

EXOVORA

Um Estudo Sobre a
Territorialidade nos
Processos Identitários
das Drags/Demônias

Juliana Bentes Nascimento



The title 'EKOVOVRA' is rendered in a bold, black, hand-drawn style with a grainy, stippled texture. The letters are thick and blocky. Above the word, two long, thin, curved lines represent dragon horns. Below the word, a simple black silhouette of a dragon's snout with a pointed tip and a small opening at the bottom is centered. The entire graphic is set against a plain white background.

EKOVOVRA

**Um Estudo Sobre a Territorialidade nos
Processos Identitários das Drags Demônias.**

Juliana Bentes Nascimento



EKOAOVERÁ:

Um Estudo Sobre a Territorialidade nos Processos
Identitários das Drags Demônias.

*Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação
em Artes, da Universidade Federal do Pará, como requisito
parcial para a obtenção do grau de Mestre.*

Orientador: Prof. Dr. Wladilene de Sousa Lima

Linha de Pesquisa 2: Teorias e Interfaces Epistêmicas
em Artes

Belém - PA
2019

Agradecimentos

Fazer uma pesquisa é fácil, difícil é viver ela, existir com ela, fazer ela tomar parte no seu corpo, nos seus poros, e viver/ser drag é isso, é uma metralhadora de atravessamentos o tempo todo, é almoçar pensando em peruca e tomar banho dublando. Ser drag e pesquisar o meu próprio nicho, sem dúvidas, é um privilégio enorme. Privilégio este que não seria viável sem a presença do que eu chamo de: possivelmente as melhores pessoas do universo.

Sendo este elemento pré-textual dedicado a enaltecer justamente as pessoas, órgãos, movimentos e coisas sem as quais essa pesquisa não seria possível então, há de se convir que o primeiro elemento seja a família, as pessoas que me carregaram no colo e que, mesmo depois de um quarto de século virado, continuam carregando. Obrigada, Mãe, por ser inquebrável, por nunca desistir, por ser “ariana cabra da peste” e nunca ter me deixado desistir, mesmo quando eu não aguentava mais; Mãe Lena, por ser o melhor exemplo de tudo, ser exatamente o que eu quero ser quando crescer; Suzana, por ser o meu apoio em meio ao caos, sempre. Vocês são as mulheres da minha vida.

Por família, é preciso tomar a família de sangue, aquela que luta com o próprio sangue para existir e que são o início, o meio e o enfim desse trabalho: as demônias. Obrigada Xirley Tão, Amoras, Black Jambú, Condessa de Devonshire, Monique Lafon, Luka Cortez, Bunny, Gigi Híbrida, A.K.A. Della, Don Pine, Lady Milady, Rudá Urbana, S1mone, Sarita Themônia, Shayra Brotero, Tristan Soledade, Yndjáh Báh, La Falleg Condessa, Flores Astrais e um agradecimento mais do que especial às demônias que vivem comigo, que passam fome junto na falta e bebem junto na fartura: Perséfone de Milo, Rubi da Bike, Pandora Rivera Raia e Leid, manas, eu não seria nada sem vocês.

Ainda no quesito família há de se incluir amigos-irmãos que não fizeram parte dessa pesquisa de forma direta mas que também estavam em cada linha e em quase todas as histórias: Henrique Santos, Demy Ferreira, Léo Cercontini, Henrique Cecim, nada disso seria o mesmo sem vocês. Um agradecimento muito especial à a-drag e designer responsável por toda a diagramação, ilustrações e identidade visual desse projeto: Wan Aleixo, um amor que nasce com Toni Braxton só pode ser eterno.

Mas nem só de família se faz uma pesquisa acadêmica e, depois de três anos tentando entrar nesse programa de pós-graduação, a academia me trouxe, surrealmente, para a turma mais doida que eu poderia ter, e não posso deixar de agradecer à turma de 2017 pelas longas discussões e melhores trocas. E também aos professores que conduziram esse caminho até aqui: Rosângela Britto, Dênis Bezerra, Maria dos Remédios, Cláudia Leão, Paes Loureiro, Orlando Maneschy e à banca, escolhida a dedo: Ivone Xavier e Larissa Latif, vocês são rainhas. E, claro, agradecimento mais do que especial à minha orientadora Wlad Lima, que soube me guiar, acalmar e organizar a minha cabeça quando eu nem sabia mais o que eu estava fazendo.

Agradeço à CAPES que forneceu o aquê para que eu pudesse me dedicar à pesquisa ao longo desses dois anos. Ao PPGArtes, à Escola de Teatro e Dança da UFPa, por serem meus espaços de formação. À SECULT. Às manas de Manaus, São Paulo, Recife, Salvador, Natal, Rio de Janeiro, Fortaleza, Porto Alegre, Brasília, Florianópolis, Belo Horizonte. Drag é afeto em rede, é rizoma.

E, finalmente, agradeço à vida, essa sequência de acontecimentos aleatórios e sem sentido nenhum que me trouxeram até aqui, que é exatamente o melhor lugar onde eu poderia estar.

**“Quero que olhes pra chuva e repenses bem
Pois aonde eu for, tu vais também, Belém.”**

- Lucas Paixão

RESUMO

Analizar de que maneira a cidade de Belém, enquanto território subjetivo, atravessa de forma direta ou indireta os processos identitários das Drags Demônias, grupo cultural aqui estudado, foi o grande objetivo da pesquisa intitulada *EKOAOVERÁ: Um Estudo Sobre a Territorialidade nos Processos Identitários das Drags Demônias*. Para tanto, foi realizado um estudo bibliográfico sobre a montagem com larga ênfase nos teóricos Roger Baker e Carlos Figari, seguido de um apanhado conceitual e uma revisitação de termos que conversam com a montagem, passando pelos estudos de Judith Butler, Berenice Bento, Anna Paula Vencato entre outros. Para adensar a pesquisa, foi analisada a montagem enquanto método de alteração corporal com base no estudo de Renata Kamla sobre Mascaramento Contemporâneo, tendo como ação metodológica fundante, a realização de entrevistas com vinte e três artistas do segmento cultural, através da proposição de entrevista estruturada de Maria Cecília Minayo. Para finalizar o procedimento metodológico de campo, os dados foram atravessados pela abordagem da etnometodologia, resultando atravessamentos em três instâncias de análise: personalidades, conceitos e territorialidades. A análise final confirma a hipótese de que a territorialidade tem relação direta com essas construções identitárias.

Palavras-chave: Montação. Drag. Demônia. Territorialidade. Belém.

ABSTRACT

*Analyze how the city of Belém, as a subjective territory, crosses directly or indirectly the identity processes of Drags Demônias, the cultural group studied here, was the main objective of the research entitled *EKOAOVERÁ: A Study on Territoriality in the Identity Processes of Drags Demônias*. For that, a bibliographic study was made about the *montação* with a great emphasis on the theorists Roger Baker and Carlos Figari, followed by a conceptual survey and a review of terms that speak with the *montação*, including the studies of Judith Butler, Berenice Bento, Anna Paula Vencato among others. To deepen the research, the *montação* was studied as a method of body alteration based on the study of Renata Kamla on Contemporary Masking. The methodological action was based on interviews with twenty - three artists from the cultural segment, through a structured interview proposal by Maria Cecília Minayo. To finalize the methodological procedure, the data were crossed by the ethnomethodology approach, resulting in crossings of three instances of analysis: personalities, concepts and territorialities. The final analysis confirms the hypothesis that territoriality is directly related to these identity constructions.*

Keywords: Mountation. Drag. Demônia. Territoriality. Belém.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	09
2. WHAT'S GOIN' ON?	11
2.1. PISTAS de UMA POSSÍVEL TRAJETÓRIA	11
2.2. A CONFUSÃO DE CONCEITOS	24
2.2.1 <i>Gênero, Sexualidade e Identidade</i>	24
2.2.2 <i>Montação e Corpo Alterado</i>	26
2.2.3 <i>Drag Queen/King</i>	27
2.2.4 <i>Transformismo</i>	28
2.2.5 <i>Cross-Dressing</i>	28
2.2.6 <i>Drag Queer</i>	29
2.2.7 <i>Drag Demônia</i>	30
3. A MONTAÇÃO EM BELÉM	33
3.1 Primeiros Períodos	33
3.2 Festa da Chiquita	38
3.3 Cultura de Clubes/Misses	38
3.4 Drags Demônias	39
3.4.1 <i>O Movimento</i>	39
3.4.2 <i>Quem São</i>	42
4. BELÉM NA MONTAÇÃO	66
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	90
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	92
ANEXOS	

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Ilustração de Fanny e Stella sendo detidas	22
Figura 2 – Jornal falando sobre desordeiros	45
Figura 3 – O Xodó	46
Figura 4 – Cartaz do Lapinha	48
Figura 5 – Tristan Soledade	41
Figura 6 – Simone	42
Figura 7 – Sarita di Gzuis	43
Figura 8 – Xirley Tão	44
Figura 9 – Luna Skyyssime	45
Figura 10 – Perséfone de Milo	46
Figura 11 – Yndjáh Báh	47
Figura 12 – Pandora Rivera Raia	48
Figura 13 – Gigi Híbrida Bolero	49
Figura 14 – Monique Lafon	50
Figura 15 – Rudá Urbana	51
Figura 16 – A.K.A. Della	52
Figura 17 – Flores Astrais	53
Figura 18 – Lady Milady	54
Figura 19 – Black Jambú	55
Figura 20 – Leid	56
Figura 21 – Don Pine	57
Figura 22 – Shayra Brotero	58
Figura 23 – La Falleg Condessa	59
Figura 24 – Rubi da Bike	60
Figura 25 – Luka Cortez	61
Figura 26 – Bunny	62
Figura 27 – Amoras	63
Figura 28 – Condessa de Devonshire	64

1. INTRODUÇÃO

Aconteceu no dia 06 de fevereiro de 2016, fui cedendo e deixando incidir. Noite Suja Carnevale, a primeira edição: o dia em que me montei pela primeira vez, o dia em que Luna Skyyssime apareceu na minha vida. Foi quando tudo mudou. Eu, recém-comunicóloga que fugia das artes há algum tempo por acreditar na premissa de “não dar dinheiro”, não conseguia mais lutar contra, no fim das contas eu era artista, eu sempre havia sido.

Passo a entender o meu espaço enquanto artista drag na cidade de Belém e a identificar a pesquisa ali, entre as minhas irmãs, nos seus processos criativos e em suas formas transgressoras de agir e reagir no mundo, percebendo em mim mesma as mudanças ocorridas a partir do processo de montagem, o quanto isso tudo era potente e como a cidade dava suporte para essa construção e ao mesmo tempo alterava toda ela. Uma cidade quente, úmida, tranbordando uma cultura densa que perpassa o corpo de cada artista que produz aqui. Era isso, essa era a minha pesquisa.

Pulei de cabeça nesses atravessamentos, e assim começou a se estruturar essa escritura, em um primeiro momento, ainda sem um método propriamente escolhido, eu precisava me situar, e nasceu o capítulo *What’s Goin’ On?*. Para organizar os pensamentos, foi realizado um largo estudo historiográfico, gerando o primeiro sub-ítem: *Pistas de uma Possível Trajetória*, que aborda a própria montagem – ação de montar – e o montare (colocar sobre), desde as primeiras civilizações e seus rituais, passando pelas civilizações orientais, africanas, manifestações artísticas por todo o mundo e chegando à suposta gênese da palavra Drag, no Renascimento. Continuando o estudo foi seguida uma trilha histórica da arte drag na Europa e nos Estados Unidos, e, concomitantemente, da arte transformista no Brasil e América Latina. Passa-se ainda pela trajetória da arte transformista e drag na cidade de Belém, em específico, que seria justamente o território a ser abordado. Embora havendo poucos trabalhos acadêmicos que frisassem o trabalho da arte drag em específico na cidade de Belém, alguns pesquisadores foram importantes nortes para o aprofundamento como Isabela Jatene, Milton Ribeiro, Larissa Latif, Ana Paula Gomes, Rafael Noletto, Allyster Fagundes, Ramon Pereira dos Reis, Cássio Vitorio e Gabriel Luz, sendo algumas das pesquisas realizadas por esses autores feitas em paralelo com esta, uma construção conjunta desse aprofundamento na área. Cruzando todas essas trajetórias e estudos, chegando aos dias atuais.

1 - Em livre tradução: “o que está acontecendo?”. Referência à frase célebre da música *What’s Up?* Da banda *4 non Blondes*, que é bastante utilizada no linguajar das demônias, especialmente difundida por Shayra Brotero que, ao ver qualquer situação que fuja do normal se cai aos berros de “*What’s goin’ on?*”.

Após essa localização no tempo-espço, se iniciou o segundo momento desse capítulo, o estudo conceitual dos termos que precisavam ser aprofundados, revisitados ou até contestados. A pesquisa conceitual se aportou em estudos teóricos como os de performatividade de gênero, de Judith Butler, Guacira Lopes Louro, Berenice Bento; de identidade e memória, de Maurice Halbwachs, Michel Polak; de mascaramento contemporâneo, de Renata Kamla, Felisberto Sabino da Costa; mas também foram analisados de acordo com a minha vivência subjetiva, como exemplo do conceito de Cross-Dresser, onde realizo o cruzamento de informações que eu já tinha, de maneira informal, com os trabalhos de Ana Paula Vencato.

Então as percepções começam a fazer sentido e se identifica a metodologia que seria adotada: a Etnometodologia, método que se debruça sobre o papel criativo dos interlocutores em ressignificar o cotidiano, identificando o fato social como produto da atividade humana. Rejeitando a visão de afastamento do pesquisador, o etnométodo cobra que o pesquisador, enquanto indivíduo afetado, seja membro e possua autoridade dentro do meio social que se realize a pesquisa. Entendendo-me como parte importante da história das demônias na cidade de Belém, me percebi já atravessada pelo etnométodo antes mesmo de entender propriamente suas nuances. Pois mesmo com tantos autores e teóricos internacionais e nacionais estudados nos primeiros momentos, a percepção de que vivemos em espaços e posições sociais divergentes do resto do mundo dá plena capacidade reflexiva e interpretativa aos atores sociais dentro de suas próprias percepções e linguagens, só uma demônia pode dizer o que é uma demônia, só uma drag pode dizer o que é uma drag. Para a organização mental acerca da etnometodologia foram utilizados os livros Estudos de Etnometodologia de Harold Garfinkel e Etnometodologia e Análise da Conversa de Rob Watson e Édison Gastaldo.

Passa-se, assim, para a realização das entrevistas com as vinte e três drags/demônias. As entrevistas foram estruturadas e a referência teórica para a construção dessas perguntas de forma eficaz foi o livro Pesquisa social: Teoria, Método e Criatividade de Maria Cecília Minayo. Foram construídas dez perguntas que abordavam três grandes temas: personalidade – quem elas são e suas vivências –, conceituais – o que elas identificam como conceito de certos termos – e territorialidade – seus espaços subjetivos pessoais e sua importância na construção da drag.

As análises foram realizadas a partir desses três grandes tópicos, identificando a demônia muito mais como um atravessamento político do que estético, realizada por corpos em fuga de padrão, a demônia é demarcada como uma transgressão coletiva realizada através do afeto bio-político, conforme será melhor explicado através de suas próprias falas ao longo da leitura.

Os dois anos em que essa investigação foi realizada se tornaram uma prévia do que se percebe uma pesquisa de vida, densa, longa e deliciosa de se aprofundar. Que a leitura dessa pequena peça do extenso quebra-cabeça que são as demônias possa trazer ao leitor tantos bons momentos quanto trouxe a mim pesquisar esses indivíduos únicos, minhas irmãs.

2. WHAT'S GOIN' ON?

2.1. - Pistas de uma Possível Trajetória

Antes de tudo é preciso cavarmos de onde vem a palavra “montação”, etimologicamente montar vem do latim *montare* (colocar sobre) e o sufixo *-ção*, segundo o professor Bruno Maroneze (2005), pode aparecer em construções com conotações familiares ou jocosas, como demonstra acerca em: ““Montação” é a gíria que sai do universo dos travestis de rua para significar também um modo mais extravagante, fashion ou caprichado de se vestir” (MARONEZE, 2005, p.77)

Há de se frisar que, em relação ao fazer drag, geralmente também são utilizadas outras variações como “montaria” (VENCATO, 2005; VILARINS, 2015; CHIDIAC E OLTRAMANI, 2004, etc.) ou “montagem” (GADELHA, 2009; DA JUSTA COELHO, 2010; MESQUITA, 2011, etc.); porém, em Belém, essas palavras podem remeter a outros significados. “Montaria” é uma pequena canoa de casco de árvore, signo eternizado na canção Uirapuru de Waldemar Henrique. “Montagem” por sua vez reflete algo bem mais sério, signo que talvez tenha relação com a grande maioria do movimento em questão ser advindo da Escola de Teatro e Dança da UFPa (ETDUFPA), onde a prova final dos cursos técnicos é chamada de “Prática de Montagem”, trazendo todo um rigor e um peso para a palavra.

Assim, quando a produtora Noite Suja² surgiu com o evento “Baile à Montação”, teve aceitação imediata do termo que foi adotado pelas artistas, não deixando de ser mais uma variação com significações similares às outras. Como muitas das gírias que rondam o *bajubá*³, a “montação” veio da cultura LGBT do subúrbio e foi atribuída a qualquer roupa/acessório/estilo que se diferencie do usual para aquele indivíduo, não chegando a ressignificar, mas esgarçando o conceito da palavra.

Partindo desse princípio, podemos sugerir que a montação – enquanto fator diferencial do indivíduo usual – inicia-se com as práticas ritualísticas em todas as culturas, onde se representam entidades através de acessórios/roupas/máscaras.

Com o desenvolvimento dos rituais e posterior criação do teatro, a montação encontra seu lugar de expansão dentro do desenvolvimento de personagens específicos e assim, iniciamos o estudo passeando pela montação teatral em algumas culturas e indícios da montação em diferentes contextos históricos, territoriais e sociais.

² - Produtora de Festas e Coletivo Cultural da Cidade de Belém

³ - Linguagem/Dialeto utilizado em comunidades LGBT geralmente advindas do subúrbio. (LAU, 2015)

As representações ritualísticas de mitos aconteciam desde as sociedades mais primitivas, mas foi na Grécia, em ode ao deus Dionísio, que surge o “diti-rambo”, uma espécie de procissão de cantos e danças que foi-se tornando cada vez mais complexo e dando origem aos primeiros textos teatrais e, por fim, ao teatro como conhecemos hoje. (LOPES, 1990)

A montagem – enquanto artigo colocado sobre o indivíduo com fins significativos – dentro do teatro grego é diretamente representada por trajes e máscaras, por serem rituais/peças representadas em grandes áreas, era necessário que se “amplificasse” o rosto do atuante para que pudesse ser visto à distância. Além de fatores atenuantes como as mulheres não serem vistas socialmente como cidadãs (do grego politikos), e também precisarem de máscaras diferentes para representar os papéis femininos.

No Japão, o Nô ou Noh é um teatro ritualístico que tem suas primeiras descrições datadas do século XIV. Os textos desse teatro são contos que permeiam situações comuns dentro de suas conexões espirituais, como traições, assassinatos, dramas em geral, as relações dos espíritos com os homens e a busca pelo Nirvana⁴.

A montagem dentro do Nô é representada, assim como no teatro grego, pelas máscaras e trajes, porém com papéis bem mais rígidos, valendo frisar o caráter sobrenatural de representar espíritos como protagonistas, os chamados Shite. A partir deles uma variação enorme de máscaras com expressões específicas de sentimentos e reações físicas. Os trajes são chamados shokozu, e o kimono voltado para papéis femininos é chamado de karaori.

Também de origem japonesa, o Kabuki tem sua gênese associada à sacerdotisa Okumi, que iniciou como uma prática de canto e dança de forma mais leve do que o Nô e mais arrojada que o Kyogen – manifestações artísticas cômicas – logo ganhando grande reconhecimento e gerando o aparecimento de diversas trupes femininas de teatro.

Amplamente associado à prostituição, o Kabuki feminino foi proibido em 1629, sendo permitida sua continuação apenas com a presença de homens, inclusive nos papéis femininos, acaso que, hoje, caracteriza esse tipo de teatro.

No Kabuki a montagem passa a ser menos padronizada, dispensando o uso de máscaras, mas, ainda assim, utilizando de maquiagem forte e característica para distinção dos personagens.

A manifestação Kathakali é originário do estado de Kerala, no sul da Índia, conhecida região de templos e muito conectada à ritualística. As representações são de histórias do Vedas e os espetáculos costumam começar no crepúsculo de um dia e terminar apenas quando surge a aurora do outro dia. A preparação corporal do ator é feita desde a infância e é muito rígida a fim de desumanizar, para a perfeita representação dos seres míticos.

4 - Estado permanente e definitivo de libertação do sofrimento, felicidade e conhecimento. (DA SILVA E HOMENKO, 1998)

A montagem do Kathakali é bem fechada e cada acessório ou aspecto da maquiagem representa algo específico, como por exemplo a maquiagem verde utilizada somente por heróis; a cor dos bigodes representa as características do personagem, etc. Os figurinos são clássicos e representados da mesma forma desde sua criação há mais de 400 anos.

O teatro balinês de máscaras é chamado de Topeng, suas representações contam histórias dos grandes reis da Indonésia e geralmente têm caráter satírico, mesmo sendo de tom ritualístico. As máscaras das montagens são utilizadas no intuito de ressignificar o ator, determinando a “Solah” – comportamento.

O teatro e as manifestações artísticas passaram por muitas modificações e fases, não só no ocidente, mas no oriente também. O importante desse apanhado é pontuar a utilização da montagem, das mais variadas formas – e especialmente no uso da máscara/maquiagem – como forma de representação ritualística/teatral em diversas culturas.

O teatro variou por diversas modalidades, sacro, farsas, jograis, etc. ao longo da história, que não são objeto de estudo no momento. Sendo necessário um salto histórico para focalizarmos o intento da pesquisa. O ponto a se começar é o Renascimento, especialmente, o período Elisabetano (1558 – 1603). A lenda etimológica mais antiga acerca da palavra “drag”, vem desse período, quando as mulheres eram proibidas⁵ de atuar em palcos públicos e os homens que representavam seus papéis eram designados nos roteiros como D.R.A.G. (dressed as a girl – vestido de menina). A história é associada diretamente a Shakespeare, um dos principais encenadores da época.

Então tomamos a história da “drag” em si a partir desse período. E, como em quase todos os tipos de teatro, os atuantes se especializaram em representar determinados tipos de personagens. E assim, já no teatro neoclássico - do meio do séc XVIII até meados do séc XIX -, as drags começaram a ter espetáculos solos e ganhar grande visibilidade enquanto “homens que representavam mulheres”, assim como em paralelo, também criavam-se cada vez mais papéis em que mulheres se vestissem com roupas identificadas como masculinas - como as breeches (calçolas clássicas) - porém explorando e demarcando seu corpo com sensualidade (SANTOS, 1994).

