

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL  
MESTRADO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

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

Anna Paula Vencato

Orientadora: Dra. Sônia Weidner Maluf

Ilha de Santa Catarina, 08 de março de 2002.

**Anna Paula Vencato**

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

**Dissertação de Mestrado apresentada  
ao Departamento de Antropologia  
Social do Centro de Filosofia e  
Ciências Humanas da Universidade  
Federal de Santa Catarina sob a  
orientação da Profa. Dra. Sônia  
Weidner Maluf**

Banca Examinadora:  
Profa. Dra. Sônia Weidner Maluf (UFSC/Orientadora)  
Profa. Dra. Ilka Boaventura Leite (UFSC)  
Profa. Dra. Antonella Maria Imperatriz Tassinari (UFSC)

Ilha de Santa Catarina, 08 de março de 2002.

*Dedicado a todos os homens que  
tiveram a coragem de se montar quando  
desejaram fazê-lo e a cada sorriso  
provocado pelas performances drag.*

## Agradecimentos

A todas as drags que fizeram parte das minhas incursões a campo e de minha vida noturna, em especial àquelas que participaram efetivamente da pesquisa: Bárbara Davis, Céia Pentelhuda, Jenniffer Pouca-Roupa, Kim Kadhja, Lucrecia Borges, Michaela MacDonald's, Martina Baby, Roxy, Tina Túnel, Virginia Trump e Vogue Star. Obrigada pelo brilho, pelas entrevistas, pelas conversas, pelos abraços, pelos cigarros, pelo interesse, pela paciência, pela diversão, pelas dicas de maquiagem, por tudo o que aprendi. Sinto e sentirei saudade de vocês e desse período.

À minha orientadora, Sônia Weidner Maluf, pela paciência, pelas contribuições, pelas discussões, pelo incentivo, pelo interesse e também pela palestra, há quatro anos, quando eu nem pensava em ser antropóloga, em que descobri que as drags - de que já tanto gostava - seriam um excelente tema de pesquisa.

À CAPES pela bolsa. Ao Walmor, pelo “paitrocínio” nos meses sem bolsa. Sem ambos esse trabalho não seria possível.

Às pessoas que me deram aula durante a graduação, em especial àquelas que contribuíram para que eu continuasse minha formação acadêmica. Em especial: Carmen Susana Tornquist, Denise Soares Miguel, Fernando Luis Cardoso, Francisco Canella, Gladys Mary Teive Auras, Gláucia de Oliveira Assis, Graça Soares (quem me ensinou que a vida acadêmica valia a pena), Ione Ribeiro Valle, Jimena Furlani, José Carlos dos Reis, Maria Teresa Santos Cunha, Nadir Esperança Azibeiro, Ruth Elizabeth Vasconcelos Lopes e Vera Lucia Gaspar da Silva (a “chefa” que, na Iniciação Científica, ensinou-me muito do que sei sobre pesquisa) e Zenir Maria Koch.

Às professoras e professores do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFSC, em especial: Antonella Maria Imperatriz Tassinari, Carmen Rial, Esther Jean Langdon, Maria Amélia Schmidt Dickie, Miriam Pillar Grossi e, principalmente, a Ilka Boaventura Leite (pelas constantes contribuições e interesse por este trabalho, pelo espaço que me concedeu no NUER, pelas instigantes aulas de Métodos).

Às/aos professores que contribuíram com sugestões e questões interessantes durante o período dessa pesquisa (alguns mesmo sem saber): Aglair Bernardo, Claudia Fonseca, Guacira Lopes Louro, João Leal, Maria Dulce Gaspar, Maria Juracy Tonelli Siqueira, Paulino de Jesus Cardoso, Peter Fry, Suely Kofes.

A Esther Jean Langdon e José Gatti, que compuseram minha banca de qualificação.

A Ilka Boaventura Leite e Antonella Maria Imperatriz Tassinari, que compuseram a banca examinadora deste trabalho.

A algumas pessoas pela contribuição dada à pesquisa e também aos/às meus/minhas amigos/as e/ou colegas, em especial: Adalberto Melchides Martins Neto (ZeroCode),

Alessandra Rosa da Rocha, Alinne Bonetti, Anamaria Teles, Áurea Moraes, Bárbara Madeira, Bernadete Grossi dos Santos, BondGirl, Breno Maestri, Chuchi Silva, Cristiano Pereira, Danielle Silveira de Almeida, Danielle Andrade, Eva Scheliga, Flávia de Mattos Mota, Flávio Luiz Tarnovski, Fernanda Rigotto, Grasiela Fausto, Juliana Perucchi, Jussara Reuter, Eduarda Seara de Abreu (^Melody^), Maria Márcia de Azevedo, MentosGirl, Mirella Fabiana de Melo, Raquel Wiggers, Rogério Lopes Azize, Rozeli Porto, Sempre\_L\_Pa\_, Tatiana Kinoshita, Tatiana Lee e Viviane Rodrigues Peixe.

À minha família (pai, mãe, avós e avôs, tias e tios, primos e primas), por tudo. Tudo mesmo! Em especial ao vô (Aquilino) e à vó (Irani) pelos cuidados, educação, carinho e tudo mais dos meus três aos dezesseis anos. Palavras não podem expressar meus agradecimentos. A Fernanda, minha irmã e a Maria Eduarda, minha sobrinha gerada e nascida durante a escrita desse trabalho.

Ao DJ Orelha e ao Light-Jockey Cristovão, que trabalhavam na Chandon Danceteria, que morreram em razão de um acidente de carro no período em que eu já estava escrevendo a dissertação, e que fizeram parte de muitas das noites da minha pesquisa e da minha vida. Ao Dennis, um cara super-legal, que esteve presente em 99% das minhas idas a campo, assassinado brutalmente em setembro de 2001. Ao Sérgio, outra figura estimada e muito presente, também assassinado em dezembro de 2001. Perdas que vêm nos lembrar dos riscos daquilo que costuma ser mágico: ter uma intensa vida noturna...

Aos maus modos de Madonna; ao punk rock do L7; às músicas lindas do Garbage; aos desenhos fofinhos das Meninas Superpoderosas; a quem faz e toca e-music; às músicas deprês do Hole e a todas as Riot Grrrls...

Ao pessoal do “Fervo” (antes Babados da Mercury) pelo convite para escrever em seu site.

A todas as pessoas que jamais entenderam o que eu estava fazendo mas, mesmo assim, não me perturbaram...

...e a “solidão com vista pro mar” dessas horas de escrita.

*“Girls can wear jeans  
And cut their hair short  
Wear shirts and boots  
'Cause it's OK to be a boy  
But for a boy to look like a girl is degrading  
'Cause you think that being a girl is degrading  
But secretly you'd love to know what it's like  
Wouldn't you  
What it feels like for a girl?”  
(Madonna & Guy Sigsworth)*

*“So don't you stop, being a man,  
Just take a little look from our side when you can,  
Sow a little tenderness,  
No matter if you cry.  
Give me a reason to love you,  
Give me a reason to be,  
A woman,  
It's all I wanna be is all woman.  
For this is the beginning of forever and ever,  
It's time to move over,  
So I want to be.”  
(Portishead)*

*“I fake  
It's so real  
I am beyond fake”  
(Hole)*

## Resumo

Este trabalho discute a corporalidade e performance de drag queens em territórios gays da Ilha de Santa Catarina, enfocando a presença desses sujeitos em espaços públicos, notadamente os de sociabilidade GLS. Como a performance drag começa no camarim, no momento da montaria, discuto também a relação da construção da personagem drag com a construção de sua corporalidade e a influência da escolha do nome-drag nesse processo. Os aspectos centrais abordados no trabalho são as performances verbais e corporais das drags, em espaços como casas noturnas dirigidas ao público homossexual, eventos como o Mercado Mundo Mix e também na rua, durante o carnaval, partindo do pressuposto que a corporalidade drag se constrói e encena em relação a outros corpos. Os métodos elencados para a pesquisa etnográfica e a análise dos dados de campo estiveram pautados na antropologia da experiência. Os dados aqui analisados foram obtidos via observação participante, conversas informais com as drags e com o público GLS, entrevistas semi-estruturadas com as drags e levantamento de formas de divulgação das festas GLS nesta cidade.

## **Abstract**

This work discusses the performance and corporality of drag queens in gay territories of Santa Catarina Island, focusing their presence on public spaces, primarily those that embrace the sociability of gays, lesbians and people who have empathy with gays and lesbians (GLS people). Assuming that drag performance starts when they're in the backstage, when they're dressing and putting makeup, I am also discussing the relation between the construction of drag character and the corporality construction, concerned also with the importance of their name's choice in this process. The central aspects talked here are verbal and corporal performances in bars and clubs whose main public is composed by homosexuals, at events as Mercado Mundo Mix and also in the streets, during carnival, based on the presupposition that the corporality of drags is constructed and played in relation to other bodies. The data analysed here was obtained by participant observation, informal talks with drags and with GLS people, partially structured interviews with drags and the investigation of ways of divulgation of GLS parties.



# Sumário

	Página
<b>“Olá, procurando diversão?”: Apresentando o babado... digo, o trabalho.</b>	1
Drag queens à catarina	2
A Ilha de Santa Catarina como um “paraíso gay”	6
Confusões e estereótipos: o ocultamento de diferenças na ênfase de semelhanças entre transgêneros	8
Transgênero e <i>Cross-Dressing</i>	9
Travestis	13
Transexuais	15
<b>1 Andando com as drags: Os caminhos do campo.</b>	19
1.1 Reflexões sobre o fazer desta etnografia	20
1.2 “Com vocês”... os sujeitos da pesquisa	26
1.3 Sobre época e lugares: especificidades do campo realizado	29
<b>2 “Fora do armário, dentro do <i>closet</i>”: o camarim como espaço de transformação</b>	35
2.1 “Corpo se fabrica”: o corpo [sendo] montado	38
2.2 “Nunca deixe ninguém por a mão na sua cara”: aprendendo a fazer maquiagem	47
2.3 Negociando identidades, negociando espaços: a escolha do nome e sua aceitabilidade pública	54
<b>3 “Fazendo bafão”: saindo do camarim, encontrando o público.</b>	60
3.1 “O que é que há, hein?”: drags em performance	63
3.2 Vendendo performances drag e divulgando festas do babado: um olhar sobre os <i>flyers</i>	87
3.3 “É luxo!”: algumas drags e outras histórias de carnaval	96
3.4 Corporalidade, territorialidade e performance: algumas reflexões	104
<b>4 “Tá, meu bem!”: Considerações Finais</b>	112
<b>5 Referências Bibliográficas</b>	118
5.1 Bibliografia Citada	119
5.2 Referência Fílmica	124
<b>Anexos</b>	

**“Olá, procurando diversão?”:**

Apresentando o babado... digo, o trabalho.

“Tento trazer a essas páginas seres humanos. Espero que o humor que desponta aqui e ali não sirva como alibi para a aproximação com o excrescente, e sim que seja incorporado como dimensão humana que se associa a todos os outros traços.”  
(Hélio Silva)

“Se queríamos verdades domésticas,  
deveríamos ter ficado em casa.”  
(Clifford Geertz)

## Drag Queens à catarina<sup>1</sup>

Muito embora o conceito de real tenha seus problemas, em alguns momentos acaba sendo o ponto de partida para a construção de textos que questionam o conceito de realidade. No caso deste trabalho, com relação às drag queens de que falo, e cujas vozes citei por vezes nesse trabalho, realidade é um conceito que se dilui em performances e em textos nem sempre ensaiados, mas teatrais, em maquiagem, brilho e tudo aquilo que cabe na palavra *fake*. Conforme McNeal, “a complexidade da drag requer que qualquer interpretação seja entendida como uma verdade parcial<sup>2</sup>” (1999: 340).

Assim, um dos pressupostos deste trabalho é que as interpretações nele contidas são provisórias. Nenhuma das leituras que fiz se pretende definitiva. São verdades parciais, locais e datadas. São um relato daquilo que vi e ouvi por estar lá, além de coisas que me foram mostradas e ditas. Um relato entremeado de mais dúvidas que certezas, não porque pretendi escrever um trabalho pouco denso, raso em análises, mas porque dada a complexidade destes sujeitos jamais conseguiria dar conta de todos os aspectos pretendidos e necessários.

Foi um campo longo para um curso de 24 meses, atual configuração dos mestrados no país, e curto para uma etnografia mais aprofundada: estendeu-se com intensidade no período que sucedeu ao Natal de 2000 até meados de março de 2001, sendo que houve um período de pré-campo realizado de forma esparsa durante os anos de 1999 e 2000.

Por haver ficado em campo por cerca de três meses intensivamente, tive acesso às instâncias privada e pública da vida das drags. É sobre a vida pública que discorri com maior ênfase. Dois motivos permearam essa escolha: 1) querer compreender o que acontece quando uma drag montada está no espaço público (restrito, como nas casas noturnas, ou aberto, como no carnaval de rua); e 2) tentar preservar-lhes de boatos e fofocas que possam lhes prejudicar em qualquer nível (pessoal, profissional, etc.).

Mesmo assim, os nomes utilizados no corpo do trabalho são reais: reais nomes de garotos, reais nomes de drag. Não há razão em ocultar o nome artístico, uma vez que se tratam de pessoas públicas. O nome faz parte da performance, muitas vezes já indica a performance possível. Além disso, quantas drags há no Estado de Santa Catarina? Não saberia precisar, mas

---

<sup>1</sup> Gíria para “catarinense”.

<sup>2</sup> “Drag’s complexity requires that any single interpretation be understood as partial truth”.

não passam de vinte, o que as torna, mesmo que se tivesse trocado seus nomes, facilmente identificáveis.

O número de drags profissionais em atuação nunca é estável. Há sempre drags surgindo e parando de se montar. Algumas chegam a profissionalizar-se, mas a maior parte desiste logo. Apesar do espaço na mídia que têm hoje, as drags ainda não são reconhecidas, na maioria das vezes, como artistas do entretenimento e acabam tendo dificuldades de se estabelecer, tomar espaço e conseguir trabalhos (principalmente que paguem bons cachês<sup>3</sup>).

Drags são feitas de maquiagem, texto, modos de ser/estar no meio do público, de performances, de dublagens, de fantasias, de desejos... e o todo é sempre mais do que a soma das partes, parafraseando um conceito matemático. Modificar os nomes não lhes protege, mas oculta uma dimensão importante de suas performances, da construção de suas personagens. Quanto ao nome do garoto (e não o sobrenome), utilizarei na medida necessária, principalmente quando o nome-drag tiver alguma relação com ele, quando for uma derivação deste (o que ficará mais claro no capítulo dois).

As drag queens, de modo geral, são homens que se transvestem mas sem o intuito de se vestir de mulheres, mesmo que de forma caricata. Diferente dos “blocos de sujos<sup>4</sup>” do carnaval ilhéu, re-inventam um feminino exagerado em sua representação porém sem debochar do “ser mulher”. Enquanto os “blocos de sujos” vestem-se com roupas femininas que destoam de seus corpos e atitudes, as drags buscam, tal qual os/as travestis, uma certa aproximação dessa “mulher” que levam a público, muito embora a completa identificação nunca seja o resultado almejado. A maquiagem de uma drag queen jamais estará borrada, suas roupas nunca estarão

---

<sup>3</sup> Não há como precisar quanto uma drag recebe por trabalho porque este valor depende de variáveis como quão famosa ela é, se está atuando em festa particular ou casa noturna, se está trabalhando para o público “gay” ou “hetero”, se está trabalhando na cidade em que mora ou fora dela, se é o primeiro trabalho na casa noturna ou não, se é contratada como atração fixa de um local ou não, entre outros.

<sup>4</sup> Os “blocos de sujos”, na Ilha, são compostos por homens, heterossexuais, que se vestem com roupas e acessórios usualmente atribuídos às mulheres, de forma bastante “escrachada”. Conforme fui informada, em outros lugares, são pessoas que saem às ruas fantasiadas de pobres/miseráveis. De certa forma representam o feminino de modo a parecerem homens efeminados, tendendo a “brincar” também com a homossexualidade masculina. Uso aqui o termo “homossexualidade”, um termo em princípio político, conforme Fry (1982), que veio como proposta de substitutivo para o patologizante “homossexualismo”. Poderia fazer uso de homoerotismo, para não cair num discurso sobre uma condição ou identidade homossexual, como poderia me ser dito. Apesar da proposta de usar homoerotismo, conforme propõe Freire Costa (1992), seja interessante porque exclui alusão à patologias, não essencializa a prática e descreve melhor pessoas que sentem desejo por pessoas do mesmo sexo por não indicar identidade - porque não é um substantivo (p. 21), não estou certa que o uso do termo não vá continuar fazendo com que essas pessoas sejam definidas/nominadas exclusivamente por suas práticas sexuais. Voltando aos rapazes que participam dos “blocos de sujos”, alguns chegam a adotar uma postura de escárnio com relação ao “ser mulher”, como se houvesse uma fórmula aplicável à construção dessa categoria.

rasgadas (a não ser que o papel que desempenhem naquele momento o exija), e, ao menos em Santa Catarina, uma drag jamais aparecerá “montada” em público sem antes passar por um processo de depilação de quase todo o corpo, inclusive das sobrancelhas, que podem perder apenas os pêlos excedentes ou adquirirem um contorno bastante fino<sup>5</sup>.

Drags não são, necessariamente, homossexuais. Contudo, a associação é quase inevitável quando se fala delas em público e, geralmente, são perguntas dessa ordem que me são feitas quando conto que pesquisei drag queens. De acordo com Newton,

“Dada a obsessiva preocupação cultural com a ‘masculinidade’, refletida pela interpretação dominante do comportamento homossexual e as negações e contra-acusações dos homossexuais, não é surpresa que a homossexualidade seja simbolizada na cultura [norte] americana como transvestismo. O termo homossexual para uma *transvestite* é ‘drag queen’. ‘Queen’ é um nome genérico para qualquer homem homossexual. ‘Drag’ pode ser usado como adjetivo ou substantivo. Enquanto substantivo significa as vestimentas de um sexo vestidas pelo outro (um terno e gravata vestidos por uma mulher também compõem ‘drag’). A habilidade de ‘fazer drag’ é difundida no mundo gay, e muitos dos maiores eventos sociais incluem ou colocam em cena as drags (‘festas drag’, ‘festas a fantasia’, etc.).<sup>6</sup>” (1979: 3).

Por que usar drag queens ou drag(s) sem itálico ou aspas nesse texto? Em primeiro lugar, proponho uma abasileirização do termo. Talvez, e só talvez, no Brasil, este fenômeno, como muitos outros, adquira contornos particulares. Embora existam semelhanças entre drags brasileiras e americanas, há traços que afastam os significados do como se montam (no camarim) e se apresentam (em público). Assim, festas à brasileira certamente diferem de festas à americana e, muito embora existam traços comuns entre festas, os significados atribuídos a elas diferem de cultura para cultura.

---

<sup>5</sup> Pude assistir a um show de duas *drag queens* do Rio Grande do Sul em que, para surpresa do público que as assistia, ambas mantinham os pêlos do corpo. Sobre essa questão ver também o “Manual Básico da Drag Queen”, escrito por alguns internautas catarinenses (ver anexo 1).

<sup>6</sup> “Given the obsessive cultural concern with ‘masculinity’ which is reflected in the dominant interpretation of homosexual behaviour and the denials and counter charges by homosexuals, it is not surprising that homosexuality is symbolized in American culture by transvestism. The homosexual term for a transvestite is ‘drag queen’. ‘Queen’ is a generic noun for any homosexual man. ‘Drag’ can be used as an adjective or a noun. As a noun it means the clothing of one sex when worn by the other sex (a suit and tie worn by a women also constitute drag). The ability to ‘do drag’ is widespread in the gay world, and many of the larger social events include or focus on drag (‘drag balls’, ‘costume parties’, etc.).”

Ao contrário do que ocorre em outros lugares, penso que o fenômeno drag no Brasil se restringe a rapazes que, num processo de montaria<sup>7</sup> (nos países anglofônicos um processo chamado de *female impersonation*<sup>8</sup>), tornam-se drag queens. Em outros países, ao menos naqueles em que se origina o fenômeno e onde mais fortemente torna-se fenômeno midiático, respectivamente Inglaterra e Estados Unidos (Baker, 1994), estar *in drag* tem outros significados, difíceis de transpor para o que observei durante a pesquisa de campo que empreendi e durante minhas idas como freqüentadora (antes de vestir a máscara de antropóloga) a bares e boates GLS<sup>9</sup> na Ilha de Santa Catarina e em outras cidades deste estado, ou a boates de outros estados. Nos países de língua inglesa, a palavra drag, sozinha, designa *cross-dressing* de qualquer ordem: travestismo, fetichismo, drag kings, vestir roupas “do sexo oposto” e, claro, drag queens (Panati, 1998).

Nem sempre tão visíveis quanto se supõe, porque no Brasil é comum que transgêneros sejam observados pelos traços que têm em comum enquanto as diferenças costumam ser apagadas, as drags existem em performances que ultrapassam o planejado ou o construído através da maquiagem e trajes que portam. Drag queens, além do mais, estão presentes no imaginário GLS e urbano brasileiro. Elas existem também em sua relação com o público e com os donos de bares, com a mídia e com as outras drags, em sua relação com as paisagens carnavalescas brasileiras. São também vendidas e expostas, não sem alguma assepsia, nos inúmeros filmes hollywoodianos que as trazem nem sempre representadas de forma

---

<sup>7</sup> Uma drag queen não se veste ou maquia apenas, ela se “monta”. “Montar-se” é o termo “nativo” que define o ato ou processo de travestir-se, (trans)vestir-se ou produzir-se. Não são apenas as drags que podem se montar. Penso que há algum tempo atrás o termo aplicava-se apenas a esses sujeitos. Uma hipótese em que tenho pensado é a de que disseminação da moda “clubber” entre adolescentes e jovens que vivem em áreas urbanas pode ter possibilitado a ampliação do uso da palavra, estendendo seu uso a qualquer pessoa que resolve vestir-se e maquiar-se de forma bastante elaborada e não-usual (pois esse grupo social também usa o termo para definir sua “produção”). Sobre esse processo, ver Capítulo 2.

<sup>8</sup> *Female impersonation* seria uma transformação de gênero no sentido masculino para feminino intrinsecamente relacionada à vestimentas e teatralização, cuja base principal é a própria transformação demonstrada pelo performer (ver Baker, 1995 e Newton, 1979). Para Newton, drag queens são chamadas de *female impersonators* para amenizar, para o mundo hetero, a carga de homossexualidade que carregam, sendo que “*female impersonators* são *performers* muito especializados. A especialidade é definida pelo fato de que os membros deste grupo são homens que performam exclusiva ou principalmente dentro de atributos sociais das mulheres.” (1979: 5) [“*Female impersonators* are highly specialized performers. The specialty is defined by the fact that its members are men who perform exclusively, or principally, in the social character of women.”]. De acordo com Baker, é um termo que tende a descrever qualquer homem que atue artisticamente vestindo-se como uma mulher, muito embora nem todos os homens que o tenham feito possam ser chamados de *female impersonators*.

<sup>9</sup> Conforme Palomino, “GLS significa gays, lésbicas e simpatizantes, um termo criado para determinar o público do festival de cinema experimental Mix Brasil, então uma pequena ramificação do New York Lesbian and Gay Experimental Film Festival” (1999: 150). É interessante observar que o título dessa ramificação do capítulo “A cena gay” é intitulada “GLS – Um fundamento da Cultura Gay Brasileira”.

“politicamente correta”. Poderia argumentar que a “invisibilidade” que lhes é atribuída não diz respeito à invisibilidade da drag, mas com a dificuldade que algumas pessoas têm em ver diferenças entre drags e outros transgêneros. Assim, apesar de estarem com frequência na mídia, podem não ser “vistas”, muito embora tenham passado perante os olhos de alguns sujeitos que não as têm como representar enquanto drag queens, talvez porque tendam a classificar as drags em outras categorias de transgênero, as quais contextualizarei mais adiante neste capítulo.

Não me preocupei em elaborar uma definição do que é uma drag, porque me parece impossível dizer que as drags são ou não de uma determinada forma. Contudo, ao longo deste trabalho descrevi diversos momentos inerentes a construção das personagens drag na capital do estado de Santa Catarina (em relação ao processo de montaria e às performances), sobretudo enquanto experiência corporal.

### **A Ilha de Santa Catarina como um “paraíso gay”**

Logo que entrei no Mestrado, em meados de março de 2000, eu e um colega de mestrado tivemos contato com um jornalista que pedia ajuda para escrever uma reportagem sobre o cenário gay ilhéu.

As informações que o rapaz procurava não me eram novidade, mas reflexo de uma idéia que é recorrente no meio homossexual ilhéu: a de que esta cidade *é gay* e, conseqüentemente, *é um paraíso gay* (equação que não pretende ser resolvida, se é que há uma resolução, neste trabalho). Conversamos com o jornalista durante mais de meia hora, tentando dissuadi-lo de tão “paradisíaca” idéia, pois ele já a havia tomado como verdade e esperava que apenas confirmássemos sua hipótese inicial. Em momento algum negamos haver uma forte cultura gay na cidade ou um grande número de turistas gays que invadem a cidade no período de meados de dezembro até o fim do carnaval.

Em recente matéria sobre a inauguração do primeiro resort dirigido ao público GLS na América do Sul, por exemplo, a capital catarinense aparece elencada entre os lugares em que o turismo gay mais acontece no Brasil: “A Praia da Lagoinha [no Ceará], famosa por suas dunas e coqueiros, foi escolhida porque um dos sócios do empreendimento já possuía um terreno no local. Outra razão é o fato de Fortaleza ser um dos principais destinos do turismo gay no

Brasil, ao lado de Recife, Salvador, Rio de Janeiro e Florianópolis. A combinação de praias com vida noturna agitada atrai um público famoso pela disposição para gastar dinheiro.”<sup>10</sup>.

Durante todo o verão é possível identificar um aumento significativo de pessoas nos bares e boates “do babado”, assim como na Praia Mole. Evidentemente, não são apenas os/as turistas que fazem com que esses locais lotem. Assim como há mais turistas na cidade no verão, os/as habitantes da ilha aproveitam o período para “ferver” mais, até porque se sabe que haverá gente nova a se conhecer.

Afinal, no período que vai de depois do Natal ao carnaval, o aumento de turistas gays na cidade é notório, principalmente oriundos de cidades do interior do estado, do Paraná, do Rio Grande do Sul e de São Paulo (nesse caso, principalmente da capital).

De qualquer modo, discutir se a Ilha é ou não um paraíso gay não é uma tarefa fácil. Enfim, quais são os parâmetros que definiriam que cidades são mais, menos ou muito acolhedoras do público homossexual?

Se um paraíso gay é um bar lotado de gente (ou seja, com muitas opções de escolha em caso de se procurar alguém para “ficar” ou caso se queira ver “gente diferente”), com pouca possibilidade de se andar dentro, com mais de cinquenta pessoas do lado de fora querendo entrar ou apenas observando, então as casas noturnas da Ilha oferecem a turistas e moradores locais essa possibilidade no verão. É o período em que todos os lugares permanecem apinhados de gente, algumas vezes extrapolando em muito a capacidade máxima de lotação.

A Ilha também oferece uma praia com espaço “reservado” a esse público, que conta com alguma proteção de olhos mais curiosos e garante, em certo sentido, alguma invisibilidade (ou não, pois estar naquele espaço aberto também é garantia de exposição).

Ainda, outro argumento utilizado por pessoas que sustentam esse ponto de vista é o de que, no carnaval, além de haver um reconhecido espaço dirigido ao público homossexual na cidade, a prefeitura todos os anos realiza um concurso na segunda-feira, chamado de “Pop Gay<sup>11</sup>”. Em 2001 a prefeita da cidade figurava dentre os/as jurados/as do concurso e a prefeitura contratou Léo Áquilla, uma famosa drag paulistana, e sua equipe para fazerem o

---

<sup>10</sup> Matéria de Alessandra Negreiros para a Revista Veja, publicada em 9 de janeiro 2002 na página 57 sob o título “Um resort GLS”.

<sup>11</sup> No ano de 2002 o concurso completou dez anos.



show de encerramento do evento<sup>12</sup>. Além disso, Vogue, uma das drags que passeia por estas páginas, também foi contratada para apresentar o evento.

Por outro lado, não há muitos bares, boates e saunas dirigidos ao público homossexual na cidade, nem mesmo um grande número de hotéis *gay friendly*<sup>13</sup> indicados em guias de turismo gay<sup>14</sup>. Casais homossexuais não podem trocar carícias e beijos em público livremente. Há sempre a possibilidade de sofrerem alguma discriminação, que pode passar por olhares de espanto/desaprovação, agressões verbais/físicas, convites a deixarem o lugar, entre outros, argumentos que certamente pesam quando se pensa em algum lugar como um paraíso para um ou outro público.

### **Confusões e estereótipos: o ocultamento de diferenças na ênfase de semelhanças entre transgêneros**

Uma pergunta costumava me deixar curiosa quando ia a campo e contava a alguém que estava pesquisando drags: “E... tem drag queen aqui?”. Em algumas dessas ocasiões as drags estavam a poucos passos de onde estávamos. As pessoas que me faziam essa pergunta não eram aquelas que encontrava com frequência nos mesmos lugares que ia para observar às drags. Algum tempo depois, comecei a pensar que essa espécie de “invisibilidade” das drags se dava, principalmente, por serem confundidas com outros tipos de metamorfoses de gênero<sup>15</sup> (cf. Maluf, 1999) ou de transgênero, principalmente com as travestis.

Há traços comuns entre esses sujeitos, que não fazem a confusão entre um e outro tipo de transgênero parecerem absurdas. Contudo, há diferenças importantes que separam cada uma dessas categorias, fazendo com que não se confundam. Mais do que falar acerca das semelhanças entre esses sujeitos, que buscam não só se distinguirem entre si como desejam

---

<sup>12</sup> Fiquei sabendo que o cachê pago pela prefeitura a Léo Áquilla foi de cerca de 8 mil reais.

<sup>13</sup> Expressão utilizada para designar lugares que acolhem bem ou são destinados ao público homossexual.

<sup>14</sup> Ver o Guia Gay Brasil, disponível na URL: <http://www.guiagaybrasil.com.br/>.

<sup>15</sup> O caráter relacional da construção do gênero deve ser evidenciado, e não se refere apenas àquilo que é historicamente feminino e nem tampouco enfatiza apenas a construção social da diferença entre homens e mulheres, conforme Scott. Falar em gênero, assim, implica em significar relações de poder (1995: 75), pois “a diferença dos sexos é um jogo político que é, ao mesmo tempo, jogo cultural e social” (Scott *apud* Grossi, Heilborn & Rial, 1998: 124). Em certo sentido, é essa a perspectiva que estarei adotando ao falar em gênero neste trabalho, ou seja, gênero como algo construído, relacional e portanto, estruturado em e estruturante de relações de poder.

que os/as outros/as os/as vejam de modos diferentes, é necessário a este trabalho discorrer sobre as diferenças existentes entre eles.

Farei neste texto uma breve diferenciação entre as manifestações do fenômeno transgênero. É importante dizer que mesmo que existam traços comuns entre essas diversas formas de experiência transgênero, seus discursos acerca de suas trajetórias enfatizam que há entre os diferentes tipos de transgêneros, aspectos diferenciadores/diferenciantes e principalmente hierárquicos dentro e fora do universo GLS.

Não falarei em transformistas aqui porque não estiveram presentes em minha pesquisa de campo, o que não quer dizer que não existam no estado de Santa Catarina ou nos discursos das pessoas que freqüentam/trabalham em bares e boates gays. Também não falarei sobre os drag kings porque não tenho notícias da existência desses sujeitos no Brasil. Quanto às drags, falei um pouco sobre elas no início deste texto e deixarei parte do capítulo 1, e os capítulos 2 e 3 somente a elas.

### **Transgênero e *Cross-Dressing***<sup>16</sup>

Não pretendo neste tópico desenvolver uma discussão longa acerca dos conceitos de transgênero e *cross-dressing*. O objetivo deste texto é operacionalizar ambos enquanto fenômenos que trabalham com manifestações de transvestitismo, ou seja, enquanto apropriação de roupas e signos femininos por sujeitos de que socialmente se esperava que usassem/se apropriassem de signos masculinos (ou, em outros contextos, vice-versa). A “procura pelo feminino”, homens “vestindo-se” de mulher, é certamente muito interessante. Ramet (1996) afirma que o *cross-dressing* é um fenômeno existente em todo o mundo e encontrado em todas as épocas históricas, não dizendo respeito apenas à procura pelo feminino, muito embora encontre nela seu campo mais fértil.

---

<sup>16</sup> Muito embora a *queer theory* seja bem menos difundida no Brasil que nos países anglofônicos, é difícil falar sobre *cross-dressing* sem fazer referência a ela. Conforme Butler (1999: 171-2): o termo *queer* tem sido usado para englobar gays e lésbicas na literatura anglo-saxônica. O termo foi primeiramente usado pejorativamente para definir homossexuais e mais tarde englobado pelos movimentos ativistas, que tentavam ressignificá-la (esse movimento fala numa *Política* e numa *Teoria Queer*). *Queer* pode significar, também, “estranho”. Em certo sentido, a *queer theory* anda pelo mesmo caminho dos pós-modernos, sendo que suas discussões remetem a questões de identidade. Para essa teoria, as identidades não são fixas e não determinam quem somos. Essa teoria sugere que não há porque falar em “mulheres”, “homens”, ou qualquer outro grupo, pois as identidades são compostas de tantos e distintos elementos que a simples afirmação de que pessoas podem ser agrupadas por possuírem uma ou duas características comuns seria algo enganoso. As identidades seriam, em suma, plurais, em constante construção e este processo não teria margens nem limites. O termo *queer* expressa, assim, os diferentes aspectos de uma pessoa (Swain, s/d).

A presença de sujeitos que praticam *cross-dressing* no sentido masculino-feminino contrasta intensamente com a ausência, ao menos na minha pesquisa de campo, do mesmo fenômeno no sentido inverso. Assim, nunca vi uma *drag king*<sup>17</sup> nas festas em que fui, enquanto as drag queens estão presentes em muitas delas (aqui faço referências a festas do circuito GLS que compreende as cidades de Florianópolis, Joinville e Balneário Camboriú). A procura pelo “feminino”, por um feminino “inventado”<sup>18</sup> (Silva: 1993), causa estranhamento na medida em que se o masculino possui um maior valor social que o feminino é curioso que esses rapazes queiram usar esses acessórios atribuídos ao feminino, ou seja, desejam e realizam algo de “menor prestígio” social. Algo se desestabiliza na cultura quando essas inversões hierárquicas ocorrem, mas isso não significa que haverá mudanças culturais efetivas a cada inversão simbólica dos signos de sexo e gênero. Assim, concordo com a perspectiva de Garber, quando afirma que “se o transvestismo oferece uma crítica das distinções binárias de sexo e gênero, isso não acontece simplesmente porque faz tais distinções reversíveis, mas porque desnaturaliza, desestabiliza e desfamiliariza os *signos* de sexo e gênero.”<sup>19</sup> (1991: 454).

Nos últimos anos, principalmente no final da década de 90, o termo *transgender* (que usarei aqui em português) tem surgido, para designar algumas das pessoas que praticam *cross-dressing*. O uso do termo se deu com especial força dentro da militância gay, referindo-se principalmente, nesse caso, à problemática da identidade. No campo acadêmico, o termo começou a ganhar espaço principalmente dentre os Estudos Culturais e a Literatura (tanto nos textos literários quanto nos textos de crítica literária), sendo a maior parte dos textos publicados nessa área oriundos desse campo. Cunha Campos (1999), por exemplo, mistura em seu texto, sem definir o termo transgênero, análises sobre este fenômeno em obras de ficção e em fatos noticiados pela imprensa, enfatizando a problemática da identidade.

---

<sup>17</sup> Que seria o “oposto binário”, por assim dizer, da drag queen, ou seja, uma mulher que faz performances corporais e verbais adotando uma personagem que faz referências a um modelo de homem e masculinidade como, por exemplo, representar um motoqueiro. De acordo com Newton (1979) mesmo nos Estados Unidos existem em pequeno número. Encontrei certa vez um site de uma companhia de drag kings norte-americanas chamada “Matt Sexton and Company” em que havia uma breve apresentação de cada integrante [montado] do grupo e algumas fotos. Disponível na URL: <http://www.geocities.com/mattncompany/index.html>.

<sup>18</sup> Usarei o termo para falar também sobre as drag queens, mesmo que os sujeitos da pesquisa deste autor tenham sido travestis. Isso porque, todo feminino é inventado, sendo construído dentro de lógicas culturais que variam de uma sociedade para outra.

<sup>19</sup> “If transvestism offers a critique of binary sex and gender distinctions, it is not because it simply makes such distinctions reversible but because it denaturalizes, destabilizes, and defamiliarizes sex and gender *signs*”. [grifo da autora]

Nas Ciências Sociais, dos textos a que tive acesso, de autores/as brasileiros/as ou não, apenas um falava sobre esses sujeitos fazendo uso dessa categoria analítica. Farei aqui, então, uso da definição de transgênero dada por Jayme (2001). De acordo com a autora, quando iniciou sua pesquisa o termo *transgender* era utilizado em textos internacionais para definir, de modo geral, travestis, transexuais, transformistas, drags e andróginos, levando em conta que há particularidades entre esses sujeitos. A autora usa, em seu trabalho, a definição que lhe foi dada por Jó Bernardo, uma das informantes de seu trabalho, que atuava na Associação ILGA-Portugal:

“... transgender é uma palavra que quer englobar os vários ‘transgêneros’, que são travestis, transformistas, transgenderistas, drag-queens, cross-dressers, transexuais também e mais nada, e que engloba todos, todos esses grupos. Qualquer desses grupos pode ser homossexual, como heterossexual, como bissexual, por isso não engloba homossexuais, mas desde o momento que sejam transgender...” (2001b: 20).

Em outras palavras, o termo *transgender* diz respeito ao agrupamento de diferentes modos manifestações do transvestismo, que se dá também no nível do desejo, mas passa a ser efetivamente reconhecido e significado, mesmo nos discursos sobre o assunto, quando acontece o *cross-dressing*. O constante trânsito, conforme Garcia (2000), entre um e outro gênero também lhes é definidor. Evidentemente, nem toda prática de *cross-dressing* aponta para a existência de um sujeito transgênero, e nem mesmo poderia se dizer que o passear entre masculino e feminino os define. A construção desses sujeitos é muito mais complexa e, nesse sentido, concordo com Maluf (1999b) quando afirma que estas pessoas se fazem sendo, na inscrição do desejo em um corpo, inscrição esta que deve ser sempre reatualizada e reafirmada.

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

Aproximando dessa perspectiva da teatralidade, Marino, num artigo acerca do transvestismo em comédias cinematográficas, argumenta que o exagero na gestualidade feminina

de certas personagens travestidas seria um indício de espaço ficcional, sendo que “parte do atrativo dos personagens travestidos se encontra na imagem de completude que oferecem: possuem características de mais de um gênero sexual. Sua identidade pareceria, ilusoriamente, inteira e autoabastecedora<sup>20</sup>” (s/d: 6). Ainda, aponta que a performance dessas personagens – nesse caso, uso e impostação da voz e comportamento não-verbal estereotipado do gênero que imita - tende a ocultar o “corpo real”, tendendo a construir um outro corpo que será então proposto como socialmente legítimo. Isso se parece muito, a meu ver, com o que aparentam ser as drags que estiveram presentes em meu trabalho de campo.

Com relação as drags seria apropriado ainda pensar nos termos de Montero quando diz que

“a imperfeição de sua imitação é o que faz dela atraente, que a faz eminentemente legível. Imitações perfeitas de mulheres por homens ou de homens por mulheres são curiosas, mas não interessantes. É necessário que exista algum ‘conto de fadas’, não uma barba por fazer grosseira ou a falta de habilidade do amador, mas algo compreensível, um pé que é muito grande, um gesto sutil ou a natureza peculiar da voz<sup>21</sup>” (apud Garber, 1991: 456-7).

É um pouco a confusão entre signos masculinos e femininos que faz com que a drag chame a atenção e, por vezes, divirta. A drag aguça a curiosidade da platéia, que em muitos momentos busca aquilo que não está no lugar - um descuido na maquiagem, uma “mal andada” de salto, um pênis mal escondido, etc. – sendo que, o que está “fora do lugar” causa alguma instabilidade e desconforto. Ao mesmo tempo, a não paridade entre os signos de sexo e gênero que carregam faz com que prendam a atenção. Talvez por essas razões, informações sobre o corpo da drag desmontada tenham valor no mercado de bens simbólicos gay. Assim, há sempre uma curiosidade em saber se as drags, além de usarem “coisas de mulher”, tomam hormônios femininos, têm “necão” ou “nequinha”<sup>22</sup>, depilam todo o corpo, etc. De qualquer modo, as drags não são as únicas pessoas que praticam *cross-dressing* e que aguçam essa

---

<sup>20</sup> “Parte del atractivo de los personajes travestidos se encuentra en la imagen de completud que brindan: poseen características de más de un género sexual. Su identidad pareceria, ilusoriamente, entera y autoabastecedora”.

<sup>21</sup> “The imperfection of her imitation is what makes her appealing, what makes her eminently readable. Foolproof imitations of women by men or men by women, are curious, but not interesting. There has to be some telltale, not the gross five o'clock shadow or the limp wrist of the amateur, but something readable, a foot that is too big, a subtle gesture or the peculiar grain of the voice.”

<sup>22</sup> “Ter necão” significa ter pênis grande, “ter nequinha” significa ter pênis pequeno.

curiosidade. Há outros sujeitos que também participam desse processo, sendo que é comum que sejam confundidos entre si. Assim, se faz importante aqui tecer algumas distinções entre eles.

