pesquisa em Comunicação. **Eikon**, Portugal, v. 13, p. 1–9, 2023. Disponível em: <http://ojs.labcom-ifp.ubi.pt/index.php/eikon/article/view/692/542>. Acesso em: 17 mai. 2024.

SILVEIRA, Fabrício. **Mecanosfera/monoambiente**. Porto Alegre, RS: Editora Zouk, 2020.

SITENESKI, Dalvan Alves. RuPaul's Secret Celebrity Drag Race: uma experiência na cultura Drag. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 43., 2020, Bahia. **Anais... [...]**. Bahia: Intercom, 2020. p. 1–15.

SODRÉ, Muniz. **A ciência do comum: notas para o método comunicacional**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

STANISLAVSKI, Constantin. **A construção da personagem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

STANISLAVSKI, Constantin. **A Preparação do Ator**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

SUZANINHA, *et. all.* Manifesta transformista brasileira: a revolução está montada!. **Grafia Drag**, Porto Alegre, 2022. Disponível em: <<https://www.ufrgs.br/grafiadrag/manifesta-transformista-brasileira/>>. Acesso em: 06 Jan. 2023.

TEDESCO, Silvia Helena; SADE, Christian; CALIMAN, Luciana Vieira. A entrevista na pesquisa cartográfica: a experiência do dizer. *In*: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; TEDESCO, Silvia (org.). **Pistas do método da cartografia**: a experiência da pesquisa e o plano comum. Porto Alegre: Sulina, 2016.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no paraíso**: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade. 4. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

VENCATO, Anna Paula. Fora do armário, dentro do closet: o camarim como espaço de transformação. **Cadernos Pagu**, São Paulo, n. 24, p. 227–247, 2005. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/cpa/a/z9Zk6FkFpDwFhBs5mPZMCK/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 17 mai. 2024.

VIDARTE, Paco. **Ética Bixa**: proclamações libertárias para uma militância LGBTQ. São Paulo: n-1 edições, 2019.

WESTBROOK, Adele; RATTI, Oscar. **Secrets of the samurai**: the martial arts of feudal Japan. Vermont, Estados Unidos: Tuttle Publishing, 1973.

WITCH, Mia The. O descarte do estranho: a exclusão da diferença na cultura drag. **Grafia Drag**, Porto Alegre, 2022^b. Disponível em: <<https://www.ufrgs.br/grafiadrag/descarte-do-estranho/>>. Acesso em: 06 Jan. 2023.

WITCH, Mia The. Não me convidaram para a tal festa drag. **Grafia Drag**, Porto Alegre, 2023. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/grafiadrag/nao-me-convidaram-para-a-tal-festa-drag/>. Acesso em: 14 maio 2024.

WITCH, Mia The. Nasce uma drag monstra. **Grafia Drag**, Porto Alegre, 2021. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/grafiadrag/nasce-uma-drag-monstra/>. Acesso em: 25 ago. 2023.

WITCH, Mia The. Nocivamente bela e rica: performances drag e a manutenção cis-masculina de estereótipos femininos. **Grafia Drag**, Porto Alegre, 2022^a. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/grafiadrag/estereotipos-femininos/>. Acesso em: 15 maio 2024.

WITCH, Mia The. O descarte do estranho: a exclusão da diferença na cultura drag. **Grafia Drag**, Porto Alegre, 2022^b. Disponível em: <<https://www.ufrgs.br/grafiadrag/descarte-do-estranho/>>. Acesso em: 06 Jan. 2023.

ZIGA, Itziar. **Devir Cachorra**. São Paulo: n-1 edições; Crocodilo Edições, 2021.

ZOURABICHVILI, François. **O Vocabulário de Deleuze**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.