A drag ganhou espaço não só dentro do teatro, mas na dança, na música, em vários segmentos artísticos. No final do século XIX que temos a maioria dos “primeiros” registros da drag com espetáculos solos, desse período podemos citar grandes nomes como Madam Pattirini, uma drag cantora mórmon que se apresentava em várias cidades pelo estado de Utah (EUA) e ficou conhecida por ter uma voz muito feminina.

5 - Apenas no teatro profissional, nas chamadas “Masques” - atos teatrais da nobreza/bailes - as mulheres tomaram parte desde o princípio. O primeiro registro de uma mulher atuando no teatro profissional remete a Therese du Parc, interpretando Phédre de Racine; seguida de Margareth Hughes, Catherine de Brie e Nell Gwyn. (SANTOS, 1994)

Outros grandes nomes desse período foram Fanny e Stella (Park e Boulton), juntos faziam espetáculos, eventos e chegaram a ser presos montados quando foram acusados de praticar sodomia⁶ em 1870. Apesar de sua história ser diretamente ligada ao cross-dressing – conceito que retomaremos mais a frente – o fato de representarem esse papel com fins artísticos já os coloca dentro do conceito da drag. Nesse período de vigência da Inquisição Moderna (séc. XV a XIX), a montagem era muito associada à sodomia e muitas artistas foram presas e julgadas por suas heresias.

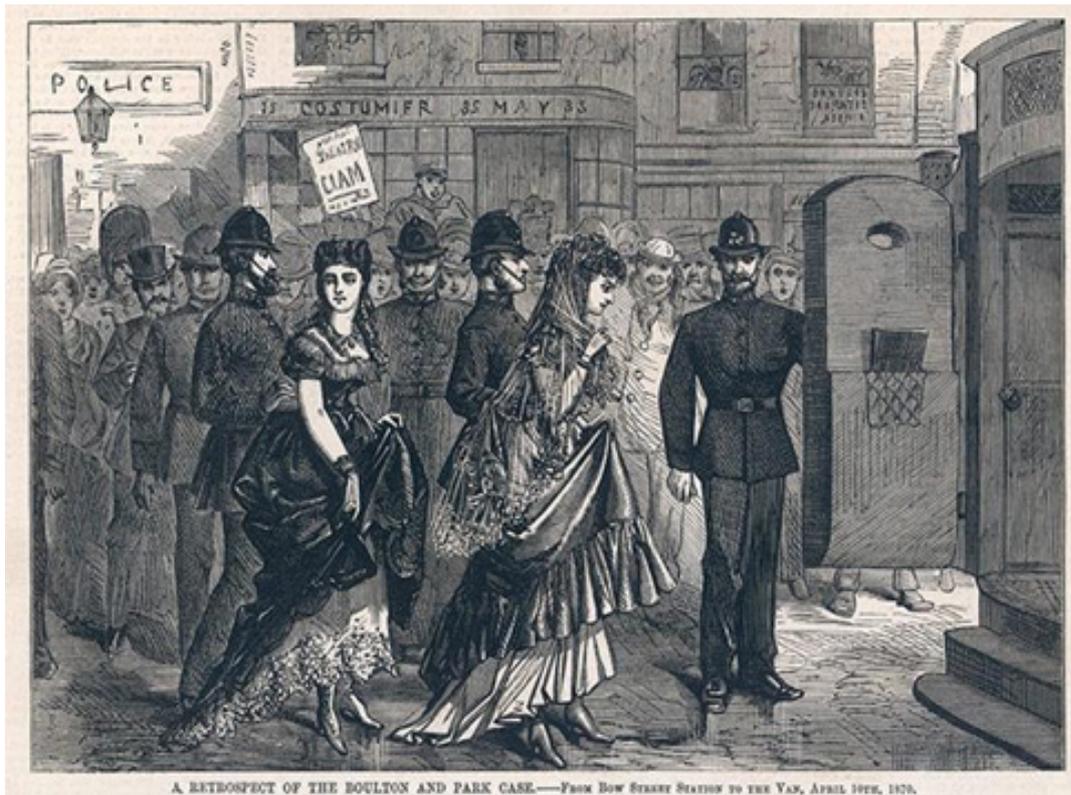


Figura 01: Ilustração de Fanny e Stella sendo detidas. / Fonte: Internet/Reprodução

No século XIX, pós-guerra civil nos Estados Unidos, o grande entretenimento eram os teatros de variedade, onde se assistiam sketches cômicos, cantores, shows ilusionistas, acrobatas, tudo em uma mesma noite. Segundo o estudioso Charles Stein (1984), em 1871 surgiu o “Sargent’s Great Vaudeville Company”, aparentemente mais uma companhia de teatro de variedades, mas o fato de terem usurpado o nome Vaudeville (Vaux-de-Ville – Valor/Digno da Cidade) do gênero de poesia e composição popular francês, tornou essa palavra símbolo do próprio teatro de variedades.

O Vaudeville teve grande visibilidade nos Estados Unidos e na Europa, desde o final do século XIX até os anos 1930. Apesar de apresentações de entretenimento variado voltado para a família, como as de Benjamin Franklin Keith e Tony Pastor,

6 - O crime de sodomia é caracterizado pelo Santo Ofício como qualquer ato de tom sexual que envolva o ânus. Sendo classificada como sodomia perfeita - aquela em que há ejaculação dentro do ânus - e sodomia imperfeita - aquela que não há ejaculação dentro, ou que caracterize outros tipos de relação como felação, coxeta, cuníngulus, etc. (FIGARI, 2007)

também tinham materiais de cunho preconceituoso e até desumano, como eram os casos dos shows de horrores, que utilizavam pessoas com deficiências físicas ou psicomotoras, os minstrels – pessoas brancas que representavam negros em sketches cômicos –, entre outros absurdos da época. E também existiam os que se chamavam de Female Impersonators (Imitadores do Feminino) ou Female Mimics (Mímicos do Feminino), que assumiam esses títulos por “drag” ser um termo muito pejorativo, marginal.

Essa época trouxe grandes artistas para a mídia, como as Rocky Twins – que imitavam as icônicas Dolly Sisters –, Francis Renault, Julian Eltinge, Bothwell Browne, Bert Savoy, entre outros. Também existia no Vaudeville os Male Impersonators, como Vesta Tilley, Bessie Bellwood, Ella Shields, Hetty King, Millie Hylton, Fanny Robina, entre outras. Muitas dessas artistas eram atrizes/atores e cantoras/cantores e variavam entre números Vaudeville e números na Broadway, como é o caso de Julian Eltinge, que ganhou notoriedade com o espetáculo “The Facinating Widow” ficando anos em cartaz na estrada e estreando na Broadway em 1911.

O Vaudeville deu visibilidade a muitas marginalidades da época como cantores populares, vedetes, literatura burlesca, etc., e construiu a indústria do entretenimento burguês, como era o caso dos shows médicos que terminavam com vendas de elixires milagrosos e objetos curativos em geral.

Albert McLean Jr (2015) identifica que o Vaudeville teve sua decadência devido a dois fatores convergentes, a crise de 1930 que atingiu justamente seu público alvo: a classe média; e o crescimento do cinema com a consequente migração de artistas para esse segmento.

Também nesse contexto histórico, George Chauncey (2008) realiza uma análise sobre a comunidade LGBTI+ de Nova York, e discorre sobre o período entre 1920 e 1933, quando ocorreu a chamada “era da proibição” nos Estados Unidos, uma emenda constitucional que proibia a produção, transporte e consumo de bebidas alcoólicas. No subúrbio das grandes cidades surgiam os bares chamados speakeasy ou blind pigs, onde era possível consumir bebidas ilícitamente, pois os donos eram envolvidos em máfias⁷. Justamente nesse período ocorreu o nascimento da Pansy Craze, especificamente nos bairros do Harlem e do Greenwich Village, em Nova York. O termo é de cunho pejorativo e popular, pode ser traduzido como: pansy – pode ser “viado”, propriamente, ou algo como “fadinha, frutinha”, termo mais voltado para a desmasculinização; e craze – mania; algo como “mania de viadinho”.

Apesar de o período ter convergência temporal com o Vaudeville, devido à especificidade do público – marginal –, era utilizada a palavra “drag”, inclusive nessa época foi quando ganhou grande destaque os Drag Balls – bailes drag –, onde eram apresentados espetáculos de dança, canto, teatro, circo, etc., que ocorriam nos chamados bares speakeasy. Desse período podemos ressaltar o trabalho de grandes

7 - Podemos lembrar aqui a clássica cena inicial de *Quanto Mais Quente Melhor*, quando ocorre uma batida policial em um bar speakeasy e vários artistas e clientes são levados por conta do consumo ilícito de álcool.

artistas drag queens como Ray/Rae Bourbon (que, posteriormente, entrou no Jewel Box Revue), Gene Malin, Karyl Norman (que também fazia Vaudeville), Bruz Fletcher, entre outras.

Vale frisar que existia essa distância real da palavra “drag” para a palavra “female impersonator”, quando as artistas estavam se apresentando no Vaudeville, para as famílias classe média, elas eram “female impersonators”, quando era no subúrbio, nos bares speakeasy, eram as “drags” dos Drag Balls.

Chaunsey (op. cit) também discorre sobre o fim da Pansy Craze e sua ocorrência devido a uma série de fatores, o primeiro deles, assim como no Vaudeville, foi a crise de 1930, por elevar a força da comunidade religiosa, iniciando uma caça aos LGBTI+, prendendo as artistas alegando comportamento homossexual – que era ilegal na época – e fechando bares speakeasy. Nesse mesmo ano, William Hays elaborou um conjunto de regras do que poderia ser exibido ou não em filmes e espetáculos segundo as leis de Deus, conhecido como Hays Code, esse código de censura banuiu quase todos os personagens LGBTI+ da cena artística. Em 1933, além da morte de Gene Malin, que foi um grande baque para a comunidade pansy, foi revogada a lei que proibia bebidas alcoólicas, restringindo apenas a locais “de família”, que, obviamente, não incluíam nas suas listas de atrações os Drag Balls. Em outras palavras, “o cerco se fechou” para as artistas drags americanas na década de 1930.

Em 1939, o restaurante Jewel Box em Miami era dirigido pelo casal Doc Brenner e Danny Brown (COLEMAN, 1997). Grandes empresários, eles se definiam como “boy-ological experts” (uma construção gramática que pode ser traduzida como “especialistas em biologia de meninos” – fazendo uma alusão não só às suas orientações sexuais, mas também ao seu domínio dentro do mercado de consumo LGBTI+).

Além de variadas apresentações como ilusionistas, cantores, pianistas, etc. Eles decidiram fundar um grupo aos moldes do teatro de revista francês, o chamado Revue. O diferencial desse grupo era justamente sua formação exclusiva de female impersonators e um male impersonator que era convidado a fazer o papel de MC (master of ceremonies).

Rachel Shteir (2004) explica sobre o sucesso do grupo, que saiu em turnê por todo o Canadá e Estados Unidos, inicialmente fazendo uma versão camp⁸ de Ziegfeld Follies⁹ chamada “25 men and 1 girl” (25 homens e 1 menina – no caso 25 female impersonators e 1 male impersonator). Ficaram em cartaz por mais de 30 anos, até o começo dos anos 1960.

Billy J. Harbin et. al (2005) falam um pouco sobre as mais de 100 artistas que passaram pelo grupo ao longo dos anos, e podemos citar alguns dos maiores nomes dessa arte no século XX: Lavern Cummings (conhecida por seu cabelo natural e voz aguda), Internacional Chrysis, Ricky Rene, Terry Noel, T.C. Jones, Tony Midnite,

8 - Grosso modo: sensibilidade e gosto pelo exagero, pelo “mau” gosto, pela “arte ruim”. Para um entendimento melhor sugiro o ensaio *Notas Sobre Camp* de Susan Sontag, 1964.

9 - Inspirada no *Follies Bergère de Paris*, era uma sequência de revistas que eram encenadas em Nova York entre 1907 e 1936.

Angie Stardust, Perry Desmond, Holly White, Kim August, Tobi Marsh, Gayle Sherman, Harvey Goodwin, Libby Reynolds, Chris Moore, entre tantos e tantos outros. . Com uma atenção especial para a contratação de Stormé DeLarverie em 1955, para ser MC. Stormé teve grande participação política na Revolta de Stonewall e atuou fortemente como militante da causa negra e da causa lésbica até sua morte em 2014, ficando conhecida como a “Rosa Parks da comunidade LGBTI+” (COLEMAN, 1997).

No mundo todo começava lentamente uma busca pelos direitos LGBTI+, enquanto no Brasil o comportamento homossexual era legalizado desde 1831, nos EUA, o primeiro estado a legalizar foi Ilinois, em 1962.

Sally Banes (1999) fala que os arredores do bairro Greenwich Village em Nova York sempre foram áreas boêmias, conhecidas pela prostituição e grande número de artistas na área, a geração beat dos anos 1950, depois de manter-se nômade, fixou grande parte dos seus artistas ali. No Village surgiram grandes mudanças na arte e no pensamento da época, e sempre fora um reduto LGBTI+. No meio de todo esse contexto, na Christopher Street número 53, existia o Stonewall Inn, um bar comandado pela máfia italiana que reunia todo tipo de público marginal, artistas, ativistas, filósofos, prostitutas, traficantes, etc. Ainda assim, as batidas policiais eram frequentes, não para fechar o bar, pois havia um sistema de suborno em vigor, mas para afrontar seus frequentadores, especialmente os LGBTI+.

Segundo Carter (2005), no dia 28 de junho de 1969 ocorreu uma batida policial, como sempre ocorria, mas nesse dia os policiais perderam o controle e rapidamente juntou-se uma multidão incitando à revolta. Nos dias seguintes foram realizados mutirões ativistas nos estabelecimentos gay-friendly para garantir que seus frequentadores não fossem capturados ou espancados. No dia 28 de junho de 1970, um ano depois, houve as primeiras paradas de orgulho LGBTI+ em Nova York, Los Angeles, São Francisco e Chicago, para comemorar o início da revolta.

E onde a drag entra nessa história? Na frente. A artista drag, assim como a travesti (o que, na época, não era tão rigidamente distinto) enquanto corpos que trazem a discussão de gênero e sexualidade, estavam à frente das lutas, das paradas, dos microfones. Com grande destaque para Marsha P. Johnson (mulher trans e Drag Queen que atuava no Hot Peaches) e Sylvia Rivera (mulher trans) que em 1970 criaram a ONG STAR – Street Transvestite Action Revolutionaries (Travestis de Rua em Ação Revolucionária). Que buscava ajudar, a priori, travestis de rua que não tivessem onde dormir ou comer e acabou transformando-se em uma casa de resistência LGBTI+.

Em 1973, Sylvia rompeu com o movimento e fechou a casa por sentir que depois de anos lutando pelos direitos de todos, os direitos dela, enquanto transexual estavam sendo deixados de lado pela comunidade LG. (RIVERA, 2007)

E há de se citar a importância de Stormé DeLarverie para a revolta, não apenas como patrulheira nos dias de motins, mas como um dos pivôs da Revolta, como explica Mia Sanders (2017):

“During clothing checks, one officer barked “Move, faggot” at Storme DeLarverie, a lesbian activist, and shoved her sharply in the back. She turned and punched him in the face, knocking him to the ground. (...) DeLarverie turned to the onlooking crowd, bleeding from her head, and shouted: “Why don’t you do something?” What followed was what we know today as the Stonewall Riots” (SANDERS, 2017)

Com a grande visibilidade LGBTI+ nos anos 1970, iniciaram-se os concursos nacionais; o primeiro grande concurso de miss voltado para os female impersonators foi o Miss Gay America em 1972, realizado por Jerry Peek no Watch Your Hat & Coat Saloon, em Nashville. Jerry percebeu que em vários lugares do país estavam sendo realizados pequenos concursos e decidiu elevar isso a um nível nacional. Em 1973, Norma Kristie foi eleita a segunda Miss Gay America e, logo após, em 1975, criou a Norma Kristie Inc. para dirigir e organizar o concurso, sendo responsável até sua retirada em 2005.

Enquanto isso, a cultura dos Drag Balls nunca morreu nos subúrbios de Nova York, porém, com a descriminalização do comportamento LGBTI+ nos anos 1960 e a Revolta do Stonewall em 1969, os bailes ganharam força e cada vez mais visibilidade. Apesar de ser majoritariamente frequentado por pessoas de baixo poder aquisitivo e envolvidas com tráfico e prostituição. Os Drag Balls dos anos 1980 sedimentaram muito da cultura drag que temos hoje em dia.

Nos Bailes também haviam concursos, com quesitos muito variados para dar oportunidade a todos de ganhar, não era difícil ver disputas de melhor cabelo, melhor maquiagem, gay mais feminina, gay mais machuda, etc. Alimentavam a cultura competitiva dentro da comunidade com o intuito de criar um ambiente onde as pessoas pudessem ser elas mesmas e se orgulharem disso.

Registrado no documentário Paris is Burning de 1990, o período foi responsável pela cultura das Haus, sistemas de relações que se assemelhavam aos de uma casa/família, onde existe a mãe, que é responsável por ensinar o que sabe e guiar os mais novos. Geralmente esses ensinamentos são passados por gerações e desenvolvendo uma poética própria de cada Haus. O ingresso nas Haus acontece por meio de amizade ou solidariedade, em geral as mães acolhiam meninos que haviam sido expulsos de casa devido à sua orientação sexual e estavam em situação de rua.

As maiores Haus do período são a Haus of Xtravaganza, a Haus of LaBeija – que detinham maior quantidade de títulos de concursos – e a Haus of Ninja, criada por Willi Ninja, inventor da dança chamada Voguing¹⁰.

10 - Dança que consiste em fazer movimentos iguais os das modelos nas fotos de revista de moda, como Vogue.

Na década de 1970 ocorreu a convergência de muitos fatores que contribuíram para uma hipermediatização da montagem e, por conseguinte, da figura da drag. Há de se cruzar nesse período dois movimentos: hippie e disco. Ambos possuíam atravessamentos estéticos muito marcados, mas dentro da cultura disco que a drag encontrou grandes espaços, com o grande alcance de músicas como *You Make Me Feel (Might Real)* de Sylvester Jones e *You Think You're a Man* de Divine.

Um nome que é cultuado até hoje como uma das maiores artistas do segmento é justamente Divine, que iniciou sua carreira no cinema com John Waters, fazendo uma série de filmes trash como *Mondo Trasho* (1969), *Multiple Maniacs* (1970), *Pink Flamingos* (1972), *Female Trouble* (1974), entre outros. Após sua morte em 1988, tornou-se um ícone da geração e da própria subcultura trash, especialmente marcada por Babs, sua personagem em *Pink Flamingos*, que ostentava o título de “The Filthiest Person Alive” – pessoa mais imunda viva.

Também no final da década de 1980, teve início em Nova York o movimento club kid, encabeçado por Michael Alig e James St. James. Eles realizavam festas, sem local fixo, poderiam acontecer em qualquer lugar, a qualquer hora e a única regra era o seu atravessamento estético: quanto mais chamativo e absurdo fosse, melhor.

Os club kids influenciaram e influenciam até hoje muito da cultura estética do exagero. Há de se frisar que grandes nomes passaram por esse momento, como a cantora Bjork e a própria RuPaul. Muito conectado com a cena eletrônica, pode-se dizer que os club kids, além da estética, criaram o que hoje chamamos de cultura raver.

O início do século XXI é marcado por todas essas influências e atravessamentos estéticos, de dança, de maquiagem e agora cravejado de um crescimento tecnológico cada vez mais latente e marcado. Nesse contexto, é preciso falar de RuPaul.

RuPaul mudou-se em 1975 para Atlanta para estudar atuação, desde então trabalhou com filmes, eventos, teve uma banda nos anos 1980 – Wee Wee Pole – e fez diversas aparições em seriados e clipes. Porém, sua grande visibilidade ocorreu a partir de 1993, quando lançou o álbum *Supermodel of the World* ficando em 45º lugar no HOT 100 da Billboard.

A música fala não só do concurso criado por Eileen Ford nos anos 1980 e do quanto é preciso trabalhar para alcançar esse objetivo; mas espelha uma época vivida pela própria RuPaul, que frequentou os grandes Balls de Nova York, foi Club Kid, e queria, como grande parte das drags dessa geração, reproduzir (ser) uma das supermodelos que estavam em alta. (RUPAUL, 2014).

Devido ao sucesso, em 1996, RuPaul ganha seu programa de televisão onde, além de entrevistar famosos, produz pequenos sketches de tom cômico chegando a ganhar prêmios pela sua representatividade LGBTQI+. O sucesso foi grande e

RuPaul tornou-se a Drag Superstar. Em 2009, ganharia um novo programa, um reality-show, chamado RuPaul's Drag Race, que consistiria em reunir um grupo de drags para disputarem pelo título de "American Next Drag Superstar".

Porém, a nível internacional temos uma história que não abarca muitos aspectos da nossa própria, e para recentralizar é preciso falar do desenvolvimento dessa arte no Brasil, para isso, voltamos ao Brasil do século XVII, onde a construção social em voga era o patriarcado brutal das capitanias, onde os homens tinham poder sobre tudo, inclusive suas mulheres, seus filhos, seus escravos e podiam fazer o que bem entendessem com eles. Muitas vezes para fugir dessa situação, as pessoas homoafetivas procuravam abrigos nos conventos e seminários, que acabaram se tornando um centro de referência nesse comportamento. Nesses lugares religiosos, desenvolvia-se o início de uma cultura LGBTI+ e, por conseguinte, a disseminação da montagem, como por exemplo a Festa das Onze Mil Virgens, realizada pelos estudantes dos Pateos do Collegio. Carlos Figari (2007) explica sobre o evento:

"A ironia de representar um nutrido grupo de homens travestidos, as onze mil "virgens" nos fazem pensar que, além do espetáculo e a inversão estética permitida, a festa tenha sido mais um espaço de diversão, encontro e criação de imagens baseadas na imitação e exaltação da feminilidade. Quer dizer, uma resignificação clandestina que opera sobre um mesmo espaço ou acontecimento (festas) e adquire sentidos diversos de acordo com os distintos públicos os quais, embora sem comunicação entre si, estão em co-presença física. Na verdade, duas festas sob a aparência de uma só, uma sutil maneira de camuflar a transgressão." (FIGARI, 2007, p.128)

Assim desenvolve-se o transformismo, como é chamado o fenômeno da montagem nos países de língua latina e, infelizmente, existe um material muito restrito em relação a sua documentação histórica no final do século XIX, mas, certamente, falar de transformismo no início do século XX é falar da Lapa, do Bairro da Luz – Boca do Lixo – e, especialmente, de Madame Satã.

Um clássico de Cecil B. DeMille, Madam Satan, finalizado em 1930. O filme retrata a história de uma esposa que resolve se vingar do marido vestindo-se de diabo em uma festa a fantasia. Brilhantemente estrelado por Kay Johnson, o filme chega ao Brasil em 1937. Em 1938, o transformista João Francisco dos Santos veste-se todo de diabo para o bloco de rua Caçadores de Veados, ganhando o concurso de fantasias. Semanas depois, ao ser detido é associado à personagem do filme de DeMille por um policial (GREEN, 2003). Assim nasce o nome da primeira grande transformista do Brasil, mesmo não se falando abertamente sobre isso na época.