## **Travestis**

Uma situação interessante em meu campo fez com que pudesse observar que às travestis é dado, por vezes, um lugar de “praticamente mulher”, sendo que isso é mediado, em grande parte, pelo discurso biomédico (que permeia também praticamente toda a literatura sobre transexuais), então apropriado pelo discurso não-técnico sobre o assunto. Isso se deu quando perguntei a um rapaz sobre uma travesti que conheci durante o carnaval e que é amiga dele. Ele respondeu-me “Não tenho falado muito com ela, ela anda meio estranha, meio irritada... Sabe como é travesti, né? Elas tomam aqueles hormônios e ficam meio loucas...”. Essa fala me fez pensar um pouco que o fato do corpo da travesti estar sendo modificado no sentido masculino → feminino pode ser suficiente para dar a ela uma atribuição de feminilidade, principalmente porque o fato da travesti estar tomando hormônios femininos justifica que ela tenha um comportamento mais agressivo, beirando o fora do controle, assim como à mulher são dados esses atributos na fase pré-menstrual, sendo os responsáveis também por tal comportamento os hormônios.

Mas não foi apenas através da fala desse garoto que essa associação “ser mais mulher” = “travesti” foi-me apresentada. Nas entrevistas que realizei, todas as drags disseram que uma drag não quer se parecer com uma mulher pois, caso se parecesse, não seria uma drag e sim, uma travesti. É interessante frisar que essas falas das drags não significam que não se relacionem bem com as travestis, que não mantenham laços de amizade com elas. Muito embora possa existir algum conflito entre esses sujeitos, não ouvi em minha pesquisa de campo nada semelhante ou próximo da fala do personagem Agrado (do filme “Tudo sobre minha mãe”, de Pedro Almodóvar), uma travesti, acerca das drag queens: “As drags estão nos liquidando. Não suporto as drags, são umas nojentas. Confundiram travestismo com circo. Um horror” (*apud* Maluf, 2000: 04), seja de drags falando de travestis ou o contrário.

É difícil encontrar na literatura sobre o assunto uma definição objetiva do que seja uma travesti. De qualquer modo, é possível, nessa literatura, levantar alguns traços que os caracterizem. De acordo com travestis, sujeitos da pesquisa de Silva (1993), “... travesti não é

quem se veste de mulher, é quem toma hormônio e silicone” (p. 117), mesmo que não seja somente isso que produza o feminino (p.95). A produção do feminino seria um processo contínuo, uma luta cotidiana contra os traços/excessos masculinos, que sempre “dão um jeito de aparecer”. A figura do travesti geralmente é associada com a prostituição “de calçada”, com a noite, muito embora essa associação seja muito estereotipada por presumir que às travestis não pode ser dada outra qualificação profissional além do pertencer ao que é considerado como “baixo meretrício”.

Contudo, não se pode pensar que esses sujeitos possam apenas desempenhar esse tipo de trabalho. Conforme Silva, “o universo dos travestis não é nem mais nem menos complexo que nenhum outro. Apenas, como qualquer outro, contém especificidades que exigem cuidados específicos.” (1993: 82). E, como as outras pessoas, as travestis podem ter trajetórias diversas, que não necessariamente passem pela prostituição.

Conforme Oliveira<sup>23</sup>, “se historicamente o travesti se impôs pela violência, atualmente em Florianópolis ele se impõe com maquiagem suave, gestos amenos e delicados; recato, discrição e trajes meio termo... – há alguns da batalha que exacerbam um pouco, quem sabe usufruindo e negociando um legado deixado pelos que abriram caminho pela imposição da violência contra a violência” (1997: 53).

Picazio (1998) em uma perspectiva psicológica, define o travesti como 1) a pessoa heterossexual, “... que se sente e se comporta de acordo com seu sexo biológico, isto é, assume a maioria das vezes papéis sexuais de acordo com o seu gênero, mas que para manter uma relação sexual satisfatória necessita usar uma peça da vestimenta ou a roupa inteira do sexo oposto ao seu” (p.51); 2) o tipo “popular”, que seriam “... pessoas biologicamente identificadas com seu sexo de nascimento e que se sentem tanto homens quanto mulheres, na maioria das vezes ao mesmo tempo” (p. 52). Prefiro usar a definição dada por Silva (ou por seus informantes) para descrever os/as travestis que venho observando no carnaval de rua gay ilhéu. Isso porque não me parece que se encaixem em nenhum dos modelos descritos por Picazio, mesmo que não os tenha pesquisado efetivamente (principalmente o primeiro modelo,

---

<sup>23</sup> Em sua etnografia dos travestis da capital catarinense, o autor traça mapas dos lugares ocupados pelas travestis que fazem prostituição de pista em vários pontos da cidade. É interessante constatar que atualmente nenhum dos locais apontados pelo autor no centro da cidade é ocupado por esses sujeitos ou por qualquer outro com a mesma atividade. A prostituição de rua continua a existir, contudo em outros espaços e, no centro, desempenhada apenas por michês e prostitutas. As travestis que trabalham nesse setor ocupam vários espaços do continente. A prostituição de pista na Ilha atualmente difere também da de travestis e grupos de meninos “de rua” descrita por Erdmann (1981).

o qual, em minha opinião, não possui nenhuma correspondência com esses sujeitos). Parece que essa definição de travesti como alguém que pratica *cross-dressing* com o intuito de excitar-se sexualmente é tomada quando se transpõe/traduz, como se fossem correspondentes, o termo *transvestite* para travesti. O/a travesti brasileiro/a, como já demonstraram vários estudos<sup>24</sup>, nada ou pouco tem em comum com os/as *transvestites* norte-americanos.

Ao invés de praticar *cross-dressing* com intuito de excitar-se/preparar-se para a prática sexual, o/a travesti busca realizar uma construção corporal que o aproxime a um corpo feminino, contudo, não quer tornar-se uma mulher “de verdade”, ou seja, não deseja extirpar seu falo. Geralmente passa por vários processos de construção corporal em direção ao feminino (colocando silicone, fazendo depilação, fazendo cirurgias plásticas, etc.), sendo esses processos mais ou menos rudimentares dependendo, principalmente, do poder aquisitivo das travestis, que determina acesso a técnicas mais avançadas ou não de remodelação corporal.

## **Transexuais**

O/a transexual é a pessoa que nasce com um sexo anatômico mas que se sente “no corpo de outro alguém”, desejando ter o outro sexo e, mesmo, representando-se como pertencente ao sexo morfológico oposto àquele com o qual nasceu. De modo geral, é assim que esses sujeitos vêm sendo trabalhados na literatura acadêmica e, por vezes, em discursos de segmentos específicos da sociedade, como dentro do movimento gay. É necessário, a meu ver, visitar alguns autores que escreveram acerca da transexualidade para contextualizar esses sujeitos que começam a aparecer na literatura médico-psiquiátrica por volta de 1953 (Castel, 2001, Stoller, 1982). A maior parte das discussões acerca desses sujeitos é oriunda do campo da psicologia e medicina, sendo poucos os trabalhos de outras áreas que falam sobre esses sujeitos, principalmente no Brasil.

De acordo com Stoller, em seu livro clássico acerca da transexualidade, o

“transexualismo é uma desordem pouco comum, na qual uma pessoa anatomicamente normal sente-se como membro do sexo oposto e, conseqüentemente, deseja trocar seu sexo, embora suficientemente consciente de seu verdadeiro sexo biológico. A condição é rara,

---

<sup>24</sup> Como por exemplo, Kulick (1998), que pesquisou travestis na cidade de Salvador e Jayme (2001b) que pesquisou transgêneros em Belo Horizonte e Lisboa.



embora não se saiba o quanto, em parte por não haver unanimidade sobre o que deva ser chamado transexual” (1982: 3).

Para Castel (2001), num texto que traça o histórico do “fenômeno transexual” ao longo do século XX, o transexualismo é uma síndrome complexa, sendo inserida num contexto patológico ou não durante um processo que já se estende há praticamente um século. Essa síndrome,

“caracteriza-se pelo sentimento intenso de não-pertença ao sexo anatômico, sem por isso manifestar distúrbios delirantes (a impressão de sofrer uma metamorfose sexual é banal na esquizofrenia, mas neste caso é acompanhada de alucinações diversas), e sem bases orgânicas (como o hermafroditismo ou qualquer outra anomalia endócrina). (...) Ela figura hoje no manual-diagnóstico publicado pela Associação Americana de Psiquiatria (DSM 4), não sob o título de ‘transexualismo’, mas como ‘distúrbio de identidade de gênero<sup>25</sup>’” (p. 77-8).

Ainda, com o aumento das possibilidades técnicas de atender as demandas de “adequação” vinda dos/as transexuais, deu-se um aumento significativo da demanda por mudança de sexo, sendo que a “... *sex ratio*, que inicialmente guardava uma proporção de uma mulher para oito homens solicitando hormônios e cirurgia, é agora de uma para três” (p. 78).

De acordo com Picazio “os transexuais sentem um desconforto enorme ao olhar para os seus genitais. Muitos não conseguem nem se lavar direito, não se tocam e não permitem que outra pessoa os toque”. Ainda, “a grande maioria dos transexuais são confundidos enormemente com homossexuais. A transexualidade, (...) não é orientação do desejo, mas uma não-identificação com o corpo biológico” (1999: 46), sendo que, para o autor, é importante,

---

<sup>25</sup> Para Stoller “o termo identidade de gênero (...) se refere à mescla de masculinidade e feminilidade em um indivíduo, significando que tanto a masculinidade como a feminilidade são encontradas em todas as pessoas, mas em formas e graus diferentes” (1993: 28). Esse autor trabalha com uma definição de identidade de gênero nuclear, que estaria definida em torno dos dois ou três anos em cada pessoa, e que seria quase inalterável depois disso. A identidade de gênero nuclear é “...um conjunto de convicções pelas quais se considera socialmente o que é masculino ou feminino” (Grossi, 1998: 10) sendo que “... se constrói em nossa socialização a partir do momento da rotulação do bebê, enquanto menina ou menino” (p. 11). Já Hall, em consonância com o que nos é colocado pelas teorias pós-modernas, afirma que não há mais um “eu central” ou uma “identidade fixa”, permanente. Para ele, a complexificação das relações sociais e culturais produz um mundo eivado de simbologias, com as quais vamos nos identificando ou rejeitando. Dessa forma, para essas teorias, “a identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia” (1997: 14). Se aplicada ao gênero a concepção de identidade cultural desse autor, poder-se-ia dizer que se contrapõe ao que diz Stoller, na medida em que não haveria aqui a possibilidade de existência de uma “identidade de gênero nuclear”.

para compreender a transexualidade que se entenda que sexo biológico não corresponde à identidade e independe, também, da orientação do desejo sexual.

É interessante observar como o discurso biomédico regula a fala sobre transexuais, acabando por defini-los, dando os parâmetros do que “são” e de quais pessoas “podem ser” transexuais, usando para isso definições um tanto estanques. Se o que define um/a transexual é um profundo desconforto em relação ao sexo anatômico com que nasce, não penso ser possível afirmar que essas pessoas sempre queiram/possam passar por cirurgias de mudança de sexo. O desejo de ter um corpo diferente daquele com o qual “se nasceu” pode existir, mas podem não existir condições de operacionalização desse desejo, nem sempre mediadas apenas pela falta de dinheiro. As várias cirurgias pelas quais alguém que demanda mudar de sexo passa não são realizadas sem muita dor, dinheiro, disponibilidade de tempo e, também, paciência (para passar por todos os testes e etapas que antecedem a cirurgia em si). Além disso, parece que a cirurgia é o único passo a ser dado na consolidação de uma mudança efetiva nesse sujeito no discurso biomédico, não levando em conta vários outros aspectos como, por exemplo, os processos judiciais de adequação do prenome (a esse respeito ver Madeira, 2001) e as formas como se apresenta e é vista pelos/as outros/as essa pessoa já operada em sua vida cotidiana<sup>26</sup>. Portanto, reduzir a transexualidade estritamente a um ato cirúrgico é não levar em conta a experiência social desses sujeitos.

Talvez por questões como essas, ao perguntar a uma pessoa que se definia como transexual (MTF) se ela era operada ela meneou a cabeça negativamente, demonstrando algum espanto acerca de minha pergunta. Além disso, é comum entre esses sujeitos que façam referências a si mesmos de modo diverso em diferentes momentos, ou seja, que possam se auto-referirem como travestis, transexuais ou mulheres em contextos diferentes. Assim, penso que essas questões mereceriam um trabalho etnográfico específico.

---

<sup>26</sup> Contudo, para quem passa por ela, a cirurgia pode ser considerada um marco na vida dessas pessoas. Uma transexual MTF (*male to female*) que conheci a alguns anos atrás referia-se todo o tempo ao fato de ter realizado a operação. Era comum que iniciasse frases dizendo “Depois que eu me opere...” ou “Antes da minha cirurgia...”. Para minha surpresa a personagem Ramona (interpretada por Cláudia Raia, na recém terminada novela “As filhas da mãe” da Rede Globo), uma transexual MTF, também fazia esse tipo de referências a sua cirurgia todo o tempo.

Esta dissertação está estruturada em três capítulos. O primeiro apresentará o campo em que foi realizada a pesquisa, trazendo também os pressupostos teórico-metodológicos que nortearam desde a ida a campo até as análises que compõem o todo deste texto. É nele que apresentarei as drags com que trabalhei mais de perto, assim como os lugares. Três tópicos serão importantes, nesse sentido, para a compreensão da etnografia presente nos demais capítulos: a apresentação das drags entrevistadas, a apresentação das casas noturnas em que estas atuam e a especificidade de realizar uma pesquisa de campo numa cidade turística e de praia durante o verão.

O segundo capítulo trata da experiência drag de camarim, ou seja, do espaço [fechado] em que se tornam drags através do processo de montaria. A discussão que permeia todo o texto é a de corporalidade, relacionada à aprendizagem de se montar, à fabricação e à modificação corporal pela qual esses sujeitos e à relação que este processo tem com a construção de suas personagens drag. Outro tema enfocado será a escolha do nome drag que usam, passando à aceitabilidade pública deste e à relação que possui com a personagem que fazem. Nesse capítulo discuto ainda a territorialidade drag, que abarca três aspectos: tempo, espaço e corpo.

No capítulo três as drags tomam o espaço público, sendo três os eixos analíticos que o permeiam: corporalidade, territorialidade e performance. É o lugar em que estão descritas performances verbais e corporais das drags, em espaços como casas noturnas “do babado”, eventos como o Mercado Mundo Mix (MMM) e também na rua, durante o carnaval.

**Andando com as drags:**  
Os caminhos do campo.

1

*“Only one thing ages faster than the  
human body: field notes.”*  
(Paul Bohannan)

## 1.1 Reflexões sobre o fazer desta etnografia

Etnografia não é só olhar e anotar. É interagir/relacionar-se. Não é só estar com o outro<sup>27</sup>, fitando seus trejeitos e anotando suas palavras. É por vezes estar sujeito a sentir o que ele sente, de modo diverso do dele – é claro (Geertz, 2000). É estar sujeito a passar pelo cotidiano dele como ele passa seus dias<sup>28</sup>. É uma experiência única. Etnografia tem cheiro [e posso dizer que há drags, como a Tina Túnel, que sei que estão passando por mim, perto de mim, só pelo cheiro do perfume que usam, mesmo que eu esteja dançando, de olhos fechados, viajando com a música numa pista de dança ou no meio de centenas de pessoas no carnaval de rua], tem sabor, tem sentimentos envolvidos. Tem seus gostos e seus desgostos (Stoller, 1989). Só se faz fazendo e aí encaixaria algo que surgiu certa vez numa discussão de métodos, em sala de aula: “meu relato é o relato da minha experiência<sup>29</sup>”, em certo sentido, daquilo que experiencio no/com o outro. É eufórico e amedrontador ao mesmo tempo. Olhe tudo, não só olhe: veja. Anote. Não esqueça de respirar... No caso das drags, o cheiro das coisas etnográficas equivale a bons perfumes, em muita quantidade, para deixar seu rastro por onde passam, para além do brilho e de alguns olhares de fascínio, medo, curiosidade, inquietude. É a coisa do performer: embaralhar tudo, ao mesmo tempo e, principalmente, no caso da drag, passar e sumir das vistas num abrir de boca, num piscar de olhos, na fugacidade da carreira

---

<sup>27</sup> Aqui a palavra outro aparece em letras minúsculas porque, conforme Bowman (1997), “o outro não é (...) fundamentalmente diferente de nós – ele não é o Outro – mas divide conosco a necessidade de construção de sua subjetividade fora dos elementos que lhe são dados para tal em suas interações com os outros no mundo social; a diferença entre nós e os outros está em características específicas e conseqüentes configurações dos fatos sociais que encontramos” (p. 45), sendo que, nesse sentido a cultura é “... reinterpretada como um conjunto de lugares potenciais daqueles que assumem identidades dentro do terreno que hegemoniza” (p. 46). [“The other is not (...) fundamentally different from us – is not Other – but shares with us the need to construct its subjectivity out of the elements provided for it by its concourse with others in the social world; the difference between us and others lies in the specific characters and consequent configurations of the social facts we encounter.” (p. 45); “... culture is here interpreted as a set of potential sitings of those who take up identifications within the terrain it hegemonizes.” (p. 46)]

<sup>28</sup> Não posso deixar aqui de fazer referência ao anjo que resolve “cair”, tornar-se pessoa, no filme “Tão longe, tão perto”, de Wim Wenders (1993), para poder ver e ouvir o que as pessoas vêem e ouvem e, ao chegar ao mundo “real” decepciona-se com o fato de que ninguém vê e ouve nada no mundo, sendo que, ao invés disso, as pessoas criam suas visões de mundo (individuais e, ao mesmo tempo, do grupo social a que pertencem), imagéticas de modo geral, e é nelas que acreditam. De acordo com Maluf, referindo-se ao filme de Wenders de que este a que me refiro seria a continuação, “Asas do Desejo”, os anjos desse cineasta “... se debruçam sobre os humanos, sobre seus ombros, tentando escutar seus diálogos interiores, suas queixas, seu sofrimento, suas histórias. Momento central desse ‘encontro com o outro’, onde se busca, além de olhar, ver, além de ouvir, escutar, além de fatos, sentido.” (1999a: 70).

<sup>29</sup> A frase é da professora Dra. Ilka Boaventura Leite, referindo-se ao pensamento de Clifford (1998).

drag... na fugacidade da carreira gay<sup>30</sup>, altamente fundada numa espécie de complexo de Dorian Gray<sup>31</sup> (ver Wilde, 1998), onde ninguém em evidência fica feio ou envelhece, por mais que se beba, não durma, coma mal, fume, e, por vezes, use drogas, como se num dia cinzento e triste simplesmente se desaparecesse. A tarefa de etnografar drag queens foi desafiadora. Para além de tudo aquilo que explode em suas performances (principalmente em relação ao que concebemos ser masculino e feminino) é difícil escapar ao fascínio que provocam ao passarem.

Do ponto de vista de uma Antropologia da Experiência, não podemos apreender a experiência dos outros, podemos apenas tentar ouvir o que eles têm a nos dizer acerca dela. Turner (1981), assim como Bruner (1986), partindo da idéia de que o cultural é simbólico, afirma que comunicar a própria experiência é um ato auto-referencial, enquanto acerca das outras pessoas falamos em termos de comportamentos, o que implica numa noção de experiência que difere da de comportamento. Isso se daria porque a experiência é algo pessoal, que acontece num ser ativo, que muda e se molda na ação. Só podemos experienciar nossa própria vida, sendo muito difícil apreender a experiência do outro. Assim, poderia se dizer que a tentativa de expressar a experiência do outro se constitui na criação/expressão de uma outra experiência. São as expressões que estruturam a experiência, sendo que entre a realidade e o que é expresso há lacunas. É nessas lacunas, na tensão que elas provocam, que a experiência se constrói. Ainda, “... a experiência é culturalmente construída, enquanto a compreensão pressupõe a experiência<sup>32</sup>” (1981: 6). É importante ressaltar que, na perspectiva de uma antropologia da experiência, as pessoas não são vistas como agentes passivos do processo histórico, ou seja, elas também constroem seu próprio mundo, suas próprias representações da realidade.

Nesse sentido, uma vez que não penso ser possível apreender a experiência de ninguém (Bruner, 1986a, 1986b), busquei analisar qual o lugar que esses sujeitos-drag que pesquisei ocupam no contexto dos espaços de sociabilidade “do babado” na Ilha de Santa Catarina, além de observar como significam essas experiências através de seus relatos. Esta perspectiva teórico-metodológica fundamenta as análises empreendidas nesta dissertação, assim como toda minha experiência de campo.

---

<sup>30</sup> Falo aqui da pessoa gay que usualmente vai a espaços de sociabilidade de frequência majoritariamente homossexual, espaços estes em que no desenrolar de uma “carreira gay” a questão da auto-imagem e uma espécie de culto à beleza eterna são atributos muito valorizados.

<sup>31</sup> Os créditos da expressão “Complexo de Dorian Gray”, assim como o conceito, são de Flávio Luiz Tamovski.

<sup>32</sup> “... experience is culturally constructed while understanding presupposes experience.”

Minha aproximação com o grupo que pesquiso se deu, em princípio, como freqüentadora de bares e boates “do babado”<sup>33</sup> ilhéus e foi nesse espaço que primeiro me deparei com esses sujeitos sobre quem agora me proponho a escrever. Foi pautada nessas idas informais e de algumas idas “piloto” a campo que escrevi meu projeto de pesquisa. Muitas das coisas que previ fazer acabaram não acontecendo durante meu trabalho de campo, muitas das coisas que eu não pretendia trabalhar estiveram intensamente presentes nesse percurso. Em alguns momentos essa “perda de controle” dos eventos foi desestruturadora. Por mais que eu tivesse algum contato com as drags fui percebendo que minhas “certezas” eram extremamente frágeis. Assim, prefiro não mais pensar em certezas agora. Conforme Clifford,

“a observação participante obriga seus participantes a experimentar, tanto em termos físicos quanto intelectuais, as vicissitudes da tradução. Ela requer um árduo aprendizado lingüístico, algum grau de envolvimento direto e conversação, e freqüentemente um ‘desarranjo’ das expectativas pessoais e culturais. É claro que há um mito do trabalho de campo. A experiência real, cercada como é pelas contingências, raramente sobrevive a esse ideal...” (1998: 20).

Fui a campo preparada para realizar uma observação participante intercalada por entrevistas com roteiro, mas nem sempre dirigidas, com algumas drags. Tinha medo de não conseguir que elas participassem, se dispusessem a participar, da minha pesquisa. O fato de eu ser freqüentadora dos mesmos espaços de sociabilidade que elas não era garantia de nada. Foi na caminhada dessa pesquisa que fui recebendo os “sins” e “nãos” que agora estarão fixados nestas páginas.

Relendo meu diário de campo, percebo que as primeiras incursões que fiz a campo foram, no mínimo, interessantes na composição dos caminhos que segui mais tarde. Desde o início procurei deixar muito claro que estava ali como pesquisadora. Falei com as drags, com os donos dos estabelecimentos, com várias das pessoas que estavam por ali circulando. Em alguns momentos, tentei sair para me divertir nesses lugares, mas meu papel ali já estava (e continua estando) mudado: o caráter ambíguo<sup>34</sup> da minha presença se evidencia em todos os

---

<sup>33</sup> Expressão “nativa” que, nesse contexto, indica que se está falando de lugares ou pessoas que fazem parte do/freqüentam o circuito de bares e boates dirigidos ao público homossexual.

<sup>34</sup> Algumas vezes, ao ler reflexões de outros/as antropólogos/as sobre seus trabalhos de campo pude observar em seus discursos como sublinharam o caráter ambíguo de sua presença em campo em relação ao como se viam ou se apresentavam aos/às “nativos/as” e ao como eram vistos/as ou representados/as por estes/as (Blackwood, 1995; Gonçalves da Silva, 2000; Rabinow, 1978). Esse caráter ambíguo por vezes torna-se pouco claro à

momentos em que piso nesses lugares, via perguntas de como está o meu trabalho, de quando é que eu defendo, via oferecimento de ajuda caso eu precise de informações, via cobranças como “desde que você começou essa pesquisa nem fala mais direito com os/as amigos/as, né?”, entre outros<sup>35</sup>. Percebi, durante todo o andamento do meu trabalho de campo, que minha presença criava novas formas de apresentação e auto-representação.

Por motivos éticos, não penso que tenho um compromisso apenas com a academia. Estou pesquisando pessoas, pessoas públicas, facilmente identificáveis. Estou perguntando-lhes e escrevendo coisas sobre suas vidas. Ainda, estou pesquisando pessoas que têm uma proximidade enorme comigo e com boa parte das pessoas com as quais estabeleço vínculos sociais fora dos domínios da universidade. Tenho um grande compromisso com elas, em preservá-las de maiores problemas. Por isso, penso, não tenho como não lhes dar retornos constantes sobre o que estou fazendo. Minha pesquisa de campo, assim como a escrita deste trabalho, está pautada num profundo respeito ético, que não exclui aspectos emocionais de minha relação com esses sujeitos que estão passeando por estas páginas, com seus sapatos de salto de quinze centímetros numa sexta-feira à noite ou com um confortável tênis numa quarta-feira à tarde. Não posso acreditar em distanciamentos absolutos dos sujeitos que pesquisamos, independente do quanto estamos em diálogo com a teoria. Como diria Geertz,

“não sei muita coisa sobre o que se passa nos laboratórios, mas no trabalho de campo em antropologia, o distanciamento não é um dom natural nem um talento fabricado, mas uma conquista parcial laboriosamente alcançada e precariamente mantida. O pouco desprendimento que se consegue atingir não vem da inexistência de emoções, de seu desconhecimento nos outros, tampouco do ensimesmamento num vácuo moral. Provém de uma submissão pessoal a uma ética vocacional” (2001: 44).

---

comunidade de leitores. Percebi isso também em relação ao meu texto. Algumas das vezes, ao apresentar o argumento da ambigüidade de minha presença em campo, ouvi que não havia ambigüidade no lugar em que ocupava no campo, que minha posição de pesquisadora estava muito clara. Meu argumento aqui é que talvez a ambigüidade da presença da pesquisadora esteja muito mais aparente a ela própria, frisada por ela mesma, para si mesma. Assim, é a pouco confortável presença e instável identidade construída no campo – principalmente para quem observa o familiar, imagino – que cria essa tensão que acaba sendo nominada “ambigüidade”, que não seria mais que uma espécie de imersão reflexiva acerca das implicações do “estar em campo” e do “estar falando sobre as vidas das pessoas que pesquisamos”.

<sup>35</sup> Algumas pessoas chegavam a não se aproximar de mim porque eu passava todo o tempo com as drags e tinham medo de que, se chegassem muito perto, as drags fossem fazer algum escândalo que as deixassem constrangidas.



O fato de eu ser mulher me conferiu um espaço particular no meu campo. Penso que indicou uma já prévia não-competitividade profissional. Minha profunda identificação com uma cultura geralmente associada aos rapazes homossexuais<sup>36</sup> também me reservou um lugar específico durante meu trabalho de campo. Com relação a confundir-me com os sujeitos dessa pesquisa, para as drags e para mim sempre esteve muito evidente que havia uma grande fronteira entre nós. Eu não poderia ser drag, tanto do meu ponto de vista quando do delas. De minha parte, a tentativa de deixar muito claro o que eu estava fazendo ali marcava uma posição. Saber que a identificação com o/a informante durante a pesquisa é algo comum mas que não implica numa completa fragmentação nem transformação de quem pesquisa manteve-me longe de tornar-me drag, assim como as interdições impostas pelo fato de eu ser mulher. O argumento por elas apresentado era constantemente o mesmo: não nasci homem, não nasci “com um pênis”.

Por outro lado, para algumas das drags, mais notadamente as que posso considerar “informantes principais” deste trabalho, eu acabei sendo encaixada em dois papéis básicos: “praticamente drag” e “amiga”. Como “praticamente drag” eu estaria fortemente ligada a elas, mas jamais seria uma delas. Como “amiga” eu estaria visceralmente ligada a elas quando necessário, ou seja, quando precisassem de mim, quando eu estivesse por perto, quando eu precisasse delas. “Amiga” é uma categoria de tratamento comumente usada entre homens gays para se referirem à relação que estabelecem, principalmente, em espaços de sociabilidade GLS (não só na boate, como também em jantares privados nas casas de um ou outro ou, mesmo, em encontro acadêmicos de pesquisadores de homoerotismo, como já pude observar). Como “amiga” eu estaria apta a compartilhar confidências, auxiliá-las quando possível ou necessário nos camarins, resolver problemas de última hora quando estivessem montadas ou quando precisassem de algo urgente para o show do próximo final de semana, resolver pequenas coisas que as pudessem livrar de problemas com donos de casas noturnas, ser auxiliar de palco, entre outras coisas. Estar posta nessas duas categorias fez do eu-antropóloga uma pessoa para as drags, ou seja, foi uma posição conquistada a partir de “corridas da polícia<sup>37</sup>” com elas. Ainda, embasada em minha experiência de campo, concordaria com o que diz Vincent-Buffault em relação à amizade:

---

<sup>36</sup> Ou seja, ao estereótipo do homem gay: gostar de roupas coloridas e de materiais sintéticos, de música eletrônica, freqüentar bares e boates, apreciar shows de drags, entre outros.

<sup>37</sup> Conforme Geertz (1989), em seu famoso texto sobre a briga de galos em Bali.

“Todos a dizem essencial, mas na verdade, é ‘acessória’. Seu exercício voluntário torna-lhe a existência mais frágil, mais submetida ao acaso. Os valores da amizade parecem tanto mais invocados quanto mais outras obrigações, outras injunções, tendem a limitar de fato o seu exercício. A amizade no entanto se exerce, ela ocupa, é atuante. Esse exercício da amizade forma e transforma: praticando-o, elaboram-se tanto o si mesmo quanto o entre-si. Indo ao encontro dos outros, é ao encontro de si mesma que a pessoa se lança. Nela se conjugam a alegria comum e o ethos, que eu gostaria de traduzir ao mesmo tempo como uso e como fragmento de ética.

À invenção que rege cada encontro particular (sem o que a amizade não seria o que é) correspondem condições históricas de possibilidade. Cada um ajusta os modelos de que dispõe em função da posição que ocupa: a amizade fornece referenciais sociais na medida em que permite afirmar uma identidade, uma singularidade.” (1996: 9).

A mesma autora vai dizer ainda que situar uma relação no interior das redes que constituem sua moldura auxilia no traçar das fronteiras entre aquilo que é particular e aquilo que é geral. Assim, no caso da sociabilidade estabelecida na margem (Perlongher, 1993), notadamente aqui em espaços de sociabilidade gay, é fundamental a existência da amizade, não em termos ideais, que se perpetuem fora daquele território, mas cujas fronteiras estejam claras naquele espaço e que garante uma espécie de segurança, de proteção àquelas pessoas que se encontram naquele local e tempo específicos.

Minhas preocupações em relação à amizade que estabeleci com as drags que pesquisei foram constituindo aquilo que estou considerando as bases éticas da discussão que aqui estou expondo: durante todo o desenrolar da escrita deste texto a existência dessa amizade colocou-me uma importante questão, ou seja, que informações me eram dadas enquanto antropóloga e que informações me eram dadas enquanto amiga. Por essa razão, muitas das informações a que tive acesso durante o trabalho de campo, que desenvolvi de dezembro de 2000 a abril de 2001 (e algumas outras a que tive acesso em meu pré-campo, feito esparsamente durante os anos de 1999 e 2000), ficarão de fora destas páginas, como forma de não “arrancar a peruca das drags no palco”<sup>38</sup>.

---

<sup>38</sup> Arrancar a peruca de uma drag no palco fere os princípios éticos do grupo que pesquiso e, a menos que seja uma performance combinada a priori por drags que estão trabalhando juntas, é um ato considerado desrespeitoso e ofensivo (pelas drags e também pelo público que as assiste).

## 1.2 “Com vocês”... os sujeitos da pesquisa

Nem sempre tão visíveis quanto se supõe, porque no Brasil as diferenças entre transgêneros não costumam ser sublinhadas, conforme discutido anteriormente, as drags existem em performances que ultrapassam o planejado ou o construído através da maquiagem e dos trajes que portam. Drag queens, além do mais, estão presentes no imaginário GLS e urbano brasileiro. Elas existem também em sua relação com o público e com os donos de bares, com a mídia e com as outras drags, em sua relação com as paisagens carnavalescas brasileiras. São também vendidas e expostas, não sem alguma assepsia, nos inúmeros filmes hollywoodianos que as trazem nem sempre representadas de forma “politicamente correta”. Poderia argumentar que a “invisibilidade” que lhes é atribuída não diz respeito à invisibilidade da drag, mas com a dificuldade que algumas pessoas têm em ver diferenças entre drags e outros transgêneros. Assim, apesar de estarem com frequência na mídia, podem não ser “vistas”, muito embora tenham passado perante os olhos de alguns sujeitos que não as têm como representar enquanto drag queens, talvez porque tendam a classificar as drags em outras categorias de transgênero. Podem passar despercebidas contudo, porque diferente de travestis e por vezes transexuais, sob a luz do dia nenhum ou poucos traços (como uma sobrancelha ou axilas depiladas) revelam que possam atuar como drags.

De qualquer modo, ao invés de trazer uma definição mais elaborada do que sejam drag queens aqui, procurarei contextualizar os sujeitos dessa pesquisa, trazendo informações como idade, escolaridade, etc. Utilizarei, para tanto, dados das entrevistas que realizei, relatando um pouco das trajetórias singulares desses sujeitos.

### **Entrevistas e entrevistadas**

As drags que entrevistei tinham, na ocasião das entrevistas, entre 24 e 34 anos. A que tinha menos tempo de profissão era Martina Baby que se montou por cerca de dois anos e não se monta mais atualmente (a não ser no carnaval) - entrevistada no prédio do Centro de Comunicação e Expressão da UFSC, em 22 de março de 2001. Desmontado, trabalha como ator também, sendo que a primeira vez em que se montou foi para trabalhar num documentário sobre drags. Para Martina, ela nunca foi uma drag profissional, apesar de se

montar por um longo período todos os finais de semana. Segundo ela, se montava porque gostava e apenas para se divertir.

As outras drags tinham entre seis e nove anos de carreira. Na ocasião da entrevista, apenas uma estava contratada como “drag fixa” de uma casa noturna, sendo que outras duas só se montavam eventualmente e uma montava-se com mais frequência para festas em bares e boates.

Apenas uma das drags reside na ilha. Duas residem num município vizinho, mas parte do perímetro urbano da capital. Uma reside em Balneário Camboriú e outra em Itajaí.

Das drags entrevistadas, uma tem ensino médio completo, não tendo pretensões de seguir estudando. Uma está cursando o ensino superior, quase em fase de conclusão. Uma tem curso superior incompleto, e atualmente dá aulas de ginástica e dança, sendo esta sua fonte principal de renda. Uma outra tem curso superior completo, tendo lecionado durante anos na rede estadual de ensino para os níveis fundamental e médio, além de ter dado aulas de catequese também durante alguns anos. Atualmente vive dos trabalhos que faz como drag. Uma das drags tem curso superior, tendo feito uma especialização mais tarde, sendo que já lecionou para ensino superior e trabalhou com administração de empresas, tendo preferido a profissão de cabeleireiro que, segundo me disse, lhe traz mais satisfação.

Entrevistei Céia Pentelhuda duas vezes, uma no camarim do MixCafé<sup>39</sup>, enquanto se montava, outra no restaurante Terminal Rodoviário Rita Maria, sendo que estava chegando da cidade em que reside para ir trabalhar no Mix. As entrevistas foram realizadas em 05 e 12 de janeiro de 2001. Maurício mora com a mãe e familiares em Itajaí, sendo que uma das coisas interessantes que me relatou a seu respeito foi o fato de já ter trabalhado numa companhia de teatro por algum tempo antes de ser drag. Maurício/Céia esteve presente na maior parte de minhas idas a campo, tendo se mostrado sempre muito acessível e interessado/a desde que lhe falei pela primeira vez do trabalho, em meados de junho de 2000. É uma das drags mais famosas do estado, sendo que também se manteve uma das mais atuantes no período de meu campo e meses que seguiram esse evento. Em dezembro de 2001, encontrei com Maurício casualmente na porta de uma boate em Balneário Camboriú. Nessa ocasião me contou que não está mais atuando como contratado em casa noturna nenhuma, tendo passado a trabalhar esporadicamente.

---

<sup>39</sup> O MixCafé foi a casa noturna em que fiz a maior parte das observações etnográficas contidas nesta dissertação. É a única boate que contratada drags na Ilha.

A entrevista com Vogue aconteceu em 12 de fevereiro de 2001, na pista da Chandon Danceteria<sup>40</sup>, à luz do dia. Atualmente, Vogue se monta em raras ocasiões, sendo que sua renda agora é oriunda da atividade de *promoter* de festas na casa noturna em que a entrevistei<sup>41</sup>. Vogue mora com a mãe, mas está pretendendo ir morar por uns tempos na Europa. Vogue já trabalhou com a organização e decoração de festas infantis antes de ser drag, o que, em sua opinião foi importante tanto para sua carreira enquanto drag como para sua atual carreira de *promoter*, assim como vê que seu trabalho como drag foi muito importante, além de ter sido um passo, para a atual atividade, influenciando inclusive na forma como trabalha com os/as artistas que contrata para suas festas. Vogue é a drag mais famosa do estado. Tem uma boa relação com a mídia, que lhe confere algum espaço esporadicamente, chegando a trabalhar de repórter para uma emissora de TV durante o carnaval, há alguns anos atrás. Em 2001, foi contratada pela prefeitura para apresentar o concurso Pop Gay, também durante o carnaval, na Avenida Hercílio Luz. Vogue é também contratada, segundo me foi relatado, para fazer *hostess* em festas particulares “dessas pessoas que saem em coluna social”. Como aluguei um apartamento com Vogue e outras pessoas durante o carnaval<sup>42</sup>, foi com ela que tive o maior contato de camarim, enquanto ela se montava para descer para o carnaval de rua. Vogue, como Céia, também esteve muito presente em meu trabalho de campo, mostrando-se sempre disposta a dar as contribuições necessárias ao seu andamento e perguntando, sempre, como estava o encaminhamento das coisas.

Outra drag que sempre perguntou como anda o trabalho é Bárbara Davis, que entrevistei no Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina, em 09 de abril de 2001. Encontrei poucas vezes com Bárbara montada, sendo que a maior parte delas foi durante o carnaval de 2001, em que fora contratada pelo Bar do Deca, na Praia Mole, como atração para o público gay que ali se reunia todos os dias. Bárbara relatou-me que começou a se montar ainda em São Paulo, quando morava lá, mas que o primeiro contato que teve com drags aconteceu na ilha, quando veio passar o carnaval aqui com a família e acabou, ao andar sozinho

---

<sup>40</sup> A Chandon existe há mais de dez anos na Ilha. Num primeiro momento foi freqüentada por grupos “alternativos” como punks, darks e rockabilies. Com o passar do tempo, o público gay foi tomando gradualmente o espaço. Atualmente a Chandon passa por um momento de crise, tendo perdido muita clientela para outras casas noturnas. De qualquer modo, continua a ser a boate de freqüência homossexual mais conhecida dentre o público gay catarinense e de fora do estado.

<sup>41</sup> Falei um pouco das festas que Vogue promove ao falar sobre os flyers de suas festas no capítulo 3.

<sup>42</sup> Ver capítulo 2.

pelo centro, desembocando desavisadamente na Avenida Hercílio Luz. Segundo me relatou, essa foi uma experiência traumática e levou algum tempo para que o “se montar” perdesse o estigma que carregava pela má impressão que primeiro tivera.

Tina Túnel, que entrevistei em seu apartamento, em 21 de março de 2001, começou a se montar na cidade em que vivia com os pais, no interior do Paraná. Já participou de atividades de teatro também, sendo que atualmente dá aulas de dança. A atividade de drag lhe é secundária, e diz que não gosta de ir a ambientes gays quando está desmontada porque não se diverte nesses ambientes.

Essas drags que entrevistei, não são as únicas em atuação na ilha ou no estado. É difícil determinar o número de drags que estão se montando porque há sempre novas aparecendo, enquanto outras estão desistindo de se montar. Ainda, há várias drags que mesmo que tenham deixado de se montar com frequência, voltam a fazê-lo em ocasiões especiais, como o carnaval ou em alguma festa específica. Esse foi um breve perfil das drags com que tive mais contato durante esta pesquisa, um pouco de suas vidas, principalmente quando não estão cobertas pela maquiagem, pelas montarias. Todas elas têm trajetórias de vida muito interessantes, que mereciam ser exploradas com mais profundidade e afincado. Uma das coisas que aprendi ao olhar para essas trajetórias foi que não são drags apenas pela festa, mas que levam a sério o que fazem, buscando trabalhar melhor suas falhas, fazer boas montarias, aperfeiçoar shows, maquiagens, etc. Não encaram a festa pela festa. Olham para a festa, quando montadas, com um olhar profissional, de modo a desempenhar bem funções como entreter, divertir, chamar a atenção, brilhar e confundir.

### **1.3 Sobre época e lugares: especificidades do campo realizado**

Foi durante minha pesquisa de campo que passei a entender um pouco mais quais as razões que faziam o jornalista anteriormente citado querer escrever sobre a Ilha como um “paraíso gay” – e talvez só tenha passado a observar o número impressionante de pessoas “de fora” em casas noturnas GLS a partir dessa entrevista. Lembro-me que eu estava navegando na internet<sup>43</sup> em meados de janeiro quando, no MixBrasil<sup>44</sup>, o mais famoso site GLS brasileiro,

---

<sup>43</sup> A internet é um meio de divulgação de informações muito importante ao meio gay. É a forma mais fácil de acessar informações sobre festas, bares, boates, entretenimento e cultura GLS em geral, facilitando o acesso a informações por pessoas que não costumam ser frequentes nesses eventos e, por essa razão, teriam mais dificuldades em obter tais notícias. Fora o caráter informativo dos sites, os chats (ou salas de bate-papo, tanto em

deparei-me com um banner de propaganda que primeiro mostrava uma fotografia da Praia da Galheta (uma praia de nudismo<sup>45</sup>, com grande frequência de gays), sendo que logo após no canto direito surgia o texto “Carnaval em Floripa”, que ficava fixo no banner. Em seguida, do lado esquerdo entrava o texto “a partir de R\$ 494”, que era substituído por “Tropicalis leva você ao paraíso GLS”.