Foi garçom, segurança e prostituto nos bordéis da Lapa, passou pouco mais de 27 anos de sua vida preso por diversos crimes que incluía, ironicamente, atentado ao pudor. Tornou-se uma figura mitificada no bairro, inclusive sendo confundido com Febrônio – um pedófilo da época – no imaginário popular. Fato citado pelo

próprio em entrevista que deu ao tabloide O Pasquim em 1971. Essa mesma entrevista que o transformou em ícone da contracultura no início do século XX; foi onde muito antes da tomada política da palavra bicha, Madame Satã já declarava publicamente:

“Comecei minha vida sexual aos 13 anos, quando as mulheres da Lapa organizavam bacanais dos quais participavam homens, mulheres e bichas. Com essa idade de 13 anos eu fui convidado para alguns, e funcionei como homem e como bicha, e gostei mais de ser bicha, e por isso fui bicha” (SANTOS, 1971, p.4)

Definia-se como “filho de Iansã e Ogum, devoto de Josephine Baker” (GREEN, op. cit), refletindo sua religiosidade afro-centrada e sua admiração por Josephine Baker, a primeira vedete negra do teatro de revista francês.

Neyde Veneziano (1991), explica que o teatro de revista no Brasil dividido em três fases que convém ser representadas por seus maiores encenadores: Artur Azevedo, Manoel Pinto e Walter Pinto. Sendo a primeira ainda no século XIX, com operetas adaptadas e inspiradas no Follies Bergère; na segunda, entre os anos 1920 e 1930, Manoel Pinto também teve influência das revistas francesas que estavam em alta, em especial do estilo lançado pela opereta “chinoserie” (com temas chineses) de Ludovic Halévy, Ba-Ta-Clan, que trazia a tona a nudez feminina, o corpo burlesco, somado à sensualidade já intrínseca à identidade cultural brasileira, ganhou grande reconhecimento com o destaque de grandes artistas da época como Oscarito e Grande Otelo.

Em 1940, Walter Pinto assumiu o Teatro Recreio e trouxe grandes mudanças para a revista brasileira, nessa fase podemos citar a entrada de atores transformistas no elenco, não apenas como suporte cômico, mas como representação de elegância, e tudo se deve ao sucesso da primeira aposta de Walter Pinto em transformistas em 1953 com Ivaná.

De Lion (2016) fala sobre o espetáculo “É Fogo na Jaca” que teve uma temporada de cinco meses e nela foram investidos cinco milhões de cruzeiros, contando com grande orquestra, vários dançarinos, cantores, grandes nomes do teatro como Mesquitinha, Violeta Ferraz, Ankito, entre outros. Não por menos, a transformista francesa Ivaná tinha lugar de destaque na trama, entrando em cena cantando a música Je Cherche Um Millionaire de Mistinguett.

Segundo o documentário Divinas Divas, de Leandra Leal (2014), nos anos 1960 as transformistas brasileiras tiveram grande destaque, quando seu avô, Américo Leal, abriu para espetáculos transformistas o Teatro Rival. Com a produção de grandes revistas como Les Girls, Internacional 7, O Planeta é das Bonecas, Travestis S.A., Loucura Guei, além do clássico Gay Fantasy, dirigido por Bibi Ferreira.

Os grandes nomes fizeram longas turnês pela Europa também (VENEZIANO, 1991). Com destaque para Yeda Brown (última musa de Salvador Dalí), Rogéria, Divina Valéria, Jane di Castro, Camille K, Fujika Halliday, Marquesa, Marlene Casanova, Veruska, entre tantas e tantas outras.

Assim como no resto do mundo, o Brasil também começou nesse período o concurso nacional de transformismo, que teve seu início em 1977, organizado por Chiquinho Mota (Mademoselle Debrette de Leblanc), com tom carnavalesco, na Escola de Samba Juventude Imperial – Juiz de Fora. Começando a ganhar grande visibilidade no início dos anos 1980 e instaurando a regra de que as candidatas só poderiam participar depois de ganharem suas etapas locais. Em Belém, sabe-se que Magda Strass foi a única paraense a ganhar os três títulos: Miss Pará Gay (1979), Miss Brasil Gay (1980) e Miss Universo Gay (1981). Além de, em termos regionais, existirem diversos outros concursos de ganharam grande destaque a partir dos anos 1990, como o Top Blonde, Beleza Negra, Caipira Mix, Fat Fashion, entre outros.

Em paralelo ao transformismo no teatro e na televisão, na década de 1980 o movimento club kid também ganhou força e adeptos no Brail, representados em geral por drags, promoters e hostess de eventos como Erika Palomino, Johnny Luxo, Marcelona, entre outros. Evoluindo pelo viés do underground até se transformar nas grandes raves que conhecemos hoje em dia. (PALOMINO, 1999)

Em meados dos anos 1990, com o ápice da cultura clubber, ou cultura dos clubes, que davam abertura para performances drag em seus eventos, foi desenvolvido o bate-cabelo. O bate cabelo é um tipo de dança performática de origem brasileira, que consiste em bater o cabelo (ou a peruca) em diversas direções possíveis. Sua criação é associada à drag Márcia Pantera, mas não sabemos ao certo as suas origens. Por conta dessa relação próxima entre a drag e a cultura clubber, muito do que é chamado de “drag music” no Brasil são músicas eletrônicas propícias justamente para a execução de performances de bate cabelo.

Existem muitas formas e técnicas de se bater cabelo, aqui posso frisar as técnicas clássicas como em formato de 8 (oito), ou infinito, que consiste em bater fazendo o movimento diagonal superior e descendo para subir ao outro lado continuamente. Também existem as básicas, para frente e para trás, para um lado e para o outro, em torno do próprio eixo, além de suas várias combinações, para um lado e fazendo meio oito no outro lado, em oito e girando no eixo, entre vários e vários outros.

Segundo os estudos realizados para essa pesquisa, foi identificada uma lacuna no estudo acadêmico sobre o bate cabelo e a disseminação da drag nos anos 1990, no Brasil. Sabe-se do aumento de drags da comédia desse período, neste segmento temos grandes nomes como Deydianne Piaf, Lola Batalhão, Laura de Vison, Kaká di Polly, Rubia Bittencourt, Isabelita dos Patins, Nany People, Silvetty Montilla, Tchaka, Rose Bombom, Suzy Brasil, Thalia Bombinha, entre tantas e tantas outras.

Já nos anos 2000, assim como em todo o mundo, o reality-show dirigido por RuPaul teve sucesso desde o começo, no Brasil, e se tornou um fenômeno midiático inexplicável a partir da sexta temporada. Mas ao que se deveu todo esse sucesso? De Castro Moraes (2015) explica que tanto pelo tom humanizador de falar de performance de gênero, quanto pela força política mundial que essa causa vem tendo.

O show é um sucesso? Sim. Mas existem suas problemáticas, como a competitividade intrínseca – herdada dos concursos dos Drag Balls –, certos comentários de tom misógino e transfóbico, e, o mais preocupante, a inferência de um padrão de drag a nível global. Como citado antes, apesar do caráter “integrativo” do programa, existe um padrão sendo seguido, o corpo acinturado, a maquiagem com acabamento e, sim, a dita feminilidade. Há de se convir que a feminilidade tem sido grande ponto de referência para as drags do programa.

Em resposta ao grande sucesso do programa, no mundo todo começaram a surgir muitas drags novas que reproduziam e reproduzem exatamente essa feminilidade padrão, culminando em uma geração cheia de drags supermodelos parecidas entre si. O que era para se tornar um movimento de libertação tem se tornado uma prisão para muitas drags fora desses padrões rupaulianos.

Em contraponto, no Brasil temos a ascensão de drags cantoras ganhando cada vez mais espaço na mídia, como Lia Clark, Aretuza Lóvi, Glória Groove e, com largo enfoque, Pablio Vittar, que tem ganhado destaque mundial com suas parcerias internacionais.

Em Belém, existe um grande segmento drag que, até certo ponto, reproduz esses padrões, as inicialmente chamadas “decaDrags¹¹” e agora chamadas de “Drags do Garden¹²”, encabeçadas por grandes artistas como Tiana Banks, Úrsula Monvàs, Scarlett Olsen, Sereia Maria, Aurora Blondie etc.

Nesse contexto, a pesquisa em questão visa estudar as demônias, um grupo cultural radicado em Belém do Pará, que colhe referências nas club kids, nas drags da comédia, no bate cabelo, na estética do grotesco e, até mesmo, no programa de RuPaul; e trabalhar a hipótese de que possuem um fazer artístico próprio que conversa com seus atravessamentos culturais territoriais, dessa forma, a pesquisa busca traçar paralelos entre essa cultura latente e o fazer drag das demônias.

Para isso, são revisitados conceitos e termos para melhor adequação às novas demandas, além de análises sobre a montagem enquanto corpo alterado, as especificidades desse grupo cultural e os vieses da territorialidade e da cultura em função desse fazer artístico.

11 - Em relação à festa decaDANCE, onde muitas começaram a se montar.

12 - Em relação à boate que frequentam, o Studio Garden

2.2. - *A Confusão de Conceitos Gênero, Sexualidade e Identidade*

Existem muitos paradoxos e confusões acerca dos conceitos que rodeiam a artista drag, em grande parte porque eles estão em constante mutação. Para esse apanhado conceitual, buscou-se analisar o que já foi escrito acerca dos assuntos e uma revisitação para novos significados das palavras.

Em um primeiro momento cabe discorrer sobre que viés de identidade que é tomado nesta pesquisa. O professor Tomaz Tadeu Silva (2000) explica que a identidade pode ser explicada de forma simples como “o que se é”, em contraponto da diferença “o que não se é”, não deixando de frisar que o caráter gramatical ao mesmo tempo que mostra afirmativamente, esconde as negativas por trás da frase, as diferenças. Tornando a identidade e diferença dependentes uma da outra. Sendo assim, a identidade se torna em sua essência um discurso (MOITA LOPES, 2003). “Cada um de nós é membro de muitos discursos, e cada discurso representa uma de nossas múltiplas identidades” (GEE, 2014).

Assim, tomamos algumas definições sobre o conceito:

“Aqui o sentimento de identidade (...) é o sentido da imagem de si, para si e para os outros. Isto é, a imagem que uma pessoa adquire ao longo da vida referente a ela própria, a imagem que ela constrói e apresenta aos outros e a si própria, para acreditar na sua própria representação, mas também para ser percebida da maneira como quer ser percebida pelos outros.” (POLLAK, 1992)

“As identidades não são fundamentalmente propriedades privadas dos indivíduos mas construções sociais, suprimidas e promovidas de acordo com os interesses políticos da ordem social dominante (KITZINGER, 1989)

Nessas duas citações vem à tona dois lados da mesma moeda de uma identidade, primeiro o individual, a identidade de dentro para fora, como a pessoa se identifica com ela mesma através do seu filtro cultural, como ela se percebe em sociedade; e, segundo, de fora para dentro, a identidade enquanto construção da ordem social dominante. Identificamos a identidade bem no meio desses dois lados, é de dentro e é de fora. Mas é possível que exista uma percepção única? A identidade é múltipla em sua essência, tantas quantas percepções possam existir dessa mesma, “como pessoas somos sempre outros, sempre essencialmente segundas pessoas” (SHOTTER, 1989).

Ainda falando sobre o caráter de construção social da identidade, há de se pontuar a identidade nacional que entra em debate com os grandes impactos da globalização, pois a partir do momento que a falta de contato e a homogeneidade cultural são quebradas, permite-se viver o diferente, o não-familiar, o imprevisível (BAUMAN, 1999).

Assim, sobre o advento da globalização Stuart Hall (2006) comenta hipóteses do processo: a desintegração da identidade nacional, a resistência e reforço das identidades locais e a quebra desse sistema e origem de uma identidade híbrida. Nesse contexto, localizamos a drag como uma identidade pessoal que é construída através de filtros culturais de cada artista, frisando que um desses filtros é justamente sua identidade nacional/territorial.

“Exatamente agora todo mundo quer conversar sobre identidade. A identidade só se torna uma questão quando está em crise, quando algo entendido como fixo, coerente e estável é deslocado pela experiência da dúvida e da incerteza.” (MERCER, 1990)

Se a identidade está em crise, percebemos, logo após, uma série de outras crises em relação a diversos outros termos justamente por serem atravessados. Para esta pesquisa torna-se importante esclarecer alguns termos como a orientação sexual e o gênero, ambos processos identitários mas que possuem significados distintos.

É preciso entender que a orientação sexual trata-se de como o indivíduo reage sexualmente e suas variações são diversas: homossexual, bissexual, assexual, pansexual, heterossexual, etc. Enquanto gênero é uma palavra que vem causando controvérsias, enquanto alguns estudiosos conservadores buscam manter a visão biologizante de que o gênero é associado ao órgão genital de nascimento, estudiosos do mundo todo – com largo enfoque nos estudos de Judith Butler e a Teoria Queer – afirmam que o gênero é uma construção social – uma identidade – e que reagimos a ele através da performatividade que aprendemos desde que nascemos. Provocando variação na dualidade masculino/feminino e ampliando os horizontes do gênero para: mulher transgênero, mulher cisgênero, homem transgênero, homem cisgênero, travesti, não-binários, genderfluid, interssex, entre outros.

Diferenciando assim a sexualidade do gênero podemos entender exemplificando uma mulher transgênero que se relaciona com homens (heterossexual), com mulheres (homossexual), com ambos (bissexual), com nenhum (assexual), com pessoas de gênero indefinido (pansexual), etc.

Ainda sobre o gênero, cabe debater a simbologia acerca das estigmatizações intrínsecas desses gêneros, especificamente do feminino, em que se parte de uma norma heterossexual para diferir o homem da mulher como discorre Berenice Bento:

“O ato de pôr uma roupa, escolher uma cor, acessórios, o corte de cabelo, a forma de andar, enfim, a estética e a estilística corporal são atos que fazem o gênero, que visibilizam e estabilizam os corpos na ordem dicotomizada dos gêneros”. (BENTO, 2017 p.246).

E a partir da impositação desses signos como regras de performatividade de gênero, se vê sua ação direta sobre a construção do sexo e da sexualidade do indivíduo, como explica Judith Butler (2000), esse processo de “invasão” semiológica da performatividade de gênero ocorre antes até do próprio processo de humanização, afirmando se tornar um “ele” ou “ela”, antes mesmo de nascer e, forçadamente, já estar inserido dentro de uma caixa de signos pré-determinados. Criando uma associação direta entre o sexo e o gênero e a construção dessa matriz heterossexual como o “normal” e as variações dessa relação como subversões.

A confusão começa com a marginalização de pessoas com variação de gênero ou sexualidade ao longo de quase toda a história da humanidade. A pessoa que não se identifica dentro dos padrões ditos normativos é segregada à marginalização, onde muitas vezes acaba encontrando formas não muito viáveis de sobreviver, em geral com meios ilícitos (tráfico, roubo, etc.) ou prostituição. Até porque são linhas tênues que separam as identificações e as pessoas podem não se identificar apenas dentro de um só termo ou arquétipo. A mulher transgênero Agatha Lima e a travesti Monica Rodriguez em entrevista ao portal M de Mulher explicam a diferença entre alguns dos termos mais frequentes:

“Por exemplo, a mulher trans nasce com o sexo biológico masculino, mas a sua identidade de gênero, que é a forma como ela se percebe, e orientação sexual são geralmente femininas. Já as travestis, são pessoas que têm o sexo biológico masculino, mas que possuem identidade de gênero ambígua (...) elas podem se identificar tanto com seu lado homem, quanto com seu lado mulher e ter orientação sexual fluída. Agora, cabe a cada pessoa dizer ou definir o que ela é. É ela quem define o que é e como quer ser reconhecida” (LIMA, 2017)

Montação e Corpo Alterado

Conforme abordado anteriormente, identificamos a montagem a partir de sua etimologia que remete a “colocar sobre”, e a alteração do indivíduo a partir de desse atributo, seja ele uma máscara ritualística ou um salto de trinta centímetros. Paes Loureiro, em 2000, identifica esse fenômeno como Conversão Semiótica:

“A Conversão Semiótica (...) é o processo de mudança de função ou de significação dos fatos da cultura, ressaltando especialmente as artes, quando se dá uma mudança de dominante, re-hierarquizando dialeticamente as outras funções.” (LOUREIRO, 2011)

A mudança de função de um objeto/acessório/indumentária e sua mutação em atributo artístico (conversão semiótica) representa o processo de montagem. Muitas vezes, esse processo passa por dentro do sistema de gêneros e sexualidades, pois, afinal, tudo entra no redemoinho das identificações.

A montagem também pode ser lida como a fusão das palavras Montar e Ação, a ação de se montar ou se montar para uma ação. Conversando com o debate político incluso nos processos de reforçar existir aquele corpo em sociedade, da ação de estar nas ruas, de permitir aquele corpo.

Na utilização de uma variação de máscara, é impossível não criar uma conexão forte com os conceitos de mascaramento de Renata Kamla e Felisberto Sabino da Costa, afirmado como um processo que conversa muito mais com a performance do que com a ação teatral, sendo justamente a ampliação dessa máscara, a expansão desta e a força política da sua utilização na contemporaneidade.

(...) O mascaramento contemporâneo opera em conformidade com a desconstrução derridiana, em que a lógica binária é problematizada. Não se busca apenas esconder ou revelar um corpo, porém ativá-lo, redimensiona-lo, colocá-lo em questão frente às injustiças a que somos submetidos na contemporaneidade. Às vezes, não se trata da arte concebida como proposta estética, mas da arte-vida que é levada a um grau de estranheza e estranhamento do corpo, à procura de estados corporais, intensidades que chacoalham a existência seja ela qual for. (DA COSTA, 2015, p.16-17)

O mascaramento, assim como a montagem trabalham com os atravessamentos físicos que esses processos podem causar, com a estranheza e o resultado que ela pode proporcionar. Assim podemos reafirmar a montagem como um processo ou método de alteração corporal, podendo ter funções estéticas, mas, muito além disso, em busca de um novo estado e de uma nova intensidade de percepção.

Drag Queen e King

Conforme adotado como partida anteriormente, Drag é um termo que vem do inglês, precisamente da Inglaterra no período Elisabetano. E, desde seus primórdios fora uma palavra que remetia à utilização de roupas de acordo com a acepção do social do gênero oposto com fins de entretenimento. Ou seja, uma Drag Queen seria um homem vestido de mulher e uma Drag King seria uma mulher vestida de homem.

Ao longo dos anos, tanto a concepção de gênero, quanto de acepção social, quanto de Drag mudaram bastante. Ainda hoje, a Drag é conectada diretamente ao conceito de performance artística – e a partir dos anos 1970, também performance social. E, mesmo com as mudanças no conceito de gênero, a Drag Queen não deixou de representar o feminino e a Drag King o masculino, mas suas noções do que é aceito socialmente como signo de cada gênero continua em constante mutação.

E um grande ganho para a arte drag no último século foi seu questionamento enquanto arte e, a partir disso, o desenvolvimento de uma arte sem gênero – em que não é necessário ser de um gênero específico para representar – e que fale de gêneros – como essencialmente sempre foi o debate da Drag. Onde mulheres podem fazer Drag Queen e homens podem fazer Drag King. E apesar dos preconceitos sofridos por esses artistas até pela própria classe, continuam resistindo e em ascensão.

Transformismo

Transformismo é o fenômeno latino da montagem dentro das comunidades LGBTQI+ de subúrbio. Enquanto no começo se assemelhava muito com a Female Impersonator estrangeira, buscando reencarnar as grandes divas, não só internacionais e da Broadway, mas também de novelas e grandes cantoras do rádio. O transformismo é a busca pela transformação no gênero oposto de forma natural.

Com a hipermediatização da Drag Queen nos anos 1970 e sua eventual influência das comunidades Club Kid nos anos 1980, o conceito de Drag chega ao Brasil lentamente e causando uma estranheza na comunidade Transformista da época. Sarah de Montserrat fala em entrevista sobre como viu a chegada das Drag Queens na cidade de Belém e suas diferenças do transformismo:.

“A diferença da Transformista para a Drag Queen está principalmente nas questões visuais, hoje a drag, o que é? É uma mulher exuberante, uma rainha exagerada. E o transformista não, o transformista tem aquela essência mais nostálgica. (...) O transformista, ele ressaltava e homenageava as grandes divas (...) era uma coisa mais fina, hoje a gente tem a questão do efeito de luz, do efeito especial, do estrobo. O transformista, ele tinha o público, uma luz e a música, só. Quando surgiu esse segmento de Drag Queens, pra mim, porque eu não tinha esses aparatos, essas coisas, esse suporte, e elas eram loucas, elas jogavam sangue, se batiam, se quebravam, se jogavam lá de cima, isso tudo foi muito estranho. (...) São segmentos que não deixam de andar juntos (...). Eu nunca consegui perder essa essência (transformista). Eu só me adapto.”
(MONTSERRAT, 2017)

Hoje, como diz Sarah, o Transformismo caminha junto com a Drag, mas em segmentos diferentes, este se mantém em grande parte nos concursos de beleza e em algumas poucas casas que ainda realizam shows voltados para esse público mais “nostálgico”.

Cross-Drassing

O Cross-Dressing é bastante confundido com o travesti e o transformismo, é certo que durante muitos anos os limites e fronteiras desses conceitos foram atravessados, mas hoje pode-se ter uma ideia mais fechada de cada um; do cross-dressing (CD) que se iniciou como o simples vestir-se com roupas ditas do gênero oposto por prazer, tornou-se um sinônimo de fetiche (VENCATO, 2009).

O movimento que começou a ser publicizado com as Molly Houses (Inglaterra) e a Casa Susanna (EUA), pouco tem a ver com a função artística das drags ou com a questão de identidade das trans e travestis, pelo contrário, a grande maioria das cross-dressers são homens heterossexuais vivendo relações estáveis que encontram no vestir-se (montar-se/alterar-se) o “proibido” que lhes faltava, em alguns casos também é notada a presença de uma veneração tão grande pelo feminino que o desejo é de ter aquilo mais perto de si, como uma homenagem.

“No caso das interações amorosas, especialmente em seu âmbito menos exposto, parece que a negociação do segredo ganha outros contornos – por vezes bastante tensos – pois o desejo de “se montar” se esbarra, por vezes, com o “tesão”. Este “tesão” aparece relatado como referente ao ato de vestir-se principalmente e, com isso, ser reconhecida como mulher, ser vista – não necessariamente por outra pessoa – como “verdadeiramente feminina” (VENCATO, 2008, p.5)

A psicanálise coloca o fetiche como algo de conotação necessariamente sexual, mas etimologicamente a palavra vêm do francês fétiche, que conversa com o português feitiço, que, por sua vez, vem do latim facticius – fictício, artificial (MELLO, 2007). O cross-dressing é um fetiche, sim, mas não necessariamente o fetiche da psicanálise, sexual, mas talvez o fetiche do feitiço, do encanto, por uma idealização fictícia do gênero oposto.

Drag Queer

A Drag Queer é um fenômeno artístico que foi construído a partir das mudanças nos conceitos de gênero. Sendo este de caráter performativo, a questão levantada é: porque continuar a reproduzir os arquétipos de gêneros que nos prendem socialmente até dentro da arte? Assim nasce a drag que não reproduz gêneros específicos e busca brincar com eles ou com a sua ausência, utilizando ambas as representações sociais ou até mesmo nenhuma (objetos, animais, etc).

Dentro das Drag Queens também se desenvolveram alguns subgêneros, para exemplo citarei dois dos mais importantes: a EcoDrag – a drag que busca utilizar materiais recicláveis ou orgânicos, geralmente representada em performances ati-

vistas políticas e de apelo público às causas sociais e ambientais – e a Tranimal – a drag que busca desumanizar ao máximo sua construção artística, lembrando mais a aparência de animais do que de humanos. E ainda outro subgênero da Queer seria propriamente a Demônia que estudaremos aqui.

Drag Demônia

Em Belém, há algum tempo um grupo cultural vem desenvolvendo um outro subgênero da arte drag que se auto intitula enquanto movimento artístico das Drags Demônias. Mas o que é “demônio”?

Cuniberto (2002) nos fala sobre a etimologia da palavra dentro do seu uso homérico, que refletia a potência divina intrínseca aos seres humanos; sendo simbolizada nos vasos como uma criatura alada, não humana, nem divina, mas intermediária. Sendo esse “daimon”, propriamente, o destino, aquilo que nos distingue e que é exclusivamente nosso. Ainda na etimologia grega, o autor busca Plotino que dedica um tratado das Enéadas ao “demônio que tivemos por sorte”, referenciando o daimon à sorte, ao destino. O autor também não deixa de frisar a clássica citação heraclitiana: *ethos anthropo daimon* (o daimon é para cada um o próprio ethos – estilo, o que caracteriza), associando o daimon ao próprio caráter do indivíduo.

Mais a fundo na etimologia da palavra, Cuniberto (op. cit.) também frisa que o termo seria diretamente derivado da palavra *daiomai*, que significa “distribuir, dividir”, como podemos ver em seus diversos exemplos de variações gregas: *dais* (refeição em que cada um recebe a sua parte), *daitron* (porção), *daitros* (machado, faca), *daiterion* (o lugar da distribuição). Utilizando o uso em Crátilo, onde, nas lições, Platão determina os daimones “como são o conjunto das potências intermediárias, aquelas que “conectam a parte central do universo, repartem a potência divina e a levam a diante até as últimas coisas.” (CUNIBERTO, 2002).

Com o crescimento desenfreado do cristianismo e sua intolerância com outras representações religiosas, o sentido de daimon e daimones ficou preso na mitologia pagã e foi sincretizado de forma negativa. Nogueira (2002) explica que a religião hebraica – de onde nasceu o cristianismo – foi quem estruturou o demônio cristão a partir do seu monoteísmo e não aceitação de qualquer outra força metafísica. Tudo que fosse diferente de Deus, seria do “grande inimigo”.

Ainda dentro da cultura hebraica, Ruether (1993) nos acentua a depreciação do feminino (que já existia em outras civilizações, mas fora bastante proeminente no cristianismo), desde o Alcorão com Adão e Eva – sendo Eva a culpada pela expulsão

do paraíso – e também a imagem de Lilith, que possui muitas interpretações, mas a autora cita suas principais designações como: a serpente que persuadiu Eva a comer a maçã; e a própria imagem do demônio feminino – ainda valendo frisar que Lilith era uma deusa muito adorada na Babilônia, onde os hebreus foram escravizados.

Com a emergência ao poder da cultura hebraica-cristã, na Idade Média, Lipovetsky (2000) afirma que a imagem da mulher foi associada ao ser pecaminoso e a sua beleza ao seu poder de sedução. Algo que foi desconstruído com o chegar da Renascença e a supressão dessa força sexual em função da exaltação da beleza feminina ao assexual, à divindade de caráter angelical. Sendo a imagem da mulher no imaginário popular dividida em duas: as que são profanas, poderosas, independentes; e as que são assexuais, mantenedoras do lar, submissas (as demoníacas e as angelicais).

Como já falado antes, existem várias versões para a construção etimológica da palavra Drag, e aqui não serão discutidas entre certas e erradas, mas na curiosidade de que a versão mais aceita seria a que diz que Shakespeare sinalizava os papéis femininos com “dressed as a girl – D.R.A.G.”, já que mulheres não podiam fazer teatro na Renascença. Justamente no período em que essa transição da visão do feminino ocorria. Alves (2013), em seu estudo sobre as mulheres no teatro de Shakespeare, aponta para a força sempre presente nos personagens femininos shakespearianos como Julieta, Ofélia e Lady MacBeth, “por essas mulheres não negarem nem seus instintos nem sua racionalidade, isso as torna livres, transgressoras e perigosas.” (ALVES, 2013)

Sendo a gênese da artista drag já associada a essa visão da mulher poderosa (demoníaca). E, conforme vimos anteriormente, as nomenclaturas foram muito confusas e abrangentes durante muitos anos, sendo a artista drag confundida frequentemente com o homossexual, a travesti, a transexual, o cross-dresser, etc. Como afirma Baker (1994), seres marginais à sociedade, “demonizando” cada vez mais o trabalho da drag. Porém, conforme o autor, após a revolta do Stonewall, a tomada da drag como ato político nos anos 1970 e, conseqüentemente, a maior visibilidade destas na mídia. A primeira grande tentativa de “desdemonização” da arte drag veio por meio dos concursos de beleza gay (ainda com a confusão de termos) em meados dos anos 1970; onde as cross-dressers, travestis, transexuais e drags disputam pelo maior título de beleza, cujos parâmetros são justamente os traços e trejeitos femininos. Essa “beleza” do feminino, a beleza ideal, nos leva de volta à Renascença e à beleza intocável da mulher. Quanto mais femininas e angelicais elas se apresentarem, maiores as chances de ganhar.

A segunda grande tentativa de “desdemonização” aconteceu em meados dos anos 1990, com a ascensão de RuPaul, que iniciou sua carreira vendendo o slogan

de “Supermodel of the World” e alcançou o estrelato ao comandar um reality show chamado RuPaul’s Drag Race em 2009. Que consiste em um concurso de drag queens, que, não apenas foca na beleza e trejeitos femininos, mas nas habilidades técnicas de maquiagem, costura, etc. Apesar do seu caráter “integrativo”, o programa visivelmente prioriza as participantes mais femininas e “castiga” as que fogem demais ao padrão imposto pela própria RuPaul. Por se tornar um sucesso mundial, o programa trouxe para a mídia diversas drags que priorizavam a questão da feminilidade extrema, a mulher intocável.

Em 2014 surgia em Belém do Pará uma festa idealizada por Maruzo Costa e Matheus Aguiar chamada Noite Suja, cuja proposta era ser uma noite feita por drags, para drags, onde a montagem seria livre de arquétipos. Muito influenciados pela cultura club kid dos anos 1980 e pela larga cultura regional, o Noite Suja ao longo dos anos alimentou a cena drag local e criou uma grande comunidade que se autodenomina “drags demônias”.

O que começou com uma piada frequente de cumprimento, pois ao se verem, na porta das festas ou em bares, as artistas se saúdam com elogios sarcásticos como “olha, tá linda, parece um demônio” (fazendo relação direta ao demônio-cristão, algo feio e desprezível). As artistas adotaram o nome de “drags demônias” por não se importarem em fazer maquiagens “feias” e que causem desconforto nas pessoas. Justamente, o movimento artístico das drags demônias fala muito mais da sua experimentação pessoal, nos levando de volta ao conceito inicial da palavra, o daimon da essência de cada um – ethos anthropo daimon –, a demonização interna, o poder e o profano de cada indivíduo. Sendo essa construção de um nível extremamente pessoal e inacabável, representando o fazer artístico que o reparte em dois e trabalhando com tudo que atravessa o caminho do artista para a construção que leva esse demônio interior para a sua performance artística.

Também pontual a aceitação desses corpos marginalizados, LGBTs, negros, femininos, enquanto alvos de demonização, não-padrões dentro de uma sociedade padronizada e que vivem essas demonizações enquanto forças políticas para sua afirmação no espaço. Muito além do demônio cristão, os corpos das demônias são o que representam: o não-aceito.

Demônia é um estado artístico em que o corpo se apresenta, expressando toda a demonização que a nossa arte e a nossa vida sofrem, e a gente assume essa demonização como fundamento artístico, como base do que a gente faz, então demônia, pra mim, é uma categoria de performance artística, assim como drag, assim como bufão, assim como clown, acho que é um estado do corpo do atuante, um estado de demonização. (ASTRAIS, Flores, 2018)

3. A MONTAÇÃO EM BELÉM

3.1. - Primeiros Períodos

Os primeiros registros de Montação em Belém são obscuros e atravessam muitas informações desconhecidas, as melhores pistas são de Vicente Salles (1994), que nos fala sobre a chegada no teatro na cidade, junto com os colonos missionários. A sua função era de “educar” e “civilizar” os índios aqui presentes – cabe abrir um parêntese em que Vicente Salles também explica que o povo indígena era bem dado às festas e danças nos seus rituais, e, pelo que analisamos antes por “montação”, pode-se dizer que a montação enquanto corpo alterado já estava presente bem antes da chegada dos colonos. Porém, em termos de transgressão de gênero, da Europa onde as mulheres não podiam participar dos teatros nobres e logo aqui também não poderiam, causando até rebuliços na época, como explica Salles:

“Narra Serafim Leite que, em 1731, a peça Concórdia, de Gabriel Malagrida, dada no Colégio do Maranhão, compôs-se para celebrar a amizade que se fizera com o governador, pouco afeito a Companhia, Alexandre de Sousa Freire. Causaram escândalo, porém, os esvoaçantes vestidos de mulheres, embora Concórdia fosse feminina. Censurava-se a Companhia pela introdução de papéis femininos nas peças. E, aliás, quando tal ocorria, esses papéis eram sempre desempenhados por moços bonitos, sacudidos, em travesti” (SALLES, 1994, p.5)

Dadas as condições culturais que se encontravam esses jovens em estado de celibato, assim como ocorrido no Rio de Janeiro, torna-se um ambiente efervescente para toda transgressão, sendo essa a única saída dos filhos de coronéis que não queriam seguir a tradição familiar. Pouco tempo depois em 1763, Carlos Figari (2007) nos fala da intervenção do Santo Ofício no estado do Pará, levando uma quantidade considerável dos chamados “fanchonos” para suas Inquisições na Europa. A partir disso podemos diagnosticar que, no século XVIII, já existia uma cultura e uma comunidade LGBT na cidade de Belém, ainda que pouco noticiada, ainda que encontrada de relance em informações atravessadas, ela se fazia presente.

Tudo fluía bem no teatro paraense, inclusive sendo a profissão de ator isenta de infâmia no alvará de 1771 assinado por D. José. No caso, assumindo o teatro como uma diversão familiar e permitindo a participação de mulheres nas construções. Alvará este que foi revogado logo depois em 1777 por Maria I, sua filha, A Louca.

Houve a abertura do Teatro Providência, mas com o período da Cabanagem, este ficou em recesso para reformas e só voltou plenamente às suas atividades com término das batalhas em 1840. Nesse interim, é frisada a criação de alguns grupos artísticos de resistência como a Sociedade de Jovens Curiosos e a Companhia Eques-

tre Robert. Já com larga participação feminina e é importante ressaltar nomes como Maria Frutuosa da Silva, Efigênia Rosa e Jesuína Margarida Lemos como grandes intérpretes da época. Com a presença de mulheres fazendo as representações femininas, o chamado ator transformista restringiu seu espaço apenas às comédias, vaudevilles e variedades em geral, especialmente depois da inauguração do Theatro da Paz em 1878 e dos primeiros registros do chamado Teatro Nazareno em meados do século XIX. Assim como o ator, a atriz transformista também se restringia às comédias, como cita em Salles (op cit) sobre as temporadas de abril de 1882 do Theatro da Paz.

“Seguiu-se o entreato cômico Berta de Castigo, texto traduzido do francês pela atriz Eugênia Câmara, grande sucesso da mesma com os três personagens: Berta, Felizardo e Pantaleão” (SALLES, 1994, p. 96)

A presença de Eugênia Câmara na realização de três personagens, incluindo personagens de acepção social masculina marca o primeiro registro de uma mulher realizando transformismo na Amazônia, embora há de se convir que provavelmente existiram outras cujos nomes foram perdidos na história.

O que se pode perceber é que a presença da transgressão de gênero esteve muito presente no teatro, especialmente nas comédias, as quais não temos muito acesso aos conteúdos que eram executados, mas seus títulos deixam muitas questões a serem elucubradas como A Mulher-Homem (1886), O Tribofe (1892), A Bicharia (1895), entre tantos e tantos títulos das comédias desse período. Inclusive, existindo a possível relação entre a palavra “bofe” do atual pajubá e o aclamadíssimo Tribofe de Arthur Azevedo, sendo um espetáculo que possuía fortes transgressões e, por conseguinte, relação de apelo com a comunidade LGBT da época, como a personagem Frivolina que frequentemente aparecia em roupas de acepção social masculina. Mas o transformismo aparece principalmente em pequenas cenas de variedades como exemplifica Salles (op cit).

“E, finalmente, cena cômica Ferro e Fogo, do escritor português José Romano, na qual (José de Lima) Penante será provisoriamente mulher e promete conquistar um namorado na plateia” (SALLES, 1994, p. 119)

O transformismo esteve preso ao teatro e à vida boêmia, especialmente depois da queda do ciclo da borrada marcada pelo ano de 1912, quando os teatros populares tiveram seu apogeu e o teatro regional foi acometido pelas “escatológicas” “pornografias” (SALLES, 1994). Gerando expectativas com a chegada da companhia de

Arthur Azevedo em meados de 1924, como quem fosse salvar o teatro paraense. Mal imaginavam que vinham junto o ápice das burletas e revistas, especialmente o estilo Ba-Ta-Clan, que trazia o nu para os palcos nazarenos. Como não muito dignas dos teatros, mesmo do Eden, que não possuía uma reputação muito familiar, as revistas passaram a ser apresentadas em bares como o Sousa Bar, que recebia grupos amadores e variedades sobre costumes regionais. Crê-se que em meio a todo esse momento histórico, a ideia do ator transformista da comédia e da travesti, que eram extremamente atravessadas na época, acabaram ocupando largo espaço nos bares e na vida boêmia da cidade.

É preciso salientar que os bares do recente bairro periférico do Umarizal, como o Sousa Bar, eram em geral voltados para as revistas e os concertos, com grande expressividade boêmia, esse bairro residencial inaugurado com a abertura das estradas em 1880 (RODRIGUES, 2000), tornou-se ponto de encontro dos artistas da cidade, fossem do teatro, da música, da literatura, etc. Enquanto que em convergência com esse período, meados de 1922, estava em alta a epidemia de sífilis no Pará (AMADOR, 2016), diretamente ligada ao grande número de meretrizes espalhadas pela cidade, que calhou na medida de reservar um espaço voltado apenas para o meretrício, pelas ruas Riachuelo, Aristides Lobo, 15 de Agosto (Presidente Vargas) e arredores.

Na imagem, vemos a denúncia de um jornal falando dos desordeiros que frequentam um bar na Rua da Cintra, atual Joaquim Távora, localizada no bairro da Cidade Velha, relativamente próximo da Zona de Meretrício. O espaço boêmio e o espaço do meretrício, como identidades marginais, nunca se desconectaram totalmente, sendo que a região de confluência entre os bairros do Reduto, da Cidade Velha e do Umarizal tornou-se ponto de encontro entre toda gama de marginais periféricos, culminando nos primeiros espaços abertamente de sociabilidade LGBT da cidade, onde a presença de transformistas, travestis, artistas, prostitutas, etc. eram garantidas. Um dos grandes espaços que recebia esse público era o chamado Xodó, como relembra Mestre Curica em entrevista a De Lima (2015).

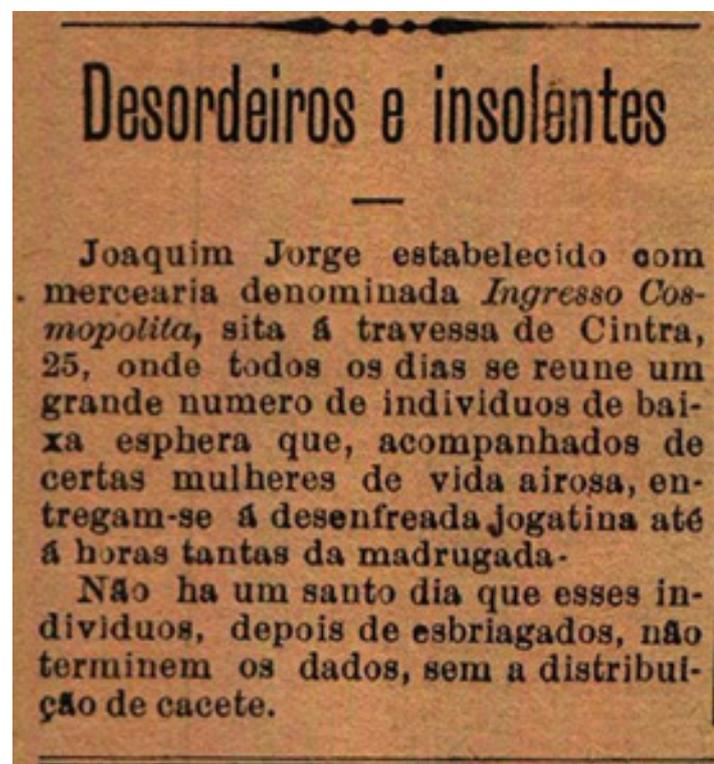


Figura 02: Jornal falando sobre desordeiros
Fonte: Jornal O Estado do Pará, 16 de Fevereiro de 1912.



Figura 03: O Xodó / Fonte: Reprodução/Internet

“(...) o Xodó ali. Tu te lembras do Xodó? O pessoal dizia: “olha, onde é que tem putada? Vamo pra uma putada? Pra dançar mesmo?”. Gente que gostava de dançar. Você ia numa festa de sociedade era só música clássica. Já o povão não. Ia pra Icoaraci, Alto do Bode, Chacrinha, Carroceiro, Norte Brasileiro, São Joaquim da Marambaia, Santa Cruz na Pedreira. Era putada mesmo, casa cheia.” (CURICA apud DE LIMA, 2015, p. 5)

Como cidade portuária e boêmia por excelência, Belém recebia todo tipo de influências externas, especialmente na área artística, assim os merengues e as gafieiras ganharam grande notoriedade entre os bairros periféricos (DE LIMA, 2015), especialmente o bairro da Condor, conforme explica o professor Andrey Faro de Lima:

“O citado bairro da Condor, situado em uma das áreas portuárias da capital paraense, certamente constituiu, sobretudo entre as décadas de 1950 e 1970, a referência mais emblemática deste universo festivo popular. Ali, mais especificamente nas adjacências da Praça Princesa Izabel, em meio às estivas, palafitas e embarcações aportadas surgiram vários bares e casas de festas e de prostituição, frequentados por diversos segmentos sociais, de políticos a intelectuais e artistas notórios, ainda que fosse mais notadamente identificado com as camadas populares. De acordo com Dias Júnior (2011), embora localizado em uma região periférica da cidade, desde fins dos anos 1940 o bairro passou a apresentar um movimento intenso de pessoas, haja vista a presença de portos, empresas, canteiros de obras e algumas casas de shows que atraíam setores da “classe média”. Com o tempo, no entorno da Praça Princesa Izabel apareceram várias casas de pensão e de cômodos, bares, gafieiras, cabarés e baiucas (pequenos estabelecimentos de madeira destinados ao comércio de bebidas e comidas). (...). No entanto, observa-se que apesar da diversidade de segmentos sociais que ali figuravam, e do relativo renome que obtinham alguns destes estabelecimentos, o bairro da Condor não deixou de se incluir no domínio fronteiriço. Seus estabelecimentos poderiam ser estimados por várias personalidades da “Sociedade” belemense, mas isto não necessariamente pressuporia que estas mesmas personalidades levariam suas famílias àquele “ambiente”. Até porque em Belém havia outros lugares exclusivamente destinados às famílias mais abastadas da cidade, como o Iate Clube, a Assembleia Paraense, o Tênis Clube, o Pará Clube e o Automóvel Clube. Para muitos, o bairro da Condor constituía o espaço do interstício, o “outro lado” da vida social urbana que, embora vivenciada por grupos distintos, permanecia associada às camadas populares citadinas. Já para alguns intelectuais e artistas da época mais hegemonicamente legitimados, o interesse pelo bairro da Condor envolvia muitas vezes certo “romantismo político”. As ideias de liberdade, lascívia e excesso assumiam conotações subversivas frente ao “conservadorismo” e às “inibições” supostamente características da alta sociedade.” (DE LIMA, 2015, p.7)

E no coração do bairro da Condor, na Padre Eutíquio, nascia nos anos 1960, o bar que abertamente tinha seus palcos livres para shows de strip tease, incluindo de transformistas e travestis, era o espaço da gafieira onde ia quem buscava a liberdade e os excessos da época: o Lapinha.

O Lapinha se tornou ícone de transformismo durante um grande período da história da montagem na cidade de Belém, tendo permanecido na atida desde os anos 60 até meados dos anos 90. Coexistindo em resistência com diversas outras casas como o Camaleão, Go Fish, Go, Lux, Mystical, entre outras.

● Novo ●

O Lapinha

- Música ao vivo e mecânica
- Shows (de meia em meia hora com o maior elenco de artistas do Norte)
- Restaurante (o único em Belém que não fecha).



Muito som. Muita luz. Muita cor.

Vá ao O Lapinha, aproveite para conhecer suas novas instalações e divirta-se.

Trav. Padre Eutiquio nº 2901

● Novo ●

Figura 04: Cartaz do Lapinha / Fonte: A Província do Pará, 31 de julho de 1986

3.2. - *A Festa da Chiquita*

Nascida no período da ditadura militar, no período Geisel, a Festa da Chiquita se iniciou em 1978 com um cortejo que trazia esses corpos marginais que, geralmente, não teriam espaço no cortejo tradicional do Círio de Nazaré. Como afirma Milton Ribeiro:

A Festa da Chiquita nasce como um cortejo que agrupava a “comunidade marginal” da época, vide a classe artística – músicos, compositores, atores, artistas plásticos, fotógrafos, jornalistas –, a classe acadêmica – estudantes e professores universitários – e os “desviados” (gays, lésbicas e travestis), tinha como intenção principal reverenciar a “imagem-peregrina” de Nossa Senhora de Nazaré durante os eventos do Círio, que prestam homenagens à santa. Porém, não estava a ele atrelada, a não ser simbolicamente, pois de acordo com o mito de origem da Festa os acompanhantes do cortejo puseram-se atrás de uma berlinda, similar a que carrega a imagem de N. Sra. de Nazaré, numa clara alusão ao maior evento religioso do Norte do país. (RIBEIRO, 2015)

Há muitos anos conhecida como o lado profano do Círio, ao lado do Auto do Círio, a Chiquita se tornou o maior evento LGBTI+ do estado do Pará, sendo até maior em número do que a própria Parada LGBTI+, que só foi iniciada muitos anos depois. A Chiquita é organizada por Eloi Iglesias há muitos anos, cantor que é um dos ícones da cena LGBT de Belém, conhecido por seus figurinos grandes de brilhantes e pedrarias.