Essa imagem de paraíso vendida a turistas gays brasileiros/as (mas não só a eles/as) faz com que um contingente significativo dessa população invada a ilha durante o verão. De qualquer modo, o que me interessa dessa tomada de espaço da ilha por turistas é que durante toda minha pesquisa de campo a presença de pessoas de fora esteve sublinhada. A superlotação dos bares e boates durante o verão foram uma constante durante todo o meu campo, o que por um lado fez com que eu tivesse a oportunidade de entrar em contato com mais drags (uma vez que com mais gente pagando entrada, mais atrações poderiam ser contratadas pelas casas noturnas) mas, por outro lado, fez com que eu tivesse meu acesso a elas um tanto dificultado. Por vezes não consegui ter contato com as drags dentro dos bares, mas fiquei conversando com elas do lado de fora da porta, quando saíam para pegar um ar, para se refrescar um pouco. Além disso, esse aumento significativo de pessoas nos bares e boates dificultava a circulação dentro dos bares, de frequentadores/as e de drags. Não é tão fácil caminhar de um lado para o outro quando corpos ocupam todos os espaços existentes. Essa dificuldade de circular me impediu, por vezes, de conseguir assistir aos shows das drags, sendo que em várias idas a campo não consegui – por questões de estatura e impossibilidade de chegar perto do palco – assistir aos shows, um dos momentos mais significativos da pesquisa de campo que pretendia empreender.

Outra modificação que talvez merecesse um estudo específico é como os territórios dos bares e boates gays da Ilha se modificam com essa invasão de turistas: usualmente aqui homens e mulheres, homossexuais ou não, convivem sem maiores problemas dentro desses espaços de sociabilidade. Com a presença dos turistas (homens gays, quase sempre), isso se modifica. Em outras cidades o espaço da boate parece ser mais segmentado e homens e mulheres nem

---

homepages como em programas específicos como o IRC e o ICQ) dirigidos a esse público são bastante procurados, com fins tão variados como fazer amizades ou encontrar parceiros sexuais.

<sup>44</sup> O MixBrasil está disponível na URL: <http://www.mixbrasil.com.br/>.

<sup>45</sup> A galheta é uma praia de nudismo na Ilha desde a década de 70, apesar da falta de infraestrutura (Rev. VIP, fev. 2002, p. 62). Contudo, não deve ser confundida com uma praia de naturismo. Na Galheta, despe-se quem quer e, nesse sentido, não há regras oficiais que informem quais condutas são proibidas ou permitidas no local.

sempre convivem bem em um mesmo ambiente gay. Assim, acaba sendo muito difícil ser uma mulher dentro de um bar ou boate gay no verão ilhéu. Paraíso, então, é uma noção relativa quando se trata desses lugares. Essa misoginia, em certo sentido, cerceia também o comportamento das drags, que acabam, de acordo com minhas observações, tendo seu espaço um tanto reduzido. Sua circulação pelo bar parece tornar-se mais limitada e o palco e a porta acabam sendo os lugares em que podem e devem estar.

É durante o verão, também, que acontece o carnaval, uma ocasião importante para quem deseja se montar (sendo drag profissional ou não). Nos cinco dias em que acontece o carnaval de rua (no caso da frequência gay, no Roma) o número de montadas aumenta muito. Mas elas têm naquele espaço um lugar específico, como todos os outros sujeitos que ali estão. O fato desses lugares estarem demarcados não significa que não possam circular por outros. Muito embora eu não pretendesse em princípio pesquisar durante o carnaval, esse foi um período importante de minha pesquisa de campo, em que tive a oportunidade de conviver bastante com as drags<sup>46</sup>.

O outro espaço em que meu campo foi bastante intenso foi o da casa noturna dirigido ao público gay ilhéu, notadamente a Chandon e o MixCafé. De acordo com Palomino,

“boate gay é boate gay. Em qualquer lugar do mundo. (...) A música é sempre animada, (...) uma *dance music* sempre acessível, com muito drama e muitos vocais (as bichas precisam dublar e cantar junto). Na porta, os donos seguram a fila, já que quem passa de carro precisa ver necessariamente quem (ou que tipo de gente) está chegando. É a cultura da afinidade. A pegação é sempre forte, pelos cantos. As bichas tipo periscópio imperam, sempre olhando de um lado para o outro, perto do bar ou encostadas nas paredes. (...) Tem sempre show – e depois quase todo mundo vai embora. Quem fica é na base do desespero; a noite está acabando, é preciso arrumar alguém” (1999: 151).

Muito embora a descrição da autora não contemple o que ocorre em toda boate gay<sup>47</sup>, pode-se dizer que ela aponta direções interessantes sobre o que acontece dentro de casas noturnas dirigidas ao público homossexual. Ainda, a autora está se referindo a boates de São

---

<sup>46</sup> O carnaval está trabalhado no capítulo 3.

<sup>47</sup> Recentemente, o dono de uma boate gay carioca publicou um livro sobre a trajetória do seu estabelecimento, que conta histórias que ali se passaram. Apesar de ser um livro sem maiores pretensões (principalmente acadêmicas), acaba narrando alguns fatos interessantes e engraçados (ver Lascar, 1996).



Paulo, que certamente possuem características diferentes das boates da Ilha. Não sei se é possível, por exemplo, afirmar aqui que a pegação<sup>48</sup> é sempre forte pelos cantos, porque em tempos de “carão e bocão<sup>49</sup>”, essa atitude não é tão bem vista. A opinião das pessoas, de modo geral, é que quem quer pegação deve ir ao *dark room*<sup>50</sup>.

Quanto a ter sempre show, na Ilha de Santa Catarina apenas alguns lugares investem nisso, outros até o fazem, mas não com muita frequência. O fato da autora referir-se apenas às bichas<sup>51</sup> e não às sapas<sup>52</sup> é representativo da baixa frequência feminina nesses espaços de sociabilidade, uma frequência que sofreu algum aumento nos últimos anos, mas que tem decaído no presente momento (essa invisibilidade estará certamente posta também neste texto, bastando para percebê-la observar os dados etnográficos aqui elencados).

Hoje (janeiro de 2002) há basicamente seis casas GLS funcionando na Ilha, três com estrutura de boate e três de bar. Em apenas dois desses lugares shows de drag são realizados, mais especificamente no MixCafé Club e na Chandon Danceteria e é só no “Mix” que drags são contratadas semanalmente pela casa para *hostess* e shows. Na Chandon, isso só acontece quando há festas e quem promove as festas decide que drags serão atrações de sua festa, ou seja, as drags não são contratadas/remuneradas pela casa noturna e sim pelo/a *promoter*. Ainda, vale lembrar que a ilha tem uma “praia gay” que tem, ao lado, uma outra praia, considerada um espaço de “pegação gay”, ambas pontos de encontro durante todo o verão. No final dessa primeira praia que mencionei há um bar em que o público “do babado” se reúne; esse bar

---

<sup>48</sup> “Pegação” é um termo que abarca noções como espaço público e mercado sexual, não sendo fácil tentar defini-la pontualmente. De acordo com Perlongher, “há um modo de circulação característico dos sujeitos envolvidos nas transações do meio homossexual: a “paquera”, ou “deriva”. Trata-se de pessoas que saem à rua à procura de um contato sexual, ou simplesmente ‘vão para o centro para ver se pinta algo’, toda uma massa que se nomadiza.” (1987: 155-6). Embasado em Guimarães, que define pegação como “... procura de parceiro sexual em lugares públicos” (1977: 51), Perlongher diz ainda que a pegação homossexual “... constitui uma versão particularizada de uma prática muito mais institucionalizada e conhecida: o *trottoir* da prostituição feminina...” (p. 156). Além disso, “a paquera homossexual constitui, no fundamental, uma estratégia de procura de parceiro sexual, adaptada às condições históricas de marginalização e clandestinidade dos contratos homossexuais.” (p. 157).

<sup>49</sup> “Fazer carão e bocão” significa, nesse contexto, assumir uma atitude blasé em relação ao que ocorre no ambiente em que se está. Sobre a atitude blasé ver Vianna (1999). Seria, assim uma forma performática de agir quando se vai a um bar ou boate GLS, o que, por si, implica em ostentar/teatralizar alguma coisa, que possivelmente não se tenha, sendo que ter ou não ter essa qualquer coisa não faz diferença. O importante é que se tenha “atitude”, ou seja, que se queira fazer a diferença e que se consiga fazer isso. Ainda, essa é uma forma eficaz de tentar ser visto/a quando já se está dentro da boate.

<sup>50</sup> Como o nome já diz, um quarto escuro, comumente encontrado em lugares gays e frequentado por rapazes interessados em relações sexuais impessoais.

<sup>51</sup> Termo que se refere a homens homossexuais, com tom pejorativo, o qual, no contexto da boate gay é apagado.

<sup>52</sup> Termo que se refere a mulheres homossexuais. Diminutivo de sapatão mas geralmente esvaziado do sentido pejorativo que este termo carrega.

chegou a contratar uma drag durante o carnaval nos últimos dois anos e que no carnaval é onde começa, geralmente, a festa que continuará, à noite, no Roma (nome dado ao espaço em que o público gay se reúne para pular o carnaval no centro da cidade).

O que me parece interessante discutir em relação ao meu campo em termos territoriais é a forma como se organiza, ou seja, as formas como esses lugares estão sempre negociando na interface entre *ser* GLS, gay ou hetero. Nesse contexto, o território gay se contraporia ao hetero, ao mesmo tempo em que o GLS abarca, em certo sentido, pessoas que compartilhem de um *ethos* gay, por assim dizer mas não necessariamente de orientação homo ou bissexual. De modo geral, não há nada que oficialmente proíba a entrada de uma ou outra categoria de sujeitos, mas há todo um código compartilhado, revestido de moralidade e pouco explícito nos discursos, que deve ser seguido. Na cidade em que realizei meu campo, há como característica uma espécie de fluidez, uma grande circulação de sujeitos diversos circulando por todo tipo de estabelecimentos como bares e boates. A noção de GLS, gay ou hetero não implica na exclusão de possibilidade de um ou outro sujeito que porventura não esteja dentro de um espaço de sociabilidade dirigidos a pessoas de mesma orientação sexual que a sua. Evidentemente, heterossexuais podem “ficar<sup>53</sup>” sem maiores problemas em casas noturnas gays, enquanto o oposto não pode acontecer (resultando tal atitude num convite a se retirar ou possibilidade de sofrer alguma agressão física).

As formas de denominação desses bares e boates variam de acordo com os grupos de sujeitos que se inserem num ou noutro desses espaços. No caso do carnaval, por exemplo, para os heteros o Roma é um “lugar em que os gays vão”. É como tratam também as boates e bares, de modo geral. Para o público gay, o nome dado aos lugares pode variar entre “gay”, “do babado” ou “GLS”. O GLS pode ser visto, inclusive, como uma forma de amenizar o reconhecimento de certos espaços como de frequência homossexual – ou seja, de amenizar o estigma que tal categoria pode acarretar. Geralmente os donos de boates vendem suas casas noturnas como GLS para tentar abarcar o maior número de freqüentadores possível. Já lugares hetero são lugares hetero – independente de gays poderem transitar por esses lugares. Não vou entrar aqui na pedregosa e exaustiva discussão de “afinal de contas quem é o S do GLS? Serão

---

<sup>53</sup> “Ficar” aqui não significa apenas “permanecer”, mas está empregado como termo coloquial que significa “beijar na boca” ou partilhar carícias sem chegar ao “ato sexual”.

gays enrustidos?<sup>54</sup>”, porque para os sujeitos dessa pesquisa, gay, GLS e “do babado” têm um mesmo peso: indicam que o lugar tem uma massa de frequentadores/as majoritariamente homossexual<sup>55</sup>.

Fora o espaço do público tive acesso ainda a um outro, reservado, muito importante para as drags: o camarim. É sobre a experiência drag de/no camarim que passo a discorrer no próximo capítulo.

---

<sup>54</sup> Essa discussão é comum entre frequentadores da noite “do babado”, contudo nem sempre adquire o *status* de “conversa séria”. Muitas vezes, é apenas uma forma jocosa de se referir a heterossexuais que frequentam em demasia espaços de sociabilidade dirigidos preferencialmente ao público gay.

<sup>55</sup> Homossexualidade, heterossexualidade e bissexualidade são aqui entendidas como orientações do desejo sexual. A orientação [do desejo] sexual seria, nos termos de Cardoso, “... as muitas possibilidades do prazer. Assim, orientação sexual não é o mesmo que prática sexual (aquilo que as pessoas fazem no sexo) nem que identidade sexual (como as pessoas se sentem ou são nominadas a partir de suas práticas sexuais)” (1996: 7). Assim, um/a homossexual seria uma pessoa cuja orientação do desejo sexual (não necessariamente suas práticas) é direcionada a pessoas do mesmo sexo que o seu, um/a heterossexual seria uma pessoa cuja orientação do desejo sexual (não necessariamente suas práticas) é direcionada a pessoas do sexo oposto ao seu e um/a bissexual seria alguém cuja orientação do desejo sexual (não necessariamente suas práticas) é direcionada a pessoas dos dois sexos.

**“Fora do armário, dentro do *closet*”:**  
o camarim como espaço de transformação.

# 2

*“You are born naked and the rest is drag.”*  
(Ru Paul)

O camarim sempre foi e é, para freqüentadores/as de casas noturnas dirigidas ao público homossexual catarinense, um território impregnado de um certo ar de mistério. O acesso restrito a ele possivelmente sublinha o mistério que lhe é costumeiramente atribuído. Muitas pessoas gostariam de entrar lá para ver o que está acontecendo, ver como as drags se montam, o que fazem os/as *go go*'<sup>57</sup>, ver se acontece alguma coisa *bafão*<sup>58</sup> ali, ver as pessoas nuas ou seminuas ou se são exercidas atividades eróticas. É ali, também, o local em que se opera uma transformação. No caso das drags, é onde de modo mais acentuado alguma coisa se transforma: o acesso restrito a essa transformação talvez seja fundamental no devir drag. Talvez seja assim que as drags tenham alguma garantia de que surpreenderão muito às pessoas quando em performance, já fora do camarim. Expor essa dimensão não-pública do tornar-se drag pode fazer com que todo o brilho e a fantasia que advêm dessas figuras desmanchem-se no ar. Poderia dizer, então, que aquilo que sublinha o mistério do devir drag é a própria inquietude/curiosidade criada a partir do ocultamento do espaço de transformação (tendo aqui como pressuposto que há vários territórios aqui sendo ocultados concomitantemente: o temporal, o espacial e o corporal).

Uma vez freqüentadora desses espaços de sociabilidade eu sabia que negociar minha entrada nesses lugares “restritos ao público” com os donos desses bares e boates seria muito difícil e pouco proveitoso; assim, pensei que o momento do camarim poderia ser contemplado

---

<sup>57</sup> *Go go boys* ou *Go go girls* (estas, bem menos comuns nesses espaços), ou seja, pessoas contratadas para dançar seminuas, de forma sensual/erotizada em locais determinados (usualmente os chamados “queijinhos” ou o palco), dispostos em torno da pista de dança de casas noturnas dirigidas ao público homossexual.

<sup>58</sup> Na verdade, *basfond*, que o “Glossário Gay” define como “[fazer] bagunça, confusão, baixaria, bochicho, barra pesada” (texto on-line, disponível na Internet via WWW. URL: <http://www2.uol.com.br:800/mixbrasil/id/glossar.htm>), e que em francês significaria algo como submundo, subterrâneo. A definição do que é bafão é contextual, podendo ter um sentido bom ou mau conforme o termo é empregado numa situação específica. Fazer bafão quer dizer, usualmente, chamar a atenção de forma ostensiva para o que se está fazendo. Bafão é um termo bastante empregado pelas informantes deste trabalho, sendo também um jargão bastante difundido no meio homossexual ilhéu. Pelo que venho observando, a palavra é amplamente empregada entre homossexuais de outras cidades brasileiras. Nos últimos anos esse termo vem se popularizando, ou seja, vem sendo usado por outros segmentos sociais. Penso que tal popularização se dê, principalmente, graças ao uso que se faz do termo por personalidades que aparecem na TV brasileira, seja através de homossexuais, drag queens, apresentadores/as de *talk shows* ou personagens de novelas e seriados. O “Glossário Gay” do site MixBrasil está colocado no anexo 2 a título de exemplo. Não estou tomando as definições nele dadas como “verdades”, pois o significado das palavras pode variar de acordo com o contexto em que são empregadas.

“Fora do armário, dentro do *closet*?  
o camarim como espaço de transformação.

via entrevistas apenas. Imaginava que não teria acesso a essa instância de tornar-se drag<sup>59</sup>, sendo tomada de surpresa quando, na primeira entrevista que realizei, Céia Pentelhuda me convidou para entrevistá-la enquanto se montava. Foi a primeira vez que vi o processo de montar-se e a primeira vez num camarim de boate gay. Saí de lá convencida de que deveria tentar conseguir ver mais drags se montando, que lhes observar e perguntar acerca desse momento seria importante para que pudesse entender os processos por que passam os sujeitos que pesquiso. O acesso a camarins continuou sendo restrito<sup>60</sup>, independente de eu haver conversado com os proprietários das casas noturnas acerca de minha pesquisa. Mesmo colocando-me como pesquisadora, eu era tida antes como freqüentadora e essa segunda posição tem um grande peso na construção da minha identidade e do que me era permitido ou não fazer em campo. Os outros espaços<sup>61</sup> em que pude assistir drags se montando (e desmontando) foram o Mercado Mundo Mix (os de fevereiro e julho de 2001) e o carnaval de 2001 (em que aluguei um apartamento, perto da rua em que o carnaval gay ilhéu acontece todos os anos no centro da cidade com duas drags e uma travesti). Foi no espaço do carnaval que minha observação do tornar-se drag se deu com mais intensidade e foi na possibilidade de ter acesso ao espaço do camarim (independente de qual deles) e ao momento da montaria que percebi que minha “corrida da polícia” (Geertz, 1989) com as drags tinha se dado.

---

<sup>59</sup> “Tornar-se” porque neste capítulo minha proposta é muito mais discutir o processo de metamorfose pelo qual passam esses sujeitos-drag do que o produto final desse processo.

<sup>60</sup> Por exemplo, um dia, chegando ao MixCafé com Maurício, cumprimentamos as pessoas que trabalham ali e subimos ao segundo andar para levar as coisas de Céia (que é a drag que ele faz) até o camarim (estava carregando uma das malas dela desde a rodoviária, atravessando o centro todo até ali chegarmos). Quando subimos as escadas e passamos pelo bar, um dos donos do estabelecimento nos cumprimentou e quando já estávamos mais perto do palco ele grita “Céia, lá em cima só você”. O Maurício lhe respondeu, sem olhar para trás, “Ela sabe!”. Deixei a mala sobre o palco, enquanto ele lá em cima, entrava no camarim, então lhe disse que esperaria lá embaixo. Isso se deu porque algumas pessoas, na semana anterior, para subir no palco fizeram uso da cortina eletrônica, uma vez que não havia escadas de acesso. Assim, a cortina, que é cara, estragou. Parece que ficou irrecuperável. Os donos do estabelecimento, determinaram que apenas as pessoas que trabalham na casa, preferencialmente drags e go’s poderiam subir ao palco e entrar no camarim (que fica atrás deste). Isso acabou prejudicando minhas possibilidades de observação do camarim na casa noturna em que aconteceu a maior parte da minha pesquisa de campo.

<sup>61</sup> Não que esses outros espaços não sejam também camarins, mas eu os colocaria em outro nível: haveria então um camarim que seria um espaço fixo e institucionalizado, previamente estabelecido, dentro de uma casa noturna

## 2.1 “Corpo se fabrica”: o corpo [sendo] montado

Referindo-se a Agrado, uma travesti, quando sobe ao palco<sup>62</sup>, Maluf (2000) afirma que “quando lhe é dado o palco, ela apresenta o caráter fabricado de seu corpo”, um corpo que, conforme sua narrativa, foi sendo construído aos poucos, num processo cujo aspecto central é o poder estar sempre em metamorfose. Em relação às drags, o processo de construção de uma personagem também é gradativo e constantemente passa por refazer, sendo iniciado quando se decide pela primeira vez “sair montada” e reelaborado a cada vez que é necessário por em ação qualquer um dos aspectos inerentes à experiência drag.

Uma dessas dimensões é sem dúvida aquela que se mantém mais afastada dos olhos do público: a que se passa entre as quatro paredes de um camarim, ou seja, em termos drag, “se montar”. De acordo com Jatene (1996),

“*drag queens* são homens que se ‘montam’ de mulher para encenarem...”, sendo que *montar* é “... um verbo constantemente usado no vocabulário dos *drag queens*, que significa o ato de montar a personagem, criando todos os aspectos que irão compô-la, desde seu codinome, sua indumentária, maquiagem, comportamento, modo de falar, etc. Ao se montar, o drag transforma-se em sua personagem.” (grifo meu) (p. 9).

Pautada em minhas observações de campo, discordaria da autora em alguns pontos como, por exemplo, o fato de referir-se às drags como *os drags*<sup>63</sup>. Também não me parece que as drags se montam “de mulher”. O fato de não quererem ficar parecidos com mulheres, inclusive, é apontado por elas como aspectos que as distinguem das travestis e dos transformistas. Ainda, não são todas as drags que se transformam em sua personagem: a transformação se dá em escalas com grande grau de variação entre uma drag e outra e, mesmo, entre um momento e outro em que se montam. De qualquer modo, concordo com a autora quando diz que se montando a drag monta sua personagem e, acrescentaria, é através de uma corporalidade drag que essa personagem pode ser representada/apresentada em/ao público.

---

e outro que seria um camarim enquanto espaço improvisado para atender a uma demanda específica em determinadas situações .

<sup>62</sup> Personagem do filme “Tudo sobre minha mãe”, de Pedro Almodóvar, 1999.

<sup>63</sup> Essa discussão está posta no Capítulo 1.

Assim, este “outro lado da performance drag” torna-se fundamental na compreensão daquilo que fazem quando estão “em ação”, em performance.

Penso que, a partir das falas das drags e daquilo que observei em campo, é necessário diferenciar o que é entendido por esses sujeitos como maquiagem e como montaria. Assim, o termo maquiagem faz referência: 1) aos produtos usados para maquiar o rosto, e 2) ao produto final da aplicação de cosméticos no rosto; enquanto a expressão montaria designa: 1) aquilo que se carrega na mala, ou seja, trajes e acessórios; 2) trajes e acessórios já postos/montados sobre o corpo; 3) maquiagem pronta somada a trajes e acessórios; 4) todo o conjunto que se vê montado de/em uma drag.

Como para os/as transexuais e travestis trabalhados/as por Maluf (2000), diria que para as drags é o corpo o território em que se opera a transformação, não uma espécie de passagem da natureza para a cultura, mas uma passagem entre “dois corpos culturais” (“de um corpo cosmológico essencializado a um corpo cosmológico não-essencializado, de uma teoria de gênero a outra teoria de gênero”) mediada pelo desejo de tornar-se outro, de tornar-se uma personagem, uma caricatura de um feminino que talvez nem mesmo exista numa suposta “natureza feminina”<sup>64</sup>. Assim, poderia ser dito que “... o corpo e os usos que dele fazemos, bem como as vestimentas, adornos, pinturas e ornamentos corporais, tudo isso constitui, nas mais diversas culturas, um universo no qual se inscrevem valores, significados e comportamentos, cujo estudo favorece a compreensão da natureza da vida sociocultural.” (Otta & Queiroz, 2000: 19).

Essa dimensão não-pública da experiência drag (que também deve ser apontada como apenas uma das dimensões não-públicas dessa experiência) é talvez a mais representativa na construção de sua personagem. Talvez pudesse se falar aqui numa espécie de ritual de passagem. Não quero com essa afirmação descartar o texto, a performance e a jocosa presença drag em espaços de sociabilidade. O que estou argumentando é que a drag vai sendo montada, principalmente, dentro dos limites das quatro paredes de um camarim (que aqui pode ser considerado um espaço liminar, no qual a transformação *pode e deve* acontecer). É nesse espaço que, em alguns casos, muda-se completamente o registro de quem se é ou, ao menos, acentuam-se traços de uma personagem cuja base já está presente no rapaz desmontado.

---

<sup>64</sup> Agradeço à minha orientadora, professora da disciplina de Redação de Dissertação pelo argumento e às demais pessoas que fizeram esse curso pela discussão aqui posta.



Há diferentes graus de identificação entre pessoa e personagem no caso das drags que pesquiso. Dividiria esses graus de identificação em três grupos: 1) rapaz que se identifica muito com sua personagem drag, chegando a assumir em sua vida cotidiana a personagem; 2) rapaz diferente de sua personagem drag, mas que não se preocupa com o fato de por vezes identificar-se ou ser identificado com ela; 3) rapaz diferente de sua personagem drag, que evita (chegando mesmo a excluir a possibilidade de) qualquer identificação. A maior parte das drags pertenceria ao segundo grupo. É possível que a vinculação direta com a homossexualidade tenha algum peso na escolha por viver ou não a experiência drag. Mesmo que seja difícil não ser, estando-se desmontado, associado à personagem drag que se faz, ou reconhecido como “o cara que é/faz a drag tal”, há drags que preferem que essas duas esferas de suas vidas mantenham-se completamente dissociadas. Conforme explicitado na Apresentação, o fato de esses sujeitos serem usualmente confundidos com travestis e transexuais também pode ter alguma influência nessa escolha de não tornar o fato de montar-se de conhecimento público.

Nesse contexto, penso que a confusão se constrói em torno do uso de acessórios usualmente atribuídos ao gênero feminino. Ao mesmo tempo, um dos traços diferenciadores de uma drag em relação a uma mulher, a uma travesti ou a uma transexual seria também como se enfeita, o que usa em termos de maquiagem, roupas, sapatos e acessórios, enfim, como se está montado. Para as drags com que trabalhei, é determinante sua diferenciação de outras categorias de transgênero, sendo que me refiro aqui especificamente àquelas que se dão no sentido masculino → feminino. Afinal, conforme Otta & Queiroz (op. cit.), as vestimentas teriam um valor protetor (instrumental) tão relevante quanto sua forma (valor expressivo), sendo que “é por meio dos trajes e acessórios que os acompanham que se estabelece o primeiro estágio de reconhecimento social.” (p. 17-8). Assim, em relação às drags, pode-se dizer que é através de como se montam, não em termos instrumentais apenas, mas principalmente em termos expressivos, ou seja, pelo produto final da montaria, que podem ser ou não classificadas enquanto pertencentes a um ou outro estilo. É a montaria, mas não apenas ela, que dá os parâmetros para uma classificação – realizada primeiramente dentro do próprio grupo e depois levada ao público - como top-drag, caricata ou qualquer outra. De qualquer modo, penso ser interessante uma descrição do processo de construção de uma montaria (e de uma personagem) drag. É a montaria que as diferencia entre si, assim como performances narrativas e outras performances corporais. É a montaria, acrescida dos textos e das

performances que diferencia um feminino-drag de outros femininos e um masculino-drag de outros masculinos. Além disso,

“a indumentária é um elemento simbólico fundamental na definição das nossas identidades, não só de classe mas também de gênero. Como consequência, a moda irá manifestar padrões, limites, imposições tácitas de ordens diversas, estabelecendo projeções típicas de comportamento para todas as categorias de indivíduos, fixando um conjunto de significações e valores de um modo sistemático.” (Teles dos Santos, 1997: 147).

Parece-me necessário descrever aqui algumas cenas de drags se montando que presenciei e de que participei durante minha pesquisa de campo. Contudo, revelar essa dimensão da construção de uma personagem drag é uma tarefa que requer algum cuidado. Não é qualquer pessoa que pode ver uma drag se montando, as drags preferem não ser vistas dessa forma. Talvez esse momento de transformação lhes confira uma espécie de fragilidade simbólica. É um corpo de homem, afinal, seminu, transformando-se em um feminino que, mesmo que lhe caia bem, não lhe foi dado o direito de uso. É apenas o produto final do que se processa no camarim que *pode e precisa* ser exposto. Por essa razão, tirar fotos desse momento poderia ser caracterizado como uma atitude indelicada em relação ao *ethos* desse grupo. Assim, as descrições que seguem não foram escritas de forma tranqüila, tendo passado por várias edições e cortes.

“Se montar dá um livro, não dá?”, vira-se Kim Khadja para mim pouco após começar sua maquiagem, eu sentada no chão, ela numa cadeira, em frente ao espelho, num quarto que alugamos no centro da cidade com Vogue Star e Vitória (uma trava<sup>65</sup>) para que elas pudessem se montar para o carnaval de rua de 2001. Fiz que sim com a cabeça... era o segundo dia de carnaval e já havia visto a outra drag que estava ali também se montando na noite anterior. Mais uma vez percebi que se montar não é só um exercício de criatividade e paciência, mas, sobretudo, é um trabalho de arte. Logo depois, expirando com alguma força (ou esbaforindo) e abanando-se com a mão, demonstrando sentir muito calor e estar se aborrecendo um tanto

---

<sup>65</sup> Trava (Travesti) era a forma Vitória referia-se a si mesma na época. Em recente entrevista à TVCOM (exibida em 19 jan. 2002), denominou-se transexual. A TVCOM é um canal de televisão fechado do Grupo RBS, filiado à Rede Globo, que domina boa parte do mercado de comunicação do sul do país.

com aquilo tudo, olha novamente pra mim e diz: “É babado<sup>66</sup>!”. Antes disso ficou um longo período dizendo que não sabia se queria se montar naquela noite, enquanto Vogue insistia. Foi quando viu que várias “bichas<sup>67</sup>” montadas despontavam na rua que se decidiu por sair montada. Só mais de duas horas depois saímos do prédio para a rua.

É carnaval. Aquelas batidinhas cadenciadas típicas da música, o calor infernal de fevereiro, o céu estrelado que não garante que não haverá chuva. Ansiedade. Longos períodos de silêncio, entrecortados vez ou outra por alguma frase sobre a rua estar ou não enchendo de gente, sobre o haver ou não “viados<sup>68</sup>” montados lá embaixo. Enquanto eu, sentada no chão ou em pé fumando na janela observava atenta e silenciosamente as drags se montando, tentava lhes dizer de quando em quando como estava o movimento da rua. Havíamos alugado um apartamento cuja janela dava para o Roma<sup>69</sup>, era o último andar do prédio e tínhamos ampla visão do resto do mundo dali, do mundo que existia para nós naquele momento. Lá embaixo, começavam a se delinear lentamente os traços de uma divisão territorial entre grupos sociais diversos. Fronteiras simbólicas claras, desenhadas por corpos (conforme Perlongher, 1987, 1993) que se espalhavam pela avenida Hercílio Luz. Das nove e meia da noite até a uma da manhã, era do alto nossa participação no mundo, através daquilo que os/as antropólogos/as chamariam de olhar, observar<sup>70</sup>. Evidentemente, não havia muito de participante na observação que fazíamos, mas não havia necessidade disso naquele instante. A participação estaria guardada para quando elas estivessem montadas, quando estivessem prontas para mostrar ao “mundo” como é que se faz uma excelente montaria (sendo que nesses termos explicitavam o que fariam lá embaixo).

Ali, no camarim improvisado por Vogue, pude assistir, auxiliar e experienciar<sup>71</sup> a montaria enquanto processo de *female impersonation*<sup>72</sup>. O palco, a rua ou qualquer outro espaço

---

<sup>66</sup> *Babado*, nesse contexto, é uma expressão que tem conotação negativa, indicando dificuldade em passar por uma situação específica e um tanto de falta de paciência.

<sup>67</sup> O termo foi usado de modo a designar homens gays, sem fazer referência nenhuma às suas práticas sexuais.

<sup>68</sup> Idem a nota anterior.

<sup>69</sup> O Carnaval do Roma está descrito no capítulo 3.

<sup>70</sup> Naquele momento (como em vários outros relatados no decorrer desse trabalho), poderia dizer que havia um englobamento da pesquisadora no *ethos* do grupo pois, ao mesmo tempo em que as observava se montando, observava o que acontecia lá embaixo, na rua, para poder relatar-lhes quando perguntassem, atendendo a uma demanda delas.

<sup>71</sup> Experienciar não no sentido de “sentir o que elas sentem”, mas embasada naquilo que vivenciei ao me montar atendendo a uma solicitação de Vogue.

vem sempre depois desse processo e o feminino que se cria ali, evidentemente, é um feminino cujos contornos vão sendo construídos a cada pincelada de maquiagem, um feminino que não se pretende similar àquela fragilidade e submissão que cabem no estereótipo atribuído ao binômio feminino-mulher.

Na primeira noite, quando cheguei ao apartamento, Vogue já havia passado a base da maquiagem, o corretivo<sup>73</sup>. O tempo que Vogue leva para se montar é de duas a três horas, podendo demorar mais. Ela é muito detalhista na produção. Havia trazido uma mala com a montaria (peruca, botas, cintos, chapéu, pulseiras, coleiras, toalha de banho, cremes, produtos de higiene pessoal), a frasqueira<sup>74</sup> (com a maquiagem, grampos de cabelos, lentes de contato, cílios postiços, etc.) e a roupa do corpo. Tudo posto de forma bastante organizada assim como é metódica no fazer da maquiagem. Além disso, tem uma mão firme. Não me lembro de tê-la visto, em nenhuma das noites, errando um traço sequer do delineador líquido, que é um tipo de maquiagem que requer alguma habilidade quando passado porque borra muito facilmente<sup>75</sup>.

A primeira coisa que faz é tirar a roupa... ao menos tênis, meias, camiseta e calça. Como de costume, muito preto nas roupas. Dobra as roupas, deixa-as em cima da cama. Põe as meias dentro dos tênis e os coloca sob a cama. Logo em seguida passa o corretivo e espalha. O cabelo está amarrado num rabo-de-cavalo, está agora vestida com um top e um shortinho. Pernas peludas, sobrancelha finíssima, peito e axilas depiladas. Ela é magrinha, muito branca (não pega sol, assim como Céia, para manter a pele assim), tem seios pequenos<sup>76</sup>, as pernas são

---

<sup>72</sup> A expressão está explicada na Apresentação.

<sup>73</sup> O corretivo, como o nome indica, é usado como base de maquiagem para corrigir algumas imperfeições da pele, como espinhas, cicatrizes ou, mesmo, uma barba rala. No caso das drags, é um componente fundamental da maquiagem.

<sup>74</sup> A frasqueira é um bem simbólico importantíssimo ao grupo que pesquiso. Ali estão guardadas uma das partes mais caras de sua montaria. Caras no sentido sentimental e financeiro. A maquiagem é uma das partes mais valorizadas da montaria das drags, devendo estar sempre impecável. Além disso, é uma das partes mais difíceis de improvisar pois, como usam maquiagem pesada, os produtos devem ser de boa qualidade, o que implica em preços altos. Uma vez, ao sair do camarim do Mercado Mundo Mix com Tina Túnel, ela me pediu que a auxiliasse a carregar suas coisas até o táxi. Peguei uma das malas e ela rapidamente disse que sairia dali carregando a frasqueira, porque seria “chique” ser vista saindo do camarim carregando-a.

<sup>75</sup> Vogue é costumeiramente contratada para fazer a maquiagem dos/as modelos que desfilam no “Beira-Mar Fashion”, uma versão local do “Morumbi Fashion” (que hoje é um evento de proporções bem maiores, chamado “São Paulo Fashion Week”), em que durante uma semana, a cada noite, no vão central do Beira-Mar Fashion, desfila uma loja diferente ali estabelecida. A última edição do Beira-Mar Shopping se deu em abril de 2001, sendo que doravante terá como concorrente um evento paralelo chamado “Santa Catarina Fashion Week”.

<sup>76</sup> Há alguns boatos acerca da razão da existência de seios em Vogue, mas não lhe nada acerca disso, assim como ela jamais me contou algo a respeito também. Boatos e rumores são comuns no circuito gay ilhéu. Eles permeiam quase todas as relações sociais que ali são estabelecidas. Geralmente, são acompanhados de uma certa dose de sarcasmo, como se o intuito por detrás da história fosse prejudicar as partes envolvidas, prejudicar a pessoa de

finas (o que se modifica quando está sobre suas plataformas e com as seis meias-calças que veste sobrepostas). Uma das coisas que me disse é que não depila as pernas porque não tem um corpo muito feminino... caso tivesse, o faria. Quando ela se refere a não ter um corpo feminino não está falando de ser ou não efeminada ou do fato de possuir seios. Ela está se referindo a um corpo de mulher com “coxão”, “pernã”, quadril, bunda avantajada... uma estrutura corporal que não lhe é dada.

Assim que termina a maquiagem, sendo a parte dos olhos a mais demorada (leva mais de uma hora para ficar pronta, o que observei também quando vi outras drags se montando), começa a vestir-se com a montaria, sendo esta composta de seis meia-calças – para engrossar as pernas - (reforço aqui que era carnaval, fevereiro e, conseqüentemente, verão), um par de botas brancas com tachas, um shortinho que se assemelhava a uma calcinha de vinil branco, um corselet branco (estilo cinto modelador), uma espécie de top branco também em vinil, peruca sintética de cabelos negros longos (feita para ser usada com chapéu), chapéu branco com acessórios prateados e em strass. Com medo de que seu chapéu fosse roubado ou arrancado no meio do povo lá embaixo, criou uma estratégia para impedir que isso acontecesse: tirou o cadarço dos tênis, transpassou-o por orifícios do chapéu que existem para esse fim, colocou-o sobre a cabeça e amarrou o cordão sob o queixo. Perguntou-nos apenas se estava bem e se não estava muito “vagabunda” com aquela roupa. Respondemos que não, que estava linda. Naquele momento ela andava “fazendo uma linha” (ou seja, adotando um estilo) mais cowgirl, com influências claras da nova fase vendida pela cantora pop Madonna. Havia um certo toque SM (sado-masoquista<sup>77</sup>) na roupa, dados os materiais empregados na confecção: vinil, couro sintético e metal, sendo que Vogue usa com frequência esse estilo.

Ver alguém se maquiando é uma experiência interessante. Independente de ser ou não a Vogue, que eu nunca tinha visto se montando pessoalmente, ou de não sofrer grandes

---

que se fala. De qualquer modo, como é prática recorrente, nem sempre adquire o status de verdade, podendo não ir adiante. De modo geral, esse tipo de boato é repassado, mas não é acompanhado de grande credibilidade.

<sup>77</sup> O estilo SM brasileiro (talvez devesse dizer apenas “ilhéu”) adquire contornos próprios, mais brilhantes, menos carregados/pesados que o americano (a estética sado-masoquista gay norte-americana é chamada *leather*). É um SM carnavalizado. No caso das drags, se comparadas aos punks estudados por Caiafa (1989), poderia ser dito que o uso desses signos de forma bastante particularizada esvazia um pouco o significado primeiro, uma associação entre prazer e dor. Por outro lado, em certa medida, o estar drag carrega um pouco dessa ambivalência, uma vez que para se estar bela e divertida, enquanto drag, alguns sacrifícios por vezes dolorosos são requeridos (esconder e amarrar do pênis, o uso de sapatos que não são confortáveis, entre outras coisas). Ainda, vale lembrar que não são todos os estilos de drag que usam esses acessórios SM, sendo que estes estão mais vinculados às top-drags e em nada lembram o estilo das caricatas (não que estas não possam usá-los ou usem, mas sobre seus corpos o acessório SM tem outras conotações êmicas).

alterações de humor com o *making up*. *Make up* é o termo adequado para se referir ao processo de maquiagem e montaria drag, pois sublinha mais o caráter de que é algo feito/fabricado por alguém, o que me parece mais adequado para explicitar esse processo. Para Vogue, cada detalhe é fundamental, a perfeição é a meta, fora ser “belíssima” (utilizando aqui termos nativos), ela não tem muito interesse em se montar. A possibilidade de não “estar bem” (leia-se “perfeita”) é suficiente para uma montaria deixar de acontecer. Não é necessário estar discursivamente a fim de se montar para o fazer para o carnaval, mesmo que elas não estejam sendo remuneradas para “botar a montaria na avenida”. Em certo sentido, montar-se no carnaval advém mais de um desejo de aparecer publicamente do que de se montar “por prazer”<sup>78</sup>. As drags referem-se a dias que se montam pelo prazer de se montar, diferenciando-os dos dias em que se montam “a trabalho”. É difícil encaixar o carnaval em um ou outro desses motivos. A questão gira em torno de “aparecer” - e aparecer bem - , de “ser vista” (aqui, num espaço diferenciado – a rua - do habitual – a boate)<sup>79</sup>, de ser olhada com medo, admiração, ser elogiada, ter pessoas que vêm lhe falar e, em certos momentos, dar um “passa fora elegante” nessas pessoas.

O caráter fabricado e (re)elaborado da experiência drag é sublinhado pelas drags em conversas com os demais sujeitos com quem convivem. Na terceira noite de carnaval, eu me montei. Vogue insistia para que o fizesse desde a primeira noite (e ainda hoje pede para que eu me monte para as festas que promove), mas só nesse dia resolvi experimentar. Montei-me antes de Vogue chegar ao apartamento, não queria atrapalhar a montaria dela. Eu não tinha peruca, coisa que para ela e outras drags era apenas uma questão de ter-lhes pedido uma emprestada. Nessa noite, Vogue solicitou meu auxílio enquanto se montava. Pediu que eu a

---

<sup>78</sup> Essa diferenciação aparece no discurso nativo, sendo que é difícil explicar o que seria uma ou outra coisa. Parece que a queixa por estar se montando, apresentando as dificuldades diversas de passar pelo processo, faz parte desse *ethos* drag. É evidente que se elas não quisessem não teriam obrigação de se montar nessas noites de carnaval. A reclamação talvez sirva para valorizar ainda mais a transformação que se passa no espaço do camarim. Há um componente político de tomada de espaço ao se montar todas as noites do carnaval, que se usa um pouco do dito popular “quem não é visto não é lembrado”. O carnaval seria, assim, um espaço importantíssimo para aparecer, para mostrar-se.