Com apresentações de drags, gogo boys e gogo girls, o ponto auge da festa é, ainda hoje, a premiação do “Viado de Ouro”, que na primeiras edições eram entregues à uma figura pública que fosse reconhecidamente homofóbica e que fizesse comentários nesse sentido. Hoje, o Viado de Ouro é um reconhecimento às pessoas, da militância ou não, que fazem coisa importantes para a comunidade LGBTI+ em geral. Sendo esse o prêmio mais antigo da festa, mas hoje em dia contando com vários outros como o Prêmio Walter Bandeira, Rainha do Círio, Botina de Ouro, Mário Faustino, Amigos da Chiquita, Orgulho LGBT, entre outros.

3.3. *Cultura dos Clubes/Misses*

Pode-se entrecruzar a cultura dos clubes em Belém com a cultura clubber americana, ocorrida no final dos anos 1970, mas a verdade é que esses espaços de socialização existiam muito antes. A entrada de vez nessa era se daria desde o Lapinha, passando pra espaços mais específicos como o Camaleão, mas o auge se encontra nos anos 1990, com a chegada e tomada oficial do termo drag na cidade, que já veio com o peso da cultura clubber americana e, passando pelo sudeste, com o bate cabelo de Márcia Pantera.

Em Belém, as boates de referência seriam a Go Fish, Lux, Doctor House, R4 Point, Vênus, Rainbow, Mystical, Malícia, Stand-by, Amnésia, entre tantas e tantas outras. Belém viveu um grande momento de sociabilidade LGBTI+ e de grande mercado para as drags. Sendo seus shows a principal atração da maioria desses espaços.

A drag/clubber chega em Belém com os cabelos coloridos, performances grotescas e grandes, lentes, sangue, fogo, estruturas em geral, causando grande impacto nas transformistas da época, sendo as maiores representantes desse período: Liz Babeth Taylor, Shaula Vegas e Dana Internética.

A unificação desses dois públicos – as novas drags e as transformistas antigas – ocorreria em decorrência dos concursos de Miss e de Beleza. Esses concursos costumam acontecer nos espaços dessas boates determinando sua lotação, e reunindo uma grande quantidade de gente a fim de torcer pelas competidoras. Esses concursos tornaram-se grandes referências e o cartão de visita da comunidade LGBTI+ paraense, sendo um dos principais momentos de socialização ainda hoje.

3.4. Demônias

3.4.1. O Movimento

A demônia enquanto apelo estético e a exaltação do grotesco sempre esteve por aí; em Belém, existiam alguns artistas dedicados a essa estética como Shaula Vegas, Dana Internética, etc., posteriormente Sid Manequim, Júnior Ribeens, entre outros.

Porém, em meados de 2014, Matheus Aguiar – Artista, Designer e ex produtor da Produtora Bafônica – e Maruzo Costa – Artista, Drag e DJ – decidiram iniciar uma festa chamada Noite Suja, com referência à banda Truque Sujo de Cláudia Wonder. As referências dos artistas variavam entre temas macabros, queer, gore e grotesco em geral. Assim, lançaram o primeiro evento, “Baile à Montação”, que foi realizado no dia 12 de dezembro de 2014, onde a ideia era ser um Halloween fora de época e teria uma batalha de dublagem. O público não foi tão numeroso mas a grande maioria seguiu a proposta da festa e assim foi cunhado o teor do evento em todas as próximas edições: montação.

Nas batalhas eram coroadas as rainhas, até o presente momento temos um total de 07 rainhas Noite Suja, que são – em ordem cronológica – Uhura BQueer, Pandora Rivera Raia, Flores Astrais, Gigi Híbrida Bolero, Leid (que substituiu Luisa Akan após o seu “impeachment”), Fabritney A.K.A. Della e Luna Skyysime.

As batalhas eram a característica do evento mas a última eleita por dublagem foi Gigi, pois os produtores perceberam que essas batalhas provocavam certa competitividade nas participantes, então foi feita uma “batalha de close” para a escolha da 5ª rainha; e a sexta e a sétima, Fabritney e Luna, foram eleitas por conjunto da obra, por serem artistas fundamentais e sempre muito dedicadas ao movimento.

O Noite Suja criou um tipo de festa marginal voltado à montagem que se disseminou em muitos outros eventos na cidade, como a Viada Cultural, Pyrygotyk, a Obscenna, a decaDANCE, a Karma Cool, a Maniva, entre outras, a grande maioria adotando essa estética urbana e grotesca que posteriormente provocou a autodenominação das artistas enquanto demônias.

O grupo cultural que desenvolveu o movimento é formado, em grande parte, por pessoas que já desenvolviam trabalhos artísticos antes – teatro, desenho, pintura, dança, canto, etc. – e que acabaram descobrindo suas identidades Drag em convergência com suas expressões artísticas anteriores. Esse grupo criou laços afetivos fortes e possui características estéticas muito diversas, mas que trilham no mesmo formato. Raymond Williams exemplifica: “existem grupos culturais (...) que têm em comum um corpo de práticas, ou um ethos que os distinguem, ao invés de princípios ou objetivos definidos em um manifesto” (WILLIAMS, 1999). As demônias não têm nenhum tipo de tratado ou manifesto, elas se manifestam através da estética de desconstrução de padrões.

É impossível falar de um grupo cultural sem falar das relações entre os indivíduos que o compõem, ainda mais dentro do meio LGBTI+, onde essas relações ocorrem com grande fluidez e são fundamentais para entender as nuances das construções de cada artista. Para analisar essas relações Raymond Williams (op cit) pontua:

“Há uma preocupação em não diminuir a importância de ninguém. Isto poderia ser realmente uma aproximação grosseira com alguns próprios modos de julgamento humano (...). O verdadeiro ponto é ver a importância do grupo cultural para além da simples apresentação empírica e da auto definição como um grupo de amigos” (WILLIAMS, 1999)

Se o movimento se identifica e se trata como família, as Haus – conceito apropriado das Haus dos DragBalls dos anos 1980 – seriam como os nichos familiares. Atualmente no movimento das drags demônias temos quatro Haus: a Haus of Soledade, composta por Tristan Soledade, S1mone e Cílios de Nazaré; a Haus of Caninanas e Mambas Negras, composta pelas irmãs Caninanas, Flores Astrais e Fabritney A.K.A. Della, e suas esposas (Mambas Negras), respectivamente, Alexia Turner e Lady Milady; a Haus of Carão, composta por Luna Skyy, Perséfone de Milo, Yndjáh Báh e Rubi da Bike; e a Haus of Riquezza, composta por La Falleg Condessa, Cassandra F. Jones e Dom Pine.

Apesar de todas serem parte da mesma família, as Haus funcionam através de um sistema de cuidado mútuo, troca de maquiagens, indumentária compartilhada e, principalmente, troca de afeto e preocupação com o bem-estar do outro.

Além das Haus temos de levar em consideração as relações românticas entre os indivíduos, os casais de grande relevância dentro do contexto do movimento foram: Tristan Soledade e S1mone; Fabritney A.K.A. Della e Lady Milady; Flores Astrais e Alexia Turner; La Falleg Condessa e Cassandra F Jones; Perséfone de Milo e Shayra Brotero; Xirley Tão e Milla Milambe; Gigi Híbrida Bolero e Monique Lafon; Luna Skyyssime e Rubi da Bike; e Bunny e Luka Cortez.

Essas são as relações românticas de tom formal, porém anteriormente e informalmente existe uma gama bem maior de cruzamentos de relações, desde beijos aleatórios nas festas até longos meses de “fica”, sem, de fato, formalizar.

3.4.2. Quem São



Figura 05

TRISTAN

Tristan Soledade

Maruzo Costa

Maruzo se identifica como metaleiro desde muito jovem, daí surge seu nome, da banda de metal melódico Tristania e do cemitério da Soledade, localizado no centro da cidade de Belém. Desde os 13 anos de idade saía de casa escondido para frequentar locais como a Praça da República, onde teve contato pela primeira vez com a Festa da Chiquita, descobrindo a montagem aos poucos e, em 2012, consolidando o que se tornou Tristan Soledade. Assim, idealizando em 2013 o NoiteSuja, que seria um encontro de todos esses seres estranhos que ele conheceu pelas ruas e pelo submundo de Belém.





Figura 06

SIMONE

Simone

Matheus Aguiar

Matheus é artista visual. Começou a se montar a partir do seu contato com Maruzo Costa e assim iniciaram o projeto NoiteSuja.

Sua identidade remete a uma alienígena sem gênero, não realizando performances de dublagem, é a DJ que fica por trás, na produção; seu set versa pelo pop 1990, mashups, disco, tecnobrega, e sons amazônicos.

S





Figura 07

SARITA

Sarita de Gzuis

Gabriel Antunes

Gabriel é ator e já tinha vivido personagens femininas no teatro, dando cada vez mais atenção à transformação do corpo. Em um dos espetáculos foi batizado com o nome de Sarita de Gzuis em homenagem a uma personagem de novela, adotando a persona de uma vendedora suburbana. Ao conhecer a arte drag passou a ter um novo olhar sobre a performance de gênero e unificou suas referências ao fazer artístico de amigos ao seu redor. Se identifica como uma criatura para além do humano, estudando a utilização de objetos diversos e sua influência no seu corpo/comportamento. Muito conhecida por utilizar materiais orgânicos e descartados (lixo) no seu corpo, além de realizar performances de cunho estritamente político; sendo a única Eco Drag ativa no movimento.

S





Figura 08

XIRLEY TÃO

XIRLEY TÃO

Adriano Furtado

Adriano é ator desde 1995 e também palhaço, sua primeira montagem foi sob o nome de Liza Pirelli – em alusão à Liza Minelli – em 1999, mas só se identificou enquanto drag em 2011, enquanto estava em um lanche de rua chamado Ester – tradicional em Belém –, e foi pedir um sanduíche X-Leitão e ouviu a atendente solicitar “saindo Xirley Tão”, adotando o nome. Sempre fugiu da estética normativa por seu caráter cômico, com maquiagens desregradas e utilização de objetos não usuais na montagem como sacos de frutas, isopor, etc.

X





LUNA

Figura 09

Luna Skyysime

Juliana Bentes

Juliana é cenógrafa e sonoplasta. Desde criança admirava a arte drag por influência de sua irmã mais velha. Foi jurada de várias batalhas de dublagens, mas só começou a se montar em fevereiro de 2016 na Noite Suja Carnevale. O nome evoca a dualidade entre o misticismo e a boemia característicos da artista. Sua estética busca jogar com o gênero trabalhando com decotes, barbas, pintura corporal, etc., além de buscar uma resignificação de coisas comuns como pregos, velas, agulhas, grampos, folhas, palha, entre outros. As performances em geral são de cunho político, questionando a presença da mulher em locais de fala LGBTI+.

L





Figura 10

PERSÉFONE

Perséfone de Milo

Bruno Sacramento

Bruno começou a se montar em julho de 2016 em um evento na ilha de Cotijuba chamado: “Meu Cu”, onde haveria uma batalha de dublagens e ele decidiu participar de última hora, ganhando a batalha. Um nome que era para ser provisório acabou ficando definitivo depois de descobrir a mitologia da deusa grega Perséfone, deusa das flores e, posteriormente, rainha do submundo. O sobrenome veio da própria Vênus de Milo de Boticelli, revelando a veia artística de Bruno, que é ilustrador e estuda figurino cênico na ETDUFPA

P



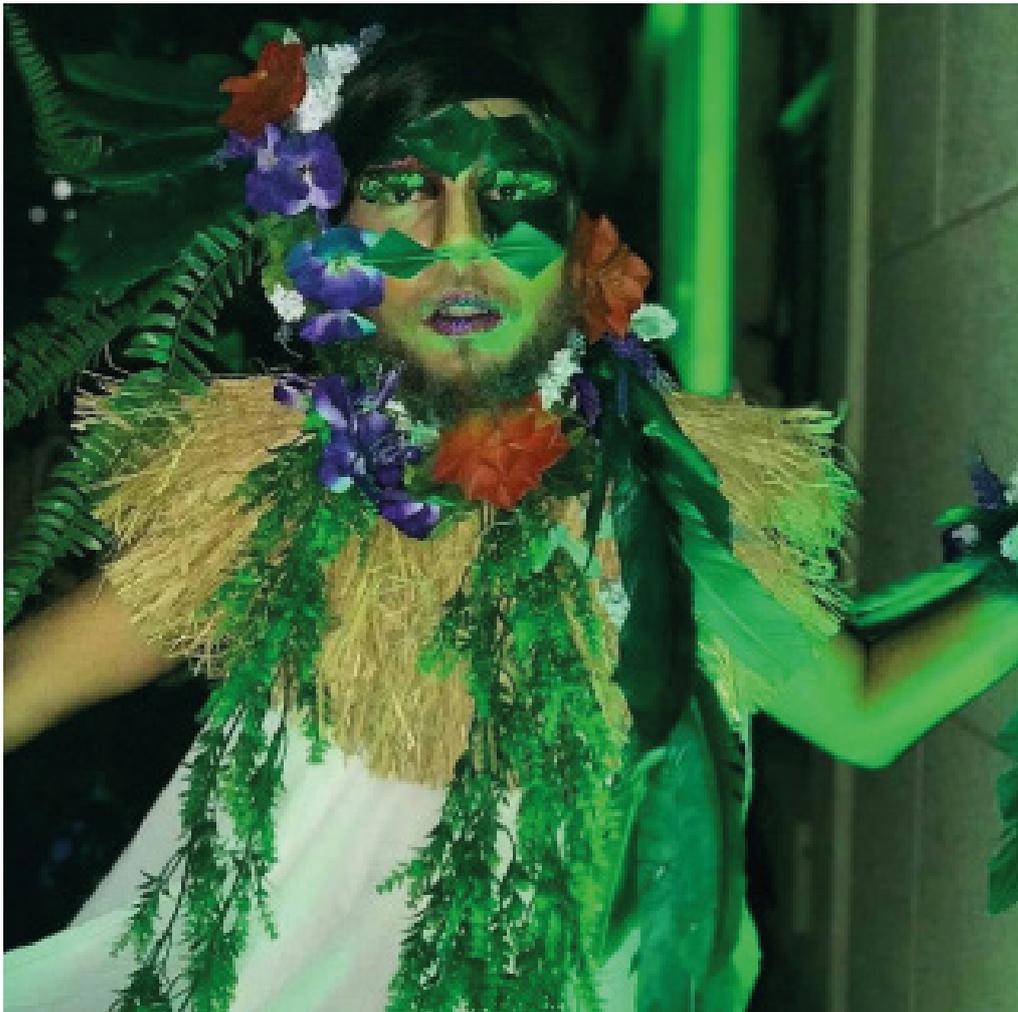


Figura 11

Yndjáh Báh

Luann César

Luann é dançarino em grupos folclóricos desde a infância. Começou a se montar em maio de 2017 e desde o começo quis levar sua bagagem cultural e racial para a sua identidade drag, dando vida à Yndjáh Báh (lê-se indiaba), uma índia demônia que se dedica em performar músicas de tecnobrega e de "bate-cabelo", além de coreografias tribais. Tem uma estética recheada de penas, sementes, dentes de animais e pinturas iconográficas.





PANDORA

Figura 12

Pandora Rivera Raia **Felipe Modesto**

P

A primeira vez que Felipe se montou foi em 2005, no Carnaval, na rua, indo para o enfrentamento, mas ela identifica que Pandora já estava lá muito antes, pegando retalhos da avó. Em junho de 2005 foi convidada a participar do Miss Cameté Gay, com a ajuda de amigos conseguiu vestidos, sapatos e acabou ganhando o concurso, dando início a uma carreira nos concursos, em 2006 ganha o Miss Caipira Gay. Já 2007 é o ano que se muda para Belém e, em 2008, ganha o Rainha das Rainhas Gay e o título de Miss Simpatia no Miss Pará Gay. Dá uma pausa e volta apenas em 2014 com o Noite Suja, ostentando o título de 2º Rainha Noite Suja.





GIGI

Figura 13

Gigi Híbrida Bolero

Jean Negrão

Jean é estilista, figurinista e carnavalesco, começou a se montar eventualmente em 2003, com algumas participações em espetáculos e ganhou seu nome através de uma performance que fez com a cantora Gigi Furtado, no lançamento do seu primeiro single de música popular “Veia da Nêga”. Jean havia adotado artisticamente Rafael Bandeira (Uhura BQueer) aos 13 anos e o ensinava a desenhar no seu tempo livre; conforme cresceu, Rafael passou a frequentar o evento Noite Suja e insistir para que Jean o acompanhasse, no segundo evento, Rafael ia mudar-se para o Rio de Janeiro e pediu que Jean performasse lá, em despedida. E desde então Gigi tornou-se uma figura carimbada dos eventos e ostenta o título de 4º Rainha Noite Suja.

G





MONIQUE

Figura 14

Monique Lafon

Brendo Pinheiro

Brendo dança profissionalmente desde os 16 anos e é professor de Stiletto. Em 2012, participou de um espetáculo chamado Um Certo Faroeste Caboclo, onde fora batizada de Monique Lafon pelo ator Murilo Miranda. O sucesso da personagem foi tão grande que passou a ser chamada para participar de outros espetáculos. Mantinha uma relação afetiva com Jean Negrão (Gigi) e passaram a frequentar o evento Noite Suja no mesmo período. Brendo é caracterizado por suas performances contorcionistas e com muitos improvisos dentro do voguing e do stiletto. Nunca faz dublagens e sempre se apresenta com uma máscara que cobre todo o rosto, revelando seu grande domínio do espaço do corpo no palco, já que sua percepção visual fica afetada pelas máscaras.

M





RUBBA

Figura 15

Rudá Urbana

Danyllo Bemerguy

Danyllo é fotógrafo e não tinha contato com a arte drag até 2015, ao frequentar uma oficina dada por Cílios de Nazaré na Semana do Calouro da UFPa. Começou a se montar logo depois com a ajuda de Perséfone de Milo e é muito reconhecida por sua desumanização e performance política. O nome Rudá vem da lenda do deus do amor indígena, trazendo um debate, não só amazônico, mas sobre o amor e as relações interpessoais dentro da comunidade LGBTQI+ e o fato desse amor ser o alvo de preconceito. O sobrenome Urbana evoca sua retratação não só de uma Amazônia utópica e paradisíaca, mas das cidades sujas, das relações de poder e do próprio urbanismo amazônico.

R





Figura 16

AKA DELLA

Aka Della

Fabício Souza

Fabício é cenógrafo e ator. Mesmo com sua larga trajetória nos palcos, considera sua primeira montagem em 15 de julho de 2015, na Viada Cultural, quando o apelido “Fabritney” que carregava há anos se transformou em uma identidade. Sua estética mudou muito ao longo dos anos, o que costumava ser “bonito e feminino” foi moldado quando entrou em contato com as mulheres que fazem drag e passou a buscar uma poética própria que não sexualizasse a imagem feminina e descolonizasse sua imagem de uma influência estrangeira.

A





Figura 17

FLORES

Flores Astrais

F

Flores estuda atuação desde os 9 anos de idade e se aproximou da arte drag através de personagens femininos no teatro, sua primeira personagem de montagem chamava-se Betty Kabett. Em 2015 começou a produzir o evento Viada Cultural no Bar do Oito, um famoso bar de resistência política na cidade de Belém. Suas referências brasileiras são parte primordial para a construção de sua identidade, adotando o nome de Flores Astrais – música do Secos e Molhados – desde o primeiro evento da Viada. Ostenta o título de 3º Rainha do Noite Suja e se caracteriza por suas perucas desgrenhadas e maquiagem disforme. Desde que passou a se identificar como corpo trans não-binário adotou o nome Flores em sua vida social, sendo bastante atuante na militância da causa não-binária e LGBTI+ em geral.





MILADY

Figura 18

Lady Milady

Dario Jaime

Dario foi criado em uma cidade do interior do Pará que se chama Vigia, onde a tradição de Carnaval é os homens se vestirem "de mulher", então desde muito criança já se montava para sair nas ruas. Aos 12 anos, entrou para o teatro, o que, em pouco tempo, o levou a alguns debates de gênero interpretando personagens. Ao ingressar na ETDUFFa conheceu Fabrício Souza (Fabrítney), seu companheiro, que o fez resgatar essa identidade e essa brincadeira com gênero. Conheceu a NoiteSuja em 2014 com a aproximação de Fabrício do grupo e aos poucos se permitiu suprimir a atuação teatral para viver a performance drag. Seu nome completo é Lady Milady Arquiduquesa Princesa Rainha Morgana De Marrahesh De Plumas e Paetês, Tricões e Bordados, Frescuras e Babados, Ploes e Chicletes, Picotes e Boquetes, Um Livro Místico Para Poucos, Um Oráculo, A Guardiã da Erva Reluzente, Renascida em Soledade, A Amoladora de Facões, A Antipática da Bucólica, Tô Meu Bem?

L



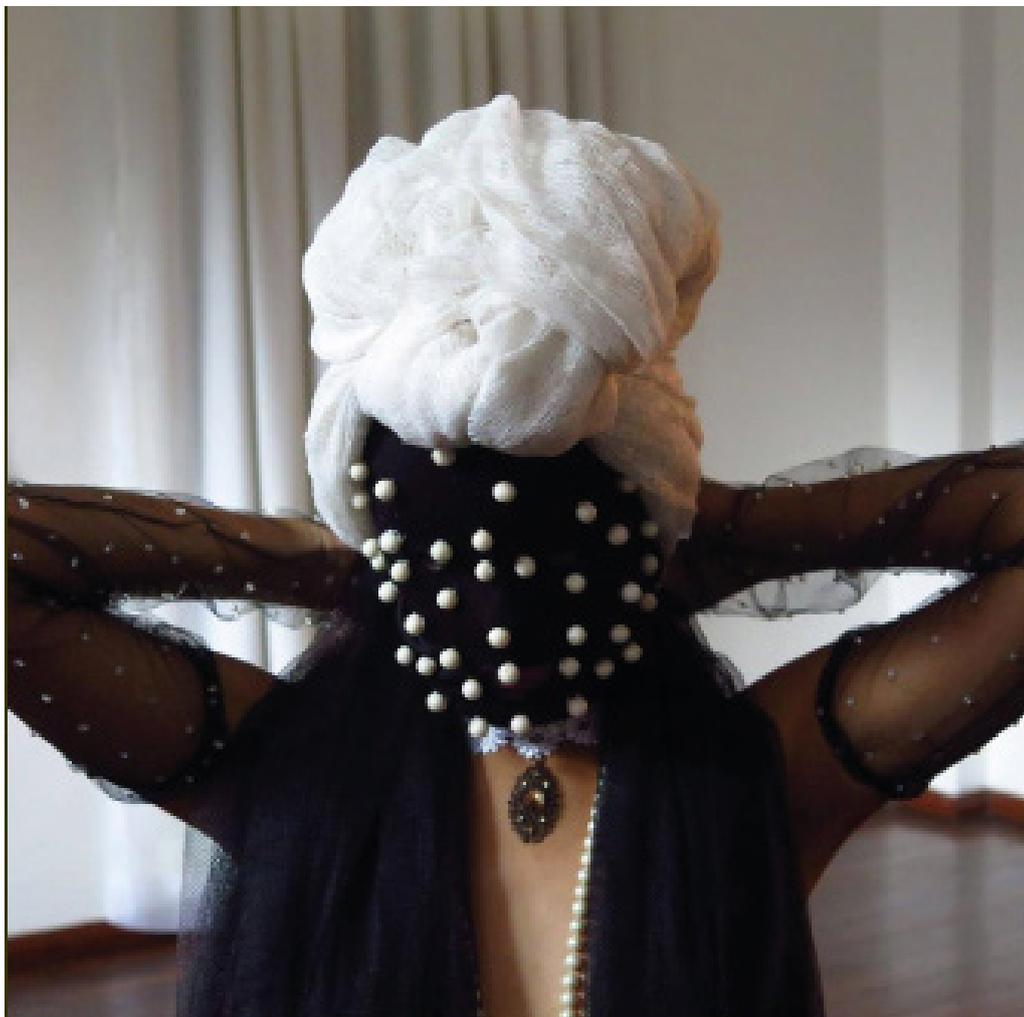


Figura 19

B. JAMBU

Black Jambú

Meg Dias

Meg é artista visual e trabalhava com performances há algum tempo quando, em uma oficina, descobriu a arte drag. O nome Black Jambú, assim como suas performances, fala sobre suas militâncias e resistência enquanto mulher, preta, amazônica e bissexual. A estética de Meg é caracterizada por nus, máscaras, chifres e materiais excêntricos.