<sup>79</sup> Há, como pode ser observado, várias possibilidades de se montar: por trabalho (na boate ou outro espaço); por vontade própria (na boate, no carnaval, para um evento, entre outros). Montar-se no carnaval poderia, mesmo, ser visto como um exercício de militância. Seria um forma de tomar espaço, de fazer-se presente, de demarcar territórios. Ir ao carnaval se localizaria na dinâmica entre aparecer e comparecer, em que estar ali e ser vista ali fazem muita diferença, na consolidação de uma trajetória drag. Caso contrário, não haveria motivos de drags como Kim Khadja, por exemplo, que já mora há alguns anos em São Paulo, voltar à Ilha nessa época para sair montada ou, também, no esforço empregado por algumas drags para conseguir um local próximo ao Roma para se montarem para a ocasião.

ajudasse colocando a peruca, pegando um ou outro acessório, ajudando-a a colocá-los. Ao final do processo, pergunta a uma amiga dela que chegara há algum tempo: “A senhora não vai se montar, Karina?”. Ao que a garota responde “Ahãmmm... se eu tivesse corpo ainda...”. A resposta de Vogue foi rápida: “Corpo se fabrica... corpo se fabrica... eu, eu não fabriquei um agora?”.

Foi atendendo à provocação para que eu me montasse (o que não significa que eu tenha realmente me tornado uma drag) que eu consegui maior proximidade (em termos físicos, mas não apenas) do processo de montaria. Ao mesmo tempo em que maquiagem, botas e roupas indicassem para algo drag em mim, o fato de eu não ter usado peruca me colocou em outro lugar. É como se me jogasse de volta à condição de mulher. Quanto a não usar peruca, o que Vogue, Céia e Bárbara Davis, em momentos distintos me disseram é que não me seria algo tão fácil, porque para usar uma peruca deve-se ter alguma habilidade (para a vestir e portar), além de ser bastante desconfortável e, no verão, esquentar demais a cabeça.

Minhas observações de campo apontam para a maquiagem como o recurso que acaba potencializando a possibilidade de haver uma transformação em outro alguém, a construção de um outro eu, de uma espécie de metamorfose de gênero (Maluf, 1999). Parece que pintar o corpo ritualmente é uma prerrogativa de transformar-se de pessoa em persona. É o que algumas drags relatam ao afirmarem que é quando passam o batom ou terminam de fazer o olho que a drag “baixa”, ou seja, que se tornam efetivamente a personagem.

A respeito dessas transformações, quando realizei a primeira entrevista para este trabalho, tive acesso ao camarim em que se montava Céia Pentelhuda (ou, talvez, poderia dizer, em que o Maurício montava/criava sobre seu corpo um outro, o de Céia). Ele (o Maurício) ficou falando e fazendo a maquiagem, enquanto eu observava atentamente como ele a fazia e tentava me organizar para lhe perguntar algumas coisas sem seguir roteiro. Um aspecto chamou-me a atenção, algo de que talvez ele/ela (nesse momento) não perceba: enquanto vai fazendo a maquiagem seu tom de voz vai se tornando menos grave e passa a aumentar o volume da voz aumenta. Quando cheguei ao camarim ele estava de calça, sem camisa, já havia passado o corretivo facial e a base no rosto. Logo em seguida continuou fazendo olho, boca, colocando as lentes de contato, os cílios postiços, retocando o que não ficara direito e o que derretia com o calor (pois estávamos no auge do verão). Esse não é um processo rápido e requer o conhecimento de algumas técnicas. Enquanto Maurício/Céia ia seguindo passo a passo o trabalho de construção de sua personagem através de maquiagem e roupas, eu tinha a

“Fora do armário, dentro do *closet*”:  
o camarim como espaço de transformação.

impressão de ver outra pessoa se materializando na minha frente: os gestos usualmente comedidos iam tornando-se mais expansivos e performáticos, como já mencionei, a voz ia mudando e, mesmo, o vocabulário. O Maurício ia saindo de cena durante o processo, dando espaço à Céia e seu modo desbocado de ser. Quando acabou a maquiagem, ensinou-me como “aqüendar a neca<sup>80</sup>”, ou esconder/prender o pênis, algo que, segundo ele, demanda algum cuidado e conhecimento porque, caso algo dê errado, a dor é insuportável. Pênis escondido/preso, veste-se a cueca, a meia-calça (ou as meias-calças, dependendo da drag), uma calcinha, sutiã com enchimento e, finalmente, roupas e sapatos. A última coisa a ser colocada/ajustada é a peruca (e chapéu, quando usado). Terminado isso tudo, volta-se à maquiagem para retoques/correções. Céia estava montada. Era hora de sairmos do camarim e encontrarmos o público. É o tempo da drag: terminada a montaria, é hora de mostrar ao mundo “como se faz”, de sair do espaço fechado do camarim para ganhar o espaço (nem sempre aberto) do público.

## 2.2 “Nunca deixe ninguém por a mão na sua cara”: aprendendo a fazer maquiagem

Qualquer revista feminina traz dicas de maquiagem e não é preciso muito esforço para encontrar sugestões de como fazer um “make up” apropriado para determinadas ocasiões e que produtos usar. A existência dessas dicas não significa, per si, que são utilizadas ou utilizáveis. No caso das drags que venho pesquisando, de modo geral, o aprendizado da maquiagem se deu observando, perguntando, pedindo ajuda, sendo maquiadas pelas outras drags quando começaram, testando por si mesmas quando estavam em casa “desocupadas”, conforme enfatizaram diversas vezes. Até aqui, nada de muito diferente da forma como, de modo geral, mulheres pertencentes à cultura ocidental aprendem a fazer maquiagem. De qualquer modo, esse aprendizado e também o de como se montar (em termos globais) e de como se portar, ou seja, suas técnicas corporais (nos termos maussianos), são atribuídos com frequência à convivência com drags ou transformistas com “mais experiência” ou “mais antigas” (seria, caso fosse feita uma análise durkheimiana, uma forma de socialização que enfatiza aspectos de ordem geracional, quase sendo um aprendizado “de mãe para filha”) e às

---

<sup>80</sup> O termo do uso “neca” para fazer referência ao “pênis” pode indicar uma espécie de feminilização do órgão sexual masculino.



“Fora do armário, dentro do *closet*”:  
o camarim como espaço de transformação.

dicas que partiram delas. Por exemplo, quando perguntei à Célia Pentelhuda enquanto se montava, como aprendera a maquiar-se, respondeu-me:

“Sozinho. Antes eu não conseguia fazer isso aqui que eu estou fazendo: passar delineador. Bem, isso aqui é uma maquiagem mais pesada né? Se fosse uma coisinha mais delicadinha... mas tudo é do treino. Se tu queres aprender é conhecer o teu rosto e ir para a frente do espelho treinar. Errou, tá em casa mesmo, limpa... tá ali sem fazer nada... tem que ter bom gosto também... [risos] Qualquer coisa que tu faça tem que ter bom gosto”.

De qualquer modo, ao referir-se à sua primeira apresentação como drag, e quando perguntei como se montavam, informa:

“Na época, quem se montava era só o Marcelo... assim, estilo mais... mais mulher assim, sabe? Mais miss, estilo miss assim, sabe? O estilo antigo de drag. Aí ele pediu para a gente ser auxiliar dele no palco, né? Aí a gente se montou com ele... mas assim, uma coisa muito ridícula bicho, muito ridícula. É... Muito ridículo. Aí onde teve o concurso, que eu participei, eu ganhei, aí começava auxiliar dele né? Truques de maquiagem pegava um pouco com ele, tá? E na hora de passar delineador, ele passava em ti... Aí a gente começou...”.

Nesse sentido, parece-me possível dizer que, apesar do discurso drag ser basicamente um discurso sobre o "eu", de modo geral se referem à experiência drag como uma experiência social intensa, uma vez que muito do aprendizado advém das relações que esses sujeitos estabelecem com os demais, principalmente nos camarins e em suas vidas cotidianas. Isso está sublinhado na fala de Vogue Star, que responde a uma indagação minha de como aprendeu a se montar:

“Com as outras, com certeza com as outras, com as mais profissionais que eu... a gente, no camarim a gente aprende muito com elas, são pessoas que estão há muito mais tempo que você, tem uma prática, uma técnica, e têm um comportamento muito mais profissional do que você tem, e a partir daí elas vão ditando leis pra você, que, ou você se torna uma delas, ou você sai fora. Não tô dizendo copiar elas, mas há uma lei, pra isso, há uma lei pra você tá lá, naquele camarim com elas, e tá bem com elas. As mais antigas, as mais profissionais, com certeza te ensinam muito... claro que com certeza você vai aprender a se maquiar por si mesma, lendo, descobrindo o teu rosto,

descobrimo...mas a grande dica, o grande aprendizado tá nos outros, entendeu?”.

Originalidade é atributo importante no devir drag. Ninguém que pretenda seguir uma carreira drag pode lembrar outra drag. uma drag deve fazer, sempre, referencia a si mesma. Assim, é fundamental que desenvolvam um estilo próprio de performance, de trajes, de maquiagem. Isso fica particularmente claro na fala de Bárbara Davis sobre como foi aprendendo a se montar:

“É... primeiro quando eu penso já no show, já tenho alguma coisa marcada, um show, um evento, como o carnaval. É geralmente eu sou meio relapso nisso, eu não sou de ficar pensando, desenhando, idealizando... As idéias vêm meio na hora: ah, vou fazer um top assim, um shortinho assim... Às vezes tem uma blusa que eu não uso mais, eu desmancho e já vira um short, que aconteceu isso no carnaval... eu tinha uma blusinha verde-limão assim, meio de renda, de... né, e que eu não gostava, não ficava legal. Eu peguei e fui fazer um shorts, eu manchei a blusa toda e eu mesmo acabei fazendo um shortinho e ficou ótimo. Aí botei um cinto preto, aí fiz um top verde, também no mesmo tom, uma faixa na cabeça e isso aí. Agora, maquiagem, maquiagem eu acho que eu experimentei vários tipos já, sabe, de olho, de boca, de tom, de base, de pó. E eu cheguei numa definição, entendeu, pra mim fica bom esse olho, essa boca e essa pele, então eu não mudo, né? Tem muitas drags que sempre tá fazendo, mudando... cada show faz um olho diferente, uma cor diferente. Eu até mudo a cor do olho um pouco, sombra, essas coisas mas, contorno, boca, essas coisas... Então a Bárbara já tem uma característica e eu notei que as poucas vezes que eu tentei mudar o formato da boca, o olho, as pessoas às vezes não reconheciam até, porque eu fico muito diferente montado e desmontado. Então, se eu mudar o olho, se eu mudar a cor do olho, a maneira de pintar o olho para cima, eu digo que eu vou descaracterizar a Bárbara... eu acho isso. Então eu já tenho certinho o olho como é que deve ser feito, a boca... então a Bárbara tem uma cara já definida, né? Diferente das drags que fazem show, que às vezes elas aparecem com é... olho verde, olho branco, olho vermelho... a sobancelha bem arqueada, daqui há pouco a sobancelha ta reta, fina... cílios brancos, cílios vermelhos... Então eu acho que descaracteriza um pouco a personagem, porque fica uma coisa... sei lá, muito... meio mutante... cada hora tá de um jeito diferente, né? Eu acho que até para essas drags que fazem a linha andrógina, eu acho legal. Tipo, Victor Piercing, que é bem andrógino, Hera Ciber, que é totalmente... o nome já diz né? Uma coisa meio cibernética, ela gosta muito de metal, essas coisas, o chifre... Verônika também é assim... Verônika começou fazendo a garota, a top, assim, cabelão, vestidinho

colado... hoje em dia ela está com a cabeça toda raspada, só um rabo no meio da cabeça, o olho assim meio alien e meio nua, com os peitos de fora, da cintura para baixo mulher, da cintura para cima homem. Então eu acho que esse povo é muito atrás de moda. Ah, agora, hoje em dia está na moda a bicha fashion... a... ciber bicha, digamos assim... ciber drag, que eles falam né? Então aí todo mundo quer fazer a linha... é colar chifre de ferro na cabeça, é... sabe? Fazer um monte de coisas assim meio mutante... e eu acho que descaracteriza um pouco o trabalho... Agora, daqui há pouco essa moda volta... agora as drags já estão na onda anos 70 né? Elas já aparecem com aqueles óculos enormes, imenso, os vestidos todo estampados, o cabelão liso, bem compridão, né? Então cada hora ta uma coisa e elas vão atrás. Eu acho que se cada um tivesse um estilo e mantivesse esse estilo... se bem que eu mudei também o meu estilo no decorrer... Por quê? Porque te obrigam a fazer isso. Senão você não continua fazendo sucesso, não continua sendo chamado. Mas a minha cara não mudou. Eu posso mudar roupa, cabelo... mas a cara é uma coisa que eu acho que tem que permanecer... você não precisa mudar a maquiagem, o tipo de maquiagem... eu mantenho sempre a mesma e só mantenho o cabelo, mudo de roupa, o sapato...”

De qualquer modo, há uma construção de carreira drag que depende, primeiramente, da existência das “mais antigas”, que ditam as “regras do jogo”, sendo que essas regras não são fixas e atemporais. São datadas e localizadas, mudando de tempos em tempos, como os estilos de drag e suas performances. Voltando à fala de Céia, ter *bom gosto* parece ser outro atributo fundamental para que se possa ser uma drag. Caso não tenha esse atributo, a drag não terá como se montar bem e, se mal montada, não poderá seguir uma carreira drag. Entenda-se que aqui bom gosto não é algo que se possa aprender a ter com as outras drags, é algo que já se tem de antemão. Contudo, a experiência de/com o grupo, para as drags, é determinante na construção de suas carreiras.

Martina Baby<sup>81</sup>, ao atribuir à Vogue principalmente e também a convivência no camarim com outras drags o aprendizado de se montar, também enfatiza a importância dos laços sociais no devir drag:

“Com a Vogue. [risos] A primeira vez que eu... dessa do vídeo, que eu me montei. Eu ... foi muito pelo instinto assim.. Eu já tinha contato

---

<sup>81</sup> Em relação a entrevista com Martina Baby, talvez por não ter se tornado uma drag profissional, por não ter se montado por um longo período de tempo, diria que todo o discurso de sua entrevista é menos centrado em si do que o que pude observar nas outras entrevistas que realizei. Assim, suas falas referem-se, de modo geral, muito mais a sua convivência com outras drags do que propriamente a sua trajetória drag.

com o mundo artístico e tal, e já sabia um pouco de maquiagem e tudo mais. E era fácil, era um coisa do vídeo... Então era uma coisa... a psicóloga... Eu lembro que a psicóloga, foi assim olha: Eu fiz a pele e sei lá, mas a Vogue chegou lá e: Ah! Vamos mudar isso aqui tudo. Ela já chegou já: vamos pintar aqui, fazer isso aqui, aquilo lá. E ela deu um ... sabe? Um... assim.. do que, assim daqui, daquilo lá. E das outras vezes aí sempre...assim... fui aprendendo com a Vogue mesmo. Com a Vogue, alguma coisa com a Kim também, que ela me passava e tal. Mais assim com as drags. As drags sempre têm esse tipo de papo. É muito engraçado que daí elas ficam assim: Ai! Que linda essa tua sombra, né? Ai! Que não sei o quê. Ai! Onde é que tu comprasse isso? E aí não sei o quê. E aí.. Faz isso aqui! Faz assim! Mona! da próxima vez levanta esse risco aqui, mais isso aqui, que fica show. Não sei o que. Ai! Essa maquiagem ficou bem pra ti... Sempre... Ah! Faz assim sempre. Pega assim...pega o olho, puxa aqui, não sei o quê, não sei o quê lá. Ah! Sabe? Uma coisa assim. [risos] Daí tu vai aprendendo no meio das drags mesmo. Tu vai... É como a Kim te falou né? Que ela não gostava do vídeo. Mas ela foi aprendendo ali, entende? Na história dela. Não teve assim.. apesar de que tem gente que tem umas histórias de curso de maquiagem, né? Que tem uma coisa mais profissional assim.”

Falas como a de Martina e de Vogue explicitam que há, por um lado, um *ethos* que enfatiza uma certa individualidade na experiência drag mas, por outro lado, também afirmam que esta individualidade não se constitui absoluta na experiência drag. Assim, apesar de aos poucos irem tomando as rédeas de sua própria carreira, cujos rumos serão decididos singularmente por cada uma delas, essa trajetória, que começa muito impulsionada pela convivência com drags mais experientes, continua sendo reelaborada continuamente com o movimento do circuito drag, seja por inovações que vão sendo trazidas por drags de outros lugares, por drags novas no circuito ou por drags que inovam "por conta própria" seu estilo. Torna-se possível observar que a idéia de movimento, de transição, aparece nas falas das drags sobre si mesmas e sobre as demais, não apenas sobre as categorias a que pertencer, a seus estilos, mas a como vão aprendendo a fazer suas montarias. É o que conta Tina Túnel, referindo-se a como aprendeu a se montar:

“No começo, eu não sabia me montar, assim, maquiagem eu não sabia. Montaria até eu sabia, mas maquiagem eu não sabia. E sempre tinha alguém que me maquiava. Uma pessoa sempre me maquiava. E aí eu fui aprendendo, né? Fui vendo como é que era. Daí um dia na necessidade eu tive que maquiar sozinho, eu fui pegando o jeito assim, de me maquiar, de me montar, fui me baseando em drags que já eram

“Fora do armário, dentro do *closet*”:  
o camarim como espaço de transformação.

há mais tempo do que eu, né? Tanto as de fora, que sempre traziam coisas diferentes. Aí eu fui me vestindo, fui me produzindo conforme elas assim, e deu no que deu, assim, daí eu comecei a me montar, hoje eu me maquio sozinha, não acho tudo aquilo ainda, mais, em vista do começo: Nossa Senhora! É uma...uma coisa de doido.”

Essa convivência de camarim (que é um espaço de sociabilidade drag) parece ser fundamental na experiência drag, e é este o lugar onde são delimitadas as fronteiras entre ser de uma categoria de drags ou outra, ter um estilo ou outro – não porque as outras drags o decidam, mas porque é o espaço em que podem, aos poucos, ir construindo seu personagem, ir testando maquiagens, roupas e, mesmo, textos. É o palco por excelência também dos conflitos e onde se estabelecem bons vínculos, por vezes frutíferos, com outros artistas ou onde acabam acontecendo fatos que desembocam em desavenças como, por exemplo, roubos. Por essa razão e por uma fala de uma das drags em entrevista, escolhi o título que dei a essa seção do trabalho. Nas palavras (reticentes) de uma das drags<sup>82</sup>,

“Então... rola muito assim ó: As pessoas, quando... isso é uma coisa meio do artista mesmo, né? A pessoa quer fazer uma coisa, mostrar o trabalho, e tudo mais, e... quer ser sempre o melhor, né? Quer sempre mostrar o trabalho melhor, então no caso da drag: ser a mais bonita, ser a mais... a que chama mais atenção, ser a que é mais contratada, sempre assim né? A mais. Sempre a melhor. Mas aí, por exemplo, no caso da minha relação com a *drag x*, por exemplo, não rolava muito isso, porque a gente era amigo e eu me montava por vontade de tá lá, né? Por diversão. Então, eu nunca... eu nunca estabeleci nenhum tipo de competição com as drags. Mas eu sei, que as pessoas já me falaram, e tudo mais, que as pessoas... achavam que eu era muito bonito montado e tudo mais, então, aquilo eu acho, que preocupava um pouco as drags. Tanto é que no começo a *drag y*, rolava uma coisa assim... de né? De... a *drag y*... a *drag y* era uma figura engraçada, a gente se fala até hoje, hoje ele tá bem diferente, também quase não se monta mais, e tudo mais, mas ele... às vezes tinha umas coisas... Depende da drag assim né? Uma coisa de não... de não... contar truque de maquiagem, entende? De não dizer se tu tá bem ou se tu não tá bem, digamos que a tua peruca... ah, sei lá. Caiu alguma coisa da tua peruca, caiu... alguma coisa na tua roupa, tem algumas drags que não dizem, assim... sabe? não te ajudam. Mas aí, depende da relação. Por exemplo: Eu com a *drag x* sempre foi assim... muito boa a relação, e com a *drag y* também. De se ajudar e de... Ah! isso aqui tá errado na tua peruca,

---

<sup>82</sup> Optei por substituir ou ocultar o nome das pessoas citadas nessa fala para evitar qualquer mal-entendido entre as partes envolvidas.

vamos arrumar aqui, e não sei o quê. Como é que tá a minha peruca atrás? Como é que tá não sei o quê? Entende? Mas... mas rola alguma coisa assim de... de... eu não lembro de ter visto alguns estresse assim... de alguém, né? Vir... e... e tombar assim. Uma vez, eu lembro que teve uma festa, na antiga Ominus, e aí a... a *drag y* me ajudou a... me ajudou a maquiar, né? E aí... aí tinha uma biba lá, que disse assim uma vez, uma outra que se montou também, ela chegou e disse assim: [risos] ‘Eu vou falar uma coisa muito séria contigo. Nunca deixe nenhum gay botar a mão na sua cara, nunca deixe ninguém fazer o seu rosto, porque as pessoas sempre querem... se alguém vai te ajudar a te maquiar, sempre vai querer fazer alguma coisa errada pra tu parecer feia’. E eu não pensava isso. Eu pensei: Ah! Será? Mas eu acho que não. Não tem nada a ver. Porque a *drag y* tinha me ajudado a fazer o meu rosto. A fazer a minha maquiagem. E eu pensei: ‘Ah! Não. Não tem nada a ver. Ficou bem’. E eu tinha visto isso, as pessoas tinham visto, né? Então, às vezes tem umas neuras assim... sabe? Umas coisas assim de... sei lá. Depende de cada um. Eu falei: Não, relaxa. A bicha não gostava dela, por isso também, que ela falou isso, né?”

Estar feia ou estar bonita parecem ser definidores do estilo de drag que se quer seguir. As drags que entrevistei pontuam isso afirmando que se espera de uma drag caricata que ela esteja “ridícula” enquanto se espera de uma top-drag que ela esteja “impecável” e “bela”. Poder-se-ia dizer que os parâmetros de beleza para as drags são pré-estabelecidos, e (re)afirmados a cada montaria. O material de campo aponta para isso mas, por outro lado, diz também que as categorias não são fixas ao longo de uma trajetória drag. As drags estão sempre se transformando, as categorias de drag vão alterando ao longo do tempo os requisitos para que uma ou outra drag possa lhe pertencer e os limites da classificação se impõem quando as drags informam que uma drag que se identifica como pertencente a uma dessas categorias pertence a outra. Ou seja, há discordâncias entre as formas como as drags se vêem e como são vistas pelas outras em alguns momentos, o que aponta para uma fragilidade da classificação interna ao grupo. Mesmo as drags percebem essa fragilidade e dizem que há muito mais estilos de drags do que categorias classificatórias.

Ainda, pelo que observei e ouvi em algumas entrevistas, parece-me possível afirmar que o corpo montado e o estilo de drag de que se faz parte por vezes têm uma forte conexão com o tipo de corpo de quem se monta. Assim, de alguém exageradamente magro ou gordo espera-se uma personagem caricata, enquanto às pessoas magras com estilo top-model, com o corpo trabalhado (mas não exageradamente trabalhado) via exercícios físicos ou um corpo que seria considerado sensual é mais indicado que sejam top-drags. Uma das drags que entrevistei, por

“Fora do armário, dentro do *closet*”:  
o camarim como espaço de transformação.

exemplo, faz referência a uma outra que é muito gorda e que se torna ridícula (nos termos dela) porque tenta manter um estilo top-drag, sendo que poderia desenvolver uma carreira muito mais profícua caso mudasse de categoria e se tornasse uma drag caricata.

Essa representação de um corpo ideal para o desempenho de uma função social específica é discutida por Turner (1994), que argumenta que ao corpo, no capitalismo tardio, é atribuída grande importância, sendo que as discussões acerca dele encontram grande espaço nos movimentos políticos e nas teorias sociais/culturais. Ele aparece tanto num contexto de liberação quanto nos de controle repressivo (corpo como objeto de sedução, de tortura, de intervenções médicas, de suporte de luta por direitos reprodutivos ou manifestação da sexualidade). Para Bourdieu (*apud* Turner, op. cit.) são as relações sociais de produção pessoal que estão em jogo nas lutas pelo controle do corpo, sendo que este acaba, na sociedade contemporânea, constituindo-se no principal elemento de distinção entre as pessoas. Para o autor a apropriação do próprio corpo (diretamente relacionada ao estilo de vida e a classe social) vai dar base às novas políticas de poder e emancipação pessoal. Penso que é isso que acontece quando há um padrão de estética corporal mínimo exigido para que um sujeito possa ou não pertencer a uma categoria de drag. Assim, o grupo fornece parâmetros do que cada sujeito pode ou não fazer/ser em relação aos demais membros daquele grupo. Dentro desse contexto o indivíduo se caracteriza pela relação que estabelece com o lugar e o papel que desempenha dentro do grupo de que faz parte (cf. Vernant, 1987).

### 2.3 Negociando identidades, negociando espaços: a escolha do nome e sua aceitabilidade pública

*“All you need is your own imagination  
So use it that's what it's for [that's what it's for]  
Go inside, for your finest inspiration  
Your dreams will open the door [open up the door]  
It makes no difference if you're black or white  
If you're a boy or a girl  
If the music's pumping it will give you new life  
You're a superstar, yes, that's what you are, you know it”  
(Madonna & Shep Pettibone)*

*“What's in a name?  
That which we call a rose  
by any other name  
would smell as sweet.”  
(William Shakespeare)*

“Fora do armário, dentro do *closet*”:  
o camarim como espaço de transformação.

Borges Pereira (2000) relata que em alguns lugares do interior paulistano a pessoa, quando morre, passa a ser designada como “o corpo”, perdendo assim seu nome. Pode-se pensar, nesse sentido, que é uma forma de tornar essa pessoa que morre, uma não pessoa. No caso das drags, parece-me que uma personagem drag só se torna concretizável quando um nome lhe é dado, independente do sistema pelo qual o ato da nomeação tenha ocorrido. Assim, é imprescindível para uma drag profissional ter um nome. Um dos argumentos utilizados seria o da divulgação do trabalho. O nome funcionaria aí como uma espécie de marca-registrada da drag, que serviria para indicar que tipo de performances terá uma festa, pois as pessoas já sabem, por conhecerem os nomes das drags, que tipo de show será feito ao verem um ou outro nome num flyer ou cartaz. Inclusive, ouvi relatos de drags que escolheram um nome a partir de solicitação de donos de boate que queriam divulgar a performance que ocorreria em sua casa noturna. É o caso de Martina Baby:

“Então, o nome que eu usava. Que eu usei na realidade. Porque assim ó: Eu não tinha nome. Eu não fixei um nome, mas quando teve essa festa que teve esse.. que eu recebi esse cachê e tal, desse show. Eles precisavam de um nome pra pôr no flyer, né? E aí... Eu tinha um nome na cabeça... Que assim... O nome Verônika, ele me era muito forte assim... Apesar de eu gostar mais dessa coisa mais glamourosa. E de a Verônika ser um drag mais moderna, né? O nome dela eu achava muito forte: Verônika. Então eu... Eu buscava... Eu busquei assim um... um nome que puxasse uma coisa assim meio latina e tal. Eu não sei se Verônika é um nome latino, eu acredito que não. Não sei até te dizer, mas... eu acho, sim né? E aí... Mas o nome que me veio foi Martina. Que me lembrava essa coisa do nome forte que era: Verônika, Martina eu também achava um nome forte. Então eu coloquei... eu disse pra eles colocarem no flyer o nome: Martina Baby. Só que... O nome acabou não ficando muito assim, né? As pessoas me chamavam de Stéfano, de Stéfane. Porque meu nome é Stéfano, então acaba ficando fácil chamar de Stéfane. Tinha uns amigos que me chamavam de Tífane. Que era meio engraçado também. [risos] Então ficava: Stéfano, Stéfane, Tífane. E tinha umas bichas que me chamavam de Stephânia. Muito engraçado [risos]”.

Não pretendo propor ou discutir aqui um sistema de nomeação drag, até porque não tenho dados de campo suficientes para subsidiar a discussão. O que me interessa nesta seção é pensar em que medida o nome das drags tem relação com a construção de uma ou outra personagem drag e de que modo este nome se relaciona com as performances que são



efetivadas por essa personagem criada. Vou me restringir a discutir os nomes atribuídos a ou escolhidos pelas cinco drags que entrevistei, podendo citar como exemplo nomes de outras drags com as quais mantive contato durante a pesquisa de campo. Utilizarei como dados comparativos, quando oportuno, informações acerca de outras drags em entrevistas que deram a sites GLS ou a jornais, livros e revistas.

Dentre as drags que entrevistei pude observar dois modos de escolha de nome (que estou entendendo aqui como nome completo), cada um com suas ramificações: no primeiro caso o nome é dado pelo público, seja a partir do nome do garoto, a partir de algum evento ou a partir de alguma performance que fez (isso pôde ser visto já na fala de Martina Baby). Nem sempre nome e sobrenome são escolhidos num mesmo momento. As falas de Céia Pentelhuda e Tina Túnel ilustram isso:

“Porque meu nome é Maurício não é? Aí ficou Mauricéia, Céia. O pessoal chamava de Céia, aí um dia na London, o dono da London, porque eu só fazia bafão, escândalo, aí chegou: “agora com vocês Céia Pentelhuda”. Primeiro me chamavam de Céia. Aí Céia Pentelhuda, ele começou com a Céia Pentelhuda e ficou.”

“Tina Túnel. Hoje é Tina Túnel. [Antes era Andressa Fire]. Não, eu não escolhi, escolheram pra mim. Aí eu vim morar aqui em Balneário. Já fazem sete anos que eu tou aqui. E na London foi a mesma coisa, eu ia na London, e tava tendo uns shows, aí teve um dia, um concurso de novos talentos. De dublagem. Ninguém me conhecia. Eu ia na London, ninguém me cumprimentava, ninguém me conhecia. Eu fui um mês assim... todo sábado, me sentia até mal assim, de ninguém vir conversar comigo, de ninguém, né? Aí, eu jurei pra mim... daí eu fui embora. Eu entrei, deu uma hora, eu fui embora indignado. Quando eu sai, eu disse assim, ó: Eu juro, que eu fiz uma promessa pra mim, que um dia as pessoas iam me adorar, né? As pessoas iam...que ninguém me olhava, ninguém conversava comigo, ninguém me notava. Aí teve esse concurso de dublagem, e eu participei desse concurso de dublagem, e ganhei. O concurso. Aí fui contratado pela boate, pra trabalhar de... de... de drag na boate. E o meu nome era Andressa Fire. Só que no dia, que eu participei do concurso, eu fiz a Tina Turner. Aí eu dublei a Tina Turner, e daí todo mundo... daí eu ganhei o concurso, durante a semana: Ah! Tu viu quem é que ganhou o concurso? Ninguém lembrava do meu nome. Eles falavam assim: Ah! Foi aquela que dublou a Tina. Né? Quem? Ah! Que dublou a Tina Turner. Aí todo mundo me via e dizia: Ó a Tina lá! Daí começou a pegar a Tina. E era só Tina. E o Túnel, porque eu uma vez, eu e um amigo meu fomos dar uma volta depois da boate, a volta básica pelo

“Fora do armário, dentro do *closet*?  
o camarim como espaço de transformação.

Balneário, e tem uns túneis que tem, né? Aqui na... da... da BR ali. Nós fomos até o túnel, que tem uma danceteria ali, pra voltar pra cá, e tinha dois guris pedindo carona, a gente deu carona pros guris, e saímos com os guris, né? E aí no outro sábado, o guri que eu fiquei foi lá na boate atrás de mim. Aí o guri chegou lá e... Daí o pessoal chegou assim: Tina! O guri do túnel tá aí. [risos] Entendeu? E aí começaram a me chamar de Tina Túnel.”

Com relação ao nome de Céia, parece que esse desdobramento do nome próprio que possui desmontado é relativamente comum. Em um livro que fala sobre festas com música eletrônica em São Paulo, Palomino (1999) mostra exemplos de outras drags cuja nomenclatura também se deu dessa forma, como as drags paulistanas Paulette Pink (Paulette veio de Paulo) e Silvetty Montilla (Silvetty veio de Sílvio). Em certo sentido, Martina Baby indica isso também ao contar que, de modo geral, as pessoas se referiam a ela não como “Martina”, mas através de derivativos do nome que tinha desmontado.

No segundo caso o nome é escolhido pelo rapaz, seja a partir de artistas que influenciaram a composição da personagem ou via algum traço existente em sua personagem que pode ser encontrado em alguma artista. No caso das drags que entrevistei, os nomes que escolhem tem uma ligação forte com o mundo do *show-business* norte-americano, sendo que são escolhidos a partir de nomes de cantoras e atrizes famosas, de modo geral. É o que mostram Bárbara Davis e Vogue Star (a fala de Tina Túnel, antes explicitada também indica essa apropriação de signos da cultura pop norte-americana):

“Vogue é assim oh, quando a Madonna lançou lá o clip dela, eu achei muito interessante a forma que os bailarinos dançavam, aquela atitude dela, a própria letra da música dizia, né ‘abra seu coração e se transforme naquilo que você quiser ser, não importa se você é homem ou mulher’, né, aquela história toda, e eu me interessei muito e aprendi a dançar Vogue. Daí eu ia pros lugares e começava a dar tapa em todo mundo, né, [rindo], daí era eu, a Magia<sup>83</sup>, mais um outro amigo meu, o Adalberto, que foi pra França, e nos dançamos Vogue, e todo mundo falou Vogue, Vogue, Vogue e Vogue, e ficou Vogue. Aí ficou!!! [risos]”<sup>84</sup>.

---

<sup>83</sup> Magia é uma travesti bastante conhecida no circuito GLS Ilhéu sendo, mesmo, uma figura bastante presente no imaginário dos/as frequentadores desses espaços de sociabilidade na década de 1990. Já mora na Itália há cerca de três anos, tendo feito uma visita recente ao Brasil.

<sup>84</sup> De acordo com Palomino (op. cit.) o nome da drag paulistana Verônica também faz referência à cantora Madonna (cujo nome é Madonna Louise Veronica Ciccone). No documentário “Drag Stories” (1997), Vogue cita o trecho da música “Vogue” (lançada em 1990) dessa mesma cantora que está posto como epígrafe dessa seção

Quando lhe perguntei acerca de Ricardo, seu nome civil, uma vez que montada ou não as pessoas sempre se referem a ela como Vogue, tive como resposta:

“É, [o Ricardo] sumiu... [risos] muito pouca gente sabe assim, né, Ricardo é mais a minha mãe [gargalhadas]. Mas eu não me incomodo também. Tem pessoas que dizem ‘Ah...’, tem até umas bichas meio abusadas que vêm brincar comigo, e aí elas dizem ‘E aí Ricardo?’... e daí? é meu nome né? eu não posso fazer nada!”.

“Bom, Bárbara, por causa de Barbara Streissand, não que eu goste dela assim mas eu sempre achei um nome forte, né? Além de caracterizar algo muito especial, algo bárbaro, né, uma menina bárbara... já define tudo. A... quem é? É Bárbara. Pronto. Já define tudo. E eu gostava disso porque eu acho Barbara Streissand uma atriz completa. Ela é cantora, ela é bailarina, ela é atriz, né? Eu assisti alguns filmes dela... aquele *Funny Girl* é muito divertido... ela consegue ser cômica, ela consegue ser bailarina, ela canta, ela atua muito bem... além dela ter uma expressão de rosto muito forte, muito marcante. Então eu sempre admirei ela por isso, não pelas músicas em especial, mas por ser uma artista completa, né? E pelo nome também... eu acho que faz jus a ela. Então eu sempre gostei desse nome por isso. E... e Davis por causa de Betty Davis, né, Betty Davis *eyes*, que é uma pessoa que tinha um olhar assim muito marcante. E sempre que eu me montava, antes de eu escolher esse nome, as pessoas me diziam ‘nossa, teu olho fica maravilhoso’... porque de óculos, eu uso óculos, o olho fica pequeno... e quando eu me monto o olho fica grande, fica aquele olho assim, então as pessoas ficam ‘nossa, parece que você trocou, que é outro olho, o teu olho fica maravilhoso’ e sempre a primeira coisa que notavam, que comentavam, era a do olho assim, né? Então eu associei essas coisas né? Me falavam que era Betty Davis eyes, eu comecei a brincar com isso e acabei juntando os dois nomes, certo? Ficou a Bárbara Davis.”

---

como inspirador da escolha de seu nome. Sobre a prática do voguing, a dança que inspirou a música de Madonna ver Becquer & Gatti, 1997.

“Fora do armário, dentro do *closet*”:  
o camarim como espaço de transformação.

A relação do nome-drag com o público se dá, de modo geral, da seguinte forma: o público pode aceitar ou não o nome, assim como sugerir ou até impor mudanças parciais ou totais. A aceitabilidade pública (leia-se pelo público) do nome torna-se imprescindível para o reconhecimento social de uma drag. O nome não necessariamente indica se a drag é caricata ou não, mas em alguns casos é um dos principais indicativos. Este seria o caso de Céia Pentelhuda.

Da parte das drags, parece ser muito importante que seus nomes sejam respeitados e tenham respeitabilidade. Elas têm um nome a zelar, conforme explicitaram-me várias vezes, chegando a deixar de indicar colegas para trabalhos porque têm medo de que essa outra drag possa “aprontar alguma coisa” e queimar o “bom nome” que possuem graças a seu “bom trabalho”. Sobre a possibilidade de mudança de um nome já estabelecido (no sentido de “dado” e “aceito”), a resposta tende a ser “de modo algum”, como aconteceu com Céia quando lhe pediram se queria apresentar um programa na TV com a condição de que trocasse de nome (porque “Pentelhuda” não seria um nome interessante – leia-se apropriado - para uma apresentadora). Nas palavras dela:

“Ah, deixa eu até te contar... tem um programa de TV aí alternativo, pela TVCOM que eles me convidaram né? Primeiro convidaram a Vogue, mas de certo ela não pode. E aí deram pra mudar o nome, se eu tinha condições de mudar o nome. Eu disse não. Não. Não mesmo. Não ligaram mais. [risos]”.

A proposta de mudança de nome, nesses casos, consistiria numa espécie de desrespeito ou até de traição à personagem drag, uma vez que o nome seria um dos componentes das performances realizadas por esses sujeitos. Por essa razão, depois de estabelecido um nome a uma drag, torna-se muito indelicado pedir-lhe que o mude. Não que o nome de uma drag não possa mudar, mas ele funciona como uma espécie de marca registrada, que indica várias coisas sobre a drag por ele nominada - entre elas, a qualidade do trabalho que realiza, conforme anteriormente explicitado.

**“Fazendo bafão”:**

saindo do camarim, encontrando o público.

3

*“I'm going out tonight - I'm feelin' alright  
Gonna let it all hang out  
Wanna make some noise- really raise my voice  
Yeab, I wanna scream and shout  
No inhibitions - make no conditions  
Get a little outta line  
I ain't gonna act politically correct  
I only wanna have a good time  
The best thing about being a woman  
Is the prerogative to have a little fun and...  
Oh, oh, oh, go totally crazy - forget I'm a lady  
Men's shirts - short skirts  
Oh, oh, oh, really go wild - yeab, doin' it in style  
Oh, oh, oh, get in the action - feel the attraction  
Color my hair - do what I dare  
Oh, oh, oh, I wanna be free - yeab, to feel the way I feel  
Man! I feel like a woman!”  
(Shania Twain/Lange)*

Há quem diga que uma drag só é uma drag quando montada. Mas não é apenas isso o que define esses sujeitos. Uma drag, para existir, necessita de outras drags, de público, de pessoas que as contratem, de territórios a percorrer, de performances verbais e corporais<sup>84</sup>. Para existir, uma drag não deve apenas estar num lugar, há toda uma atmosfera que necessita ser criada para que ela possa atuar, há enfim um território que necessita ser criado para que circule com mais fluidez. Enquanto artistas, precisam estar sempre divulgando seu trabalho, sempre mostrando o que fazem, reafirmando suas performances e suas personas.

A dimensão performática da experiência drag é talvez uma das mais difíceis de perseguir. Rápidas ao atuar, gesticular, falar e caminhar, mesmo que sobre saltos e plataformas que cerceariam os movimentos de outros sujeitos, elas são difíceis de acompanhar. Essa é sem dúvidas uma das dimensões do fascínio que provocam. A criatividade e a improvisação são outros aspectos fundamentais a uma drag que queira ter algum destaque. Afinal, é necessário que se mude sempre, que se crie novas piadas, que se tenha senso de humor e oportunidade. Caso contrário, haverá desabono em relação a suas atitudes por uma platéia que sempre quer e exige mais.

De qualquer modo, há platéias mais e menos exigentes. Diferentes públicos exigem posturas, textos e roupas diferenciadas. A mais desbocada das drags diminui o número de palavrões em seu texto caso vá trabalhar num chá beneficente cujo público principal são membros da chamada terceira idade. Segundo as drags com que pude ter contato ao longo de minha pesquisa de campo, é muito mais fácil trabalhar para o público “hetero” do que para o público “gay”. Elas contam que em festas “hetero” não podem ser tão expansivas quanto nas festas em casas noturnas gays, para não chocar. Os limites do que pode ou não ser feito são bem mais evidentes. Por outro lado, demandam menos em termos de montaria e performance. Nada precisa ser tão elaborado para fazer sucesso. Já nas festas e casas noturnas com predominância de um público gay ou mesmo GLS, dizem, tudo muda: é necessário estar sempre fazendo coisas diferentes; melhorando montarias, performances, textos; inventando novas brincadeiras. Além disso, costumam ser melhor remuneradas em festas “hetero”, principalmente naquelas privadas (como aniversários, casamentos e jantares).

---

<sup>84</sup> O conceito de “performance” é compreendido neste trabalho tanto como categoria êmica quanto ética. Esta discussão encontra-se no item 3.4 deste capítulo.

Conforme me disseram várias vezes as drags, trabalhar para o público GLS é trabalhar sob pressão, uma vez que esse público é muito exigente em relação ao que fazem e como se montam. Para as drags, o público heterossexual não se importa muito com a montaria e com o que fazem. Para este público, qualquer coisa que façam é novidade, é engraçada e está bom. O mesmo não acontece quando trabalham para o público gay, o que faz que se tornem mais difíceis de agradar e, conseqüentemente, de trabalhar<sup>85</sup>.

Atualmente, as performances drag se alastram e tomam espaço em vários lugares: mídia impressa, televisão, rádio, festas, passeatas de apoio a um/a ou outro/a político/a em época de eleição, paradas do dia do orgulho gay, e mesmo em eventos como o Fórum Social Mundial. Neste texto, o foco principal cairá sobre festas e eventos, especificamente festas que aconteceram em casas noturnas gays da Ilha de Santa Catarina, no Carnaval do Roma e no Mercado Mundo Mix.

Assim, este capítulo discorre sobre algumas das performances drags que observei durante minha pesquisa de campo. Não foi fácil registrá-las em longas noites de casas noturnas lotadas, em que minha altura prejudicava a visibilidade que tinha do palco e nas quais não tinha como parar em lugar algum para tomar notas, uma vez que não havia espaço disponível para fazer isso.

A maior parte das festas aqui relatadas aconteceram no MixCafé, a única casa noturna local que investe em atrações drag<sup>86</sup>. A Chandon foi palco de poucas performances-drag, sendo a maior parte delas realizadas por drags “de fora”. Acabei utilizando também a descrição de

---

<sup>85</sup> Há também quem não goste de drags, há quem ache que elas deveriam acabar (que já foi o tempo em que eram divertidas), mas teria que entrevistar essas pessoas para saber o porquê. Um dia, quando o show das drags foi anunciado, por exemplo, ouvi uma mulher dizendo: “começou a pior parte agora! Que saco!”. Ou, em outros dias, já ouvi reclamações acerca do perfume da drag, sobre ela estar falando demais durante o show, da performance ser ruim, etc. Em relação à Céia, por exemplo, algumas pessoas tendem a se incomodar com o modo desbocado de ser drag que ela tem. Mas a composição da personagem é essa, de modo geral, muito embora ela tenha me dito que controla o palavreado dependendo do trabalho que está fazendo, principalmente fora de ambientes GLS. Dificilmente num ambiente hetero, ela sairia andando e cantando, no ritmo do vocal e da música que tocava na pista, “vou dar meu ediiiiiii”, por exemplo [Edi é o mesmo que ânus]. Assim como há pessoas que não gostam das performances-drag, ou das drag em si, há apreciadores/as e, mesmo, fãs. Ser apreciador/a de drags não implica, é claro, em se interessar erótico-afetivamente por elas. Certa vez, ao cruzar com uma amiga minha e contar a ela que estava fazendo pesquisa de campo, rindo ela me disse que em primeiro lugar eu deveria anotar que a drag havia tomado um banho de perfume cujo odor era péssimo. Nessa frase, muito mais que o cheiro de perfume da drag estava em jogo um gostar ou não de drags como atração de festas. Não são todas as pessoas que freqüentam casas noturnas “do babado” que se relacionam com uma cultura drag. Ao contrário do que geralmente se fala nesse espaço, “não gostar de drag” (ou da cultura drag) não é usual apenas entre as mulheres, havendo vários rapazes que não compartilham dessa cultura. Ou seja, ao contrário do que se observa num olhar superficial, as drags não são consenso: elas incomodam, constroem e por vezes cansam.

<sup>86</sup> Conforme dito anteriormente, apenas o MixCafé contrata drags na Ilha. Na Chandon elas são contratadas pelos/as *promoters* de festas e não pelo estabelecimento.

uma festa realizada em Camboriú<sup>87</sup>, em que Céia Pentelhuda comemorava seu aniversário (ou melhor, o aniversário era de Maurício mas ele estava montado). De qualquer modo, já tive a oportunidade de assistir a todos os shows de Céia que observei naquela ocasião aqui na ilha. Céia, como contratada permanente do MixCafé durante praticamente todos os meses dos anos de 2000 e 2001 acabou sendo a personagem principal deste capítulo, assim como Vogue, com quem tive a maior convivência de camarim, acabou sendo do capítulo anterior.

Neste capítulo apresento os *flyers* que divulgam as festas e, conseqüentemente acabam divulgando as performances que serão realizadas nesses eventos. Os *flyers* são, também, e é este o enfoque que pretendo dar-lhes aqui, parte das performances que acontecem numa festa. Por esta razão, coloco-os aqui.

Descrever também as performances das drags no palco ou em meio ao público (em casas noturnas, MMM ou no carnaval de rua).

O capítulo termina com uma discussão acerca de algumas questões norteadoras: corporalidade, territorialidade e performance.

### 3.1 “O que é que há, hein?”: drags em performance

*“A solidão do palco*

*Ab, terrível solidão do corpo. Máquina só, singrando o linóleo sem bússola. Maior que o mar, mais profundo ainda que a noite, o palco e os milhares de olhos que observam na escuridão além do fosso, ensejam naufrágios. A luz na ribalta é o anjo vingador acusando o corpo. E o que era para ser tão somente a carne frágil de um caído coração, transcende a matéria em evocações míticas. E a música-vento estufa a vela longa do vestido, leva mais e mais, avança o corpo no linóleo como se os antigos navegantes. Sozinho no palco, o bailarino executa uma tarefa de Sísifo. Leva a pedra do movimento ao cume, mas a platéia exige repetição, que o corpo invente caminhos novos, suplante dificuldades, corra riscos mourejando na salmoura do próprio suor, até que o escuro o redima, arfante, exausto, hirto de cansaço e assombro.”*

(Joel Gehlen)<sup>88</sup>

À drag que recebe as pessoas numa festa ou evento é dado o nome “*hostess*”. Esse nome também é dado às drags que apresentam alguma premiação ou show, sendo essas atividades

---

<sup>87</sup> Cidade vizinha a Balneário Camboriú, localizada a cerca de 100 Km da capital.

<sup>88</sup> Texto publicado no Jornal “A Notícia”, Joinville (SC), no “Caderno do Festival”, em 29 de julho de 1998.



dirigidas ao público GLS ou não. Uma *hostess* costuma ser contratada da casa em que trabalha, no sentido de ser parte do staff “fixo”, uma vez que é quem “dá o tom” do tipo de coisas que acontecerão na festa, que informa que atmosfera o lugar fornece a quem procura entretenimento ali. É no trabalho de *hostess*, principalmente, que a drag estabelece vínculos com os clientes das casas noturnas em que trabalha, pois é nesse espaço que tem com eles os primeiros – e talvez mais intensos – contatos. A drag que mais acompanhei enquanto *hostess* (e também fazendo show) foi Céia Pentelhuda, um pouco no Mercado Mundo Mix, mas principalmente no MixCafé.

O Mercado Mundo Mix é um dos espaços que, apesar de dirigido também ao público GLS, exigem uma postura diferenciada na atuação das drags é o Mercado Mundo Mix<sup>89</sup>. Isso porque possui um público variado, de diferentes idades, sendo que parte não costuma ter ou não tem efetivamente contato com drag queens. Foi acompanhando Céia e Tina enquanto faziam *hostess* que pude observar como são olhadas com espanto, por vezes medo, por várias pessoas pelas quais passam. É interessante ver a reação das crianças, que poucas vezes demonstram medo, mas boa parte das vezes ficam olhando fixamente para as drags, como se tentassem entender o que é aquela figura diferente que vêm.

Circulei muito com as drags pelo MMM. Tina, em vários momentos, tomou-me pela mão e passeamos de mãos dadas entre os expositores e o público. Era comum que as drags me pedissem para acompanhá-las enquanto circulavam. Diferente do que faz Céia, ela não fala com todas as pessoas porque se sente pouco à vontade com isso. Céia, por sua vez, fala com todo mundo, todo o tempo. São estilos diferentes de drag, com atitudes diferentes, mesmo que ambas estejam desempenhando o mesmo trabalho. Tina repetiu várias vezes que tem medo de ser como a Céia, que não tem coragem para brincar com as pessoas da mesma maneira, que tem medo de sofrer algum tipo de represália ou agressão. Disse que a Céia é corajosa e que não sabe como ela consegue elaborar tanto texto, dizendo ainda que ela própria não se vê como uma drag “de texto”<sup>90</sup>.

---

<sup>89</sup> Em 2001 aconteceram duas edições de uma feira alternativa na Ilha, o Egotrip Bazar, cuja proposta era ser um Mercado Mundo Mix melhorado, ou seja, que atendesse mais a demandas locais e tivesse mais atrações do que as que usualmente vêm com o MMM. Uma das coisas que chamou a atenção das pessoas é que não havia nenhuma drag. O que acabou diferenciando o Egotrip do MMM foi uma espécie de não direcionamento a um público específico (como o GLS, que atende a demanda de gays, clubbers, punks, e outras pessoas ligadas a cultura underground), seja nos eventos e produtos em exposição ou na divulgação da feira. Talvez por essa razão, não houve um público muito vasto visitando ao Egotrip.

<sup>90</sup> Durante essas conversas com as drags em que falavam acerca de outras drags tentava não emitir nenhuma opinião ou comentário com medo de que tudo não passasse um teste para avaliar que tipo de pessoa eu era. É

Tina é uma top-drag. É comum que top-drags não falem muito, apesar de que essa não é uma regra fixa ou a ser seguida. Mas não é apenas circulando entre as pessoas que a diferença entre estilos de drag aparece: ela também é construída durante os shows que realizam no palco.

Falar de palco, dentro de uma boate ou bar gay, é falar de um lugar em se deseja estar ou do qual se deseja tomar parte. É falar de um lugar quase mágico, um pouco misterioso, onde “querer aparecer”, “passar a existir”, “ter visibilidade” são momentos oportunizados a quem deseja ser visto (e ver, claro, quem está na pista, com vista panorâmica)<sup>91</sup>. É no palco também o lugar em que as drags têm mais espaço. Momento único de parada da pista de dança, em que o foco sai da dança frenética dos corpos, por vezes amontoados e suados, e todos os olhares (ou quase todos) dirigem-se a quem performa sobre o palco. Seja apresentando uma ou outra atração (fazendo *hostess*) ou fazendo show, o palco é um território em que as drags mandam e atuam. Não são todas as drags que fazem show. Vogue, por exemplo, prefere fazer *hostess*, tendo feito poucos shows ao longo de sua carreira (conforme me disse em entrevista). Tina Túnel gosta de fazer show, mas prefere ficar longe dos microfones e de conversas mais longas com o público<sup>92</sup>, de acordo com o que me disse enquanto andávamos pelo MMM. Bárbara Davis gosta de fazer as duas coisas, mas lembra que shows muito longos não agradam ao público. Céia adora palco, circular pelo meio do público e passar seu texto via microfone. Martina Baby fez apenas dois shows (em lugares diferentes, mas o mesmo número), mas o que gostava mesmo era de se montar e ficar circulando no meio do público, por vezes acompanhar Vogue no trabalho de *hostess*.

Existem várias categorias de shows de drag, que usualmente seguem um script coerente com o tipo de drag que faz a performance. Descreverei alguns mais adiante para deixar essas

---

comum que as drags “se queimem” [falem mal uma das outras], o que pode render situações bantante desagradáveis e quebra de relacionamento entre elas. Por vezes, pode-se pensar que queima uma espécie de “fogueira das vaidades” quando se fala em drags (ou pessoas que trabalham como “entertainers”), não apenas com o intuito de fazer/desfazer boas/más famas, mas também para garantir seu quinhão do mercado (ou seja, trabalhos, que as põem em evidência e rendem cachês). Minha postura em relação a essas conversas de bastidores foi linear ao longo de minha pesquisa de campo: sempre soube que elas falam bem/mal umas das outras, e penso esses comentários como parte do *ethos* local, ou seja, eles acontecem e são constituídos e constituídos de relações entre essas pessoas. De qualquer modo, tive a preocupação de não emitir opiniões de nenhum tipo a respeito de nenhuma drag.

<sup>91</sup> Conforme Leach (2000), quando entramos numa igreja, verificamos que o interior desta está dividido em áreas de diferentes graus de sacralidade. Esses diferentes graus de sacralidade indicariam áreas mais e menos valorizadas na estrutura desse espaço, assim como a quais locais os olhos das pessoas presentes devem estar voltados. No caso do palco, dentro da boate gay, poderia dizer que ocupa o mesmo lugar hierárquico do altar, ou seja, é um lugar para o qual as atenções devem estar voltadas.

<sup>92</sup> No caso de Tina Túnel, as performances efetivadas são mais corporais do que verbais.

diferenças um pouco mais claras (não muito, porque por vezes os diferentes estilos se confundem, não sendo facilmente dissociáveis). Antes, contudo, penso ser necessário fazer uma pequena tipologia dos estilos de drag de que tomei conhecimento.

### **Algumas estéticas drag**

Num dos shows a que pude assistir durante a pesquisa de campo, chamado “Noite das Loucas”<sup>93</sup>, estavam no palco quatro drags. Duas poderiam ser qualificadas como as *top-drags* “clássicas”, Lucrécia e Michaela, que fazem shows um tanto pirotécnicos (com muita fumaça, luz estroboscópica, luzes acopladas às roupas, fogos de artifício, etc.), com música eletrônica mais pesada, jogando muito o corpo e a cabeça. Havia ainda outra top, Tina, mas que faz shows um tanto diferentes desses, geralmente dublando e imitando uma cantora (usualmente Tina Turner ou Whitney Houston). Há quem diga que Tina é *caricata*, mas de acordo com suas montarias e shows e, ainda, com a forma como se classifica, a categoria top lhe é mais adequada. Além dessas, lá estava também Céia, caricata, abusando daquilo que geralmente as caricatas fazem de melhor: uma montaria escandalosa e exagerada (em cores, brilhos, acessórios, etc.), e muito texto ao microfone.

Não é apenas o texto que define o pertencimento das drags a uma ou outra categoria. Vogue, é uma top-drag e é “boa de texto”, apesar de a maior parte das top-drags prefere não falar no microfone. Já Céia é uma drag caricata, ou seja, a proposta é que seja engraçada. E isso se dá, a maior parte das vezes pelos textos que fala, mas não apenas por eles. As performances corporais e montarias também têm peso na construção do estilo da personagem que interpretam. Céia, por exemplo, tem no fazer graça um aspecto intrínseco a sua personagem, evidenciado a cada passo, gesto, montaria ou fala, como pode ser observado nas descrições aqui feitas de suas performances.

Não é apenas o texto que compõe a personagem de uma drag caricata (assim como de outras categorias de drag): o vestuário também. Usualmente as caricatas conseguem usar roupas muito mais exageradas que o usual de outros estilos de drag. Seriam, por assim dizer, o exagero do exagero<sup>94</sup>.

---

<sup>93</sup> Nem todos os shows que as drags fazem têm nome. Falarei especificamente desse show mais adiante.

<sup>94</sup> Por exemplo, certa noite Céia carregava uma frasqueira de mão preta, enfeitada com tachas prateadas, usava saltos de cerca de 15 cm de altura e 3 cm de plataforma. Os saltos não eram finos, nem muito grossos. Tinham uns

“Fazendo bafão”:  
saindo do camarim, encontrando o público.

De qualquer modo, as classificações em tipos de drags são frágeis. Evidente, há traços diferenciadores entre um e outro estilo, esporulam novos estilos além dos clássicos “top” e “caricata”. De acordo com as entrevistas que realizei, pude montar a tabela abaixo, de estilos de drag e suas definições. Note-se que as definições que me foram dadas dizem mais acerca das montarias do que das performances que fazem.

<b>Estilo</b>	<b>Definições</b>
Top-drags	Têm postura bastante feminina, interagem com a moda, têm a obrigação de estar bonitas e sexy, devem se parecer um pouco com mulheres
Caricatas	Alegóricas, cômicas, engraçadas, exageradas.
Ciber-drags	Relativamente semelhantes às tops, mas com um estilo bem mais “futurista”.
Andróginas ou go-go drags	Mais masculinas, sem pretensões de se aproximarem muito do feminino. Não se depilam, por vezes.
Bonecas	Como Isabelita dos Patins, que possui um personagem único e cujos movimentos lembram um pouco uma boneca.

Haveria ainda outros estilos de drag, de acordo com as entrevistas que fiz, mas estes não foram “nominados” ou descritos por nenhuma das pessoas com que falei. Não há consenso entre as drags sobre a inclusão de transformistas como um tipo de drag. Para as que concordam com essa inclusão, a drag transformista seria aquela que faz a imitação de alguma atriz ou cantora, que faz “o clone” de alguém, aproximando-se muito visualmente de uma mulher. Apesar dessas novas categorias, as correntemente utilizadas são “top” e “caricata”.

---

quatro centímetros de diâmetro. Eram pretos, “básicos”. A frente do sapato não era muito afunilada também. Usava um vestido longo e preto, com brilho prateado (era um desses tecidos sintéticos que têm brilho). Usava pulseiras feitas do mesmo tecido do vestido. Tinha uma fenda atrás do vestido que ia até a metade das coxas. Usava ainda um casaco branco, bastante peludo, decorado com uns fiozinhos pretos. O casaco era curto e tinha mangas que iam até metade do antebraço. Na mão portava um anel feito com um CD, que pintou de preto. Na verdade, é um CD acoplado a um anel comum (conforme dito anteriormente, o improvisado e a imaginação são fundamentais a uma carreira drag). Esse anel-CD é talvez uma marca registrada da Céia, mas em geral não o usa pintado. Usava uma peruca vermelha gigantesca, de uma cor bem forte, meio ruiva puxando para um tom mais “sangue” e tiara de strass/canudinhos. A gargantilha que usava era do mesmo material da tiara, assim como os brincos de pressão. Quanto à maquiagem, estava mais ou menos assim: boca marrom, com contorno mais forte que o batom em si, olho também levemente marrom que dependendo da iluminação puxavam um pouco para o prata, cílios postiços pretos enormes. A pele estava coberta por uma camada generosa de corretivo e base. Usava unhas postiças longas também, pintadas de preto.

Em relação aos shows, há performances corporais explícitas para cada tipo de drag. De qualquer modo, vez ou outra, uma drag de um estilo pode fazer um show característico de outro (como aconteceu na “Noite das loucas”, em que top-drags participaram de um show caricato ou no aniversário de Céia, em que um dos shows que fez poderia ser caracterizado como de top-drag).

Um dos maiores berços de drags e estilos de drag é o carnaval. Nele, além das profissionais já reconhecidas, figuram ainda as não-profissionais/ocasionais, ou seja, aquelas que apenas se montam nesse período do ano. Pode-se dizer que são drags de uma noite (ou cinco noites, considerando que o carnaval começa na sexta e termina na terça-feira), que não constam na classificação que me foi dada pelas profissionais, mas que também têm destaque e estilo. Assim, será necessário que se fale mais adiante sobre o carnaval ilhéu, que possui um importante papel na formação e carreira das drags com quem manteve contato.

De qualquer modo, se o que define um estilo de drag ou outro são quesitos como montaria, performances corporais e performances verbais, é necessário que se fale, antes, sobre eles. Passo, então, a falar sobre as performances corporais e verbais<sup>95</sup> das drags, uma vez que a discussão sobre a montaria está posta no capítulo 2.

### **Drags em cena: alguns shows**

Assisti vários shows de drags ao longo de minha pesquisa de campo, sendo estas catarinenses ou não<sup>96</sup>. De qualquer modo, utilizarei aqui apenas descrições acerca de performances de drags catarinenses. Passarei, então, a falar sobre as performances drag que acontecem durante os shows. A palavra show é utilizada para qualquer atividade desenvolvida no palco em casas noturnas gays. Engloba dublagem e dança, teatros, diálogos e premiações. É difícil separar nesses momentos de palco o que são performances verbais e o que são performances corporais. As separações porventura feitas são analíticas e não oriundas do campo.

---

<sup>95</sup> A discussão teórica acerca de performance corporal e verbal é feita no item 3.4 deste capítulo.

<sup>96</sup> Há uma classificação geográfica interessante e que não é pautada no local de nascimento, mas no local em que atuam (e normalmente residem) as drags. Nesse caso, há drags do “Rio”, de “São Paulo”, de “Balneário Camboriú”, etc.

*Show 1: drag caricata fazendo show que termina com distribuição de brindes*

Céia é uma drag caricata, de acordo com o que diz e do que dizem de seu estilo. Seus shows são caricatos, ou seja, têm como intuito ser cômicos. Não caricatos de alguém ou alguma coisa especificamente, mas no modo de agir, nas suas falas, no interpretar de músicas (usualmente caricaturáveis) que usa em seus shows. Por exemplo, certa noite ela estava dublando uma música cantada em espanhol por uma mulher. A música lembrava qualquer coisa relacionada ao México (ou ao menos a da idéia que a mídia vende desse país). Usava uma peruca vermelho-fogo, amarrada com um laço preto. Vestia uma saia longa, com uma espécie de lenço dobrado ao meio e amarrado diagonalmente na cintura, camiseta branca com sutiã preto com enchimento por baixo. A maquiagem não estava escrachada, borrada, mas muito elaborada, próxima a de uma top-drag, não fossem os dentes da frente pintados de preto, para parecerem estragados. Ela portava um leque. A dublagem não coincidia exatamente com a letra da música. Não havia muitos momentos de interação com o público, a não ser quando a letra da música dizia (em espanhol) “por tu, solo tu” e ela apontava o leque para as “bibas” na pista. Ao dublar o “por tu”, apontava o leque para alguém e depois balançava a cabeça com força negativamente. Ao dublar o “solo tu” fazia o mesmo, só que apontando o leque para outra biba. O público, embora o show tivesse intuito de ser cômico, parecia um tanto indiferente.

Depois que o show acabou houve distribuição de CDs, brindes oferecidos pelos DJs. Primeiro Céia chamou três rapazes ao palco. Pediu-lhes para dançar e mostrar a cueca (de fato, só a barra dela). Deu-lhes um CD cada, assim que cumprida a tarefa. Depois chamou três garotas. Pediu para lhes beijar os seios (havia pedido para beijar a barriga dos meninos, um pouco abaixo do umbigo). Uma delas fugiu correndo do palco. A drag chamou então outra garota ao palco para substituí-la. Depois chamou mais três rapazes e repetiu a brincadeira. A premiação procedeu também da mesma forma. Depois chamou mais duas garotas, que “disputaram” o CD que sobrara dançando, sendo que a decisão foi dada ao público, com a Céia gritando no microfone “É essa? Aplausos para a candidata número X”. Ao fim da brincadeira, Céia fez um discurso acerca do objetivo da festa, dizendo que estávamos empregando bem nosso dinheiro, uma vez que a festa era para levantar fundos para pagar o prejuízo que os DJs

tiveram quando o MixCasarão<sup>97</sup> pegou fogo<sup>98</sup>. Depois um dos DJs tomou o microfone, a pedido de Céia, e fez um longo discurso acerca do mesmo assunto, que aborreceu o público. Céia passou então a palavra a Dennis Lombardo, que anunciou a festa que realizaria no sábado da semana seguinte, não falando muito. Céia despediu-se, encerrando assim o show e pedindo ao DJ que começasse a tocar.

*Show 2: drag caricata fazendo distribuição de brindes*

Noutra noite, depois do show, Céia foi fazer brincadeiras de distribuição de brindes (no caso só para os rapazes, porque os brindes eram entradas para uma sauna gay local). Primeiro chamou três garotas para dançarem no palco, como se fossem “prostitutas do Bokarra<sup>99</sup>”. Quando a drag perguntou-lhe os nomes o DJ cortou o som do microfone e, no momento da resposta, colocando no lugar de suas vozes uma voz digitalizada masculina, que respondia nomes como “João” e “Tonhão”. Depois chamou um rapaz para dançar. Ele estava sem camisa Céia pediu-lhe que mostrasse a cueca. Ele a puxou de uma forma tal que foi possível ver parte de seus órgãos sexuais. Céia ainda chamou mais três garotos para dançarem no palco mostrando as cuecas. Um deles só dançou e a Céia pediu que também mostrasse a cueca, mas ele respondeu que não poderia porque estava sem. Quando pararam de dançar e a música cessou, ela anunciou ao microfone que o garoto não vestia cuecas. Foi perguntar aos garotos os nomes e novamente fizeram a brincadeira da troca de voz, aparecendo uma voz feminina digitalizada dizendo nomes como “Mariazinha”, “Paulinha”.

---

<sup>97</sup> O MixCasarão era o nome dado a um casarão antigo, localizado ao lado direito de onde fica a frente do palco no carnaval do Roma, que às vezes funcionava como casa noturna. Durante o carnaval e em algumas ocasiões em que se queria promover festas para mais pessoas, o MixCafé transferia-se para lá.

<sup>98</sup> Ou quando lhe colocaram fogo, conforme a Céia dizia, e todo seu equipamento assim como os “cases” de CDs foram destruídos. “Case” é o nome dado ao lugar/embalagem em que DJs armazenam os discos ou cds com que tocam.

<sup>99</sup> Famosa casa de shows e *strip-tease* localizada na mesma rua que o MixCafé.

### *Show 3: top-drag apresentando concurso e premiação*

Numa festa bastante tradicional na Ilha, o Gala Gay<sup>100</sup>, foi Vogue quem fez esse papel de apresentadora. Normalmente, Vogue é uma drag que faz preferencialmente *hostess*, incluindo nisso trabalhar na porta e circular pela festa ou evento ou apresentar premiações/atrações. Conforme me disse, usualmente prefere não fazer shows. Fazia muito tempo que eu não via Vogue montada, principalmente montada no palco. Ela estava, como de costume, muito bonita<sup>101</sup>. Trocou os trajes que usava para fazer *hostess* quando foi ao palco. Não estava mais vestida como se fosse uma espécie de deusa grega, seu primeiro traje naquela noite, mas assumia no palco o papel de *congirl* (ou vaqueira), inspirada, como de costume, na última fase da cantora Madonna (usando um corselet branco, chapéu branco, “casaco de peles” branco, meia arrastão, sendo toda a roupa branca e enfeitada com tachas).

Com relação ao concurso de fantasias que sempre acontece no Gala Gay, Vogue fez a abertura (anunciada por Beto, o dono da boate, que estava falando de um microfone de dentro da cabine do DJ). Ela entrou no palco enquanto começava a tocar a canção “Music”, de Madonna. Ela começou a dançar, mas menos de um minuto depois a música foi cortada, acabando com a performance e fazendo com que ela tentasse falar ao microfone, que não estava funcionando. As pessoas na pista aplaudiam, enquanto ela gritava com o DJ, até que o microfone passou a funcionar. Começou a falar e, logo em seguida, disse: “Cadê a luz do palco, caralho? Será que eu to lôca... Luz do palco... (...) Eu também tenho que ser vista... A luz detrás também”. Apresentou, então, componentes de uma escola de samba da ilha (Copa Lord), que foram ao palco e fizeram uma apresentação rápida. São seis pessoas: quatro mulheres e dois homens (sendo que um deles é o Rei Momo). O Rei Momo era o único que não sambava.

Dos/as participantes do concurso, em número de vinte, não há drags profissionais montadas, e não são apenas as drags que participam dele. Pessoas que não praticam *cross-*

---

<sup>100</sup> Festa que acontecia na quinta-feira que antecede ao carnaval na danceteria Chandon. Em 2002 a festa não aconteceu porque, dizem, a boate está falindo. O Gala Gay era uma espécie de baile de abertura do carnaval para o público gay na Ilha.

<sup>101</sup> Citando aqui várias pessoas com quem falei ao longo da festa. A beleza de Vogue montada é consensual: freqüentadores/as de festas “do babado” e outras drags enfatizam muito esse atributo. Vogue é alguém que possui grande destaque no meio gay ilhéu, tendo bastante espaço na mídia e alguma circulação entre as festas de “colunáveis” locais. Voltando à questão da beleza de suas montarias, todas as drags que entrevistei lhe teceram comentários elogiosos nesse sentido. Bárbara Davis chegou a dizer que Vogue faz o “melhor olho” que ela já viu, não havendo nada comparável no país. Entre os/as freqüentadores, é comum que se diga que “Vogue sim é uma drag de verdade”, comentário que persiste, independente do fato dela não estar se montando com freqüência.



*dressing*<sup>102</sup> e algumas travestis também concorrem. Duas delas, em especial, chamam a atenção por “terem um corpo tão perfeito que parecem mesmo mulheres”, sendo que a dúvida se desfaz, principalmente, quando elas falam e suas vozes, que cambaleiam entre tons altos e baixos, denunciam que não são “mulheres comuns”. A respeito das duas, Vogue tece comentários mais longos e particulares. Com relação à Ana Paula, uma das concorrentes<sup>103</sup>, sócia mais que perfeita da Feiticeira<sup>104</sup>, Vogue comenta: “E ela jura que aquilo tudo é dela! Ela comprou, pagou, é dela! (...) [aplausos do público] O poder de um corpo! O que faz um corpo!”. Quanto à Vitória, a outra travesti (conforme se referiu a si mesma naquele momento): “O poder de um corpo... Salto agulha, meu bem. Cair de cima disso é babado!”.

Antes e durante as apresentações dos/as fantasiados/as, Vogue não pára de falar, seguindo provavelmente o texto que tem sobre a prancheta que carrega na mão direita. Na mão esquerda está o microfone. O texto consiste de informações sobre cada concorrente (o nome da pessoa, número, nome da fantasia, e se está só ou em grupo). Cada apresentação (que implicava em sambar no palco) durava no máximo quinze segundos. Dezenove concorrentes compareceram, um faltou. Durante essas apresentações foi comum que Vogue falasse coisas como “Manda ver!”, “Sucesso!”, “Arrasou!”. Também reclamou novamente do fato de não estar sendo vista no palco: “Cadê a luz em mim? Cadê o scan em mim que eu tô aqui no escuro?” e “Manda a luz aqui, que a gente precisa de luz. A gente tá derretendo mas precisa de luz!”.

Depois da apresentação dos/as concorrentes Vogue fez um discurso sobre a oportunidade de falar em público, sobre a presença dela nas festas, a presença das pessoas nas festas (principalmente as festas dela), agradecendo às pessoas que auxiliam nessas realizações, disse também que agora está em outra [que não a de drag]: é *promoter*. Anunciou então que dia 30 de abril realizaria sua próxima festa, com temática country (mais uma vez fazendo referência à fase de Madonna no momento).

Algum tempo depois, Vogue começa a falar novamente e dá início a apresentação do resultado do concurso. Traz novamente ao palco o pessoal da Copa Lord. Enquanto ela segue falando, as pessoas da escola de samba fazem uma apresentação rápida, sendo Vogue quem

---

<sup>102</sup> Ou seja, que não o praticam no cotidiano e que ali também não estão praticando, mas vestindo fantasias como uma garota vestida de fada ou um rapaz vestido de palhaço.

<sup>103</sup> Que em princípio pensava ser uma travesti mas que me informou, dias depois que era transexual.

<sup>104</sup> Personagem de Joana Prado, que atuava na rede Band de televisão em canal aberto.

“corta” o DJ e, conseqüentemente, a apresentação do grupo. Em seguida Vogue apresentou as vencedoras: em primeiro lugar a drag Roxy e em segundo a [então] travesti Vitória<sup>105</sup>.

Com relação à Vitória, Vogue comentou “A mulher mandou bala. Arrasou, parabéns. (...) Aqui tá o cheque, merecido”. Com relação ao primeiro lugar não comentou muitas coisas, a não ser que o cheque dava para pagar a produção (a montaria). Jenniffer, que havia vencido no ano anterior, foi chamada para entregar a faixa, como que numa despedida do título de Miss. Passa a faixa, mas não sem antes fazer uma cena fingindo que não vai entregá-la. Para encerrar, depois de parabenizar e elogiar todas as pessoas que participaram do concurso, Vogue falou ao microfone: “Eu nunca fui miss<sup>106</sup>”. Esta performance de Vogue foi muito semelhante a que teve dias depois, no concurso Pop Gay, realizado pela Prefeitura Municipal na segunda de carnaval no Roma.

*Show 4: festa de aniversário de performer com shows da drag caricata que faz*

No seu 34º aniversário, Maurício foi de Céia. A festa aconteceu em Camboriú, no Mariu’s House, uma casa de espetáculos de teatro de revista, conforme anunciado num mural ao lado da porta de entrada. Ao chegar, logo encontrei Céia montada, acompanhada de Virgínia Trump<sup>107</sup>, que literalmente distribuía purpurina entre os/as convidados/as através de abraços de boas vindas que tinham o intuito de deixar todo mundo “brilhando”. Algumas “ex-drags” (na verdade, não sei se “ex-drags” existem de fato, pois as pessoas costumam continuar a falar delas como se ainda se montassem; há, contudo, drags que deixam de se montar) de Balneário apareceram, desmontadas, para parabenizar o Maurício. Ao perguntar a “Tamara Táxi<sup>108</sup>”, uma

---

<sup>105</sup> Ao primeiro lugar desse concurso, cujo título é “Miss Chandon”, está reservado o prêmio de 300 reais, o segundo lugar também recebe dinheiro, mas o valor não foi anunciado. Roxy, uma drag, com 37 pontos, recebeu flores, uma faixa, uma placa e um cheque. Vitória, com 36 pontos, também ganhou as mesmas coisas.

<sup>106</sup> Parte considerável das drags iniciam suas carreiras ao participarem de um concurso e o vencerem, como pude evidenciar em depoimentos de drags que entrevistei e em conversas informais que tive com outras pessoas.

<sup>107</sup> De acordo com Céia, a primeira drag do estado. Cheguei a marcar uma entrevista com Virgínia, mas acabamos não conseguindo conciliar nossos horários, seja em ocasiões em que ela esteve na Ilha ou em que estive em Balneário Camboriú, onde reside.

<sup>108</sup> Usei o nome-drag entre aspas porque, além de não saber o nome do garoto, ele não estava montado e não tenho autorização para uso de seu nome, digamos, “oficial”.

dessas “ex-drags”, se ela não estava mais se montando, tive como resposta um “graças a deus<sup>109</sup>”.

Nessa noite, depois de ter recepcionado as pessoas que chegavam, Céia fez uns três shows (mudou de roupa em todos eles). Apenas um desses shows eu nunca havia visto antes mas, aparentemente, ela também já o havia feito. Todos foram muito engraçados, coerentes ao estilo caricato de Céia. Virgínia fez um show apenas, cantando uma música em português, de Ângela Maria (esse tipo de música não é usual em shows de drag atualmente, mas de acordo com o que me disseram as drags, é um estilo que marcou o início da “cena drag”).

O show de Virgínia teve um estilo atualmente considerado “trava” (conforme algumas drags definiram esse estilo de show), ou diva, com música nacional, preocupada com uma dublagem próxima do perfeito (as top-drags também tem essa preocupação), tirando um menino da platéia como par e dançando com ele. Música calma, sem muita movimentação de braços, pernas e cabeça. Desceu do palco, interagiu com o público, mas não empolgou muito a platéia, que talvez não esteja mais preparada para apreciar esse tipo de show, já em certo desuso entre as drags.

Um dos shows de Céia foi aquele em que dubla “I will always love you”, seu “show clássico” : o mais conhecido e performado. O outro foi um em que, sentada num banquinho, com um boneco sentado no colo, dubla uma música romântica com vocais dramáticos, sendo que ela faz a voz feminina e o boneco a masculina<sup>110</sup>. Nesse show, num dos ápices da música, ela finge masturbar o boneco. Na performance de “I will always love you”, Céia começa parada, meio de costas para o público, no fundo do palco. A música começa e ela se vira, começa a andar de lado, fingindo estar mancando, quase que arrastando uma das pernas. Segue o tempo todo cantando e fazendo caretas. Usa uma peruca de cabelos cacheados, uma espécie de papel carbono nos dentes de cima e da frente para que pareçam podres ou inexistentes (de longe parecem não existir), uns óculos de sol imensos, mini-saia, uma blusa rosa com bolas brancas aberta e com as pontas amarradas. Ela começa o show dublando uma conversa que

---

<sup>109</sup> Pelo que me contaram, o motivo dessas drags não estarem mais se montando foi uma briga com o dono de uma casa noturna de Balneário Camboriú, quando uma drag montada que estava ali trabalhando foi agredida fisicamente por um rapaz e, quando solicitado o auxílio do dono da casa, este disse que não poderia fazer nada a respeito. Não se montar mais foi uma decisão que englobou protesto pelo descaso do dono da casa noturna e preocupação com a falta de segurança da profissão.

<sup>110</sup> Há um outro número que Céia faz, semelhante a esse, utilizando como fantoche Miss Piggy, personagem famosa entre as crianças, integrante de um grupo chamado de “Muppets”. Nesse outro show, a música dublada possui dois vocais femininos.

originalmente encontra-se no início de uma música eletrônica, fingindo falar num celular de brinquedo. Dubla a mulher, que fala com um homem. Só depois que essa conversa acaba o DJ coloca a música de Whitney Houston, fazendo com que Céia inicie a performance através de várias caretas. Nos intervalos da dublagem, entre uma estrofe e outra, arranja algum tempo para chamar o DJ de “filho da puta” e mandar a platéia “tomar no cú” (exatamente nesses termos). Na cena mais esperada desse show, ela roda o braço, gira-o com ímpeto, segurando o microfone, até que chegue o ápice do refrão da música (que não é mais que o título dela), momento em que finge realizar uma penetração anal com esse mesmo instrumento (que pode ser considerado fálico, dada sua imagem). Na seqüência, continua a cantar com o microfone, mas faz cara de nojo, fecha as narinas com os dedos, abana-se com a mão próxima ao nariz fingindo sentir mau cheiro, finge cuspir no microfone e o esfrega com as mãos ou na roupa fingindo tentar livrá-lo do mau cheiro, limpá-lo.

A outra performance que fez naquela noite, e que eu nunca havia visto, é talvez a única “comportada” de Céia. Pude assistir a esse show novamente dias depois, no Mercado Mundo Mix. Nesse show ela veste uma roupa que faz com que lembre a imagem de uma santa. A roupa é dourada e usa também uma capa composta de um grande tecido branco, preso a cada um dos braços por um longo pedaço de madeira. Quando movimenta as madeiras com os braços, o tecido se move de modo a causar um efeito muito bonito, principalmente quando se encontra em meio à fumaça de gelo seco e ao piscar de um estrobo<sup>111</sup>. Ela usa um tipo de gorro, que recobre quase toda a cabeça, deixando só o rosto de fora. Para esse show, se movimenta menos pelo palco e deixa de lado o estilo mais caricato. É um show semelhante ao realizado por top-drags, sendo que fica mais no meio do palco, não circula tanto por ele. De qualquer modo, também não joga tanto a cabeça quanto as top-drags atuais para fazer esse show. A música que utiliza é eletrônica, com vocais para que possa dublar. Nas duas ocasiões em que pude assistir essa performance, aniversário do Maurício e MMM, ela foi bastante aplaudida.

---

<sup>111</sup> Nome dado ao aparelho que gera a luz estroboscópica.

*Show 5: top-drag dublando, dançando e entretendo público em palco na praia*

Uma outra drag que pude observar em palco, fazendo show ou passando o texto foi Bárbara Davis, sendo que provocou gargalhadas no público do carnaval no Deca, na Praia Mole. Apesar de não ser um “bar gay”, é nesse bar que o “público G”, para usar o texto de Vogue, se reúne no verão e carnaval. Mesmo fazendo uma linha top-drag, Bárbara é uma drag que tem muito texto, tendo “umas tiradas bem inteligentes” de acordo com o que algumas pessoas me disseram durante seus shows. Sua interação com o público é menos desaforada que a de Céia, com menos palavras de baixo calão, mas com um mesmo tom de intimidade. Brincava com as pessoas, descendo do palco com microfone em punho. Conversava com várias pessoas que ali estavam. Com uma garota conversou num estilo “me engana que eu gosto” quando esta disse que era hetero, perguntando porque ela se enfiara num espaço gay da praia se, mais adiante, em outros pontos da praia, havia muitos homens hetero com corpos belíssimos. Depois, começou a perguntar para as bichas de onde eram e se estavam gostando da festa ali. Como as respostas eram “Ah, legal”, “Daqui”, “Sim”, “Ahã”, depois de perguntar: “de onde a senhora é?” a uma biba e ela responder “de Porto”, “tá gostando do carnaval de Floripa?”, “Ah, tá tri né”, soltou um: “Assim não dá, elas são todas *monassílabas*<sup>112</sup>”. Bárbara fez um show, mas a música falhou no meio, ela reclamou do DJ, mas não recomeçou o show. Algumas pessoas ficaram com pena da drag, outras um tanto indignadas. Algum tempo depois, ao entrevistar Bárbara, descobri que a falha da música era um truque, uma combinação com o DJ, para que o show não ficasse muito longo e monótono. Isso porque, para Bárbara, as pessoas têm um tempo para gostar do show. Se este passar de três minutos e pouco, elas já começam a bocejar e achar chato. Muito embora para a maior parte das pessoas ali o show estivesse interessante, uma mulher ficou algum tempo berrando, da areia, pra drag “calar a boca” e sair do palco. Uma outra pessoa mandou um bilhete com algo do tipo “cai fora daí” escrito, que Bárbara leu no palco e respondeu dizendo, que era contratada do bar, que poderia estar brincando “aí embaixo, na areia” como todo mundo mas estava fazendo o seu trabalho e que se a pessoa não gostava do trabalho dela que se retirasse. Ela foi aplaudida ao dizer isso.

---

<sup>112</sup> “Mona” é uma forma de tratamento entre rapazes gays, principalmente usada entre os que são ou querem parecer, ao usar o termo, mais efeminados. Assim, a drag uniu esse termo, à palavra “monossílabas” para se referir ao tipo de resposta que estava obtendo das pessoas que entrevistava.