B





Figura 20

Leid

Diel Bentes

Diel é publicitário e se montou a primeira vez em 2016, na NoiteSuja Carnevale, porém, o afeto com a arte drag vem de muito antes, sendo fã de Silvetty Montilla e Márcia Pantera desde os setts 13 anos, além dos personagens caricatos da televisão que também o influenciaram muito em sua descoberta como homossexual e como artista. Conheceu de perto a montagem com RuPaul, mas foi no NoiteSuja que se identificou com a drag indo muito além da feminilidade e com a experimentação corporal.

L





Figura 21

PINE

Don Pine

Maiara Carmona

Maiara é advogada e começou a se apaixonar pelo mundo drag em 2015, a primeira vez que se montou foi para ir assistir sua amiga de curso La Falleg Condessa em uma apresentação. Quando começou a se montar percebeu a importância política do ato e passou a versar suas performances sobre a questão do machismo, da masculinidade social, sendo o único King atualmente em Belém. Outros atravessamentos muito importantes são sobre a questão de racismo, por ser uma mulher preta, e a questão da lesbofobia, por ser uma mulher lésbica.

P





SHAYRA

Figura 22

Shayra Brotero

Alecson Castro

Alecson vem do carnaval e das quadras juninas, já tendo sido coreógrafo e marcador da quadrilha Império de São João. Começou a se montar para eventos em 2011. Em 2016 participou da batalha de dublagens da decaDANCE, tornando-se a 1ª Rainha decaDANCE. Mas foi no Noite Suja que se apaixonou pela liberdade do fazer artístico da drag. Suas performances são intensas, com coreografias cheias de energia e interação com o público

S





Figura 23

CONDESSA

La Falleg Condessa

Leonardo Botelho

C

Botelho é advogado e começou a se montar em 2016, na primeira edição da Noite Suja Intergaláctica, se encantou pelas livres experimentações ao ir na edição anterior, Walking Drag, e confeccionou uma cabeça de jornal para essa primeira montagem. Participou da sua primeira batalha de lipsync na Noite Suja Dragween e desde então vem participando ativamente do circuito drag da cidade. Suas principais características são as montagens com papel, especialmente acessórios de cabeça, e suas maquiagens de acabamento impecável.





Figura 24

RUBI

Rubi da Bike

Ana Paula Gomes

Ana Paula conheceu a arte drag na Festa da Chiquita em 2016 e logo se encantou pelas possibilidades, realizando o seu Trabalho de Conclusão de Curso com o tema de “Culturas Marginais: A Trajetória das Drags em Belém do Pará”. Para isso entrevistou Tiffany Boo, Sarita de Gzuis, Flores Astrais, Cílios de Nazaré e Luna Skyysime, com quem iniciou um relacionamento em seguida. Começou a se montar em 2018 de forma espontânea, brincando com algumas maquiagens na Haus of Carão e segue acompanhando o movimento drag na cidade de Belém

R





LUKA

Figura 25

Luka Cortez

Lucas Paixão

Lucas identifica sua primeira montagem a primeira vez que roubou um salto de sua avó, pôs uma toalha na cabeça e começou a cantar pela casa, ali nasceu Luka Cortez. Mas sua primeira experiência com a arte drag foi como expectador, sendo um grande admirador desde muito jovem, o que depois se cruzou com o conhecimento do programa de RuPaul. Começou a se montar num Halloween, em 2016.

L





BUNNY

Figura 26

Bunny

Eduardo Teixeira

Eduardo é de Castanhal, cidade próxima de Belém, mas começou a se montar no Rio de Janeiro em 2014, junto com o coletivo Drag-Se, sendo batizada por Ravena Creole. Iniciou com grandes conflitos em relação à sua estética, chegando à conclusão que seu mote seriam materiais alternativos, especialmente o plástico.

Eduardo voltou para Belém em 2017 e, por já conhecer o movimento NoiteSuja, aos poucos foi se aproximando e se tornando uma das artistas da casa.

B





Figura 27

AMORAS

Amoras

Victor Amoras

Victor é cantor de pagode e começou sua relação com a montagem na cidade de Vigia, no tradicional carnaval de lá, onde passou a desenvolver temas para essas montações, a maioria baseada em contos de fadas como Chapéuzinho Vermelho ou Cinderella. Após algumas situações de assédio moral e por sugestão de uma amiga e terapeuta, surge a identidade drag Amoras, uma forma de externalizar dores, expectativas, alegrias e tentar se reconectar com a arte, que sempre fora latente em sua vida.

A





DEVONSHIRE

Figura 28

Condessa De Devonshire

Leandro Trindade

Leandro é dançarino e aderecista. Começou a se montar numa brincadeira de amigos, encenando uma cena do filme Duquesa de Devonshire, Claudio Rego, um amigo carnavalesco, começou a lhe chamar de Condessa de Devonshire. Começou a ver nessa identidade uma forma de expressar e desenvolver seu trabalho como aderecista e dançarino ao mesmo tempo.

D



4. BELÉM NA MONTAÇÃO

Foi preciso fazer o movimento contrário da pesquisa bibliográfica e conceitual realizada anteriormente para que se desenvolvesse essa parte da pesquisa. Sair dos livros e compreensões acadêmicas para entrevistar as artistas dentro dos seus espaços e colocar à prova a hipótese trabalhada.

Através dos estudos de Maria Cecília Minayo sobre metodologia, foram analisadas as possibilidades de entrevistas, entre estruturadas, semi-estruturadas e não-estruturada, sendo a diferença entre elas apenas o prévio direcionamento das perguntas ou não, ou o direcionamento de apenas algumas, que é o caso das semi-estruturadas. Para essa pesquisa, pela quantidade de entrevistadas e de variedade de temas que poderiam ser abordados, foi escolhida a entrevista estruturada, onde as perguntas são previamente pensadas, organizadas e escolhidas, sem variações durante sua execução.

Foram organizadas dez perguntas para cada uma das vinte e três entrevistadas, seis de cunho pessoal, em busca de conhecer mais a fundo as entrevistadas, sobre si próprias, o que se consideram, suas relações familiares, com outras drags e com outras artes, e traços de suas vivências drags como situações absurdas e a melhor e pior parte do ato de se montar, duas conceituais, sobre demônia e montagem em geral, e duas sobre territorialidade de forma geral. Em primeira instância serão analisadas as perguntas pessoais.

Em um primeiro momento foi questionado “Quem é (nome da drag)? E quem é (nome da pessoa)?”, a fim de identificar cada uma das entrevistadas e como consideram seus fazeres drag em relação a si próprias. Algumas apresentaram longuíssimas respostas, como Sarita que discorreu sobre toda a sua história e construção de identidade, outras, como Luka, foram mais específicas e diretas: “A drag é Luka Cortez, Luka com K, Cortez com Z, e quem eu sou é Lucas Paixão, Lucas com C, Paixão com X (risos).” (LUKA CORTEZ, 2018)

A maioria, nesse momento, se identifica como pessoas tímidas ou reservadas, se identificando desmontadas como pessoas “muito mais retraída, mais tímida, mais fechada mesmo (BLACK JAMBU, 2018) ou ainda “medroso pra caramba, (...) ele não tem muito... muita ousadia” (CONDESSA DE DEVONSHIRE, 2018) mas que descobriram na drag uma forma de se expressar, de botar para fora algo que já lhe existia em potência.

A maioria afirma também a drag como um não-personagem, como uma extensão do seu próprio corpo alterado, conforme seguem as falas de A.K.A. Della e Pandora:

Fabricio é Akadella com o psicofísico alterado e extra cotidiano. Não tem outra diferença, não há uma entidade externa que por um período de tempo baixa no meu corpo. Minhas experiências, emoções, sensibilidade, histórias de vida, visões de mundo que alimentam meu fazer artístico. (A.K.A. DELLA, 2018)

Quando eu coloco uma peruca, ou quando eu me monto de qualquer forma, eu não tô assumindo um personagem, sou eu, sou eu de uma maneira um pouco diferente, e nem chega a ser tão diferente, quando eu tô desmontado eu faço as mesmas coisas, eu só não ponho a lanterna no cu¹⁴, mas eu ponho outras coisas (risos) que eu também não ponho quando tô de Pandora. (PANDORA RIVERA RALA, 2018)

Algumas também falam de como começaram o fazer drag imaginando a construção de um personagem, sua história, seus trejeitos, e aos poucos perceberam que não funcionava dessa forma.

Eu via a Rubi como outra pessoa, (...) mas ultimamente eu venho percebendo que a Rubi é uma parte de mim que, de certa forma, eu não manifestei muito (...) Então hoje eu vejo a Rubi como uma parte de mim, e uma parte que se permite viver as coisas que antes eu não me permitia e que tem coragem pra lidar com os desafios que eu possa ter, com os objetivos que eu deixei pra trás. (RUBI DA BIKE, 2018)

Também há de se frisar a questão especialmente no caso de Flores Astrais, que passou a se identificar como trans não-binária a partir do seu contato com a arte drag e existem atravessamentos específicos para a sua condição. Colocando em pauta também o debate sobre o nome e como passou a se identificar com o nome Flores de forma pessoal.

Entender quem é a drag e quem é a pessoa, esse espaço já é muito fluido pra mim (...) não sei se existe essa delimitação, pra mim, eu sou a Flores, e tem momentos que eu faço drag, como Flores Astrais. Eu acho que esse Astrais marca bem a drag porque eu não tenho uma ligação tão forte com o Astrais enquanto identidade, mas Flores sim, Flores sou eu. Mas assim como Jones¹⁵ não me pertencia, nunca me pertenceu, eu acho que Astrais é essa assinatura artística do meu nome. (FLORES ASTR AIS, 2018)

No trecho, Flores faz esse afastamento do que considera a sua identidade artística da identidade pessoal através do sobrenome, já que o próprio nome Flores passou a fazer parte de sua identificação pessoal. Sendo este um caso recorrente, não apenas entre as drags da cidade de Belém ou entre as demônias, mas de forma geral, o primeiro nome da drag acaba se acoplando à sua identificação pessoal, sendo bastante comum as drags, mesmo estando desmontadas, se chamarem apenas pelo nome de drag.

A segunda pergunta pessoal foi a respeito da relação com as outras drags e, sem ressalva, todas afirmam uma boa relação, especialmente com as drags do movimento e reafirmam em várias situações a relação de cunho familiar e de muito respeito e afeto. Pode-se exemplificar essa percepção familiar em: “Mas acho que pra todas que fazem parte ali têm essa percepção, essa consideração familiar.” (BUNNY, 2018), ou em “Eu tenho certeza que em qualquer lugar que eu chegue vou ser tratada do mesmo jeito, como irmã, porque todas nós nos enxergamos como uma grande família” (FLORES ASTR AIS, 2018). Também foram muito utilizadas nas entrevistas as palavras “afeto”, “fortalecimento” e “união” para definir essas relações. Além da importância da palavra “amor”, utilizada em muitos discursos, mas, especialmente, na fala de Sarita:

14 - Nesse momento Pandora refere-se a uma performance ocorrida em 2017, em que ela dublou o poema *Necrológio dos Desiludidos do Amor*, interpretado por Fernanda Torres, seguido do Movimento da Sanfoninha, de Anitta, onde ela abaxava a saia e se encontrava nua, com uma lanterna acesa inserida no orifício anal

15 - Flores refere-se ao seu antigo nome artístico “Allan Jones”

Por amar a gente faz tudo. (...) por amar a gente até se monta. A gente ama amar. A gente quer poder amar. A gente quer poder dar amor pras pessoas. Que as pessoas possam amar também. Amar é liberdade (...) Viver o amor. Ser amor. Cuidar um do outro. Proteger uns aos outros. Dar as mãos, não soltar as mãos de ninguém. Todo mundo junta. Todo mundo erguida. (...) É isso. O amor que a gente sente, que a gente vive, que nos move, e que nos faz fazer o que a gente faz, que vai mudar as coisas. É a nossa mudança mudando as pessoas, mudando os lugares e mudando o mundo. (SARITA THEMÔNIA, 2018)

Além da relação de afeto, foi pontuado por algumas a retroalimentação de influências e identificação de espaço a partir destas, frisada em:

É uma relação de cumplicidade, de fraternidade, e principalmente de retroalimentação, porque a partir das demônias que estão do meu lado que eu me retroalimento, que eu me localizo, onde eu tô, o que eu tô fazendo, o que nós estamos fazendo e me alimento disso. (FLORES ASTRASIS, 2018)

Alimentando-se umas das outras, a forma como essas relações e atravessamentos às fizeram ter novas percepções acerca do seu posicionamento político e aprimoramento enquanto indivíduo:

O que eu penso a princípio, quando eu penso em relações com as outras drags, eu penso sempre na minha formação e no meu aprimoramento, da minha consciência política, do meu corpo, do meu fazer drag, de mim enquanto ser humano, enquanto pessoa, enquanto cidadão. (TRISTAN SOLEDADE, 2018)

Ainda sendo colocada a questão da troca e do aprendizado como base pro desenvolvimento como indivíduo:

Que eu acho que o afeto é a base de tudo, não adianta nada eu querer estar com uma drag pra estar ali só vendo a maquiagem se a gente não trocar esses afetos, essas risadas, esses abraços, essas histórias de vida mesmo, que isso te transforma de uma outra forma. Porque tutorial por tutorial temos a internet pra isso, mas um estar ali, cara a cara, com outra drag, ver como é que ela entende uma situação, como ela vê, o que ela faz pra ter essa construção, esse processo dela, isso é um aprendizado. (RUDÁ URBANA, 2018)

Algumas chegaram a citar desavenças que ocorrem, mas pontuam que é com naturalidade e que logo se apaziguam. Pois “assim como qualquer grupo social, existem os seus momentos de tensão, o debate de ideias por vezes quase vira uma discussão sem sentido” (AMORAS SIGNORETH, 2018) “Mas são coisas bobas, típicas de seres humanos mesmo. São coisas que a gente consegue lidar e construir coisas novas, através desses erros que a gente comete uns com os outros.” (SIMONE, 2018)

Algumas também falam de como o grupo pode parecer mais aberto pra quem vê de dentro, mas que de fora e na prática não seja assim:

Estando de fora existe uma visão, estando de dentro é outra totalmente diferente, eu acredito que a partir do momento que eu passei a estar dentro, ou me sentir dentro, que logo no começo eu confesso que eu não me sentia, isso também contribuiu pros meus avanços e pra essas trocas, então foi inesquecível essa transição pra mim. (CONDESSA DE DEVONSHIRE, 2018)

Gigi ainda pontua, sobre o grupo em questão, que “se a pessoa nunca passou por um abalo psicológico grave, ela não tá preparada pra fazer parte do Noite Suja” (GIGI HÍBRIDA, 2018), ao se referir à “loucura” que é todo esse movimento e também, implicitamente, à grande maioria das artistas serem neurotípicas apresentando quadros de depressão e ansiedade, reforçando ainda a necessidade desse apoio e fortalecimento em grupo.

Sarita também comenta sobre a construção do “megazord” (SARITA THE-MONIA, 2018), que seria exatamente como o Megazord da série Power Rangers¹⁶, quando todos se reúnem e formam um robô gigante, capaz de destruir qualquer inimigo. O megazord das demônias é quando todas se encontram, tornando-se um conglomerado só, ganhando mais forças para enfrentar a rua e o que ela proporciona. Frequentemente acionado em situações de intervenção urbana como a Carnevale ou o ITakaralho (que serão explicados mais adiante quando adentrarmos as questões sobre territorialidades) através de gritos agudos que, em certo tom, se tornaram uma linguagem própria, conhecida entre as artistas como hierogritos – fazendo referência aos hieróglifos¹⁷. Hierogritos são utilizados principalmente para identificar quando uma demônia adentra o local, servindo de aviso às outras demônias que uma delas chegou.

De forma geral as relações são de cumplicidade, afeto e fortalecimento, gerando um sentimento de gratidão. “No meu convívio eu tenho muito prazer em dizer que é muito bom e que é de muita gratidão por ter essas pessoas na minha vida.” (PANDORA RIVERA RAIA, 2018)

A terceira pergunta pessoal foi sobre a melhor e a pior parte de se montar, curiosamente, o processo de maquiagem foi eleito por algumas o pior por ser “cansativo e chato” (LADY MILADY, 2018), e por outras o melhor, por ser “como estar pintando uma tela” (FLORES ASTRAS, 2018). Outro ponto levantado por muitas foi o chegar em casa, cansada, depois da festa e ter que tirar toda a maquiagem. Além de pontos específicos do processo como a utilização de cintas e fitas para acinturar o corpo, a fita para prender a peruca à cabeça, que dói bastante na hora de tirar, arrancando os cabelos.

Porque tu estás exausto, tu estás assim destruído, e ter que tirar a peruca e aquela porra colada na cabeça repuxando o cabelo e horas tirando aquela cola da sobrancelha porque tu tens uma taturana na cara e tu tens que esconder aquela porra. (BUNNY, 2018)

¹⁶ Power Rangers é uma franquia de entretenimento e merchandising constituída por séries de televisão infanto-juvenis, filmes, histórias em quadrinhos e brinquedos de super-heróis

¹⁷ - Hieróglifo é um termo originário de duas palavras gregas: ἱερός (hierós) “sagrado”, e γλύφειν (glýphein) “escrita”. É uma escrita sagrada utilizada no Egito Antigo.

O calor da cidade e a dificuldade de fixar certos produtos com suor também foi bastante lembrado. O desconforto físico foi muito marcado em geral como pior parte.

Outro ponto frisado como pior parte fora o reconhecimento financeiro, já que geralmente os eventos que chamam as artistas possuem pouco ou nenhum dinheiro para pagar, e quando possuem não restitui o valor da montagem, do trabalho e dos gastos de estadia. E a falta de recurso, já que muitas vezes para se montar precisa não só da montagem, mas de transporte de ida e vinda, consumo, e tudo isso requer um recurso mínimo que muitas vezes não é viável, como explica melhor Black Jambú:

Porque a gente gasta, mesmo trabalhando muito com o que dá, a gente gasta, tem que ir, não dá pra ir só de ônibus pra qualquer lugar que às vezes o acesso não é tão fácil, ir sozinha é arriscado, então tem que ter aquele grupinho pra rchar o uber, rchar o taxi, é importante ter um dinheiro pra comprar uma água, uns bons drinks (risos), mas enfim, é importante ter o mínimo de recursos, e às vezes não tem. (BLACK JAMBU, 2018)

Assim como em contrapartida, entre as melhores partes colocadas se situa o reconhecimento financeiro, quando um evento pode pagar um cachê justo. Mas, principalmente, o mais citado, foi a satisfação da troca, de estar com outras demônias, de aprender com elas, conversar, beber junto, ou seja, formar o megazord. Além da vazão artística proporcionada pelo fazer drag.

A quarta pergunta pessoal foi acerca das suas relações com outras artes e todas, sem exceção, demarcaram suas relações com diversas outras artes, seja como forma de inspiração ou como algo que executam há muito tempo e se cruzou com a drag. Especialmente as artes advindas de processos corporais como Teatro, Dança e Performance, além das relacionadas à construção – e, há de se frisar, as relativas aos cursos ofertados pela ETDUFPA – como Cenografia, Figurino, Costura. Muitas também falaram de sua relação com o desenho e a ilustração, além de outras linguagens visuais: audiovisual, fotografia, cinema. E apesar de quase todas terem relatado sua aproximação da música, apenas Lady Milady e Condessa chegaram a comentar sua produção na área, sendo a primeira em sua relação com o canto e a segunda com o violão.

Eu acho que a arte drag é um plus de dança, de atuação, de cinema, de teatro, de ilustração, de trabalho de corpo, de trabalho de palco, de iluminação, de sonoplastia, tem tantos trabalhos envolvidos, de figurino, de costureira, de uma infinidade de coisas que fazem, que constroem a drag e o que eu acho que diferencia a gente é essa medida nivelada em cada uma. (PERSÉFONE DE MILO, 2018)

Como explicou Perséfone, a drag em si já é um compilado de várias artes entrecruzadas, o que determina cada uma é como sua bagagem cultural vai filtrar o que cabe ou não para si. Mas todas demonstram um sentimento grande de paixão com a arte em geral.

A quinta pergunta de cunho pessoal foi sobre a família, se já sabiam da sua drag e, caso sim, como havia sido esse processo. E embora essa resposta seja uma das mais pessoais, em que cada uma conta uma história muito particular, a grande maioria possui o agravante “mas”, algum desentendimento, não compreensão, não-gostar. Todos os entrevistados são LGBTI+ e levantar essa bandeira, geralmente, por si só já causa conflitos nas relações familiares.

Devido a rejeição e discriminação no contexto social dessa população, acaba sendo muito difícil para o jovem LGBT se assumir como não-heterossexual, quando se faz perante a família, quase nunca encontram apoio e respeito. (PERUCCHI, BRANDÃO E VIEIRA, 2014, p.70).

Então frequentemente as respostas foram sobre estar tudo bem “mas” alguma história ruim sobre aceitação da condição LGBTI+. Como afirma Pandora:

Por exemplo, o meu pai ficou um ano sem falar comigo, conseqüentemente a família toda ficou um ano sem falar comigo, só quem falava comigo da minha família era a minha avó e o meu avô, e nós passamos o ano nisso, mas são coisas que, eu sei que me afetaram, mas que eu não vejo com tanta importância. (PANDORA RIVERA RALA, 2018)

Ainda sobre a relação de Pandora com sua família, é extremamente importante frisar a relação com sua avó, por ter sido seu maior apoio emocional por muitos anos.