*Show 6: performance de quatro drags no palco*

Numa de minhas últimas incursões a campo, em meados de março de 2001, levei meu gravador para tentar registrar as falas do show das drags<sup>113</sup>. O show foi caricato e teve como *performers* quatro drags: Céia Pentelhuda, Michaella MacDonald’s, Tina Túnel e Lucrécia Borges. O fato de quatro drags estarem dividindo um mesmo palco indicava que cenas inusitadas seriam vistas, uma vez que show de drags, muito embora geralmente ensaiados, levam sempre grandes parcelas de improviso e senso de oportunidade. A platéia esteve em êxtase durante boa parte do espetáculo, que rendeu muitas gargalhadas do público, assim como das próprias drags que estavam no palco. As drags pareciam um tanto “colocadas<sup>114</sup>” e alguns dias depois fiquei sabendo, através de uma delas, que tinham comprado uma garrafa de caipirinha pronta no supermercado, tendo consumido-a enquanto se montavam. Durante o show, uma das drags mal conseguia dançar e dublar. Entre risos e ameaças de “arrancar peruca no palco”, o show acabou se estendendo por um longo tempo, mas, diferente de outros dias, isso não rendeu reclamações indignadas por parte da platéia, a não ser quando as brincadeiras pareciam “empacar”.

O bar não estava com lotação esgotada naquele dia, mas tinha uma quantidade razoável de pessoas para manter a pista e o bar aparentemente cheios. Isso fez com que eu pudesse assistir ao show sem maiores malabarismos<sup>115</sup> e que o bar também não estivesse tão abafado como costuma estar durante a temporada de verão. Abaixo, segue a transcrição do show que gravei, entremeada de algumas descrições do que as drags faziam enquanto falavam. O show começou tocando uma música em ritmo de jazz, que logo em seguida pude perceber tratar-se de “Parabéns a Você”, sem nenhuma drag no palco. Céia falava ao microfone do camarim, e só entrou no palco após haver anunciado a sua entrada lá de dentro. Enquanto *hostess* oficial do MixCafé, foi ela quem apresentou e conduziu o show.

O show foi caricato, muito embora contasse com a presença de três top-drags e apenas uma drag caricata. As pessoas riam muito durante a performance. A impressão que passavam

---

<sup>113</sup> A transcrição completa do show encontra-se no anexo 3.

<sup>114</sup> Expressão que indica que alguém possivelmente exagerou na quantidade de bebida que ingeriu.

<sup>115</sup> Como na vez em que, para assistir ao show das drags, tive que me pendurar numa escada de incêndio que fica fixada na parede ao fundo do bar e que dá acesso à cabine dos DJs, sendo que fiquei de costas para a escada, mantendo-me presa a ela pelos pés e um braço. Ou outra, em que sentei atrás da cortina do palco, na lateral deste, para conseguir ver o show e tomar notas.

estando as quatro em cima do palco era a de perda de controle dos eventos, parecia que não havia limites para as piadas e brincadeiras que poderiam acontecer ali.

A “Noite das Loucas” não foi uma atividade usual de palco. É bastante raro se ter quatro drags sobre um palco fazendo um teatro, com todas envolvidas no show. De fato, em Balneário Camboriú, até menos de dois anos atrás<sup>116</sup> essas atividades eram comuns numa boate que sempre reservava um espaço da noite para o show das drags. Nessas ocasiões, a pista parava, as pessoas sentavam-se ao redor dela, em degraus que a circundavam, e as drags faziam seus shows, na parte mais alta de um dos lados da pista. Além disso, o meio da pista também ficava vago, e as performances podiam ser estendidas também por esse espaço.

Além dos diálogos entre as drags, que foram muito interessantes e englobaram vários elementos como jocosidade, palavrões, piadas, paródias de eventos midiáticos e das vidas privadas das drags, entre outros, na ocasião três das drags fizeram show dublando e dançando no palco. Estes três shows foram de top-drag e a única caricata presente estava como *hostess*, não fazendo show. Só depois disso fizeram uma espécie de teatro, em que a *hostess* fazia o papel de narradora.

Tina Túnel dublou e performou “We all need another hero”, de Tina Turner. Parecia estar tão “colocada” que se movia com alguma dificuldade no palco. Quando desceu para dançar próxima à platéia não conseguiu dublar e descer ao mesmo tempo. O show foi apresentado por Céia, que ficou ao fundo imitando Tina por algum tempo depois que ela voltou da pista ao palco. Quando o show acabou, Céia encenou uma entrevista com Tina, na qual ela fingia ser uma estrela internacional que veio fazer shows no Brasil e que só falava inglês.

O show de Michaella foi cheio de fumaça, um tanto pirotécnico. A música era eletrônica, pesada, com vocal feminino que durou quase toda a música, vocal com muito drama e mudanças de entonação. A drag desceu do palco durante o show e dançou na pista. A música e a performance eram do estilo top-drag, sendo que Michaella costuma lembrar um pouco o estilo de Kim Khadja<sup>117</sup>, talvez pelo fato das duas serem amigas. Kim faz um estilo punk-drag,

---

<sup>116</sup> Dois anos é um período longo quando se fala em vida noturna ou em carreira drag. De uma temporada para outra, ou de uma estação a outra, grandes alterações podem ser vistas. Talvez isso possa ser explicado quando se observa que o litoral catarinense é muito influenciado pelo turismo que recebe do período que vai do natal ao carnaval.

<sup>117</sup> Uma drag da ilha que atualmente reside em São Paulo. Kim só se monta quando retorna a cidade “natal”, principalmente no período de carnaval. Ela se montou no apartamento que aluguei com Vogue e Vitória algumas das noites do carnaval de 2001.

com roupas rasgadas e ares maltrapilhos estilizados e pensados. Michaela girava no palco, se batendo, “batendo cabeça” [como fazem freqüentadores/as de shows de heavy metal ou punk rock], se jogando pra todo lado naquele espaço. Moveu-se tanto e com tanto ímpeto que terminou o show ofegante.

O show de Lucrecia também foi um tanto pirotécnico, utilizando inclusive explosivos para criar fumaça. Foi também um show de top-drag básico, como o de Michella. Ela dublava, seguindo o ritmo da música na performance, sobretudo no movimento de cabeça e braços. As pernas não necessariamente se movimentavam dessa mesma forma, talvez por causa das plataformas e saltos que lhe impunham alguma dificuldade nisso. Durante o show despiu um casaco rosa imenso que estava usando quando entrou no palco, mostrando uma coroa que tinha luzes vermelhas piscando. O show teve muita fumaça, e Tina permaneceu ao lado do palco, como se tentando diminuir a fumaça, abanando com seu leque.

Foi só depois dos três shows e algumas conversas e brincadeiras entre elas que o teatro<sup>118</sup> que dava o nome à festa começou.

### **Jogos corporais**

Desde meu pré-campo, realizado esparsamente de março a agosto de 2000, pude identificar, em situações específicas, como a drag pode usar seu corpo para questionar e subverter a ordem, além de *brincar* com os estereótipos. Um exemplo: a drag<sup>119</sup> chega perto de um rapaz, qualquer um que esteja dentro do espaço de entretenimento preferencialmente gay. Ela brinca com ele, com o corpo e através de falas como “oi gracinha”. A brincadeira consiste em empinar o traseiro, encostando-o na região em que ficam os órgãos sexuais da “vítima” da brincadeira. Tudo se passa como se a drag estivesse sendo penetrada pelo garoto, como se estivesse sendo performado um ato sexual. Aqui - minha leitura agora – o corpo da drag está posto em desvantagem hierárquica no jogo entre os valores atribuídos à passividade e à atividade. O corpo da drag aparece colocado como “passivo”, no sentido de “penetrado”. No entanto, quem decide que haverá um ato sexual (concretizável apenas no nível simbólico, porque a drag tem os órgãos sexuais presos e sob a montaria, que por si cria uma barreira intransponível, que cerceia/restringe essa possibilidade) é a drag, através de suas falas e de seus

---

<sup>118</sup> Que era uma brincadeira acerca da novela *Laços de Família*, da rede Globo, recém terminada na época.

<sup>119</sup> Nesse caso refiro-me especificamente à drag Céia Pentelhuda, em situação observada várias vezes, em vários espaços de sociabilidade GLS ou não.



gestos. O outro, “ativo” (“quem penetra”) é colocado em situação constrangedora<sup>120</sup>, poderia se dizer, “passiva”. Talvez “comer a drag”, mesmo que a “atividade” tenha um valor hierárquico positivo, seja um ato (sempre simbólico) um tanto indigesto. Assim, se em nossa sociedade brasileira, como também no espaço do gueto, pelo menos no que concerne ao discurso, usualmente o “ativo” possui um valor hierárquico positivo e engloba o “passivo”, que tem valor hierárquico negativo, na situação descrita, a drag subverte a ordem usual das coisas fazendo com que o “passivo” (penetrado) adquira valor positivo e englobe, com isso, o “ativo” (penetrante), que passa a ter valor negativo (porque, entre outras coisas, constrange quem se vê obrigado a participar da brincadeira da drag). Por outro lado, até que ponto esse modelo pode ser aplicado? Ao mesmo tempo em que, por se colocar na relação performática estabelecida com um rapaz como virtualmente “passiva”, há uma intensa “atividade” em termos de atitude na drag. Esse modelo analítico serve para pensar e é aplicável a situações particulares, ou seja, possivelmente não é generalizável. De qualquer modo, o que há de mais interessante nele é a sua dinâmica e a ambigüidade/ambivalência em relação não só à corporalidade mas aos signos masculino e feminino<sup>121</sup>.

Muito embora eu não consiga visualizar um esquema analítico semelhante da interação entre drags e mulheres – e é um aspecto que precisa ser observado e pensado – penso que há diferenças muito visíveis entre a forma com que se dirigem às mulheres que lhes são mais ou menos próximas. Aquelas que passam à categoria de “amigas” podem ter um tratamento muito próximo, igual ou melhor ao dado aos rapazes. Às demais “rachadas”, para usar um termo que drags usam para se referir às mulheres, não é dada tanta abertura, muito embora as drags tendam a brincar com todas as pessoas que estejam presentes nos locais em que atuam. Como exemplo poderia citar uma cena a que assisti, quando Céia encontrou uma garota dentro do MixCafé e, ao lhe apresentar a uma drag de Blumenau, Lucrecia Borges, disse a ela que a menina era uma amiga e que era “pauzão<sup>122</sup>”. Nisso a drag diz “Ah é?”, finge que vai arrumar os

---

<sup>120</sup> Mesmo que a cena aconteça no espaço público, nem sempre é “visto” (no sentido de “chamar a atenção”) pelas pessoas que estão ao redor.

<sup>121</sup> Acerca da teoria da hierarquia ver Dumont (1997). Alguns autores que me fizeram pensar esse esquema, muito embora talvez não caminhem no mesmo sentido que minha análise seriam Heilborn (1992, 1998), Fry (1982) e Velho (1998, 1999c).

<sup>122</sup> Não posso afirmar que um órgão sexual masculino de proporções avantajadas seja efetivamente valorizado por todo o universo gay masculino, mas geralmente nos discursos desse grupo ele aparece como um atributo físico importante, desejado e positivado. Nesse contexto, poderia dizer que a drag estava considerando a garota em alta estima quando se referiu a ela como “pauzão”.

sapatos, empina a bunda e a encostando na região pélvica da garota, fazendo uma simulação parecida, muito embora bem mais rápida do que a que descrevi acima. Com as mulheres consideradas “amigas”, é comum que as drags conversem sobre montarias, sapatos, maquiagem, ou qualquer outro assunto que venha à baila. O número de mulheres que compartilham dessa cultura drag é, evidentemente, muito inferior ao número de homens (isso se dá proporcionalmente à inserção feminina dentro de ambientes gays) .

Céia costuma brincar com os rapazes que passam, fazendo de conta que conversa com o pênis deles ou encostando suas nádegas na região genital deles, fingindo que está arrumando algo no sapato. Por vezes brinca com as mulheres, encostando nelas e, em seguida, dizendo que tem alergia delas... finge estar sentindo cocceira.

Mas não é apenas para fazer brincadeiras que envolvem a libido que as drags usam seus corpos. Estes são usados todo o tempo, e a cada gesto ou passo a drag vai realizando sua performance, construindo um pouco mais da personagem que fez sair do camarim para dividir o espaço com o público ou fazer com que este lhe volte os olhos quando está sobre o palco. A performance se inicia já dentro do camarim, mas é ao deixá-lo que toma vulto.

Quase todas as drags brincam jocosamente com o público, muito embora isso se dê em níveis de contato e intimidade diferentes. Para algumas drags as brincadeiras se resumem a trocar umas poucas palavras, outras já estabelecem vínculos mais estreitos, envolvendo seus corpos no jogo que propõem.

A dublagem também pode ser considerada uma performance corporal. O modo de movimentar a boca e conseguir fazer do ato de dublar algo perfeito também auxilia na caracterização do show. Assim, é comum que drags caricatas não dublem com perfeição as letras de música, enquanto que as top-drags têm a obrigação de fazê-lo bem.

Aliás, os shows das tops devem ter como característica a perfeição, enquanto o escracho é a marca registrada das caricatas. Apesar de mais exigidas, as tops não costumam ser tão apreciadas quanto as caricatas em performance. É muito difícil que uma top-drag agrade muito com seu show. O oposto acontece com as caricatas.

Independente de qual é mais ou menos estimado, ambas as performances ganham vida via improvisos e truques, que vão sendo aprendidos durante a trajetória de uma drag. São os detalhes, as inovações, as nuances inesperadas dos shows que faz com que a platéia goste ou não das performances a que assiste.

### **Sobre sereias e água-vivas<sup>123</sup>: performances corporais e seduções**

Tina, num dos dias do Mercado Mundo Mix, apareceu trajada de Mulher-Maravilha<sup>124</sup>. A piada que mais ouviu, feita por várias pessoas em momentos distintos, foi onde estava o jatinho invisível, ao que ela respondia que ele era tão invisível que nem ela conseguia mais achar no estacionamento. Como o traje da “verdadeira” Mulher-Maravilha, a montaria de Tina era composta de um shortinho minúsculo azul, que rendeu muitos comentários elogiosos acerca de suas pernas e de sua “bunda”. Ao comentar com Tina esse fato, ela me contou que é muito comum ela receber elogios de mulheres, que lhe perguntam o que faz para ter um traseiro e pernas tão bonitas ou dizem que gostariam de ser assim também. Quanto aos rapazes, é comum que seja elogiada ou leve cantadas de alguns deles.

Sem fazer referência específica a uma ou outra drag, ouvi o relato de várias que me informaram que é comum que as drags levem cantadas quando montadas. Também é comum que numa ou noutra situação essas cantadas se estendam para um eventual romance quando desmontadas. Mas, de modo geral, não gostam de se relacionar com ninguém quando estão montadas. Isso porque, enquanto drags, são artistas, estão trabalhando, no cotidiano não são a mesma pessoa do que quando montadas. De acordo com seus relatos preferem que as pessoas com que se relacionam erótico-afetivamente estejam envolvidas com a pessoa que são “de verdade”, ou seja, não com sua personagem-drag. Isso não quer dizer que uma drag montada não possa, vez ou outra, “ficar” com alguém.

Durante meu campo pude ver drags entrando no *dark room* montadas, além de trocarem beijos na pista de dança. Tanto homens quanto mulheres podem se aproximar das drags com o intuito de se relacionar erótico-afetivamente. Ainda, as próprias drags podem aproximar-se de pessoas que lhe pareçam interessantes durante suas performances com o intuito de mais tarde estabelecerem algum relacionamento com elas. Geralmente, nesse caso, é através do corpo, ou melhor da corporalidade drag, que são negociados os sentidos das relações que estabelecem com os sujeitos com quem convivem, principalmente quando desempenham as performances

---

<sup>123</sup> Durante o concurso Pop Gay do Carnaval 2002, Vogue, que o apresentava, falou “Não leve elas para sua cama, você dorme com uma sereia e no dia seguinte acorda com uma água viva”, referindo-se à beleza das travestis e drags que chamava.

<sup>124</sup> Personagem da Marvel Comics, a Mulher-Maravilha (ou Wonder Woman) é protagonista de gibis, desenhos animados e filmes. Ela é uma heroína que integra a equipe dos Super-Amigos (que é liderada pelo Super-Homem). A personagem tem quatro características principais: braceletes que refratam raios laser, um jatinho invisível, um laço mágico e poderes telepáticos.

específicas de suas personagens-drag. O que quero dizer aqui é que é a forma como usam seus corpos que vai delimitar que tipo de vínculo estão propondo aos outros corpos que se distribuem naquele território.

Pode-se dizer, de qualquer modo, que o corpo drag é um corpo desejado, seja por homens, seja por mulheres. Homens hetero, bi e homossexuais algumas vezes se aproximam da drag com o intuito de ter relações erótico-afetivas com elas (o que é um problema na medida em que desejam a personagem e não a pessoa). As mulheres desejam o corpo drag não apenas pelo fetichismo sexual, mas também por desejar ter/ser algo semelhante (não excluo homens dessa possibilidade de desejo, mas estes a mantêm mais velada). Um exemplo de se desejar ter um corpo drag por parte de uma mulher se daria quando, por exemplo, uma garota pergunta entusiasticamente, ao se aproximar de uma drag, como ela faz para ter aquelas coxas, aquela “bunda”, aquelas pernas “ma-ra-vi-lho-sas” ou, quem sabe, deseja aquele corpo montado para si, um corpo de que fazem parte maquiagem, brilho, vestimentas e calçados, perucas, acessórios, lentes de contato.

Com relação às drags que me foram informantes, algumas se remeteram à impossibilidade de transar montadas, o que não significa que não possam “beijar na boca” e ou “dar uns amassos” em alguém. Estavam falando da situação de alguém que lhes aborda na boate, elogia a montaria e convida para um intercuro sexual. Pelo que me contaram as drags, não poderia afirmar se teriam ou não relações sexuais montadas com alguém com quem se relacionam há mais tempo. De qualquer modo, quando montadas, as drags aceitam cantadas, passam cantadas e por vezes agendam encontros para depois do horário de trabalho. Já tomei conhecimento de drags que não se importariam em ter uma relação com alguém estando montadas (falo aqui, evidentemente, de um intercuro oral porque qualquer outro estaria impossibilitado pela montaria). Mesmo assim, a opinião que me parece mais forte entre as drags foi a de uma daquelas que entrevistei e que taxou sua personagem como assexuada. Mas é difícil dizer quais são os limites das fronteiras que as drags estabelecem entre seus corpos e o das outras pessoas com que se relacionam.

Conforme me contaram as drags e eu mesma pude observar, há pessoas que se interessam em ficar com as drags montadas, sendo que outras não gostam da idéia e outras ainda não têm problema algum com isso. Isso pode render historias engraçadas, como a de um garoto hetero que ficou com uma drag montada e depois disse aos amigos que não percebeu ter ficado com um homem porque estava muito bêbado. Ou quando na saída do MixCafé uma

drag despediu-se de mim e de meu amigo e ficou algum tempo falando com ele, dizendo que o tinha achado uma gracinha, perguntou a ele a idade e disse ainda que quem estava falando era o “nome oficial” e não a “nome de drag”. Eu e o taxista que estava parado em frente ao bar só olhávamos e ríamos. Nisso, a drag pediu para ver e beijar a barriga do garoto, que deixou. Ela beijou um palmo abaixo do umbigo. O taxista ficou espantado. Como percebi que meu amigo “estava passado<sup>125</sup>” e que poderíamos perder nosso ônibus madrugada e estava muito frio, pedi desculpas à drag e disse que tínhamos que ir. Ela apenas me fez prometer que levaria o meu amigo comigo quando fosse visitá-la e que eu tomaria conta dele. Só ri. Ao chegarmos em minha casa, meu amigo me fez prometer que eu jamais contaria aos outros que “uma drag deu em cima dele”. É interessante nessa história que ao cortejar o garoto a drag disse “aqui quem está falando é o ‘nome oficial’ e não a ‘nome-drag’”. Foi como se falasse de duas pessoas distintas. Em outra oportunidade, contudo, já pude ver essa mesma drag ficando com um rapaz, montada, no meio da pista de dança. Duas situações que ajudam a embaralhar qualquer possibilidade de certeza no jogo entre o que dizem e o que fazem as drags.

### **Performances Verbais**

É inevitável falar em palavras de baixo calão quando se tem transcritas falas de drags, como deve ter ficado explícito ao longo de boa parte das descrições de shows que constam neste capítulo. Falar palavrões não é um atributo apenas de drags caricatas, como se pôde observar também nos textos de várias top-drags, como Vogue e Michaela, ambos presentes nas descrições, ou outras tantas tops “de fora” que pude assistir em performance ao longo de meu campo. Geralmente, independente de outros tipos de drag poderem se expressar dessa maneira, essa qualidade é mais associada às caricatas chegando, em alguns casos, a definir o próprio estilo da drag, como no caso de Céia.

Algumas pessoas (público e outras drags) reclamam sentirem-se constrangidas e ofendidas em algumas ocasiões com tal forma de expressão vocabular. No entanto, parece impossível que uma drag não use os “palavrões”, ao menos vez ou outra, para entreter e fazer escárnio.

Outro aspecto evidenciado nos shows é a jocosidade no tratamento entre as drags que, em alguns momentos, também envolve o público. Muitas vezes, as piadas que fazem uma das outras têm sua fundamentação na vida privada, em fofocas que uma drag porventura venha a

---

<sup>125</sup> Estar passado é o mesmo que estar constrangido, nesse contexto.

saber de outra. O que acaba acontecendo é que, para fazer graça, partes da vida íntima/desmontada das drags são levadas ao palco em forma de comentários que poderiam ser mesmo qualificados, em certos momentos, como “maldosos”.

Além disso, na composição dos shows (em termos gerais) e dos textos (especificamente), são utilizados vários elementos externos ao “mundo drag”, sendo que esta qualidade acaba por ser marcante nesses espetáculos. Um exemplo é a utilização da novela recém encerrada da Rede Globo como argumento para o show “Noite das Loucas” que pouca relação tinha com o roteiro que lhe serviu de argumento. Ou, ainda, as leituras feitas por Vogue, em suas apresentações e festas (e mesmo no seu nome, num primeiro momento artístico e atualmente próprio) dos modismos jogados no mercado pela cantora Madonna cada vez que lança um álbum novo.

Como uma drag não faz apenas palco e *hostess*, em dia de menos movimento ela pode inclusive ficar “fazendo nada” junto com os/as freqüentadores/as da casa noturna em que estão trabalhando. Por exemplo, num domingo, depois de uma tarde de MMM, fui com as drags para o MixCafé, que não lotou muito. Céia estava fazendo a noite dos recadinhos<sup>126</sup>, aproveitando a posse do megafone mais para “queimar<sup>127</sup>” a Tina do que qualquer outra coisa. Como as pessoas preferiram ir dançar ao invés de tomar parte na brincadeira, logo Céia e Tina não tinham mais o que fazer e ficaram sentadas conversando com uns meninos numa das mesas ao fundo do bar. Fui para a pista e quando descii elas estavam parando todas as pessoas que passavam pela mesa, perguntando qual era o nome do bichinho de estimação que tinham quando crianças. Depois perguntavam qual era o sobrenome da mãe antes de casar com o pai. Aí gritavam o nome do animalzinho junto com o sobrenome da mãe no megafone dizendo “atenção [nome do bichinho de estimação] [sobrenome da mãe antes de casar com o pai], apresente-se no bar”. Estavam brincando, junto aos meninos, de inventar nomes de drag. Ao

---

<sup>126</sup> Foi com a noite dos recadinhos, promovida aos domingos pelo Escotilha Bar, há alguns anos atrás que Céia tornou-se famosa na ilha. A noite dos recadinhos não rendeu muito tempo de brincadeira no MixCafé. A não ser por uns garotos que mandaram alguns recados para as pessoas que estavam no mesmo grupo, brincadeira que perdeu a graça rapidamente, ninguém se empolgou muito para participar. Diferente do que acontecia no Escotilha, o Mix não tem “clima” para noite dos recadinhos, penso que isso se dá porque falta palco para esse evento no bar, não há como fazê-lo na pista de dança, sendo que, para dar certo, o bar todo deve estar em função do enviar-receber recadinhos.

<sup>127</sup> Queimar é um resumo da expressão idiomática “queimar o filme”, que seria o mesmo que expor a pessoa de modo a deixá-la em situação constrangedora.

final do show que fizeram mais tarde<sup>128</sup>, Céia não falou muito tempo ao microfone, a não ser para dar avisos sobre a programação da semana do bar.

Às caricatas é dado o direito de falar mais palavrões, assim como de falar mais. Algumas acabam sendo (re)conhecidas por esta característica, como Céia. A relação da Céia com o público é peculiar, principalmente porque Céia é desbocada e suas performances altamente enfáticas no que concerne à sexualidade. Enquanto fica na porta ou entrada de um lugar, ela fala com praticamente todas as pessoas que entram. De modo geral, finge que está “cantando” os rapazes. Frases como “vem cá gracinha”, “oi, você vem sempre aqui?”, “você é o genro que a minha mãe pediu a deus”, ou brincadeiras como falar aos/às namorados/as de alguns rapazes que entram que ela é a outra, que “este cachorro ficou de me telefonar e não ligou”, que ele tinha dito a ela que a amava e agora aparecia grudado com outro/a são bastante freqüentes.

Alguns rapazes, quando ela diz “esse é o genro que minha mãe pediu a deus” respondem “você diz isso para todos”. E é o que acontece. Cantar os rapazes faz parte da performance da Céia. Alguns gostam, da brincadeira, alguns participam, alguns saem correndo, alguns detestam... as reações são várias, mas no espaço do gueto nenhuma é agressiva. Ao menos não são aparentemente, implementadas por algum gesto mais brusco ou postura corporal mais defensiva<sup>129</sup>.

Lembro que quando Céia começou a se apresentar com freqüência na Ilha, algumas pessoas se assustavam com as coisas que ela dizia (isso em meados de 1997-8). Atualmente, uma grande parcela das pessoas que freqüenta a noite gay já se acostumou com o estilo “desbocado”, mas ainda há um/a ou outro/a que se espanta e é comum ouvir alguém dizendo que ela exagera. Por vezes, ela consegue deixar os mais acostumados boquiabertos com os palavrões ou coisas que fala. Ela usa frases do tipo “quero dar o meu cú”, “eu lavo, passo,

---

<sup>128</sup> Apesar do pouco público elas fizeram show nessa noite, repetindo os shows que fizeram à tarde no MMM. Os shows foram de dublagem e dança.

<sup>129</sup> Exceto certa vez, em que estávamos eu, Céia e alguns go go’s no camarim e, depois dela brincar com eles, quando ela virou-se um fez um brincadeira em que fingia querer dar-lhe um soco. É verdade que em alguns momentos, é difícil “não sair do salto”. Por exemplo, na saída de um Mercado Mundo Mix (fevereiro/2001), acabou acontecendo uma briga entre Céia e um motorista de táxi, porque quando ela o chamou ele se ofendeu porque ela havia falado alto demais com ele. Como ela fala alto normalmente acabou se ofendendo e começou a reclamar do taxista falando ainda mais alto. Isso acabou criando uma situação tensa na porta do MMM. Tina, que também estava ali, estava ficando constrangida com o incidente e dizia “Céia, pára com isso, não adianta de nada... para quê?”, ao que Céia retrucava “ele tem que me respeitar, eu só o chamei, eu estou trabalhando... se ele não gosta de drag, de viado, porque está trabalhando aqui?”. Havia algumas “bibas” ali que ficavam incentivando Céia a discutir.

chupo, dou e cobro baratinho”, “eu como também”, ou o diálogo usual com o público, em que ela pergunta “o que é que a Céia quer?”, e as pessoas respondem em coro “Rola<sup>130</sup>!”.

Mas, para não taxar Céia como a única drag cujos textos chocam ao público, devo dizer que em várias oportunidades drags “de fora” pertencentes à categoria top deixaram muitas pessoas bastante constrangidas com seus textos.

Uma situação particularmente constrangedora acontece quando as drags chamam alguém ao palco para “bater um papo”. A escolha é aleatória e feita pela própria drag, que leva a pessoa ao palco e faz-lhe perguntas que a deixam encabulada<sup>131</sup>. De modo geral, o grau de jocosidade da drag aumenta proporcionalmente ao grau de constrangimento demonstrado pela pessoa que ela chamou ao palco.

É estando com o microfone na mão que a drag acaba dando as regras do jogo, do seu jogo, atraindo ou irritando o público com mais facilidade. É o momento do microfone, mais do que o do show, que diferencia uma drag “boa de texto” de outra não tão boa<sup>132</sup>. Os momentos de texto geralmente sucedem aos de show, sendo usados para passar recados de outras festas, fazer piadas, apresentar outros shows ou premiações<sup>133</sup>.

### **3.2 Vendendo performances drag e divulgando festas do babado: um olhar sobre os *flyers***

Uma boa divulgação nem sempre garante um bom público para uma festa, mas ajuda. Como fazer divulgação de festas que saem, quando saem, apenas no “Roteiro” do caderno de variedades dos jornais locais? Como são divulgadas festas que não aparecem “na mídia”? Como fazer com que uma festa dirigida a um público bem específico, com orçamento apertado, e que não faz uso de publicidade ou veículos de comunicação de massa seja efetivamente divulgada?

---

<sup>130</sup> Rola é o mesmo que pênis.

<sup>131</sup> Céia é uma das drags que gosta desse tipo de participação. É muito raro, a menos que a pessoa esteja se oferecendo para participar, que ela chame alguém que conheça (freqüentador/a assíduo/a dos lugares em que trabalha) para ir ao palco, conforme pude observar. Ela costuma descer do palco para “buscar” as pessoas que participarão das suas brincadeiras nesse espaço, sendo que por esta razão muitos/as nem ficam perto da pista ou, ao menos, do palco na hora do show. Geralmente alguém oferece ajuda para que a drag desça.

<sup>132</sup> Poderia dizer que há uma idéia compartilhada de que as drags caricatas têm textos inteligentes, enquanto as tops são melhores nos shows e nas montarias. Em certo sentido, a base desse raciocínio é a mesma daquele discurso que classifica mulheres bonitas como burras e mulheres feias como inteligentes, uma vez que as tops são vistas como belas e as caricatas como inteligentes.



É a descrição de um desses meios midiáticos que pretendo desenvolver aqui<sup>134</sup>. Meu texto versará sobre *flyers* enquanto parte das performances previstas para as festas “gays” que “vendem” e, conseqüentemente, quando essas festas têm como atração drags, podem ser considerados como parte das performances efetivadas por estas.

Para proceder à leitura desse material, primeiro é necessário explicitar como os consegui e selecionei. Atualmente conto com um acervo pessoal de cerca de quinhentos *flyers*, reunidos durante eventuais idas a bares e boates GLS (onde são distribuídos), recebido de pessoas que promovem essas festas (os *promoters*) ou de amigos/as. Em relação à seleção, primeiro separei dos demais aqueles que divulgavam festas na Ilha. Em seguida, separei destes aqueles que tinham drag queens como atração. Como ainda contava com mais de cem *flyers* após essa seleção, optei por trabalhar com apenas oito *flyers*, das festas promovidas pela drag queen Vogue Star, na Danceteria Chandon, no período que vai de 06 de setembro de 1999 a 07 de setembro de 2001, datas da primeira e última festa<sup>135</sup>. Não fui a todas as festas das quais tenho *flyers*, e a escolha dos mesmos se deu, principalmente, porque estive em todas as “festas da Vogue” e porque foram pensados de modo a promover uma grande festa, com inúmeras atrações, cujo público alvo não era apenas o GLS, o que implica de maneira decisiva em diferenças importantes no contexto da festa e na forma como é vendida. Para analisar as formas de divulgação de festas comuns a esse grupo, pautar-me-ei num modelo semelhante ao proposto por Winkin (1998), quando apresenta o argumento de Dell Hymes de que devemos investir etnograficamente em tudo aquilo que possui valor comunicativo a uma comunidade. Nesse sentido, *uma* (e não “a”) antropologia da comunicação deve ir além do modelo de transmissão de mensagens intencionais de um lugar a outro, devendo trabalhar com uma

---

<sup>133</sup> A distribuição de brindes em festas acontece quando esta é organizada por *promoters*. É muito raro que uma festa organizada pela casa noturna tenha esse tipo de premiação. Pude observar algumas vezes essas premiações durante meu campo, geralmente apresentadas por Cécia e no MixCafé.

<sup>134</sup> Poderia pensar no *flyer* como uma espécie de divulgação “boca a boca”, mas não a única uma vez que há outras divulgações assim feitas sem a mediação de *flyers*. A propaganda “boca a boca” sem mediação de *flyers* é bastante eficaz na divulgação dessas festas, mas não pretendo desenvolver essa discussão nesse texto. Ainda, há de se considerar que o *flyer* é distribuído não apenas por pessoas contratadas para o fazer (os *promoters* de uma ou outra boate) mas também por pessoas que freqüentam esses espaços de sociabilidade enquanto clientes (o que poderia fazer com que se pensasse os *flyers*, ou melhor, sua distribuição, como a criação de um espaço de militância). Os *flyers* são comumente repassados, ou seja, circulam por várias mãos antes de serem usados nas boates. É menos comum que bares façam uso desse meio de divulgação.

<sup>135</sup> Essa escolha se deu também por dois outros motivos: Vogue é uma das principais informantes desse trabalho e o MixCafé – onde realizei a maior parte da pesquisa em boate - vem abandonando desde sua reinauguração, em 29 de dezembro de 2000, essa “cultura do *flyer*” (que, logo, não esteve presente durante boa parte de minha pesquisa de campo).

concepção de “performance da cultura”. Essa antropologia da comunicação seria, enfim, um convite a olhar de forma diferente ao nosso redor, entrando em relação com um “outro” não necessariamente distante, e a descrever analiticamente o que foi observado em um texto construído (no sentido de ser mais que um relato do que se observou).

Winkin (op. cit.) defende a idéia de que a fala merece tanta atenção quanto a língua na análise do processo comunicativo, sendo que é nesse ponto que incidem as divergências/rivalidades entre americanos (mais preocupados com a *fala*) e europeus (mais preocupados com a *língua*). Segundo o autor, a obra do lingüista Saussure é marcada por essa oposição fala-língua, sendo seguida pelo estruturalismo europeu. Para o autor, os teóricos do colégio invisível [americanos] podem construir um novo quadro teórico que transpõe essa oposição: 1) trabalhando com comunicação como *performance*, ou seja, como realização das estruturas culturais (ao mesmo tempo língua e fala, competência e execução); 2) vendo a linguagem enquanto *atividade* e não enquanto produto de uma atividade. Procurei trabalhar um pouco nesse sentido ao descrever os *flyers* no decorrer do trabalho. Parece-me que os *flyers* não apenas fazem referência às festas, mas vendem toda uma estética e modo de vida gay, para aqueles/as que freqüentam bares e boates GLS.

Para Hall (1993) “as diferentes áreas da vida social parecem estar mapeadas dentro dos domínios discursivos, organizados hierarquicamente em significados dominantes (dominant) ou preferidos (preferred)” (p. 94), sendo que o processo comunicativo se constitui através de regras performativas que determinam e regem lugares dentro do domínio semântico. Seria necessário observar que mesmo que exista uma percepção seletiva dos signos (decoding), ela nunca é tão seletiva quanto o termo sugere. Seria o “encoding<sup>136</sup>” que determinaria o limite de leituras possíveis de um signo (e se tais parâmetros não existissem qualquer um poderia ler qualquer coisa em qualquer mensagem que circule). Minha leitura dos *flyers* é, nesse sentido, apenas uma das leituras possíveis.

Meu argumento é que os *flyers* fazem parte da performance das drags. A noite gay é performática, seja na pista de dança, no modo de vestir, no modo de se comportar, na decoração das casas noturnas, seja no traço do lápis que contorna o olho das meninas, das drags e, por vezes, dos rapazes. A forma como são organizadas as festas para esse público não deixa de levar em conta também tal aspecto performático e, nesse contexto, a organização da

---

<sup>136</sup> O “encoding” seria a forma como são codificados discursivamente os signos.

festa também faz parte da performance. Muitos dizem que “o *flyer* é a ‘cara’ da festa” e por vezes, acrescentaria, da drag que a promove ou que nela trabalha. Um bom *flyer* não garante público a nenhuma festa, mas ajuda a vendê-la e já ouvi reclamações sobre a má qualidade (do papel, diagramação, dos textos, das imagens) do *flyer* de uma ou outra festa. Além disso, um *flyer* mal feito pode denotar uma festa mal organizada.

*Flyers* podem ser chamados filipetas, panfletos, convites, bônus, etc, mas o mundo das festas GLS prefere chamá-los *flyers* talvez porque se relacione bastante bem com estrangeirismos, principalmente aqueles oriundos da língua inglesa<sup>137</sup>. Estou informada também de que as festas de música eletrônica *underground*<sup>138</sup> são divulgadas, entre outros meios, via *flyers*, ou seja, a palavra usada para este veículo é a mesma.

O *flyer* é um pedaço de papel, em princípio. Tamanho e formato podem ser variáveis, não há regra quanto ao que vende: cada festa tem seu nome, suas atrações, o local em que será realizada. Podem ter frente-e-verso ou não, podem possuir dobraduras (como um cartão de aniversário, por exemplo) ou não. Nem sempre têm gravuras ou fotos e, quando as têm, nem sempre dizem exatamente aquilo que a festa propõe (isso não acontece com os *flyers* que analisarei aqui). O que possuem em comum são: o nome da festa (que informa qual a sua temática e, geralmente, as atrações lhe são relacionadas), o nome da casa em que a festa será realizada, a data, o horário, o preço com e sem *flyer* (a posse do *flyer* implica num desconto ou consumação), quem toca (os DJs), as atrações da festa (dançarinos, *strip-teasers*, drag queens, *performers*, concursos, etc.), nome do/a *promoter*, e patrocínios (quando há).

No caso específico das “festas da Vogue” (como são conhecidas essas festas), os *flyers* são pensados para chamar a atenção. De modo geral, são concebidos pela própria drag, que mais tarde manda para a gráfica a idéia para que seja executada e para que os *flyers* sejam rodados. Na primeira festa que promoveu três mil *flyers* foram produzidos, na última aumentaram para cinco mil. Distribuir cinco mil *flyers* não significa que se terá uma festa com cinco mil pessoas. Certa vez um *promoter* de festas GLS me relatou que era importante fazer bastante *flyers* porque apenas

---

<sup>137</sup> Um amigo residente em São Francisco (EUA) informou-me que lá o nome *flyer* não é usado para designar esse tipo de material, mas sim o de “invitation”. Um outro amigo, que residiu por um ano em Auckland (Nova Zelândia) contou-me que o nome *flyer* é também utilizado naquele país. Além disso, trouxe-me vários *flyers*, nos quais pude observar que o que divulgam está mais relacionado ao tipo de música que toca, tendo-se então destacado o nome do DJ e tipo de música eletrônica que será encontrada na festa. Além disso, são poucos os *flyers* que informam o preço da entrada da festa e nenhum dos que vi dá descontos nesse preço a quem o portar.

<sup>138</sup> Os gays (homens e mulheres) que freqüentam bares e boates que lhes são dirigidos estão intimamente ligados com a música eletrônica mas, de modo geral, muito mais à comercial que à *underground*. A música que costuma tocar em bares e boates gays é a música eletrônica comercial.

trinta por cento deles retornam em forma de presença nas festas. Ainda há de se considerar que nas festas não estão presentes apenas pessoas que portem os tais “papeizinhos”. Perguntei a esse mesmo *promoter* se não seria mais vantajoso para quem promove as festas que as pessoas não usem *flyers*. Ele respondeu que sem dúvidas sim, afinal, o *flyer* dá desconto a quem o tem. Por outro lado, continuou, ainda é o melhor e mais eficaz meio de divulgar uma festa para um público específico, principalmente festas pequenas, e também acaba sendo mais barato do que fazer uso de meios como TV e rádio, por exemplo. Geralmente a concepção dos *flyers* fica a critério de quem promove a festa, mas as despesas de sua confecção, assim como as demais despesas com atrações e os lucros da bilheteria são divididos igualmente entre o/a *promoter* e a casa noturna (e os prejuízos também, caso a noite não tenha público). O que é arrecadado na consumação e gastos habituais da casa (pessoal, bebidas, DJ residente, etc.), evidentemente, dizem respeito ao bar ou à boate.

Passo agora à descrição a que me proponho neste texto. Todos estes *flyers* têm frente-verso, e são retangulares, mas com tamanhos e disposição de elementos gráficos/textuais diferentes. Uma coisa que me chama a atenção, porque não é comum em *flyers* GLS, é que em todos não apenas consta o dia e o mês em que a festa acontecerá (ou melhor, nesse caso, aconteceu), mas também o ano. As imagens revelam bastante da cultura drag, com fotos de mulheres exageradamente sensuais (beirando o estranho), fotos de drags, olhos bem pintados, botas com plataformas, bocas bem pintadas, androginia. Os títulos também são muito representativos de uma cultura drag que utiliza muito os discursos da mídia, do mundo da moda, da música pop. Analisarei os *flyers* das festas “I ♥ [love] glitter”, “Fabulous Muscles”, “Essential Power”, “Glam Rocker”, “Disco Stars”, “Luxury”, “Wild Cowboy” e “Fetish in action” (ver imagens no anexo 4), fazendo descrições mais detalhadas apenas de três deles. Essas festas aconteceram entre setembro de 1999 e setembro de 2001<sup>139</sup>.

“I ♥ glitter” não foi a primeira festa promovida pela drag queen Vogue, mas a primeira que pode ser considerada um evento de grande porte. Além da divulgação via *flyer*, a festa ganhou o espaço da primeira página do caderno de variedades do maior jornal local daquela segunda-feira em que ocorreu. Evidentemente, graças à ampla divulgação via *flyers* e contato pessoal, além de anúncios periódicos ao microfone durante as noites em que a Chandon

---

<sup>139</sup> Quando fui pegar com Vogue os convites que ela havia me oferecido, comentei que essa última festa seria realizada também no dia 7 de setembro, como a primeira. Ela respondeu-me que não tinha problemas em terminar as coisas assim como havia começado. Desde então Vogue não realizou mais festas, talvez porque a Chandon esteja quase em estado de falência.

funcionava. A expectativa com relação ao evento era alta, tanto do lado de quem a organizava quanto do público. O nome da festa “I ♥ glitter” (algo como “eu amo purpurina”), prometia, já de início, algum luxo e muito espetáculo, além de, evidentemente, drags brilhantes/brilhando. Além disso, a imagem que se pode observar na face do *flyer* é a de um homem ou uma mulher, negro/a, vestido com uma espécie de macacão prateado e com botas de plataforma bastante destacadas. A imagem utilizada evidencia as botas e o rosto, o que garante uma certa androginia. A referência aos anos [19]70 é clara, mas não a qualquer espaço daquela década e sim à cultura “disco<sup>140</sup>”, que se popularizou muito, principalmente entre o público gay, da metade para o final dela: os cabelos estilo *black-power* e a roupa andrógina deixam isso claro. Na parte detrás do *flyer*, podem ser vistas nove bolas, que lembram um globo<sup>141</sup>, um símbolo da era disco. Ainda, nos textos, a promessa de mais música eletrônica não apenas na pista principal (a de dentro), mas também na pista da frente da boate (usualmente chamada pagodeira, por tocar músicas como axé, pagode e afins) já era por si interessante ao público. A data, uma segunda-feira, véspera de feriado também foi estrategicamente escolhida, tanto que a festa seguinte também foi realizada numa segunda que precedia feriado. Várias drag queens seriam contratadas (e foram), tanto para fazer shows no palco, como para fazer *hostess* (ou seja, recepcionar as pessoas na porta ou brincar com elas circulando pela boate no decorrer da noite). Ainda estavam listadas a presença de um grupo de dança, um espetáculo que não chama a atenção do público gay, e um outro que efetivamente chama-lhe a atenção: uma performance erótica, a ser realizada por um famoso grupo de *go go boys* e *go go girls* de Curitiba. A festa ganhou divulgação também no jornal, através de uma matéria de capa do caderno de variedades, o que acabou atraindo públicos diversos à boate.

Apesar do nome da festa “Fabulous Muscles” poder ser traduzido como “músculos fabulosos”, a imagem que pode ser vista na face do segundo *flyer* analisado é a de uma mulher nada musculosa. Ela é uma caricatura de uma atriz de filme pornô, com seios e quadril avantajados, fazendo “carão” (palavra utilizada, entre outras coisas, para designar uma expressão facial no estilo *femme fatale*), segurando um cigarro com uma das mãos, enquanto a

---

<sup>140</sup> De acordo com a jornalista Erika Palomino (1999) é a música disco que abre as portas para a música eletrônica. Disco é uma abreviatura de “discotheque”. Alguns interpretes tornaram-se representantes do estilo como Abba (“Dancing Queen”), Donna Summer (“I feel love”), Gloria Gaynor (“I will survive”), e Village People (“YMCA”), e algumas de suas músicas tornaram-se “hinos” das pistas das boates gays.

<sup>141</sup> Espécie de bola coberta de fragmentos de espelho que fica pendurada no teto de boates e casas noturnas, que é usada para criar efeitos de iluminação quando a luz incide sobre si. Pode girar ou não.

outra repousa entre a cintura e o quadril, com o braço arqueado como que num bule de chá. Tanto o nome, como a pose ou a expressão facial, quanto as roupas que veste tendem a lembrar uma relação sado-masoquista (SM). Ela, apesar de sozinha no *flyer*, olha para alguém, que não vemos, mas que imaginamos que exista, que podemos nos deixar imaginar sermos nós mesmos/as. Olha lascivamente, como se não apenas para fitar, mas como um convite provavelmente relacionado a sexo. A imagem visa incitar a libido e as fantasias, não qualquer fantasia ou libido, mas a de um público específico, que compartilha de uma cultura SM.

A imagem dessa mulher é andrógina, e ela poderia ser perfeitamente um travesti<sup>142</sup>. Não fossem as feições extremamente aproximadas da mulher, poderia mesmo ser uma drag - mas não se pode afirmar que é. Ela aparece em preto e branco, num *flyer* desenhado sobre vários tons cor-de-rosa. Na frente temos informado data, local, preço da festa, quem a está organizando, algumas estrelas que lembram, como a forma das letras do título, uma revista em quadrinhos de super-heróis como o Super-Homem (Super Man), seriados como As Panteras (Charlie's Angels) ou desenhos animados como As Meninhas Superpoderosas (The Powerpuff Girls), e além disso, o símbolo de reciclável, que denota uma preocupação política de preservação do meio ambiente (que não está presente em nenhum dos outros cinco *flyers*).

No verso, cujo fundo também é rosa e lembra super-heróis, pode-se ver que novamente se terá música eletrônica nas duas pistas. Como *hostess*, ao invés de uma drag estará um ator de teatro bastante conhecido pelos personagens que cria e performa em casas noturnas da ilha. De qualquer modo, drags estarão presentes fazendo show no palco e circulando entre o público. Novamente *go go boys* e *go go girls* estariam dançando nas “gaiolas<sup>143</sup>” da boate, assim como no palco. Numa tentativa de trazer mais do público heterossexual não habituado a ambientes GLS, foram programadas (e anunciadas no *flyer*) quatro atrações que não dizem respeito ao público que frequenta a boate, de modo geral: mostra de fisiculturismo, performance de *street dance*,

---

<sup>142</sup> O elemento “androginia” está também bastante explícito no *flyer* da festa “Disco Stars” (cuja tradução pode ser “estrelas [da era] disco”).

<sup>143</sup> Pequenos palcos distribuídos ao redor da pista. Podem ser móveis ou fixos. De fato, as gaiolas “originais”, digamos assim, são as fixas, que ficam, cada uma de cada lado da escada que dá acesso à pista de dança da boate e uma outra, que fica no andar de cima, do mesmo lado em que as outras duas, pouco acima do camarote que circunda o lado direito indo até o final da parte dos fundos da pista (onde está o palco). Em cada uma delas geralmente há um *go go boy* ou *go go girl* dançando durante a festa.

performance de “experiência subterrânea” (que não consegui descobrir o que é) e apresentação de um grupo de capoeira e maculelê<sup>144</sup>.

Uma outra festa com temática representativa da cultura drag que pesquisei teve o nome de “Glam Rocker<sup>145</sup>” é o nome dado a um movimento britânico, na década de 70. Deste movimento participavam estrelas pop da época como Iggy Pop, David Bowie e Lou Reed. Entre outras coisas, defendiam a bissexualidade, o glamour do brilho, da maquiagem, da androginia, das roupas supercoloridas, da música ao mesmo tempo pop e alternativa. Recentemente foi rodado um filme inglês<sup>146</sup> falando sobre esse movimento, que faz uma leitura bastante interessante do tema. Há, portanto, a possibilidade de que a idéia de se fazer uma festa com essa temática tenha se originado do filme.

O visual *Glam Rocker* pode ser considerado muito semelhante ao visual drag, principalmente se for observada a forma como aqueles rapazes se vestiam e portavam. Assim, na frente do *flyer* dessa festa, além do nome há uma face que pode ser tanto de homem quanto de mulher, um rosto com signos orientais, que usa uma espécie de touca que torna o visual bastante andrógino (como nos outros *flyers*). Um leque cobre metade da foto, do pescoço ao

---

<sup>144</sup> Dadas as atrações e ao tipo de divulgação realizada, principalmente fazendo uso de veículos de comunicação de massa como jornais e televisão a festa contou com um público ainda maior que a anterior. Dentre este público que não estava presente na outra festa, havia uma acentuada massa de heterossexuais “desavisados” do tipo de público que frequenta o local, o que causou alguns transtornos, dada a postura homofóbica de algumas dessas pessoas, que agrediram, desrespeitaram e ofenderam várias lésbicas e gays presentes. Isto acabou refletindo diretamente na festa subsequente, promovida por Vogue.

<sup>145</sup> “Também conhecido como movimento musical *glitter rock* que começou na Inglaterra no início dos anos 70 e celebrava o espetáculo das estrelas de rock e concertos. Frequentemente manchados de purpurina/brilho, os músicos tomaram o palco com as roupas e maquiagens das mulheres, adotaram personas teatrais, e montaram glamourosas produções musicais frequentemente caracterizadas pelo futurismo da era espacial. Auto-glorificante e decadente, o *glam rock* posicionou-se como uma reação ao rock *mainstream/comercial* do final da década de 60; na periferia da sociedade e da cultura rock, os *glam rockers* estavam, como colocou o crítico Robert Palmer, ‘rebelando-se contra a rebelião’. No cerne do *glam*, musicalmente estavam um som de guitarra pesada moldado pelos estilos hard-rock e pop mesmo que o movimento também tivesse influências do heavy metal, art rock e punk. (...) Em meados dos anos 80 o *glam* havia desembocado nos excessos de grupos norte-americanos como Bon Jovi, Mötley Crüe e Poison. Nos anos 90 Marilyn Manson cortejou a controvérsia com um toque de *glam* com o intuito de chocar americanos conservadores.” [“Also known as GLITTER ROCK musical movement that began in Britain in the early 1970s and celebrated the spectacle of the rock star and concert. Often dappled with glitter, male musicians took the stage in women's make up and clothing, adopted theatrical personas, and mounted glamorous musical productions frequently characterized by space-age futurism. Self-glorifying and decadent, glam rock positioned itself as a backlash against the rock mainstream of the late 1960s; on the periphery of society and rock culture, glam rockers were, as critic Robert Palmer put it, ‘rebellng against the rebellion’. At glam's core musically was a heavy guitar sound shaped by hard-rock and pop styles, though the movement also had heavy metal, art rock, and punk incarnations. (...) By the 1980s glam had devolved into the heavy metal excesses of such American groups as Bon Jovi, Mötley Crüe, and Poison. In the 1990s Marilyn Manson courted controversy with a brand of glam intended to shock conservative Americans.”] (tradução livre do inglês. texto on-line, disponível na Internet via WWW. URL: <http://www.britannica.com/bcom/eb/article/7/0,5716,119017+1+110274,00.html>).

<sup>146</sup> “Velvet Goldmine” (1998) de Todd Haynes.

peito da pessoa, o que impede que se observe a presença ou não de seios, o que também não indicaria se a foto é de um homem ou de uma mulher. O máximo que se vê dessa pessoa é o rosto, um ombro e parte do pescoço. Essa imagem está entre outras duas, de dois pares de botas que possuem um visual próximo ao daquelas usadas pelas drags. Uma delas é uma bota de plataforma semelhante às que as drags usam. O outro par está vestido num par de pernas que pode tanto ser masculinas quanto femininas. Uma mão com unhas postiças bastante longas aparece posta em frente à perna. Esse par de botas não são plataformas. O salto é agulha e a ponta muito fina. De fato, parecem ser dois cones. Ao fundo pode-se ver estrelas, algo parecido com um palco e um microfone. Além disso, aparece ainda o e-mail de quem fez o *flyer*, a data, o nome de quem promoveu a festa e o nome da casa noturna onde será realizada. O verso contém as informações acerca das atrações da festa. Novamente aparece aquilo que se consolida como tradicional nas festas da Vogue: *go go's*, drags no palco e circulando, música eletrônica nas duas pistas da casa. Dessa vez a parte de informações sobre a festa aparece mais “limpa”, sem muita poluição visual e com cores básicas: fundo branco com letra cinza escura. Nessa festa diminuiu a divulgação na mídia externa ao “mundo gay”, o que fez com que menos heterossexuais (não simpatizantes) fossem à festa. Mesmo assim, ao contrário do que ocorrera na última festa, a casa estava lotada.

De modo geral, alguns símbolos são compartilhados por todos os *flyers*: androginia, erotização, influências midiáticas (como as idéias extraídas de filmes ou de fases da cantora Madonna), símbolos SM (cinturões de couro, coleiras, correntes), símbolos da moda e das drags (olhares lânguidos, plumas, “carões”). Esses símbolos são usuais nas performances de drags, principalmente das top-drags (a categoria de drag de que Vogue faz parte). Apenas em dois deles (os das duas últimas festas de Vogue) a imagem de homens se destaca nos *flyers* (caso das festas “Wild Cowboy” e “Fetish in action”), nos demais se sublinha a androginia.

Em alguns dos *flyers* pode-se observar a apropriação de símbolos de “outras militâncias<sup>147</sup>” como o de reciclável e os dizeres “use camisinha: previna-se”. Isso pode denotar alguma preocupação política na hora da idealização do material. Essa apropriação não acontece apenas nos *flyers* concebidos por Vogue. Em outros *flyers*, de outros *promoters* ou casas noturnas eles também estão presentes.

---

<sup>147</sup> “Outras militâncias” porque em ambos os casos elas não são dirigidas a um público de orientação sexual específica, mas à população em geral.



No caso dos *flyers* das “festas da Vogue”, o que acaba sendo central é o uso de imagens e não os textos. As imagens dizem mais sobre as performances do que o explicitado via palavras. Vogue consolidou uma espécie de grife para suas festas, sendo que a principal performance que vende (via *flyers* ou mesmo nas festas) poderia ser resumida na palavra “fetiche”. É com esse aspecto que Vogue trabalha também quando está montada, o fetiche faz parte de suas performances e daquelas que contrata para suas festas.

É interessante pensar nos *flyers* como parte das performances drag. Mesmo que as imagens utilizadas sejam retiradas de algum lugar, e não produzidas por quem o concebe, mesmo que não sejam fotos das atrações da festa efetivamente, o processo de garimpagem da imagem e de montagem das informações é significativa no processo de produção de um tipo específico de festa. Indica um tipo de performance cultural diferenciado a cada *flyer*, ou ao menos, uma forma de olhar a cultura GLS dada a partir da ótica de cada *promoter*, que no caso desses *flyers* é ou era também drag na época em que foram confeccionados. Mesmo que num primeiro olhar a estética dos *flyers* não diga muito, que para muitas pessoas, um *flyer* seja apenas “um *flyer*”, um meio de pagar menos de entrada numa festa, na forma como são pensados, montados, esquematizados, informam muito, são uma espécie de mapa do que se planejou para uma festa. O tema da festa e as atrações que esta traz devem ser coerentes, e isso deve ser lido no *flyer* que a divulga. Assim, penso ser possível dizer que o *flyer* é “a ‘cara’ da festa” e, se nessa festa há drags trabalhando ou escaladas para trabalhar, ele mostra também um tanto de performances drag.

### 3.3 “É luxo!”: algumas drags e outras histórias de carnaval

Na capital catarinense todos os anos reúnem-se algumas centenas de pessoas do público usualmente chamado GLS na Avenida Hercílio Luz, próximo ao Bar Roma<sup>148</sup>, no centro da cidade. No “Carnaval do Roma” (também chamado pelos/as participantes de “lama” ou, mesmo, “bafão”) podem ser vistos inúmeros modos distintos de expressão da sexualidade. Os/as freqüentadores/as são homens, mulheres, crianças. Homo, hetero, bissexuais. Travestis,

---

<sup>148</sup> Uma coisa que vale ser lembrada é que, muito embora o “Roma” seja uma referência “clássica”, em termos do carnaval GLS, o público que o freqüentava não era esse, principalmente nos outros períodos do ano. O carnaval de 2001 foi o último em que esse bar funcionou. Em setembro desse mesmo ano, foi vendido e fechado. O espaço foi ocupado por uma farmácia.

transexuais, drag queens. Não se pode dizer que a “comunidade<sup>149</sup>”, por estar nesse mesmo espaço, permaneça integrada. Nem mesmo se pode dizer que todos os anos os “acontecimentos” (que são assunto para discussão por longo tempo após o término das festividades) sejam semelhantes. Com o aumento crescente da inserção de pessoas prontas a cometerem furtos ou puxarem brigas, a diversão é acompanhada, cada vez mais com olhadelas para os lados de quando em quando, para evitar algum problema. O policiamento existe mas não é garantia de que nada acontecerá, muito menos faz com que aumente significativamente a segurança das pessoas que estão ali participando da festa, ou apenas a observando<sup>150</sup>.

### **A rua e seus perigos**

A rua, à noite, é usualmente tida como um espaço em que “qualquer coisa pode acontecer”, o espaço privilegiado do imprevisto, assim como do cerceamento moral, entendendo que o carnaval reúne num mesmo espaço muitas pessoas, que quase nada têm em comum, e que esse encontro se dê, de modo geral, regado a muita bebida alcoólica, pode-se afirmar que, em certo sentido, quem está circulando por aquele espaço corre o risco de sofrer algum tipo de violência (que em termos êmicos implica em assaltos, surras, ameaças verbais ou não, espancamentos, brigas ou mortes). O carnaval costuma, nesse contexto, ser significado pelo descontrole. Falando sobre as drags, nesse sentido, mesmo que seja comum muitas brincarem fazendo a afirmação de que “são mulheres”, podem a qualquer momento, para se defenderem de possíveis ataques, como o fazem os travestis que Hélio Silva (1993) pesquisou, sacar o homem que há dentro de si. Pude assistir a algumas cenas dessas durante o carnaval, além de ouvir relatos de outras pessoas. Numa delas, dois rapazes montados, que não são drags profissionais, passeavam pelo meio do público quando um garoto que andava em sentido contrário carregando um tubo de espuma passa por eles. Quando se apercebeu de que se tratava de dois homens vestidos de mulher, volta um pouco em seu trajeto e lança espuma sobre eles. Um dos rapazes irrita-se e resolve ir tomar satisfação, chegando a pegar o garoto pelo braço. Larga-o quando o amigo o segura e pede que deixe por isso mesmo. Em outra

---

<sup>149</sup> Neste caso, a “comunidade” a que me refiro é a GLS.

<sup>150</sup> Quando falo na ocorrência de alguma forma de violência, quero deixar claro que o “Carnaval do Roma” é reconhecido como “um dos espaços mais seguro” do Carnaval de rua do centro da cidade. Essa “violência” a que me refiro neste trabalho não está diretamente relacionada à presença do público GLS nesse lugar. Em resumo, ela acontece em todos os espaços onde há carnaval pelas ruas, sendo que sua manifestação em maior escala se dá fora dos limites espaciais com que estou trabalhando nesse texto.

situação, já final de noite, na frente de um bar que fica nas proximidades de onde acontece o carnaval, uma vez que o som já havia parado, um garoto de rua resolve mexer com uma drag. Aparentemente, além de fazer piadinhas, as quais não escutei, passa a mão nela. Irritada, ela vira-se para onde está o garoto e passa a chutá-lo com sua bota de plataformas. Um empresário da noite, dono de um bar GLS, relatou-me que resolveu vestir-se de drag por diversão. Brincadeira à parte, em determinado momento da noite é agredido, leva uma surra de pessoas desconhecidas, segundo ele, sem motivo aparente nenhum e sem chance de defender-se. Parece que esse “sotaque de mulher<sup>151</sup>” confere às drag queens uma fragilidade simbólica, que as expõe a ataques, por vezes furiosos, de pessoas que, muitas vezes, não conseguem admitir que um homem possa estar vestido de mulher (julgamento que geralmente não fazem acerca daqueles que participam dos “blocos de sujos”).

Parece-me contudo que essa exposição à violência não acontece apenas com esses sujeitos. Qualquer pessoa que freqüente o espaço do carnaval do Roma sabe que pode ser agredido pelo simples fato de estar ali no meio. É como se estar ali lhe conferisse o título de “homossexual” automaticamente<sup>152</sup>, que logo o faz uma “vítima em potencial”.

O ano de 2000 foi o mais violento da história dos carnavais de rua da capital catarinense<sup>153</sup>. Esse fato acabou alterando certas características da festa: com exceção da primeira noite, que foi até seis horas da manhã com música<sup>154</sup> e gente pulando, em todas as outras noites, mesmo a última, a banda parou de tocar às 3h30. Isso não fez com que todas as pessoas se dispersassem, contudo. Muitas permaneceram na região, em bares próximos, dirigidos total ou parcialmente ao público GLS. As pessoas que já tinham exaurido seu suporte financeiro para a noite ou voltavam para casa, ou permaneciam sentadas na calçada em frente a um desses locais, observando o movimento ou conversando em grupos animados. Mas voltemos às cenas do carnaval de rua...

---

<sup>151</sup> Peter Fry, em uma conversa comigo e outros/as alunos/as do PPGAS, conceituou uma drag queen como um “homem com sotaque de mulher” quando lhe falava acerca de minha pesquisa.

<sup>152</sup> Mesmo que a pessoa que esteja ali pulando carnaval não “seja gay”, o simples fato de ficar naquele espaço acaba por atribuir-lhe essa designação.

<sup>153</sup> Algumas pessoas atribuem isso ao fato de estar acontecendo uma “guerra do tráfico de drogas” em um dos morros da cidade, mas esse não é um dado oficial e nem mesmo procurei averiguar-lo.

<sup>154</sup> A música que toca ali na maior parte do tempo é o “axé”, entremeado por alguns sambas e pagodes. Pode-se afirmar que o carnaval é uma ocasião especial, pois usualmente o público GLS é mais vinculado à música eletrônica (tanto a comercial quanto a *underground*). Sobre a vinculação do público gay (ou, melhor dizer assim, de parte dele) com a música eletrônica, sugiro a leitura do capítulo “A cena gay” do livro de Palomino (1999).

## **Indo ao Roma – contextos da festa e público**

No “Roma”, podemos observar uma certa divisão entre os grupos que ali estão. Tomando o espaço que vai do lado oposto da avenida em que fica este bar e indo até o Clube 12 de Agosto, os “gays fervem<sup>155</sup>”, subdivididos em grupos com identidades distintas, porém não homogêneos. O primeiro grupo, contudo, que fica colocado em frente ao palco onde a banda que anima a festa toca, é geralmente ocupado pelo público heterossexual, assim como toda a parte da avenida que passa em frente ao Roma e vai até o prédio do BRDE<sup>156</sup>. O seguinte grupo é o das mulheres homossexuais, indo em direção ao “Clube 12”. Em seguida estão, praticamente nessa ordem, gays, drag queens, e travestis. As drags, de certa forma, circulam bastante, mas é na frente de um Hotel que se agrupam. Algumas inclusive alugam quartos dele, para se “montar” ou, mesmo, ficar brincando com o povo que está lá embaixo através das janelas dos quartos.

No ano de 2000, que pode ser considerado peculiar, algumas alterações espaciais<sup>157</sup> acabavam por causar mudanças substanciais na ocupação territorial do “Carnaval do Roma”. Há de se levar em conta também que dois bares que existiam pelas imediações nos anos anteriores deixaram de funcionar, o que altera de certa forma a rotina de circulação das pessoas. Um deles faliu durante o ano, enquanto o outro, que ficava muito próximo ao local em que fica o palco, pegou fogo alguns dias antes da festividade acontecer. O primeiro bar, durante alguns anos, foi o único a funcionar na região. Acabava sendo o ponto de encontro quando o carnaval cessava lá fora, ou um local “de descanso” em alguns momentos da noite. As drags eram presença freqüente nesses dois espaços, principalmente quando chovia. Para chegar até eles, era necessário, contudo, que atravessassem todo o espaço em que se distribuía o público GLS. Como costumavam “ir e voltar” a noite toda, sua circulação costumava ser muito maior do que a que percebi nesse último ano. O bar GLS que abriu esse ano na região fica bem mais afastado do lugar em que estão as pessoas, tendo-se que caminhar em sentido oposto ao do palco. Para

---

<sup>155</sup> Expressão comumente utilizada no “gueto gay” para designar o fato de se estar participando de alguma atividade muito divertida.

<sup>156</sup> Banco Regional de Desenvolvimento do Extremo Sul.

<sup>157</sup> Um palco posicionado de modo a ocupar um espaço em que antes ficavam pessoas que estavam pulando carnaval, ou, outro aspecto mais direcionado ao público GLS, a abertura e o fechamento (principalmente) de alguns bares que ficam/ficavam na região.

chegarem lá, as drags não precisam passar pelo meio de todo o povo. Apenas passam por poucas pessoas, que ficam no espaço entre o Hotel e o Clube anteriormente citados.

Há alguns momentos peculiares no “Carnaval Gay” da Ilha de Santa Catarina: um deles é o “Gala Gay”, o outro, o “Pop Gay”. O “Gala Gay” funciona como o “grito de abertura” do carnaval gay ilhéu. Acontece numa danceteria do centro da cidade, dirigida ao público GLS, na quinta-feira, ou seja, um dia antes do início do carnaval de rua. Essa festa acontece todos os anos e é promovida por uma drag queen local. Uma das atividades da noite é um concurso de fantasias, nos moldes daquele que acontecerá no “Pop Gay”.

O concurso “Pop Gay”<sup>158</sup> acontece, todos os anos, nas segundas-feiras de carnaval. O evento apresenta categorias como melhor fantasia luxo e caricata. Não tenho claras todas as categorias que o concurso abrange, mas observei que desse concurso também podem participar drag queens, travestis e transexuais. O que parece mais importante acerca do evento é que possui visibilidade junto à imprensa catarinense e ao público em geral.

Com relação a essa visibilidade junto à imprensa, no ano de 1999 o desfile teve cobertura da emissora de televisão de maior audiência do estado, tendo como repórter uma drag queen (que entrevistava pessoas e comentava os acontecimentos). De acordo com o que me foi explicitado em conversa informal com Vogue, em 2000 havia previsão para nova contratação, que acabou não acontecendo<sup>159</sup>.

Com relação ao público, o dia em que ocorre o “Pop Gay” é o que mais atrai heterossexuais<sup>160</sup> ao Roma. Quanto ao público GLS, muitos/as acabam preferindo chegar para a festa mais tarde, não assistindo ao concurso. Isso pode se dar por considerarem o concurso repetitivo (“todo ano é a mesma coisa”), pelo aumento de “heteros” circulando (aumenta a chance dessas pessoas serem identificadas mais tarde como gays ou lésbicas por pessoas que não pertencem ao meio GLS, o que causa certo medo) ou, mesmo, pela maior circulação de

---

<sup>158</sup> Geralmente apresentado por um jornalista, sendo que os/as jurados/as são, comumente, desse mesmo meio profissional.

<sup>159</sup> O fato de não haver sido contratada novamente acabou gerando uma “surpresa coletiva”, de certo modo, uma vez que não me lembro de ter ouvido comentários negativos quanto à apresentação do ano anterior. De modo geral, os comentários que ouvi, mesmo de pessoas que não circulam pelo “circuito GLS” é que as entrevistas e comentários da drag queen que havia sido contratada foram “inteligentes”, “interessantes” e “divertidas”. Havia, inclusive, certa expectativa de que a contratação ocorresse.

<sup>160</sup> Evidentemente, para poder perceber tais aspectos é necessário que se tenha alguma circulação por este espaço, que se conheça algumas pessoas que por ele costumam circular. A descrição etnográfica que faço nesse texto só pôde acontecer porque observei e participei do carnaval de rua não apenas por um ano, e por mais de uma noite em cada um desses anos. Nesse sentido, não fossem meus/minhas informantes, muitos/as deles/as amigos/as pessoais, a qualidade das informações que analiso seria outra.

pessoas com o intuito de cometerem furtos nesse dia (provavelmente por já ser sabido que ocorre nesse dia um considerável aumento de público, mesmo porque essa noite precede um feriado nacional).

É interessante deixar claro aqui que não estou trabalhando, neste ensaio, com aqueles homens que se vestem de mulheres nos comuns “blocos de sujos”. Parece-me<sup>161</sup> que esse tipo de *cross-dressing* possui um caráter bastante diferenciado do das drag queens.

Com relação à presença durante o carnaval as drags podem ser classificadas em dois grupos gerais: 1) as que são profissionais e que regularmente saem “montadas” em festas (nem sempre dirigidas ao público homossexual), que chamarei “usuais” e, 2) aquelas que podem ser classificadas como “*by chance*”, ou seja, que se montam ocasionalmente e, na maior parte dos casos, apenas no carnaval.

Conforme dito no capítulo 2, é difícil dizer que as drags são de uma ou de outra forma, pois se tornar drag é diferente cada vez que se montam. Há de se levar em conta processos como criação da roupa, tempo, técnicas de maquiagem, preço de cada produção, etc<sup>162</sup>. Além disso, é quase como se “incorporassem” outra pessoa cada vez que passam por esse processo. Ainda é necessário tecer algumas diferenciações entre as que são profissionais e as ocasionais. Parece que as primeiras utilizam mais recursos como luzes, maquiagens com muito brilho, cores berrantes, roupas curtas, acessórios sado-masoquistas, perucas, assim como sapatos com plataforma e saltos imensos “encomendados” para que possam servir em seus pés, geralmente muito maiores que os pés femininos, além de outros elementos. Quanto às “ocasionais”, aparentemente primam por uma produção extremamente clássica, como o uso de *make ups* extremamente delicados, perucas com cores e penteados sóbrios e vestido longos<sup>163</sup>.

Penso que as produções mais “alternativas” das drags profissionais podem se dever, em parte, pelo preço de cada vez que se montam. De certa forma, como gastam um montante de dinheiro relativamente grande cada vez que se montam, aproveitam e reaproveitam diversos

---

<sup>161</sup> De acordo com a definição que me foi dada por alguns/algumas freqüentadores/as desses blocos.

<sup>162</sup> Acerca de quanto custaria se montar para uma ocasião qualquer, em entrevista à repórter Márcia Feijó do jornal Diário Catarinense, Vogue relata que os preços variam de acordo com a “proposta” da produção e de quem as faz. Além disso os cosméticos custam caro e duram pouco tempo devido ao uso de grande quantidade cada vez que se montam. Os sapatos e as perucas também não saem por pouco. Quanto ao processo de “se montar”, diz que é necessário ter paciência, bom gosto e uma média de três horas disponíveis. (Diário Catarinense, Revista DC, 28 de junho de 1998).

<sup>163</sup> Há, ainda, circulando por este espaço, algumas “produções” que se assemelhariam muito àquelas utilizadas pelos “blocos de sujos” (e talvez sejam eles mesmos). Não poderia, por esse motivo, relacioná-los à figura das drag queens.

materiais para fazê-lo. As drags ocasionais talvez possam despende mais dinheiro a cada produção por esta não se dar muito freqüentemente. De qualquer modo, essas são apenas hipóteses.

O número de drags multiplica-se no carnaval. Se durante o ano formam um grupo quase invariável de quinze<sup>164</sup> no estado todo, só na Ilha de Santa Catarina durante esse período o número pode ficar até quatro vezes maior. Boa parcela das que se “montam” apenas no carnaval não moram no Estado, ou na capital. A maior parte aproveita o período para poder experimentar “*being on a drag’s shoes*”<sup>165</sup> (de certa forma, literalmente).

Assim, penso ser extremamente importante descrever a relação do público em geral com elas. Certamente essas personagens atraem a atenção das pessoas que circulam por aquele espaço, tanto pelas produções quanto pela atitude. As drags são espalhafatasas, brincam com as pessoas, com a orientação sexual, com a fantasia, com o masculino e com o feminino o tempo todo.

O carnaval é, em si, uma oportunidade bastante profícua de se “tirar as fantasias do armário”. As drags carregam em cima de suas plataformas muito mais do que roupas de mulher “esquisitas” que usam, carregam muito do desejo de *ser* o Outro por algum tempo. Aquele Outro “proibido”, não acessível, aquele que “é” o complemento e nunca o “eu”. Carregam, com isso, o fascínio do *poder ser* ou talvez *poder estar*, masculino e feminino ao mesmo tempo. E brincar com isso, o tempo todo. Talvez por esse motivo sejam geralmente muito bem vindas entre o público GLS. Talvez por esta razão, muitos garotos desejem ser drags, mesmo que não tenham “coragem” de se montar. Talvez por isso, tantos e tantos meninos “tomem coragem” e se montem no carnaval, fato que, em alguns casos, pode ser o “pontapé inicial” na carreira de drag queen. O carnaval ilhéu, penso, revela uma certa especificidade com relação ao de outros locais, por fornecer essa “oportunidade” de inserção pública e de aparecimento de novas drags.

Decisão tomada, estando-se já “montada”, o que acabamos observando é uma inserção territorial da drag que extrapola os protetores limites das quatro paredes de uma casa noturna qualquer, seu lócus privilegiado de existência. Um local aberto, um aglomerado de pessoas dos mais diversos tipos, por todos os lados. As drags brilham, por vezes reinam, como rainhas – e

---

<sup>164</sup> Esse número foi levantado através de conversas informais com pessoas que circulam pelo meio GLS ilhéu, em que tentava listar quantas e que nomes têm as drags de Santa Catarina. Assim sendo, não posso afirmar que este número seja “o verdadeiro”.

<sup>165</sup> Expressão oriunda da língua inglesa que em português seria traduzida como “estar no lugar das drags”.

não reis – de um espaço público, absolutamente público. E fascinam, ou mesmo chocam àquelas pessoas pouco acostumadas.

O carnaval de rua é o espaço em que a presença das drags mais pode questionar à suposta ordem que damos às identidades pessoais e de grupo. Desestruturam-se naquele espaço algumas certezas e rompidas são fronteiras, as quais acabam tornando-se fluídas. Sua *transcondição*, enquanto drag queens, implica em estarem o tempo todo indo e voltando... passeando pelo meio do público, brincando com as identidades de gênero... sendo masculinos, femininas, os dois. Sem com isso perderem suas singularidades. E talvez essa seja sua mais interessante “performance pública”<sup>166</sup>. Aqui faço alusão ao trânsito que as drags têm pelo meio do público e da rua no carnaval, bem como a conquista desse espaço pois sua presença é muito bem aceita - e talvez, necessária -, naquele “território”. Elas transitam pelo público GLS, um público que lhes “pede”, de certa forma, essa afirmação de uma transitoriedade das identidades, assim como transitam entre as identidades de gênero masculina e feminina a cada passo que dão de um lado a outro da Avenida Hercílio Luz<sup>167</sup>.

Nesse sentido, não estou convencida de que possam ser analisadas simplesmente a partir da oposição binária masculino/feminino. É evidente que falar em drag queens implica em falar em gênero, de qualquer forma. E essa é uma equação nada fácil de resolver. Há quem proponha a “criação” de um terceiro gênero<sup>168</sup>, que abarcaria essas pessoas que não se encaixariam naquilo socialmente considerado feminino ou masculino. Não penso que esse seja o caminho. Criar um terceiro gênero, a meu ver significa tentar englobar todas as pessoas que não se “encaixam” nas duas primeiras nessa que seria, por assim dizer, “ideal”. Por que “ideal”? Talvez a resposta esteja em outras perguntas: quem conseguiria não estar nessa terceira possibilidade? Não seria esse terceiro gênero apenas uma derivação englobante e englobada desse modelo estrutural masculino e feminino? Concordo com Grossi, que a esse respeito posiciona-se da seguinte forma: “... não creio que exista um terceiro gênero porque existem apenas dois grandes

---

<sup>166</sup> Penso que falar em “performance pública” em relação a drags é algo um tanto redundante porque é estando em público que elas efetivamente passam a existir enquanto pessoas, ou melhor, personagens.

<sup>167</sup> A Avenida Hercílio Luz é uma das vias de acesso mais importantes do centro da cidade. Durante o carnaval é interrompido o acesso de carros no trecho em que ocorre o “Carnaval do Roma”. Apenas uma pequena parte da avenida, a mais próxima ao “coração” do centro da cidade, é ocupada pelos foliões.

<sup>168</sup> A esse respeito ver Herdt (1996), que vai propor e discorrer acerca da idéia da existência de um terceiro gênero, assim como a de um terceiro sexo. Com relação ao primeiro, um argumento que usa é que reduzir gênero a masculino/feminino é pautar a distinção (que deveria ser social) na diferença biológica existente entre os sexos. Com relação a esse segundo, algo bastante interessante é a ênfase na diferença entre desejo pelo mesmo sexo, identidade e terceiro sexo.



modelos de identidade de gênero: masculino e feminino” (1998: 14). Penso que o aprofundamento dessa discussão será bastante interessante, assim como necessário, em outro momento.

### 3.4 Corporalidade, territorialidade e performance: algumas reflexões

A propósito do corpo, Butler argumenta que “... as normas regulatórias do ‘sexo’ trabalham de uma forma performativa para constituir a materialidade dos corpos e, mais especificamente, para materializar o sexo do corpo, para materializar a diferença sexual a serviço da consolidação do imperativo heterossexual” (1999: 154). A performatividade para Butler seria a renovação de uma norma ou de um conjunto delas, e não um “ato” singular. É adquirindo o status de *ato*, ou seja, estando no presente, que deixa de revelar aquilo de que se origina. Para a autora,

“se a materialidade do sexo é demarcada no discurso, então essa demarcação produzirá um domínio do ‘sexo’ excluído e deslegitimado. Portanto, será igualmente importante pensar sobre como e para que finalidade os corpos são construídos, assim como será importante pensar sobre como e para que finalidade os corpos não são construídos, e, além disso, perguntar, depois, como os corpos que fracassaram em se materializar fornecem o ‘exterior’ – quando não o apoio – necessário, para os corpos que, ao materializar a norma, qualificam-se como corpos que pesam” (idem, 170).

É importante entender que a performatividade proposta por Butler só atinge um status teatral na medida em que essa teatralidade possa cumprir seu propósito de não revelar as normas a que renova. No caso específico das drags, parece fundamental entender quais são as regras implícitas à performatividade do gênero e da construção do corpo ou, seja, como se dá, na performance, a construção de uma corporalidade drag. Ainda, se essas normas regulatórias do sexo, conforme a autora, servem para reiterar um “imperativo heterossexual” na construção de *corpos que pesam*, pode-se inquirir como se dá, nesse contexto, a construção da drag queen como sujeito assim como quais são as possibilidades de existência de uma corporalidade drag (sendo a drag, nesse contexto, uma potencial desviante<sup>169</sup>).

---

<sup>169</sup> Nos termos de Velho (1999b).

Para Heilborn, no Brasil o corpo “... é um parâmetro de avaliação da possibilidade e do estágio do vínculo que se está propondo” (1999: 104-5). Assim, este seria uma fronteira material sim, mas muito mais simbólica entre um indivíduo e os demais. Um limite entre o eu e o outro. Penso que é através do corpo, não como um amontoado altamente organizado de células, mas como suporte de significados que a drag se impõe no espaço do gueto ou no espaço da rua. Mas, como se dá efetivamente essa delimitação de fronteiras? Parece-me que na negociação contínua entre territorialidade e corporalidade, uma tarefa árdua e constantemente renegociada, para que nem as drags, nem as pessoas com quem convivem “percam” seu espaço (para algumas de trabalho, para outras de entretenimento), para que ambos não corram risco de se confundirem ou sofrerem um processo de profundo distanciamento. É na relação que estabelecem com todas as pessoas com quem convivem que as drags (re)constróem suas personas, que aprendem a hora de brincar, de parar a brincadeira e de não brincar. É também uma questão de segurança, por vezes, aprender que o outro tem seus limites.

Para Strathern (1996) os termos sociológicos “indivíduo” e “pessoa” enfatizam o cruzamento de expressões mentais e características corporais, remetendo a uma espécie de totalidade. O indivíduo seria dado a partir de referências abstratas (como a identidade, noções de cidadania, etc.), enquanto a corporalidade teria referências concretas (a alteridade, por exemplo, presente num corpo em frente a outro corpo e nas formas pelas quais ambos se comunicam). Ao falar sobre o texto da noção de pessoa de Mauss, Strathern aponta que mesmo que isso não estivesse explicitado diretamente, para Mauss, a pessoa é construída também através de *habitus* corporais<sup>170</sup>.

Donna Haraway (*apud* Csordas, 1994: 02) argumenta que “nem nossos corpos pessoais, nem nossos corpos sociais podem ser vistos como naturais, no sentido de existirem fora de um

---

<sup>170</sup> Para Mauss, a noção de *habitus* é de natureza social e poderia ser usado para falar das técnicas corporais, que não variam apenas entre indivíduos, mas com as sociedades, educações, conveniências, modas e prestígios. O *habitus* extrapola o limite da repetição/imitação, fazendo referência à “... arte de utilizar o corpo humano...” (1974a: 215). O autor define técnicas corporais pela forma como as pessoas em cada sociedade fazem uso de seus corpos de modo tradicional (corpo este educado via normas sociais). Para Mauss o corpo é o primeiro e mais natural instrumento do homem, sendo ao mesmo tempo objeto e meio técnico do homem. Mauss argumenta que “tudo em nós é comandado” (idem: 218). Ou seja, as posturas corpóreas que adotamos seguem às “regras sociais” que nos são “ensinadas”. Há atitudes permitidas e proibidas, naturais ou não, polidas ou não [Em certo sentido, tal proposição lembra Foucault (1996) quando fala sobre a interdição de algumas pessoas a alguns “lugares” com relação às práticas discursivas.]. Mesmo que admita a existência de três dimensões da Pessoa, Mauss diz que é a sociológica que constrói as outras duas, biológica e psicológica. Nesse sentido, aponta o corpo como “fato social”. Trabalha com o conceito de “fato social total”, por não haver nada em nós que não seja regulado pelo todo social. De qualquer modo, o que interessa aqui desse texto de Mauss, além do caráter inaugural, é pensar o corpo como algo que também é construído social e culturalmente.

processo de auto-criação chamado trabalho humano (...), de modo que, enquanto traço da ideologia, o corpo natural universalizado é a base de ouro para o discurso social hegemônico<sup>171</sup>”. Nesse sentido, pensar numa corporalidade drag dissociada de todas as relações que regulam a construção desse corpo seria naturalizar não apenas a construção do corpo, mas também a construção da personagem drag. É nas relações que estabelece com os outros sujeitos (quem as assiste, quem as contrata, quem as admira, quem não as suporta) que a drag vai delimitando e delineando suas possibilidades de atuação, o que está muito ligado à forma como constrói sua personagem, com o produto final, mas não acabado, dessa construção.

Para Csordas (1994: 03) “as transformações culturais contemporâneas do corpo podem ser concebidas não apenas em termos de uma cultura de consumo e essencialismo biológico, mas também em discernir uma ambigüidade nas fronteiras da própria corporalidade<sup>172</sup>”. A proposta é que se passe a usar o termo *embodiment*, um termo que representaria melhor essas mudanças culturais. Além disso, falar em *embodiment* é partir do “postulado metodológico de que o corpo não é um *objeto* a ser estudado em relação à cultura, mas deve ser considerado como um *sujeito* da cultura ou, em outras palavras, como a base existencial da cultura<sup>173</sup>” (1990: 5). Assim, para Csordas, falar em *embodiment* é romper com binarismos analíticos como sujeito e objeto, cognição e emoção, corpo e mente, sendo que tal rompimento facilitaria a compreensão de como os corpos (não apenas sociais) são construídos culturalmente.