Eu sou extremamente apaixonado pela minha avó, eu sou muito dramático, então sempre que eu tô doente eu já acho que eu vou morrer no terceiro dia, e aí eu sempre penso e falo assim, eu não tenho problema com a morte, porque morreu morreu, eu só vou sentir uma saudade tão grande da vovó, onde quer que eu esteja, no céu ou no inferno, eu vou sentir uma saudade tão grande dela que é isso que vai me machucar, eu acho que se eu for pro inferno, segundo as religiões pregam e eu sei que eu vou, por tudo que eu faço, não que eu acredite, porque pra mim Deus é algo completamente diferente que as religiões pregam, mas o que vai me doer não é o fogo do inferno, o que vai me doer é a saudade da minha avó porque eu tenho uma saudade dela, estar com ela pra mim é... (respiração profunda, chorando) Se eu tô com ela é a melhor coisa do mundo. (PANDORA RIVERA RALA, 2018)

Essa relação entre Pandora e sua avó fala muito sobre a que ponto uma pessoa LGBTI+ pode se sentir apegada e protegida pelas pessoas da família que os aceitam plenamente. Mas, como dito antes, grande parte das artistas teve uma relação tensa com a família com a questão do “se montar”. Na fala de Shayra, ela explica sobre a relação que a família fazia com a Travesti e, infelizmente, conseqüentemente, com prostituição.

O processo em relação à minha família foi bem difícil, porque na cabeça da minha mãe e das minhas irmãs, elas tinham na cabeça a ideia generalizada da travesti como drag, e quando elas pensavam em travesti era sobre prostituição, marginalização, o que majoritariamente acontece mesmo por conta de uma discriminação social (...) E elas tinham essa visão deturpada, então mostrar a arte, a diversidade, foi um processo muito complicado, muito mesmo, várias brigas, proibições de ir a certos lugares, logo no início, a minha mãe chegou até a trabalhar com chantagem, dizer que tava doente pra eu não ir, principalmente pelo que as pessoas vão pensar daquilo, e depois pelo medo da violência, que a gente sabe que existe, em relação às gays, a gente sabe que muitos gays morrem todos os dias e a preocupação delas era que alguém me batesse ou me maltratasse, e a minha irmã sempre falava que sonhava comigo todo quebrado, machucado, então esse medo que elas acabam tendo. (SHAYRA BROTERO, 2018)

Enquanto a relação de Shayra com essa confusão de conceitos foi relativamente compreensiva, no caso de Rudá o processo foi mais complicado ainda, chegando a envolver agressão.

Foi um processo péssimo, (...) eles achavam que eu fazia programa, porque eu tinha roupas de mulher, tanto que eu sofri muitas opressões, eu tive muito problema com meu pai e eu lembro que a minha irmã chegava pra mim e dizia “olha se um dia o papai te pegar na rua se prostituindo ele vai te dar tanta porrada que não vai conseguir mais andar”, porque ainda tem essa questão, que as pessoas acham que drag é a mesma coisa que travesti, e que travesti é uma coisa só ligada à prostituição, são três estigmas nada a ver, e que, infelizmente, estão dentro de uma grande parcela da sociedade. (RUDÁ URBANA, 2018)

Outra situação que beirou o extremo foi de Perséfone, que, assim como Rudá, precisou sair de casa para dar continuidade com seu trabalho drag.

Muito mais com a sexualidade que a gente pôde viver momentos de tensão, de brigas, em um momento da vida tive que sair de casa por estar fazendo drag (...), depois de um tempo encontrei minha mãe, mas em nenhum momento a gente voltou a conversar sobre isso, sobre drag, posteriormente ela descobriu, ela viu meu facebook de drag, e ela veio me falar, pediu que eu tomasse cuidado (PERSÉFONE DE MILO, 2018)

Algumas artistas também procuram não se importar muito com essa questão de aceção da família ou rejeição. Justamente afirmando sua independência dessa instituição.

A relação com a minha família sempre foi muito ao Deus dará. Ninguém fala nada, se falam, também não falam na minha frente, também nem chega aos meus ouvidos, porque ninguém me ajudou em nada. Eu também nem procuro saber o que que eles pensam em relação à minha arte. (MONIQUE LAFON, 2018)

No caso de Yndjah, ela também afirma que não precisava ter medo dessa aceção, pois já havia conquistado sua independência financeira.

Foi porra louca. Eu não estava nem aí, mas, tipo, eu não escondia. Eu comecei a me montar. Fiz logo perfil no Instagram e no facebook. Acho que eu tive sorte de não ter sofrido tanto da parte da minha família, assim, porque, assim, ninguém me sustentava mais. Ninguém pagava os meus boletos. Minhas contas. Nada. (YNDJÁH BÁH, 2018)

No caso de Bunny, ela também mostra a distância como um fator, pois já que sua família mora no município de Castanhal, não busca explicar para eles.

Fingem que não sabem, mas eles sabem. Mas é aquela coisa, eu também, como eles moram em outra cidade, procuro não externalizar tanto, não comentar sobre, para evitar qualquer tipo de briga. Porque eu sei que eles não aceitam muito. Mas o corpo é meu. A vida é minha e eu faço o que bem quiser. (BUNNY, 2018)

E a relação com o teatro também ajudou muito a compreensão da família no caso de algumas, sendo este uma porta para essa aceção do montar, foi o caso de Xirley Tão, Sarita Themônia, Monique Lafon, Gigi Híbrida, Condessa de Devonshire, entre outras.

A sexta e última pergunta de tom mais pessoal foi acerca das experiências mais absurdas que essas artistas já teriam vivenciado na rua. Sendo esse entendimento da palavra “absurda” deixado por conta das entrevistadas. E a grande maioria das entrevistadas relatou situações de abuso e assédio. Como a situação de Bunny com um taxista:

Um taxista falando merda pra mim, sexualizando, que já tinha comido travesti e que se eu quisesse a gente poderia também transar que, segundo ele, eu tava gostosa e não sei o quê (...) ele ficar falando pra mim sobre sexo e tudo mais, sobre o que ele já tinha feito e se eu quisesse a gente poderia fazer também (BUNNY, 2018)

Irmã de Bunny, Amoras também pontua os casos de assédio como o mais absurdo já acontecido e conta sobre:

Pessoas já chegaram comigo dizendo que tinham vontade de transar comigo vestido de mulher; já me ofereceram dinheiro para fazer sexo eu estando montado, ainda disseram assim, “mas tu tens que tirar bem tua barba e prender bem a peruca, pra ficar bem feminina e a peruca não cair. Gosto de meninas assim, bem grandonas!”. (AMORAS SIGNORETH, 2018)

Ou mesmo Luka que afirma nem conseguir escolher uma situação específica para falar pois é corriqueiro.

É um nível de assédio que é muito absurdo e que é corriqueiro, então por isso é difícil escolher uma situação, porque tiveram várias dessas. E, pra mim, todas, independente das proporções que tenham acontecido, foram escrotas da mesma forma porque em nenhuma forma eu tava a fim. De ver um pinto na minha caixa de entrada, ou de estar num lugar e a pessoa já vir querendo pegar na sua bunda, porque você tava com uma saia curta. E isso faz a gente repensar muita coisa, em relação a gênero, em relação a gente, mas de certa forma, é sempre incomodo, sempre absurdo. (LUKA CORTEZ, 2018)

Essa questão do assédio e do corpo público da drag, muitas vezes alimentada pela mesma visão que associa a drag à travesti e à prostituição chega a pontos muito ruins que provavelmente não foram especificados nas entrevistas por uma preservação pessoal. E como ratifica Condessa, “é super absurdo a pessoa tocar no teu corpo sem seu consentimento” (LA FALLEG CONDESSA, 2018).

Por absurdo também foram relatadas algumas situações de confusão em espaços públicos que, infelizmente, acabam-se envolvendo

Uma vez, fomos pra um evento em Icoaraci, saímos mais ou menos do centro de Belém pra ir pra Icoaraci e fomos boa parte do caminho recebendo ameaças de um cara que não gostou muito da gente estar ali no ônibus montada, e desceu do ônibus, pegou uma moto e disse que ia passar o sal na gente. Já aconteceu também de ter que sair da festa meio que correndo por questão de briga, porque uns heteros invadiram a festa sem compreender muito o rolê e quiseram tretar e rolou assédio com algumas meninas, rolou violência com alguns meninos, enfim, comigo inclusive, eu me meti numa confusão, não sei como, jogaram cerveja em mim e foi um auê. (BLACK JAMBÚ, 2018)

A primeira situação comentada por Black ocorrera no ônibus indo para o evento Gata Preta, no Espaço Gato Verde em Icoaraci, 2016. A festa também comentada foi o evento Noite Suja Ode à Catuaba, ocorrida no R4 Rock Bar em 2016, e foi muito impactante para a comunidade na época e para as pessoas que se encontravam nesse momento. Mas Black finaliza “Infelizmente, acaba fazendo parte e a gente tem que aprender a sair correndo quando é necessário” (BLACK JAMBÚ, 2018).

Em outro termo comenta Lady Milady: “já peguei muito Bu na rua, sabe?” (LADY MILADY, 2018), na alusão aos comportamentos que nos assustam, o termo vem do bajubá e significa algo relativo a se assustar com uma afronta, ser afrontada, no caso, pegar Bu.

Outra situação relatada como absurda também foi o sentimento de medo, partindo de uma pessoa com admitidos privilégios, o medo de estar na rua para Pandora foi algo absurdo.

Eu tava no Noite Suja, na Carnevale 2, e eu só tava vestida com uma calcinha, e eu acabei tirando a roupa pra dançar que tava calor, eu tava só com uma calcinha bege e uma meia calça, e eu fiquei só com isso, e eu tava sem dinheiro de taxi e acabei voltando pra casa a pé, e foi aí que eu consegui ver além do meu muro de privilégios, porque foi a primeira vez que eu me senti com medo, eu tava sozinha e os carros passavam e eu morrendo de medo, então isso foi muito absurdo pra mim, pro meu mundo, ter essa sensação, e é uma sensação que milhares de bichas têm todo sábado quando saem montadas (PANDORA RIVERA RAIÁ, 2018)

Outro sentimento que foi considerado absurdo foi o desrespeito com o trabalho, como reporta Perséfone de Milo sobre algumas situações.

Ter o trabalho desrespeitado por um cara que me contratou e chegar lá no ambiente que ele me chamou pra fazer o trabalho que ele tinha designado e ele fingir que nem te conhece, ele te olhar na cara e fingir que não... Hoje em dia eu sei que eu não agiria daquela forma, porque eu fui passiva (...) hoje quando eu vejo situações de desrespeito, se eu puder ficar louca e mostrar que eu tô com raiva, eu mostro, porra, tu tá tendo teu trabalho desrespeitado, como já aconteceu das bichas serem chamadas pra rolê, a pessoa vai, tem o trabalho de chamar, fala que vai pagar, a bicha se monta, sabe lá a dificuldade que ela passou pra estar ali, a bicha vai e chega lá a pessoa fala que, “ah, não vai poder, porque não tem espaço, não tem tempo”, uma performance de 3 minutos, bicha, numa festa de oito horas, falar que não tem tempo. (PERSÉFONE DE MILO, 2018)

E, embora tenham muitas outras histórias que foram relatadas nessa parte da entrevista, a de Rudá merece uma atenção sensível especial.

Eu lembro que teve uma drag que chegou pra mim e, foi a primeira pessoa na minha vida que ficou a fim de mim, e égua, aquilo me deu um PÁ, um up que eu me sentia a mais gostosa do mundo, (...) ela chegou em mim, ela demonstrava que tinha interesse, mas eu não sabia como (...) Eu só tinha contato com outras pessoas através de aplicativos e uma pessoa ficou a fim de mim pela primeira vez, pessoalmente, cara a cara, mesmo que seja pela Rudá, mas foi louco, e eu soube que depois ele passou quase um mês atrás de mim no Facebook, ele me achou, a gente flertava só que não deu certo. Isso também me tocou, eu fiquei muito feliz, caralho, eu posso ser lindo. (RUDÁ URBANA, 2018)

Quando Rudá se monta pela primeira vez e percebe o poder que esse viés artístico carrega em si, transformando o seu corpo, revelando suas potências. Um jovem que nunca havia sido alvo de atenção nesse nível afetivo, não subindo a escada a autoestima e transcendendo, mas sentindo a beleza de cada degrau dessa descoberta. Rudá ainda complementa sobre sua autoestima.

Ainda tem isso, problema de baixa autoestima, eu tenho muito por ser calvo, por ser narigudo, desengonçado, seco, aquela coisa de não se encaixar em vários padrões na sociedade e eu acho que tudo isso afeta também os outros e como essas pessoas me querem, parece que eu sempre sirvo pra ser amigo, mas não pra pegar, pra beijar, pra transar, sendo que essas pessoas também transam com os amigos, claro que ninguém é forçado a nada, mas eu vejo que a forma estética também afeta isso e isso é um outro processo de aceitação que eu tô começando a vencer (RUDÁ URBANA, 2018)

A percepção de Rudá de como ela poderia ser linda, fosse montada ou desmontada e o sentimento de absurdo vinculado a isso é de grande potência sensível.

Entremeadas às perguntas pessoais, foram feitas duas perguntas relacionadas à conceituação de termos que são utilizados com frequência: “montação” e “demonônia”. Termos que já foram analisados previamente no decorrer da pesquisa de forma bibliográfica e acadêmica, partindo agora para a análise das eloquências de quem produz, de fato, a montação e a demonização.

Para a montação, algumas artistas pontuaram fortemente a questão do processo, algumas chegando a sequenciar e elencar níveis aos processos, como Rudá.

É um momento efêmero, único, em que, ele tem seus níveis, o nível de pesquisa, o que eu vou fazer, o brainstorming, pegar todas essas ideias, como eu vou por no papel (...) Apesar de saber que na hora vai sair diferente, porque eu vou fazer um olho de outra forma, mas isso me dá uma base, um início pra eu partir pra essa montagem, aí tem esse nível de elaboração, de construção, tem o nível de construção no corpo, de pegar esses elementos, essas tinturas, essas indumentárias, roupas e construir esse momento, ali, efêmero; o momento propriamente dito, de estar montado, estar na festa, estar performando (...) E o outro momento é o momento da desmontação, que na própria festa, o batom começa a sair, o cabelo começa a cair, a roupa começa a suar, e o momento de desmontação em casa também, que é um outro momento, então eu vejo a montagem como esse processo todo, que começa na pesquisa, vai pra criação, vai pro desenho, pra montagem do corpo, o estar na festa com esse elemento efêmero e depois a desmontação, eu acho que é esse processo, a montagem acaba englobando tudo isso. (RUDÁ URBANA, 2018)

Já Luka associa a montagem mais à uma performance estética e à diversos atravessamentos em contraponto.

É acima de tudo uma performance, são modificações estéticas que eu faço no meu corpo de acordo com as minhas capacidades, de acordo com a minha criatividade, de acordo com o momento, de acordo com diversos fatores, e de alguma forma elas imprimem uma mensagem que eu tô querendo passar naquele exato momento, mas que tem um alinhamento com a figura que eu tô representando, a figura que eu sou, não só como Lucas mas a figura que eu manifesto como Luka (...) Eu acredito que seja isso a montagem, as modificações, a partir de características internas minhas e a interação delas com o ambiente que ela vai estar se manifestando (LUKA CORTEZ, 2018)

Acerca da estética Black também pontua “é transformar as angústias, é transformar as questões, é transformar as vantagens e deixar a imaginação livre, transformar tudo isso em estética.” (BLACK JAMBÚ, 2018). Essa ideia também é reforçada por Tristan Soledade, que além de aludir outros termos, também fala sobre o caráter de construção como sinônimo de montagem.

E utilizam outros termos, montaria, ah, estou in drag, no lugar de estou montada, no lugar de montar ou de montagem, porque eu penso muito na parada de uma maquete, construir um objeto e vai colocando isso, e coloca isso, agora isso tu coloca bem aqui, e vai montando, até a formação do nosso eu drag, e é exatamente assim como eu me sinto. Que é uma montagem, é uma construção porque quando eu tô de Tristan Soledade eu realmente me sinto imenso, me sinto grande, acho que é isso, a montagem pra mim é o principal processo do meu drag, porque fala muito, porque a estética que eu tô apresentando ali fala muito sobre as minhas referências, sobre mim e sobre o que eu quero apresentar naquele momento. (TRISTAN SOLEDADE, 2018)

Outro termo bastante utilizado para definir a montagem foi “ritual”, utilizado por Gigi, Xirley e Monique com profundidade, mas há de se frisar a questão de Monique, por sua estética geralmente ser composta de uma máscara, que anula o processo de maquiagem, esta busca outras formas ritualísticas de se conectar com esse corpo alterado.

Colocar só uma renda no rosto é fácil, então eu tento ver em mim, tento colocar em mim alguns trabalhos, alguns rituais, então esse tipo de ritual de tirar os meus pelos já virou algo da minha montagem. As meninas se maqueiam ou fazem esfoliação de pele antes pra receber a maquiagem, eu não tenho toda essa preocupação então eu prefiro cuidar do meu corpo, como se fosse pra igualar as coisas. Então eu tenho um processo, eu faço um banho de lua antes e eu depilo depois, aí eu vou corrigindo algumas falhas que fica às vezes, alguns pelinhos em algumas partes que eu não consigo alcançar (MONIQUE LAFON, 2018)

Leid também fala dessa montagem através de uma perspectiva política, uma necessidade, associando a drag à uma super heroína.

Monxtração pra mim é tipo quando o Homem-Aranha tira a roupa da mochila, no meio de uma viela suja e cheia de lixo, monta um look bafo e vai salvar alguém em perigo. O processo de monxtração é exatamente isso, cobrir, ou despir o corpo com um conceito muito íntimo e particular, deixar dominar-se por uma outra personalidade, que não subtrai o você cotidiano, mas te potencializa, e sair pelas ruas salvando vidas, que no caso são outras pessoas dentro da comunidade LGBTQI+ que precisam de uma representatividade de coragem e imposição social. (LEID DRAG, 2018)

Pontuado pela utilização da construção semântica “monxtração”, uma amalgamação entre as palavras montagem e monxtra, variação de monstra. Ou seja, adaptando à montagem um processo de monstrualizar-se. Conceito também comentado e explicado por Flores

E eu pontuo a drag demônia, que é uma subversão do que é essa drag, então, pra mim, eu ressignifico também esse termo montagem, pra mim deixa de ser uma simples montagem e passa a ser uma monstração, eu gosto dessa palavra, eu acho que eu me monstro, muito mais do que me monto. Porque eu vou por um viés diferente da beleza imposta, da discussão de padrão, eu trago todas as forças demonizadas do meu corpo e exalto elas, então eu vou me monstrando, me tornando uma monstra, uma coisa monstruosa, muito mais do que uma coisa montada. Acho que até porque esse nosso processo que nós passamos por aqui é muito vomitado, muito intenso, muito imediato e precário, então acho que a gente não consegue, de fato, se montar, eu acho que a gente acaba se monstrando. (FLORES ASTRAS, 2018)

Ainda sobre montagem/monxtração, Sarita discorre sobre esse corpo alterado, sobre o desconforto enquanto método e sobre a efetivação da montagem através do contato com o outro.

A gente nega o conforto do próprio corpo. A gente assume que pra viver o que a gente está vivendo, que não é normal, que não é humano, pra viver essa experiência extra cotidiana a gente primeiro tem que primeiro interromper, tirar o corpo do estado normal cotidiano, então automaticamente o corpo vai entrar em alerta, automaticamente o corpo vai entrar numa outra dinâmica de funcionamento, de comportamento, a respiração muda, a voz muda, o suor, o corpo fica quente (...) O importante é que durante esse processo interno de conflito, de estranhamento dos objetos que interrompem, do desconforto que vai procurar um lugar que seja confortável, mas um lugar possível. E esse lugar possível que é o da relação (...) A montagem só faz sentido, a menos que não seja uma relação pessoal, na frente do espelho comigo mesmo ou com a natureza, mas uma relação com o outro. (SARITA THEMÔNIA, 2018)

A montagem, de forma geral é posta pelas artistas como uma experimentação pessoal de função social e estética. Apesar de algumas possuírem uma outra relação com essa questão social, como A.K.A. Della que afirma que sua “produção é exclusivamente para o Instagram.” (A.K.A. DELLA, 2018), ainda assim, envolve um receptor e um feedback para a conclusão do ciclo.

Outra questão que foi posta às artistas foi sobre se elas se consideravam demônias e o que era ser demônia para elas, e já partimos do princípio que nem todas se consideraram. Rubi se coloca como “ainda” não demônia, devido à sua pouca experiência e a estar ainda em processo de entendimento, como explica:

Acredito que não, ainda não me considero uma demônia, no sentido assim, do que é uma demônia, porque ainda tenho muito que ser construído enquanto drag, então eu não sei se ao me montar eu já estou sendo uma demônia, apesar de eu estar junto com as demonias, ainda tem muito a percorrer, não que seja um patamar alto que todas almejam, eu não tô falando de status, mas até me identificar enquanto demonia, eu acho que ainda, até porque eu ainda to nesse processo de entender o que é uma demonia também, e talvez eu esteja sendo e nem saiba, nem tenha percebido. (RUBI DA BIKE, 2018)

Enquanto A.K.A. Della coloca que não é “mais” uma demônia, colocando sua mudança para outro município e afastamento do grupo fisicamente como determinante sobre o ser demônia.

Não sou mais uma themonia. Mas que uma visualidade, acredito que themonia seja um fenômeno local criado pelas drags que frequentam e idealizam o Noite Suja, onde o jeito de pensar e se comportar reflete na montagem. Penso que depois que me afastei por conta da minha mudança para Mosqueiro, dos rolês, dos grupos, das rodas de conversa com as outras drags themonias, meu jeito mudou, não me alcançam mais. Pelo simples fato de não ter mais nenhuma convivência. Estou interessado e ligado em outras coisas. Acredito que a convivência com o grupo Noite Suja influencia na formação de crenças e valores que compartilhados formam a definição de uma themonia. (A.K.A. DELLA, 2018)

Então já começamos a análise partindo do que não é ser uma demônia/themônia, definindo essas negações a partir do afastamento e da falta de experiência. Pontos que também foram colocados por outras como Devonshire que passou a se considerar demônia a partir de um dado momento que viveu com Tristan Soledade gerando uma aproximação.

Eu não me considerava uma demônia (suspiro), e eu não tinha pretensão de ser uma demônia, mas (...) O dia que Tristan Soledade (suspiro) me falou, ou me mandou uma pequena mensagem pra mim, falando sobre uma das minhas apresentações e me chamou neste conceito, eu comecei a me ver como parte também, mas não tinha pretensão e, estou sendo bem sincero, não me via como uma, mas passei a me considerar. A questão dos pactos que a gente tem formulado também, então hoje em dia eu me vejo, sim, como parte dessa demonização. (CONDESSA DE DEVONSHIRE, 2018)

Através desse entendimento múltiplo e da aproximação física, Monique Lafon também comenta sobre o ser demônia em relação à proximidade.