No caso das drags, penso que a noção de *embodiment* se faz necessária para compreender como vão construindo seus corpos performáticos (no sentido dado por Butler, 1999) em relação a outros corpos, além é claro, como aponta Jayme (2001), no processo de montaria pelo qual passam<sup>174</sup>. Para a autora

“... nessa montagem, os travestis, transformistas, transexuais e *drag-queens* podem vir a desestabilizar qualquer idéia, tanto de identidade, quanto de imutabilidade, pois na produção constante e inacabada de

---

<sup>171</sup> “Neither our personal bodies nor our social bodies may be seen as natural, in the sense of existing outside the self creating process called human labour (...), and that as a feature of ideology the universalized natural body is the gold standard of hegemonic social discourse.”

<sup>172</sup> “The contemporary cultural transformation of the body can be conceived not only in terms of consumer culture and biological essentialism, but also in discerning an ambiguity in the boundaries of corporeality itself.”

<sup>173</sup> “This approach to embodiment begins with the methodological postulate that the body is not an *object* to be studied in relation to culture, but is to be considered as the *subject* of culture, or in other words as the existential ground of culture”. [grifos do autor]

<sup>174</sup> Sobre o processo de montaria, ver capítulo 2.

seus corpos, colocam-se como seres que estão entre o artificial e o natural, performatizando seus gêneros e corpos – construindo e reconstruindo sua ‘pessoa’. Para discutir sobre isso a noção de incorporação (*embodiment*) torna-se fecunda, visto que refere-se ao aprendizado feito pelo corpo e nele observável.” (p. 9-10) [grifos da autora]

Remetendo-se à questão da construção corporal através da performance, Jardim<sup>175</sup> levanta a discussão de que “a experiência nos bares da relação entre homens é sobretudo uma experiência performática” (1995: 195), sendo que é nos corpos desses homens (sempre em contraposição ao corpo dos outros homens, e não apenas ao corpo da mulher) que essas experiências estão representadas principalmente através das marcas (como cicatrizes, tatuagens, etc.). Não é especificamente sobre a experiência da masculinidade que estou discorrendo, mas me parece interessante discutir a relação entre os homens e a construção desses corpos no espaço público em relação aos lugares em que realizei minha pesquisa.

Basta entrar numa “casa (noturna) gay” para perceber que o gueto gay ilhéu recebe uma frequência maciça de homens, sendo que as mulheres ali se encontram em quantidade muito inferior, chegando a estar em número que nem mesmo chega a ser representativo em boa parte das festas (é importante dizer que a capital não contava com um espaço de sociabilidade específico nem para homens, nem para mulheres gays na época de minha pesquisa). Isso me faz pensar que a drag talvez possa ter uma importância fundamental nesses espaços para preencher essa ausência feminina ou, ainda, que a construção do corpo da drag não se dá em relação com o corpo da mulher, mas ao dos homens (gays, de modo geral).

Penso que a corporalidade na drag é performada, ou seja o que define o corpo drag é que este é, sobretudo, um corpo performativo, um corpo em performance. É interessante apontar uma distinção entre a categoria êmica performance e da categoria performance na antropologia, que possui rendimento analítico e toda uma discussão dentro desse campo disciplinar.

Em relação à categoria êmica, uma situação singular pode chamar minha atenção para a utilização do conceito em meu campo: um *performer* (Leon de Paula, ator ilhéu, graduado em artes cênicas), durante minha pesquisa de campo, mesmo que eu não lhe tivesse perguntado nada criou uma situação para me dizer o que era “ser um/a *performer*” quando, ao sairmos do MixCafé, na noite do Pop Gay, fomos comer cachorro-quente na Praça XV. Como ele havia

---

<sup>175</sup> Num artigo sobre a experiência de construção do corpo e da masculinidade através da performance de homens que frequentam assiduamente bares em Porto Alegre.

sido jurado do concurso (que é realizado pela prefeitura da cidade, na segunda-feira de carnaval) e estava fantasiado de lobisomem, várias pessoas aproximavam-se de nós para lhe perguntar do que ele estava fantasiado. Ao invés de responder diretamente, ele tentava confundir mais as pessoas e devolvia-lhes a pergunta dizendo “do que você acha que eu estou fantasiado?”. As pessoas tentavam adivinhar, dizendo que era um vampiro, que era um demônio, que era um lobisomem... Quando acabamos o cachorro quente, enquanto me levava até o prédio em que eu e Vogue estávamos hospedadas, ia me dizendo: “Anna, você viu a confusão das pessoas com relação ao que é minha fantasia? Eu fiz essa brincadeira toda de não responder para você ver. Isso é a coisa do ator, isso é a coisa do *performer*. Ele confunde as pessoas, ele brinca com a curiosidade, aguça a curiosidade das pessoas, a imaginação delas... eu queria que você visse isso, porque as drags têm muito dessa coisa de confundir as pessoas... e é isso que faz com que elas sejam artistas, com que sejam diferentes dos travestis...”. Infelizmente, não consigo lembrar mais detalhes do que ele disse, mas fiquei surpresa com o fato dele ter se importado, sem que eu lhe pedisse, em me mostrar algo do “ser *performer*”.

Quanto à categoria ética ou analítica, a performance, para Bauman (1977), amarra os gêneros estéticos marcados e segregados com outras esferas do comportamento verbal, numa perspectiva conceitual de arte verbal como modo de falar<sup>176</sup>. Aponta que o termo performance vem sendo usado em dois sentidos: 1) como uma ação artística (a fabricação do folclore); 2) como evento artístico (a situação de performance, que envolve e depende igualmente do *performer*, da forma de arte e da audiência). É esse segundo sentido que interessa a Bauman, e a mim também. Através da performance, o *performer* incita a participação da audiência (via a atenção ou a energia), sendo que esta deve estar disposta a participar. Nesse momento, o *performer* mede o prestígio e o controle que tem sobre a platéia. Talvez por poderem ter prestígio e controle sobre a platéia os *performers* sejam tanto admirados (potencial artístico) quanto temidos (por representarem uma subversão da ordem), por isso talvez estejam associados com marginalidade e desvio.

Para Turner (1987), sob cada tipo de performance estão as estruturas sociais e processo de tempo, sendo que é em torno do drama social que estão postas as retóricas e indícios de tipos contemporâneos de performance. É na performance que as representações sobre o outro, as formas pelas quais as pessoas tentam atribuir significado aos comportamentos, se tornam

---

<sup>176</sup> Para Bauman (1986) o estudo da performance como constitutiva da arte verbal tem sublinhado o trabalho, a criatividade do artista e do *performer*, outrora apagadas por uma tradição de coletividade.

condutas, que adquirem um estado de reflexividade tanto nos *performers* quanto àqueles de quem estes “falam” no momento performático.

A inserção performática das drags no espaço público tem vieses que me levam a pensar acerca do papel socialmente atribuído a mulheres e àquele atribuído aos homens, em suma, os papéis de gênero. É com eles que as drags brincam, muito embora duvide da intencionalidade. Ao se montarem “deixam de lado”, em certo sentido, aquele modelo do que é “ser homem” que lhes foi ensinado durante a vida<sup>177</sup> - refiro-me aqui ao papel de gênero, construído social e culturalmente e que lhes é atribuído por terem nascido com o sexo biológico masculino. São homens, vestidos com roupas “femininas”, cuja atitude é absolutamente provocativa/ostensiva. Elas imperam no espaço público, contrariamente ao que usualmente fazem as mulheres, de quem “emprestam” as roupas. Dominam/prendem a atenção do público, que as reverencia. O espetáculo é delas, o espetáculo é o que são. Não são homens, nem mulheres, nem masculino, nem feminino... talvez sejam os dois ao mesmo tempo. Talvez, mesmo, nem mesmo possam ser “encaixadas” nessas categorias de análise. Nesse sentido, Compreendê-las constitui-se num desafio: para nós, porque elas não reivindicam essa compreensão num mesmo nível que transexuais e travestis, antes, a única compreensão que exigem é a de serem vistas como artistas, atores/atrizes.

Para Sullivan (1986), a performance é uma interpretação, que entende o ato original e o recria. As performances indicariam que as culturas estão sempre em movimento, se reinterpretando, se recriando, e, diria, isso não se dá sem implicações políticas e sociais. Se a performance tem implicações políticas/sociais, penso que a festa também tenha. Godinho (2000), ao pesquisar a celebração como mecanismo de resistência (no Couço, em Portugal) nos

---

<sup>177</sup> Jardim (1995) sublinha que há um reconhecimento de “similaridade” necessário para a aprovação de um homem no espaço público, e relata alguns requisitos necessários para ser homem, em pesquisa que realizou com homens que freqüentam botecos: pagar a própria bebida, saber beber (sem dar vexames), impor respeito, ao falar de sentimentos falar de família e filhos, prover a família. A autora aponta que a masculinidade não é elaborada apenas no contraste com o feminino, mas também naquele que se evidencia junto a “...outros homens, outros corpos, a partir de parâmetros tidos (e negociados) como masculinos” (p. 202). Em termos gerais, o corpo desses homens é um suporte de significados. A experiência masculina no grupo, conforme a autora, é sobretudo performática. Comparando esses homens que freqüentam bares com as drags, posso afirmar que há traços comuns que evidenciam uma “masculinidade” que argumento estar presente nesses rapazes-drags, apesar da indumentária feminina que utilizam: o corpo da drag também é um suporte de significados (fállicos, boa parte do tempo), sua experiência no grupo é completamente performática (penso que seriam comparáveis a atrizes no desempenho de um papel, algo como uma atriz de teatro representando um papel numa comédia), imposição de respeito (a drag estabelece uma fronteira simbólica, de certo modo impenetrável, entre si – leia-se seu corpo - e o público que a cerca. É possível brincar com elas, mas até o limite em que permitirem. De modo geral, é muito difícil conseguir conversar com uma drag quando ela está montada). A drag também poderia ser vista como a expressão de formas de “masculinidade subalterna” ou como crítica à “masculinidade hegemônica” (cf. Vale de Almeida, 1995, 1996).

fala que a festa é essencial à manutenção do grupo e à reprodução de sua memória, o que lhe garante continuidade. Essa afirmação pode ser perfeitamente usada no caso da análise de festas GLS. Isso porque é muito comum que as associações entre acontecimentos, períodos de vida e festas que aconteceram entre as pessoas que participam desses eventos. Muito embora os contextos da pesquisa de Godinho e da minha não sejam comparáveis, posso dizer que o espaço da boate e do bar gay já foi um espaço político importante, de resistência e afirmação. Hoje esse significado antes atribuído a esse espaço encontra-se, em certo sentido, esvaziado (Perucchi, 2001), mas ainda assim é através da convivência na festa, ou seja, da convivência com a coletividade gay, que pessoas que freqüentam a boate ou bares GLS (trabalhando ou não) marcam e rememoram suas trajetórias. Muito disso é feito, inclusive através dos modos de contar as performances que vêem/praticam, relacionando: 1) o que o sujeito que conta relata acerca de si ou 2) o que o sujeito que conta relata acerca do(s) outro(s).

Assim, diria que não só a festa como as performances são fundamentais à existência, memória, continuação e mudança do grupo que pesquiso ou de outros grupos que freqüentam os lugares que pesquiso. Conforme Langdon (1996) “performance inclui tanto os momentos liminais quanto as experiências afetiva, emotiva e estética. São momentos liminais e transformativos, caracterizados pela inversão e pela reflexividade. A experiência sempre está sendo criada” (p. 10). Talvez isso explique porque as performances são tão importante ao universo GLS e drag, performances essas que se modificam constantemente, que estão sempre em construção. Talvez o ato performático em si, e a mudança desse ato indiquem uma constante disposição de criação e recriação da experiência, e talvez, no caso das drags, indique mesmo uma experiência de pertencimento a um grupo, cujas bases estão geralmente na construção de corporalidades e personagens.

**“Tá, meu bem!”:**  
Considerações Finais

# 4

*“Depois de uma longa busca, encontrou-o numa casa noturna de San Francisco, o Club of Beautiful Men, onde os membros não tinham nome, sexo ou idade definidos. Eram transformistas. Num dado momento eram homens, no instante seguinte viravam mulheres. Ganhavam a vida assim, brincando com a fantasia de outros homens e outras mulheres. Não tinham passado e não se importavam com o futuro. Viviam no presente, eternamente transformando-se no que não eram e voltando a ser o que sempre foram.”*

Marco Lacerda (1996: 128)<sup>180</sup>

---

<sup>180</sup> A personagem que estava sendo procurada não era um transformista e sim, de acordo com a narrativa do romance, é identificada como uma drag queen.



A pesquisa que desenvolvi no mestrado buscou trabalhar a corporalidade e performance de drag queens em territórios gays da Ilha de Santa Catarina, sendo que, além da observação participante em eventos diversos e espaços por que circulam esses sujeitos, optei por realizar entrevistas com algumas delas. As observações/análises compreenderam a presença/circulação de drag queens em bares e boates dirigidas ao público GLS na capital catarinense, se estendendo a outros lugares também, como o Mercado Mundo Mix, o Carnaval do Roma e do Bar do Deca ou naqueles em que se tornam drags, em que “se montam” (camarins ou outros lugares em que o possam fazer).

Essa dimensão do “se montar” foi contemplada via entrevistas e observações participantes, sendo que pude assistir e auxiliar a algumas delas em momentos esparsos da pesquisa de campo que empreendi. Num primeiro momento, imaginei que não teria acesso a essa instância da montaria drag, uma vez que, por já ser antes freqüentadora desses espaços de sociabilidade eu sabia que negociar com os donos desses bares e boates minha entrada nesses lugares “restritos ao público” seria muito difícil e pouco proveitoso. De modo geral, a estratégia que utilizei para romper esse limite foi observá-las se montando em outros lugares que não os camarins desses bares e boates. O acesso que acabei tendo a camarins, ao processo de montaria, abriu portas para que eu pudesse olhar para outros lugares da experiência drag. É muito mais essa experiência que me instiga hoje - como vão moldando/criando sua personagem e a construção de um corporalidade drag - do que as performances públicas que efetivam, que encenam, que (re)criam.

O acesso à dimensão não-pública (e não-acessível ao público) da montaria drag fez com que eu tivesse acesso a narrativas e eventos para os quais não havia me proposto a olhar e aos quais não pretendo direcionar-me, como a prática de suas sexualidades e suas vidas amorosas/afetivas. Por outro lado, alguns aspectos da “vida privada” desses sujeitos, como o que fazem quando não estão montados e como se relacionam com familiares e amigos/as na negociação de seu “lado drag”, foram tornando-se bastante interessantes e fazendo com que começasse a pensar na possibilidade de enfatizar a trajetória cotidiana desses rapazes-drag num futuro trabalho acadêmico. Mesmo as entrevistas que realizei durante meu trabalho de campo apontaram que as trajetórias desses sujeitos são, além de muito interessantes, fundamentais na construção do personagem-drag que criam e, mesmo, na possibilidade do começar a se montar. Por exemplo, a maior parte dos/as sujeitos de minha pesquisa relacionam suas

performances com técnicas apreendidas e trabalhos realizados na época em que estudaram ou fizeram teatro.

Apesar desse interesse mais recente em pesquisar o que tenho chamado de “o outro lado da performance drag”, penso ainda que o estudo da dimensão pública dessa experiência é importante quando se pretende conhecer e compreender esses sujeitos. Isso porque, na abordagem com que venho trabalhando, a corporalidade drag se encena e constrói muito em relação aos outros corpos/sujeitos que estão nos territórios pelos quais passam e, falar em território é falar na distribuição de corpos, enquanto matérias sociais, no espaço (Perlongher, 1987, 1993). Assim, na tentativa de compreender a experiência drag torna-se fundamental também abordar essa dimensão pública. Penso que a experiência drag se constrói muito em relação ao corpo que se monta, que é montado, e nas negociações que esse corpo (também biológico, mas sobretudo social) estabelece com outros sujeitos. Nas palavras de Vogue, uma das drags com que trabalhei, logo após terminar o processo de montaria “corpo se fabrica... eu não fabriquei um agora?”.

É através desse corpo, dessa corporalidade, e dessas negociações com os outros, que as performances drag, que também são performances de gênero (Butler, 1999), acabam tendo possibilidades de acontecer, sendo também através dessas performances que a drag, enquanto performer, pode instaurar conforto/desconforto, manter/subverter a ordem das coisas, ter ou não a atenção da audiência (Bauman, 1977, 1986). Assim, no estudo da performance corporal, importa menos o movimento realizado do que o contexto em que tal movimento foi realizado e em que medida isso está previsto ou não dentro da cultura estudada. Assim, importa menos a esse texto o fato de uma drag movimentar primeiro a perna esquerda e depois a direita, a menos que tal movimento “diga algo” às pessoas que a assistem.

Muito embora pouco desenvolvida durante o texto, é fundamental que se fale um tanto sobre estigma. Embasada em Foucault, Heilborn afirma que “... a escolha de determinadas práticas sexuais revelaria a natureza dos indivíduos, situando-os frente aos outros” (1996: 138)<sup>181</sup>. Velho também aponta que “o fato de um indivíduo ser judeu, católico, cigano, índio,

---

<sup>181</sup> A autora discute, ainda, que a identidade social é um conjunto de marcas sociais que colocam um sujeito num determinado mundo social e vai apontar para três dimensões de modelação da pessoa: 1) atributos/traços que constituem classificatoriamente o sujeito (gênero, idade, etc.); 2) como esses atributos se inserem num campo de significações sociais (que possui outros tantos atributos próprios); 3) Como esses atributos vão se expressar através de alguns valores, tomando corpo em significados que articulam a imagem de si em relação com o outro (1996: 137). Nesse sentido, a difusão da categoria homossexual vem modificando o modo pelo qual são interpretados no Brasil os atos homoeróticos. “Sua disseminação assinala a fragilização do modelo tradicional,

negro, umbandista, japonês etc. coloca-o como parte de uma categoria social que, dependendo do contexto, poderá ser valorizada ou ser objeto de discriminação ou estigmatização” (1999b: 44). Independente das práticas sexuais desses sujeitos-drag, o fato de praticar *cross-dressing* já os garante um certo grau de marginalidade, e portanto de estigma, a essas pessoas. Newton (1979) afirma ainda, em relação às drag queens que pesquisou, que esses sujeitos carregam uma carga muito grande de estigma porque, independente de qualquer coisa, representam fortemente a homossexualidade masculina e, com isso, acabam comprometendo o ideal hegemônico de masculinidade.

Em relação à sexualidade desses sujeitos, em vários contextos dessa pesquisa, não há como argumentar que “bichas” e “homens” sejam categorias êmicas que se remetam ao estereótipo de passivo e ativo estudado por Fry (1982), respectivamente. Evidentemente, essas categorias remetem a modelos de homens que têm relações erótico-afetiva com outros homens, mas para além de designar práticas sexuais, essas categorias parecem ter muito mais relação com a corporalidade dessas “bichas” e “homens”, com suas performances de gênero, com a forma com que se vestem, falam, movimentam (Butler, 1999) do que com aquilo que “fazem na cama”. Assim, torna-se possível afirmar que a “bicha”, nesse contexto, seria um homem com uma postura efeminada em sua vida cotidiana, enquanto o “homem” teria um modo de ser/estar no mundo bastante semelhante, em seu dia a dia, com o do estereótipo do homem heterossexual (não necessariamente/usualmente o do “machão”). Esse interessante e plural jogo de construção da identidade indica uma concepção ao mesmo tempo essencialista e não-essencialista de gênero. No caso específico de uma das informantes desse trabalho, por exemplo, que não pode ser tomado como regra geral, a construção de sua corporalidade e identidade encontra-se no centro de um campo de tensões entre o “ser homem”, “ser mulher”, “ser travesti”, “ser drag queen” e, por vezes, afirmar não ser uma ou outra dessas personas. É no jogo, também performático, entre um e outro que se constitui enquanto sujeito nas relações que estabelece com as outras pessoas.

Além disso, a pesquisa de campo que empreendi apontou que é necessário olhar para as relações que as drags estabelecem em seus cotidianos para compreender os processos de

---

que, orquestrado por uma oposição de gênero e fundado numa lógica significativa da atividade/passividade, admitia somente para o passivo uma classificação estigmatizante” (p. 138-9). E, tomando a sexualidade como o produto de aprendizado de significados sociais a ela associados, se no século XIX o sexo é posto em discurso (médico-psiquiátrico), um desdobramento recente dessa “discursividade” seria o *coming-out* (também conhecido como *outing* ou *sair do armário*, expressões que significam assumir orientação sexual homoerótica publicamente) dos movimentos militantes gays.

construção de sua persona, uma vez que é a partir dessa base que vão definindo os limites entre seu eu-desmontado e seu eu-montado. O que há de contraditório entre discurso (sem dúvida uma performance) e aquilo que fazem enquanto performance pública, montadas, aparece principalmente no discurso sobre a convivência com as outras drags. Esta não é uma convivência sem rugas, sem mazelas, mas assim como maquiam os rostos para serem um outro alguém, maquiam por vezes as desavenças e diferenças com sujeitos que compartilham do mesmo nicho profissional ou que estão diretamente vinculados ao mercado do entretenimento GLS. Os laços estabelecidos nesses contextos “de trabalho” são por demais frágeis para que não se tenha todo o cuidado de os manter afastados do risco de rompimento. De qualquer modo, não pude observar essa dimensão do cotidiano das drags mais que em dois ou três momentos. Isso não se deu porque as drags fecharam-me essa porta, mas porque os imponderáveis de minha vida real não permitiram que pudesse permanecer mais tempo em campo.

Não consegui amarrar tudo aquilo que pretendi quando escrevi as primeiras linhas deste trabalho. É necessário trabalhar ainda vários aspectos: a vida privada das drags, a questão da teatralidade, explorar mais as relações de trabalho que estabelecem com donos de casas noturnas, entre outras coisas.

Se me perguntassem hoje “afinal de contas o que é uma drag queen?” teria como resposta vários relatos de pesquisa de campo que não conseguiriam responder a essa indagação. Drags não *são*, quando muito *estão*. Mas nunca se sabe realmente. Assim, concordo com Maluf (1999b: 274) quando argumenta que

“essa pessoa do travesti, da dragqueen, do transexual não pode ser apreendida a partir da noção de identidade. Ela é um ser em transformação, um vir a ser – que reatualiza de forma continuada esse devir. Um ser que se faz sendo. Essa inscrição de um desejo em um corpo deve ser sempre reatualizada, reafirmada. Sujeito soberano em seu desejo: é ele que faz e refaz o ser, nem deus, nem a natureza, nem, de uma certa forma, a Cultura – com C maiúsculo.” (grifo da autora)

Nesse contexto, a impressão que tenho agora, ao estar colocando – sem tranquilidade e arbitrariamente – um ponto final neste trabalho é que, o tempo todo, do início ao fim destas páginas, estive falando de desejo. É o que me parece permear cada segundo da carreira drag, das coisas que fazem ou falam. É o que parece permear o momento do se montar os territórios

que (re)criam o tempo todo, as brincadeiras, as conversas, o suave movimento dos corpos. Não fosse o desejo (de ser mais, de ser melhor, de estar aqui e ali, de aparecer, de brincar, de ser profissional, de ser única, etc.) não haveria drags. E, nesse momento, pude finalmente entender porque escrevi a dedicatória deste trabalho muito antes de haver escrito a primeira linha.

## Referências Bibliográficas

5

## 5.1 Bibliografia Citada

- ALLEN, N. J. The category of the person: a reading of Mauss's last essay. *In*: CARRITHERS et al. (eds.) **The category of the person: anthropology, philosophy, history**. Cambridge: Cambridge University Press, 1985. pp. 26-45.
- BAKER, Roger. Introduction. *In*: **Drag: a history of female impersonation in the performing arts**. New York: New York Un. Press, 1994. pp. 1-19.
- BAUMAN, Richard. Introduction: story, performance and event. *In*: **Story, performance and event**. New York: Cambridge University Press, 1986. pp. 1-10.
- \_\_\_\_\_. **Verbal art as performance**. Rowley: Newbury House Publishers, 1977. pp. 3-51.
- BECQUER, Marcos, GATTI, José. Elements of vogue. *In*: GELDER, Ken, THORNTON, Sarah. **The subcultures reader**. London and New York : Routledge, 1997. pp. 445-53.
- BLACKWOOD, Evelyn. Falling in love with an-Other lesbian: reflections on identity on fieldwork. *In*: KULICK, Don, WILLSON, Margaret. **Taboo: sex, identity and erotic subjectivity in anthropological fieldwork**. Routledge, London and New York, 1995.
- BORGES PEREIRA, João Baptista. A linguagem do corpo na sociedade brasileira: do ético ao estético. *In*: QUEIROZ, Renato Silva. **O corpo do brasileiro: estudos de estética e beleza**. São Paulo: Ed. SENAC, 2000. pp. 67-94.
- BOWMAN, Glen. Identifying versus identifying with “the Other”. *In*: JAMES, Allison, HOCKEY, J., DAWSON, A. **After writing culture: epistemology and praxis in Contemporary Anthropology**. London: Routledge, 1997. pp. 34-50.
- BRUNER Edward. Ethnography as narrative. *In*: TURNER, Victor W., BRUNER, Edward M. (ed.) **The anthropology of experience**. Urbana/Chicago: University of Illinois Press, 1986a. pp. 139-155.
- \_\_\_\_\_. Experience and it's expressions. *In*: TURNER, Victor W., BRUNER, Edward M. (ed.) **The anthropology of experience**. Urbana/Chicago: University of Illinois Press, 1986b. pp. 3-30.
- BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”. *In*: LOURO, Guacira Lopes (org.). **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.
- CAIAFA, Janice. Linhas da cidade. *In*: **ECO – Publicação da Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro**, v. 1, n. 1, Rio de Janeiro, Imago, 1992. pp. 51-59.
- \_\_\_\_\_. **Movimento punk na cidade: a invasão dos bandos sub**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1989.
- CARDOSO, Fernando Luiz. **O que é orientação sexual**. São Paulo: Brasiliense, 1996. (Coleção Primeiros Passos, n. 307)
- CASTEL, Pierre-Henri. Algumas reflexões para estabelecer a cronologia do “fenômeno transexual” (1910-1995). *In*: **Revista Brasileira de História**, v. 21, n. 41, São Paulo, 2001. pp. 77-111.
- CLIFFORD, James. Sobre a autoridade etnográfica. *In*: **A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1998. pp. 17-62.
- CSORDAS, Thomas J. Embodiment as a paradigm for anthropology. *In*: **Ethos**, Washington, AAA, v. 18, n. 1, 1990. pp. 5-47.

- \_\_\_\_\_. Introduction: the body as representation and being-in-the-world. *In: Embodiment and experience*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- CUNHA CAMPOS, Maria Consuelo. Roberta Close e M. Butterfly: transgênero, testemunho e ficção. *In: Revista de Estudos Feministas*, Rio de Janeiro/Florianópolis, UFRJ/UFSC, v. 7, n. 1 e 2, 1999. pp. 37-52.
- DUMONT, Louis. **Homo Hierarchicus**: o sistema de castas e suas implicações. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 1997.
- DURKHEIM, Emile. **Educação e sociologia**. Rio de Janeiro: Melhoramentos, 1982.
- ERDMANN, Regina Maria. **Reis e Rainhas no Desterro: um estudo de caso**. Dissertação de Mestrado. Florianópolis, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social/UFSC, 1981.
- FLORENTINO, Cristina de Oliveira. **“Bicha tu tens na barriga, eu sou mulher”**: etnografia sobre travestis em Porto Alegre. Dissertação de Mestrado. Florianópolis, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social/UFSC, 1998.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 3. ed. São Paulo: Loyola, 1996. (Leituras Filosóficas)
- FREIRE COSTA, Jurandir. **A inocência e o vício**: estudos sobre o homoerotismo. 3. ed. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1992.
- FRY, Peter. Da hierarquia à igualdade: a construção histórica da homossexualidade no Brasil. *In: Para inglês ver*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982. pp. 87-115.
- GARBER, Marjorie. Sign, co-sign, tangent: cross-dressing and cultural anxiety. *In: GELDER, Ken, THORNTON, Sarah. The subcultures reader*. London and New York: Routledge, 1997. pp. 454-55.
- GARCIA, Wilton. **A forma estranha**: ensaios sobre cultura e homoerotismo. São Paulo: Pulsar, 2000.
- GEERTZ, Clifford. Do ponto de vista dos nativos: a natureza do entendimento antropológico. *In: O saber local: novos ensaios de antropologia interpretativa*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2000. pp. 85-107.
- \_\_\_\_\_. O pensamento como ato moral: dimensões éticas do trabalho de campo antropológico nos países novos. *In: Nova luz sobre a antropologia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001. pp. 30-46.
- \_\_\_\_\_. Um jogo absorvente: notas sobre a briga de galos balinesa. *In: A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989. pp. 278-321.
- GONÇALVES DA SILVA, Vagner. **O antropólogo e sua magia**: trabalho de campo e texto etnográfico nas pesquisas antropológicas sobre religiões afro-brasileiras. São Paulo: Edusp, 2000.
- GROSSI, Miriam Pillar, HEILBORN, Maria Luiza, RIAL, Carmen Silvia. Entrevista com Joan Wallach Scott. *In: Rev. de Estudos Feministas*, n. 1, v. 6, 1998 (1): 114-124.
- GROSSI, Miriam Pillar. Identidade de gênero e sexualidade. *In: Antropologia em Primeira Mão*, 24, Ilha de Santa Catarina: PPGAS/UFSC, 1998.
- GUIMARÃES, Carmen Dora. **O homossexual visto por entendidos**. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social/Museu Nacional/UFRJ, 1977.
- HALL, Stuart. Encoding, decoding. *In: DURING, S. The Cultural Studies Reader*. London: Routledge, 1993. pp. 90-105.
- \_\_\_\_\_. **Identidades Culturais na Pós-Modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP & A Ed., 1997.



- HEILBORN, Maria Luiza. **A costela de adão revisitada**: gênero e hierarquia. Trabalho apresentado na 18ª. Reunião da ABA, Belo Horizonte, 1992. (mimeo)
- \_\_\_\_\_. **Corpos na cidade: sedução e sexualidade**. In: VELHO, Gilberto (org.). **Antropologia urbana: cultura e sociedade no Brasil e em Portugal**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.
- \_\_\_\_\_. **Gênero: um olhar estruturalista**. In: PEDRO, Joana Maria, GROSSI, Miriam Pillar (orgs.). **Masculino, Feminino, Plural: gênero na interdisciplinaridade**. Florianópolis: Ed. Mulheres, 1998. pp. 43- 55.
- \_\_\_\_\_. **Ser ou estar homossexual: dilemas de construção de identidade social**. In: PARKER, Richard, BARBOSA, Regina Maria. **Sexualidades brasileiras**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996. pp. 136-145.
- HERDT, Gilbert. **Introduction: third sexes and third genders**. In: **Third Sex, Third Gender: beyond sexual dimorphism in Culture and History**. New York: Zone Books, 1996. pp. 21-81.
- JAYME, Juliana Gonzaga. **Montar-se: discutindo corpo e incorporação entre os transeúteros**. Trabalho apresentado no GT “Sentidos do Gênero”, na IV Reunião de Antropologia do Mercosul, Curitiba, UFPR, novembro 2001a. (mimeo)
- \_\_\_\_\_. **Travestis, transformistas, drag-queens, transexuais: personagens e máscaras no cotidiano de Belo Horizonte e Lisboa**. Tese de Doutorado. Campinas, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais/UNICAMP, 2001b.
- JARDIM, Denise Fagundes. **Performances, reprodução e produção dos corpos masculinos**. In: LEAL, Ondina Fachel (org.) **Corpo e significado: ensaios de Antropologia Social**. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1995. pp. 193-205
- JATENE, Izabela da Silva. **Tribos urbanas em Belém: Drag queens – rainhas ou dragões?** Belém, 1996. (mimeo)
- KULICK, Don. **Travesti: sex, gender and culture among Brazilian transgendered prostitutes**. Chicago: The University of Chicago Press, 1998.
- LACERDA, Marco. **Clube dos homens bonitos**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1996.
- LASCAR, Gilles. **Bastidores: a noite gay**. Rio de Janeiro: Mauad, 1996.
- LEACH, Edmund R. **Once a knight is quite enough: como nasce um cavalheiro britânico**. In: **Rev. Mana**, v. 6, n. 1, p. 31-56, 2000.
- MADEIRA, Bárbara. **Adequação jurídica do prenome em transexual operado**. Florianópolis: CCJ/UFSC, 2001. (Monografia)
- MALUF, Sônia Weidner. **Antropologia, narrativas e a busca de sentido**. In: **Horizontes Antropológicos**, v. 5, n. 12, Porto Alegre, dezembro 1999a. pp. 69-82.
- \_\_\_\_\_. **Corpo e desejo: Tudo sobre minha mãe e o gênero nas margens**. Trabalho apresentado na Mesa Redonda “Corpo, cultura e textualidade”, no Seminário Internacional Fazendo Gênero 4, Florianópolis, UFSC, maio 2000.
- \_\_\_\_\_. **O dilema de Cênis e Tirésias: corpo, pessoa e as metamorfoses de gênero**. In: LAGO, M., LEITE DA SILVA, A., RAMOS, T. **Falas de Gênero**. Florianópolis: Ed. Mulheres, 1999b. pp. 261-275.
- MARINO, Paula Rodríguez. **Travestismo: la construcción de la identidad de género sexual em algunas comedias norteamericanas**. In: **In texto – Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFRGS**. [on-line] Disponível em [www via URL: http://www.ilea.ufrgs.br/intexto/v1n2/a-v1n2a3.html](http://www.ilea.ufrgs.br/intexto/v1n2/a-v1n2a3.html).

- MAUSS, Marcel. As técnicas corporais. *In: Sociologia e Antropologia*, v. 2. São Paulo: EPU, 1974a.
- \_\_\_\_\_. Uma categoria do espírito humano: a noção de pessoa e a noção do “eu”. *In: Sociologia e Antropologia*, v. 2. São Paulo: EPU, 1974b. pp. 205-241.
- McNEAL, Keith E. Behind the make-up: gender ambivalence and the double-bind of gay selfhood in drag performance. *In: Ethos*, Washington, AAA, v. 27, n. 3, 1999. pp. 344-78.
- NEWTON, Esther. On the job. *In: Mother camp: female impersonators in América*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1979. pp. 1-19.
- OLIVEIRA, Marcelo José. **O lugar do travesti em Desterro**. Dissertação de Mestrado. Florianópolis, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social/UFSC, 1997.
- OTTA, Emma, QUEIROZ, Renato Silva. A beleza em foco: condicionantes culturais e psicobiológicos na definição da estética corporal. *In: QUEIROZ, Renato Silva. O corpo do brasileiro: estudos de estética e beleza*. São Paulo: Ed. SENAC, 2000. pp. 13-66.
- PALOMINO, Érika. A cena gay. *In: Babado forte: moda, música e noite na virada do século 21*. São Paulo: Mandarim, 1999. pp. 148-183.
- PANATI, Charles. Life’s a drag. *In: Sexy origins and intimate things: the rites and rituals of straights, gays, bi’s, drags, trans, virgins and others*. New York: Penguin Books, 1998. pp. 464-476.
- PERLONGHER, Nestor. Antropologia das sociedades complexas: identidade e territorialidade, ou como estava vestida Margaret Mead. *In: RCBS*, v. 8, n. 22, jun. 1993a. pp. 137-44.
- \_\_\_\_\_. **O negócio do michê: prostituição viril em São Paulo**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- \_\_\_\_\_. Territórios marginais. *In: Saúde Loucura 4: Grupos e Coletivos*. São Paulo: Hucitec, 1993b.
- PICAZIO, Cláudio. Diversidades sexuais. *In: Sexo secreto: temas polêmicos da sexualidade*. São Paulo: Summus, 1998. pp. 45-50.
- \_\_\_\_\_. Travestis, transformistas, *drags* e *cross-dressers*. *In: Sexo secreto: temas polêmicos da sexualidade*. São Paulo: Summus, 1998. pp. 51-8.
- RABINOW, Paul. **Reflections on fieldwork in Morocco**. Berkeley: Un. of California Press, 1978.
- RAMET, Sabrina Petra (org.). Gender reversals and gender cultures – an introduction. *In: Gender reversals and gender cultures*. London and New York: Routledge, 1996. pp. 1-22.
- SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *In: Educação e Realidade*, 20 (2): 71-99, Porto Alegre, jul./dez. 1995.
- SEEGER, Anthony. O significado dos ornamentos corporais. *In: Os índios e nós: estudos sobre sociedades tribais brasileiras*. Rio de Janeiro: Campus, 1980. pp. 39-57.
- SILVA, Hélio. **Travesti: a invenção do feminino**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993.
- STOLLER, Paul. **The taste of ethnographic things: the senses in Anthropology**. Philadelphia: Un. of Pennsylvania Press, 1989.
- STOLLER, Robert J. **A experiência transexual**. Rio de Janeiro: Imago, 1982. (Coleção Psicologia Psicanalítica)
- \_\_\_\_\_. Uma introdução à identidade de gênero. *In: Masculinidade e feminilidade: apresentação do gênero*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1993. pp. 27-46.
- STRATHERN, Andrew J. **Body Thoughts**. The University of Michigan Press, 1996. pp. 1-39.
- SWAIN, Tânia. **Identidades nômades: desafios para o feminismo**, s/d. (mimeo)

- TELES DOS SANTOS, Jocélio. “Incorrigíveis, afeminados, desenfreados”: indumentária e travestismo na Bahia do século XIX. *In: Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, 1997, v. 40, n. 2. pp.145-82.
- TURNER, Victor. Carnival in Rio: Dionysian drama in an industrializing society. *In: The anthropology of performance*. New York: PAJ Publications, 1987. pp. 123-138.
- \_\_\_\_\_. Social dramas and stories about them. *In: MITCHELL, W. J. T. (ed.) On narrative*. Chicago: University of Chicago Press, 1981. pp. 137-164.
- TURNER, Terence. Bodies and anti-bodies. *In: CSORDAS, Thomas J. Embodiment and experience*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- VALE DE ALMEIDA, Miguel. Gênero, masculinidade e poder: revendo um caso do sul de Portugal. *In: Anuário Antropológico/95*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1996.
- \_\_\_\_\_. Na companhia dos homens: sociabilidades masculinas. *In: Senhores de si: uma interpretação antropológica da masculinidade*. Lisboa: Fim de Século, 1995. pp. 181-210.
- VELHO, Gilberto. **Nobres e anjos**: um estudo de tóxicos e hierarquia. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- \_\_\_\_\_. Observando o familiar. *In: Individualismo e cultura* notas para uma antropologia da sociedade contemporânea. 5. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1999 a. pp. 121-132.
- \_\_\_\_\_. Prestígio e ascensão social: dos limites do individualismo na sociedade brasileira. *In: Individualismo e cultura* notas para uma antropologia da sociedade contemporânea. 5. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1999b. pp. 39-54.
- \_\_\_\_\_. Projeto, emoção e orientação em sociedades complexas. *In: Individualismo e cultura: Notas para uma antropologia da sociedade contemporânea*, 5. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1999c. pp. 13-37.
- VENCATO, Anna Paula. “**É luxo!**”: algumas *drags* e outras histórias de carnaval na Ilha de Santa Catarina., PPGAS, UFSC, mimeo, 2000.
- \_\_\_\_\_. **Olá, procurando diversão?** A performance de drag queens em territórios gays da Ilha de Santa Catarina. Florianópolis: PPGAS/UFSC, 2000. (Projeto de Pesquisa)
- VERNANT, Jean-Pierre. O indivíduo na cidade. *In: Indivíduo e poder*. Edições 70: Lisboa, 1987. pp. 25-44.
- VIANNA, Hermano. Ternura e atitude blasé na Lisboa de Pessoa e na Metrópole de Simmel. *In: VELHO, Gilberto (org.). Antropologia urbana: cultura e sociedade no Brasil e em Portugal*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.
- VINCENT-BUFFAULT, Anne. **Da amizade**: uma história do exercício da amizade nos séculos XVIII e XIX. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.
- WILDE, Oscar. **O retrato de Dorian Gray**. Trad. Marina Guaspari. Rio de Janeiro/São Paulo: Ediouro/Biblioteca da Folha, 1998. (Biblioteca Folha. Clássicos da Literatura Universal, 7)
- WINKIN, Yves. **A nova comunicação**: da teoria ao trabalho de campo. Campinas/SP: Papirus Ed., 1998.
- WOOLF, Virginia. **Orlando**. Trad. Cecília Meireles. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978. (Coleção Grandes Romances)

## 5.2 Referência Fílmica

- ALMODÓVAR, Pedro. **Tudo sobre minha mãe**. Espanha, 1999.
- CARROLL, Willard. **Playing by heart**. EUA, 1998.
- CHRISTOPHER, Mark. **Studio 54**. EUA, 1998.
- ELLIOTT, Stephan. **Priscilla, a Rainha do Deserto**. Austrália, 1994.
- ESTEVES, Marcelo, FARHI NETO, Leon. **Claire de Lune**. Florianópolis, 2000.
- HAYNES, Todd. **Velvet Goldmine**. Inglaterra, 1998.
- JORDAN, Neil. **Traídos pelo desejo**. Inglaterra, s/d.
- KIDRON, Beeban. **Para Wong Foo, obrigada por tudo! Julie Newmar**. EUA, 1995.
- MATHIAS, Sean. **Bent**. Inglaterra, 1997.
- PEIXE, Viviane Rodrigues, SILVA, Marco Aurélio. **Drag Story: Lendas e Babados**. Florianópolis: CCE/UFSC: Florianópolis, 1997. (documentário)
- PEREIRA, Manuel Gomes. **Entre as pernas**. Espanha, 1999.
- SCHUMACHER, Joel. **Ninguém é perfeito**. EUA, 1999.
- WENDERS, Wim. **Tão longe, tão perto**. Alemanha/França, 1993.