Eu acho que eu sou por tabela, eu sou porque estou com vocês, é difícil, né? Porque ainda não se sabe o que é uma demônia, o que que faz ser uma demônia, pelo menos na minha visão, eu não sei o que é que faz ser uma demônia, se é uma maquiagem mais extravagante, se é um comportamento mais abusado, se é um empoderamento mais firme, se é um conceito mais forte, eu ainda não sei o que é ser uma demônia. Mas eu me considero por estar com vocês, por estar com as demônias (risos). (MONIQUE LAFON, 2018)

Xirley Tão também comenta sobre como começou a se identificar enquanto demônia e como foi esse processo.

Aí vieram com esse papo de Demônia. Eu jamais Demônia, querida. Eu sou uma diva. Demônia o caralho, eu sou diva. (...) Eu me achava tão padrãozinho. Será que eu não tenho nada que seja Demônia em mim? (risos) Por incrível que pareça, eu com a boca daquele tamanho, eu achava que não tinha nada de Demônia em mim. (...) Mas que na verdade Demônia não é um estado de... ela não é uma característica de fora pra dentro, como uma peruca, uma roupa, como eu imaginava ser. Mas Demônia pra mim é o coletivo. Eu sou uma Demônia, sim, porque eu sou o coletivo do que é esse movimento que está acontecendo. Eu sou uma Demônia porque, não é só o Noite Suja, têm pessoas que nem frequentam o Noite Suja, mas que são Demônias, porque estão nesse coletivo, compactuam (...). A ideologia do coletivo, do pensar a arte, do pensar a discussão, do pensar o discurso, de pensar as ações que devem ser feitas. (XIRLEY TÃO, 2018)

Pontuando também a importância da coletividade para construção dessa demônia, e partindo para esse debate enquanto posicionamento político, Perséfone de Milo fala sobre como ser demônia pra si é sobre reagir conscientemente de forma política.

Ser uma drag demônia em Belém é tu levars pro palco, pra festa, pros lugares, além de bate cabelo, além de dublagem, além de dança, tu levar também questões políticas contigo. Não fazer uma performance sem se preocupar se vai machucar alguém ou se vai falar alguma merda lá na frente, eu acho que é muito saber lidar com isso. Eu acho que hoje é isso, ser uma drag demônia é fazer essa diferença assim. E a gente vê que pra ser uma drag demônia não precisa estar no noite suja ou performar no noite suja, eu acho que é algo que excede muito e vai muito além do noite suja, e pode estar em tantos rolês. (PERSÉFONE DE MILO, 2018)

Ponto importante frisado por Xirley e Perséfone é a questão do ser demônia não estar vinculado à Noite Suja, falando, sim, de sua importância para a construção do termo, dos valores, das percepções, mas que hoje já ultrapassa os limites de uma produção, festa ou instituição. Ainda sobre a construção do termo, Tristan Soledade comenta sobre suas lembranças de como nascera.

Eu acho que a gente começou a se chamar de demônia porque a gente usava a cola demônia¹⁸, e a gente começou a se chamar assim porque a gente falava que aquela cola colava tudo no nosso rosto, que ela era uma cola demônia, “olha, aquela cola é demônia, ela cola tudo”. E a gente começou a se chamar assim por causa disso e acabou gerando, hoje, o que é drag demônia. (TRISTAN SOLEDADE, 2018)

Já Sarita dá outra versão sobre esse primórdio etimológico, quando afirma que “Demônia começou como uma grande brincadeira. Na verdade, um elogio irônico às colegas que estavam, assim, começando a se maquiar, começando a conhecer um pincel. ” (SARITA THEMÔNIA, 2018) e prossegue explicando que, na verdade, essa piada valia para todas, inclusive para si mesmas “E então começou como uma grande piada: Ah! Olha, como é linda essa Demônia! Que Demônia mais linda! A elogiar a sua feiura. A rir de si mesma, sabe? A gente começou a fazer piada consigo mesma. ” (SARITA THEMONIA, op cit.)

Porém, com o tempo, o termo passou a ser ressignificado, inclusive para quem via de fora, as visões externas do que é ser demônia muitas vezes foram mal interpretadas com questões religiosas, mas algumas artistas pontuaram sobre essa situação, como Pandora Rivera Raia:

Ouvindo a primeira vez o termo “demônia” remete a algo que não é, remete ao que o cristianismo nos pregou enquanto demonização, mas não é, eu acho que essa analogia é feita por conta do quanto nós somos hostilizadas e marginalizadas por aqueles que se julgam eleitos de deus, pra aqueles que se julgam portadores da palavra do que é o certo e o que é o errado, e isso não é só os heteros não, isso são drags que nos tratavam com hostilidade quando nós começamos e que nos tratam até hoje, que nos veem com maus olhos, (...), eu acho que só uma pessoa muito burra, uma pessoa muito idiota, sem conhecimento algum, sem senso crítico algum que vai levar esse termo pra algo não prestante, pra algo que hostilize alguma religião, isso não tem nada a ver com religião, com nenhuma, isso tem a ver com a analogia que é feita das religiões em si, que a gente faz como nós somos e como nós somos vistas, então acho que a demonização é isso. (PANDORA RIVERA RAIÁ, 2018)

Falando em corpos demonizados e de como se ressignificaram, Rudá também comenta sobre essa demonização cristã e sua força ainda hoje.

Se tu tas dentro de certos grupos que são marginalizados como negros, pobres, mulheres, lgbtis, deficientes, sei lá, há vários grupos, muitas vezes essas grupos eram demonizados, isso em um resquício lá da igreja católica, no tempo da santa inquisição, que ela matava aquilo que ela via como negativo, as mulheres eram bruxas, eram queimadas, os LGBTs iam pro inferno, os negros eram tidos como fruto de pecado e que eles tinham que estar ali só pra ser submissos, então esse resquício ainda tem aqui, ainda existe lá no fundo da gente ele ainda faz parte da nossa construção enquanto indivíduos, e eu acho que essa demonização, esse termo demônias é muito disso. (RUDÁ URBANA, 2018)

18 Tristan refere-se à Cola Permanente da marca Acrilex

Rudá ainda continua sua fala sobre como essa demônia, através de suas especificidades, como afeto, coletividade, entre outras, se torna uma categoria dentro da arte drag.

E essa demonização possivelmente é uma nova categoria, digamos assim, que são esses corpos que foram demonizados, que são demonizados diariamente e que continuarão demonizados e a gente pega esse termo, resinifica e diz que, sim, nós somos isso e foda-se, e a gente tá resistindo, mas não resistindo por resistir, mas resistindo com base no afeto, com base na união, com base em progresso, com a esperança de um futuro melhor. (RUDÁ URBANA, 2018)

Também sobre essa categorização, Flores discorre da importância para a sua própria percepção enquanto indivíduo

Não só me considero uma demônia como essa identificação de demônia foi fundamental pra minha construção do que é esse corpo performático, comecei sendo uma drag queen, depois passei a ser uma drag demônia, e hoje em dia me identifico muito mais como demônia do que como drag mesmo, acho que essa categoria drag ainda é muito colonizada, acho que é algo mastigado e pronto, vindo de fora, que não dá conta do que a gente faz, não dá conta do que a gente produz, acho que são outras coisas, são outras questões (FLORES ASTRAS, 2018)

Também sobre essa questão da palavra drag não ser tão apropriada, S1mone explica porque ainda a utiliza.

Demônia pra mim é sinônimo de drag. E drag, essa palavra drag é um termo estrangeiro, cheio de conceitos questionáveis, o que não me representa de nenhuma forma. Então eu digo que sou drag por uma questão didática, porque as pessoas já sabem o que é etimologicamente. E a TV mostra o que é drag. As pessoas têm noção do que se trata. Mas falar de um contexto brasileiro e paraense, e mais fechado amazônico e mais fechado belemense, e mais e mais fechado ainda e mais microscópico falando do Noite Suja, que é o meio em que eu vivo e onde eu crio e realizo e me realizo também, demônia é a expressão perfeita. E a gente constrói todos os dias esse sentido, essa etimologia dessa palavra demônia. (S1MONE, 2018)

Demônia hoje pode ser uma categoria, um grupo, o movimento, uma estética, existem tantas formas de determinar quanto existirão de negar. O que não se pode negar é a relação da demônia com as pessoas, com o afeto, com o método de perceber o mundo, seja politicamente, esteticamente ou a forma de se relacionar com as pessoas. Demônia é sobre como tudo atravessa um corpo e sobre que filtros socialmente demonizantes vão ser responsáveis pelo resultado. É coletivo, é político, é afeto.

Também entremeadas, foram perguntadas às entrevistadas duas questões sobre territorialidade, sobre como se sentiam em andar nas ruas montadas e qual a importância desse espaço da cidade, físico ou subjetivo, na sua construção artística.

Sobre sair nas ruas, a maioria utilizou as palavras “medo” e “insegurança”, afirmando a dificuldade e muitas vezes passando por situações ruins. Como pontua Black acerca do medo e da violência.

Eu não vou dizer que eu não tenho medo, eu tenho medo, tenho medo por mim, pelas minhas amigas drags, gays. O medo tá ali sempre junto, tenho medo da violência verbal, física, principalmente física, mais que verbal, violência física, porque verbal a gente machuca mas consegue fazer uma terapia e resolver, a gente tenta, tem como a gente tentar. Agora a física, ela pode ser o fim, nunca se sabe do que o outro é capaz. (BLACK JAMBU, 2018)

Shayra comenta sobre esse receio mas também trata como um desafio, como a oportunidade de estar vivendo esse enfrentamento.

Eu sinto um certo receio, eu fico muito atento a tudo que tá acontecendo ao meu redor, fico com receio de tudo, mas pra mim é um desafio muito grande justamente pra como as pessoas vão ver, às vezes, estar dentro de um ambiente LGBT é bem mais pesado que estar na rua, como eu já tive a oportunidade de performar em uma festa que foi muito pesada, ninguém interagiu, mas na rua eu sinto essa aflição, esse medo e ao mesmo tempo um desafio e uma certeza, a certeza de estar ali, imponente, de estar ali mostrando a minha alegria, cativando as pessoas, falando com as pessoas que eu não conheço. (SHAYRA BROTERO, 2018)

Sobre esse enfrentamento, Perséfone fala que, sim, é necessário enfrentar, mas pontua que após as eleições de 2018, com a candidatura do presidente Jair Bolsonaro e seus apoiadores mostrando livremente seus discursos de ódio, as coisas se tornaram mais difíceis.

Acho que hoje, nesse momento que a gente vive, mais do que nunca, me sinto muito insegura, demais, sempre, o medo hoje em dia é muito maior, antes eu peitaria pegar ônibus pra vários lugares de boa, só que hoje a gente vê que, égua, vai ser muito difícil, porque hoje a gente já tem noção do quanto as pessoas têm ódio, têm raiva, eu acho que muito mais, a gente se atentou pra isso, e ver que, égua não, as pessoas não evoluíram, e essa sensação de frustração e tu entrar no ônibus e tu vê, caralho, um bolsominion¹⁹, do teu lado, e antes tu passavas despercebido por ele, mas, ao mesmo tempo que eu me sinto insegura, eu vou com o pensamento de, égua, vou ter que encarar se alguma coisa acontecer, não vou fugir, bora enfrentar. É isso, eu acho que não é feliz, é uma coisa triste tu teres que andar assim com essa insegurança, e isso, sim, isso não é normal, tu andares inseguro nos lugares. (PERSÉFONE DE MILO, 2018)

Luka também comenta sobre quando as coisas começaram a mudar, e como essa onda conservadora em 2018 foi muito marcante para a comunidade LGBTI+.

19 - Referente aos apoiadores de Jair Bolsonaro.

Óbvio que existe esse impacto inicial, que foi logo depois das eleições, ficou todo mundo automaticamente muito retraído, e a medida que as coisas foram caminhando, até por uma questão de preservação nossa, porque é aquela coisa: a gente não vai dar nenhum passo pra trás, mas tem que saber o momento exato de dar o nosso passo pra frente, então a reação inicial foi essa, porém a gente não vai ficar nisso por quatro anos. Então é saber o momento certo de ir pra frente, de andar na rua, de tomar cuidado e principalmente estar sempre junta, que é isso que fortalece, é isso que encoraja, aquela máxima de juntos somos mais fortes nunca foi mais correta, porque nesse momento a gente pega a colega que tá com receio maior e que é mais vulnerável dentro desse contexto e cola na gente. (LUKA CORTEZ, 2018)

Falando mais uma vez da importância dessa coletividade e do fortalecimento a partir da união, da formação de megazords. Rudá também fala dessa troca de afetividade que acontece quando há a união de mais drags e também da divisão de contas.

Então é esse processo de medo que a gente tem, mas ao mesmo tempo também é uma necessidade porque a gente sabe das dificuldades que a gente tem enquanto artista, enquanto pessoas que muitas vezes não são valorizadas, isso dentro da própria valorização das drags, as que são valorizadas ganham cerveja pra tocar numa festa, cerveja pra performar, isso não banca tua vida, não banca tua peruca, então quando tu sai montada com várias pessoas, além dessa coisa de tu ter um grupo e não se sentir só na festa, tu divide também a questão do uber, tu divide as contas, as coisas, e tu tá ali, consumindo, vivendo aquele momento, compartilhando afetividade, eu acho que é muito disso. (RUDÁ URBANA, 2018)

Mas nem só de experiências ruins é feita essa vivência na rua, Leid aponta como um momento muito satisfatório, perceber esse corpo na rua com tantos sentimentos em jogo.

Me sinto no clímax da minha vida. Como em um filme, é a parte mais importante, nem o começo e nem o fim, mas o ápice do acontecimento, não por deslumbre, mas por ser um momento cheio de sentimentos, como medo, excitação, alegria, afrontamento, confraternização. Estar montada na rua é um acontecimento, prova que nossos corpos são fortes, são armaduras prontas pra lutar. (LEID, 2018)

E Pandora chega a comentar de como, pra ela, essa relação com a rua é tranquila, mas reafirma que provavelmente isso ocorre por conta de seus privilégios sociais

Eu já saí montada pra pegar ônibus, saí montada pra várias coisas, e pra mim é mais tranquilo, naturalmente a gente sai tranquila mas com o pensamento de que pode sim acontecer algo, e isso é muito real porque eu, Pandora Rivera Raia, me sinto segura em sair, mas milhões de viados não se sentem e têm essa dificuldade, então é bom frisar isso, que eu estou à margem das estatísticas, que são horrorosas, por crimes de homofobia contra pessoas que saem montadas, e eu tô falando aqui só as que saem montadas mas a gente sabe que vai muito além. Eu acho que sair montada na rua pra mim é um pouco mais fácil, sim, também por eu ser branca, por eu ser grande, por isso, eu acho que isso influencia também, eu ter esses privilégios sociais. (PANDORA RIVERA RALIA, 2018)

E para falar da influência de territorialidade, antes, é preciso fazer um parêntese teórico sobre território e suas diferenças. Para falar de território, é preciso consultar os grandes geógrafos da área como Milton Santos, Raffestin e Fremont, estes explicam que antes é preciso falar de espaço:

É essencial compreender bem que o espaço é anterior ao território. O território se forma a partir do espaço, é o resultado de uma ação conduzida por um ator sintagmático (ator que realiza um programa) em qualquer nível. Ao se apropriar de um espaço, concreta ou abstratamente [...] o ator “territorializa” o espaço. (RAFFESTIN, 1993, p. 143)

Sendo assim, em um primeiro instante podemos identificar o território como o espaço dentro de uma ação de poder, dentro de um pertencimento. Mais à frente, Milton Santos (1994) afirma que nos últimos duzentos anos o conceito de território sofreu alterações, alertando para o novo funcionamento do território através de horizontalidades (espaço físico, que cresce para alcançar cidades vizinhas) e verticalidades (pontos distantes em funcionamento de rede, conectados por processos sociais). Sendo possível designar os territórios como os lócus onde residam relações de poder. Através dessas relações podemos analisar o território subjetivo como uma espécie de território pessoal, o que cada um considera seu local de pertencimento, onde acontecem suas relações, sejam físicas ou metafísicas, ou onde age a sua territorialidade. Essa, por sua vez, é explicada por Rogério Haesbaert, que afirma que “além de incorporar uma dimensão mais estritamente política, diz respeito também às relações econômicas e culturais” (HAESBAERT, 2010) falando muito mais sobre como as pessoas significam e ressignificam aquele território.

Como visto, a cidade de Belém é, não apenas o local onde ocorre toda essa movimentação de demônias, mas o espaço onde residem suas relações, que influencia diretamente nas suas territorialidades, ou seja, nas suas construções de identidade pessoal e criativa e os espaços que ocupam em sociedade. Vai muito além do espaço físico, a cidade, Belém, a urbe é o território onde essas territorialidades agem, onde esses territórios subjetivos pessoais se acumulam.

O caso da festa Batikabum que ocorreria no dia 06 setembro de 2017 é só mais um exemplo do quanto Belém é a consolidação desses territórios de vivência; a festa estava marcada no bar Fiteiro na Av. Visconde de Souza Franco, mais conhecida como Doca. Houve um problema técnico e um dos aparelhos de refrigeração parou de funcionar, tornando inviável o acontecimento do evento, já que a temperatura média da cidade é alta e o local era fechado. As drags chamadas para performar no evento eram Perséfone de Milo, Yndjáh Báh e Kawa Tsunami, que receberam seus devidos cachês mas

ficaram na rua sem destino. Próximo dali, em frente ao shopping Boulevard, as duas primeiras artistas encontraram um carro onde estavam vendendo hot dogs e cervejas, tocando música alta, Luna Skyysime, que se encontrava desmontada, solicitou ao dono do carro que colocasse as músicas de suas performances que ocorreram ali, em frente ao shopping, no meio da rua, da parada de ônibus, para os passantes e passageiros, sendo recompensadas com algumas com algumas cervejas e amendoins. As relações acontecem no espaço ao acaso, os territórios subjetivos se constroem aleatoriamente e a força política dessa territorialidade se marca, primariamente e majoritariamente, com a sua existência nesses espaços. Todo espaço onde houver uma demônia é um espaço demonizado.

Mas não apenas de forma ocasional que ocorrem as relações com a cidade, pelo contrário, as demônias fazem questão de ocupar e existir no território convencional, territorializando-os, demonizando-os, vide os casos dos eventos ITAKARALHO – Voou Meu Picumã²⁰, o Baile das Urubichas e os cortejos da Carnevale, todos eventos de ocupação urbana.

O ITAKARALHO é uma intervenção urbana no Ita Center Park, um parque de diversões que há anos vem para a cidade de Belém no período do Círio de Nazaré, estendendo-se até meados de novembro. Começou como uma espécie de Zombie Walk²¹ Drag realizando um cortejo desde o Parque da Residência até o CAN – Centro Arquitetônico de Nazaré, onde se encontra o Ita, onde as demônias vão para se divertir, ir nos brinquedos e, como o nome sugere, até mesmo perder suas perucas nestes. Conhecido por ser um espaço familiar, o evento leva cerca de 20 a 30 demônias para ocupar o espaço.

O Baile das Urubichas é uma ocupação do espaço da Feira do Açaí, local de circulação de trabalhadores localizado entre o complexo Feliz Lusitânia e o Ver-o-Peso. Não muito valorizado como ponto turístico, a Feira do Açaí é onde são descarregadas as mercadorias durante toda a madrugada, horário perfeito para sua devida ocupação. Entre pescadores, prostitutas e moradores de rua, as demônias levam suas performances para os paralelepípedos esquecidos da feira e para um público que não teria acesso a elas em outras ocasiões.

A Carnevale foi a primeira intervenção urbana realizada pela Noite Suja, no formato de bloco de rua, o evento realiza um cortejo, geralmente de um bar até a boate onde acontece a festa propriamente dita, com direito a estandarte, bike som²², performances de rua, banhos de chuva, gritos de guerra, problemas com polícia, tudo pode acontecer no cortejo da Carnevale.

Belém é o território que instiga as demônias a lutarem por ele, seu local de pertencimento é a cidade inteira, física e metafísica, é o calor, o Pedreira Lomas,

20 - Peruca, no bajubá

21 - Zombie Walk é uma passeata composta por um grande grupo de pessoas que se vestem de zumbis

22 - Um som automotivo acoplado a uma bicicleta. Muito utilizada para anúncios em bairros periféricos.

o Círio, o espaço urbano e o imaginário, que se convergem, se atravessam e se tornam um só, o território comum do território subjetivo de cada uma das artistas.

E quando foram perguntadas sobre a importância desse espaço para a sua construção pessoal, a grande maioria afirmou sua necessidade de viver a cidade em várias instâncias. Leid fala um pouco dessa densidade cultural e da força desse imaginário:

Quem nasceu e/ou vive no Pará, bebe de uma fonte inesgotável de cultura e isso influencia diretamente o cenário artístico da região. E o drag, como movimento cultural e artístico, tem a disposição um rio de possibilidades criativas para se banhar e desenvolver leituras performáticas bem únicas baseadas no regional. As Demônias são filhas de lendas, crias e criadoras de conceitos que exaltam o que vem da nossa terra. (LEID, 2018)

A exemplo, Luka Cortez fala um pouco sobre uma montagem que realizou em homenagem ao Mercado de São Brás.

Eu moro no bairro de São Brás, a minha vida inteira, a um quarteirão do Mercado de São Brás, então um belo dia eu resolvi fazer uma montagem inspirada no Mercado de São Brás, então não só estar no ambiente físico da cidade, estar no espaço físico da cidade, sim, mas também ser esse espaço físico, e querer passar a mensagem, que por vezes é subjetiva, que esse espaço físico imprime através da minha montagem. (LUKA CORTEZ, 2018)

Perséfone também frisa a questão de na cidade de Belém existir algo diferente, algo de afeto, algo de caloroso, que não vemos ao observarmos as cenas de drag e de montagem em outras cidades.

Uma coisa que eu observo muito nas drags aqui de Belém, tipo, todas, todas nós, a gente carrega muito do que a cidade representa de afeto, todas, aqui em Belém tu vê que é um rolê diferente, que a gente tem afeto, tem o calor humano daqui de Belém que a gente vê que em outros lugares não rola, eu tenho um carinho enorme por Belém, eu amo muito tudo que é produzido aqui, tudo que é feito aqui, eu tenho muito orgulho. E eu acho que a gente leva muito isso pro rolê, eu falo de mim, falo da Shayra, de todas nós, eu acho que a gente representa muito o que a gente vive na cidade. (PERSÉFONE DE MILO, 2018)

Já Rudá, explica um pouco de como realiza essa absorção de influências externas e ressignifica através do seu olhar, enquanto ser amazônida.

Eu vejo a cidade, Belém, como esse espaço em que não é necessário falar porque tem que se falar, mas porque eu estou aqui e eu sei da necessidade da gente estar falando da gente, seja em qualquer âmbito. E acho que nesse processo artístico ele também acaba sendo atravessado pela cidade e todas as suas coisas, a cidade de Belém, a Amazônia em si, elas têm uma importância fundamental no que eu me proponho a fazer, não digo que não vejo artistas de fora, não digo que não assisto filmes que me inspiram de fora, não, eu vejo sim, acho tudo isso muito foda, mas eu tento sempre trazer, engolir, fazer aquele processo que a vaca faz de ruminar, tirar dali o que há de melhor pra digerir e expor de uma outra forma, e expor com o meu olhar, enquanto ser amazônida, enquanto drag amazônida, enquanto LGBT amazônida. (RUDÁ URBANA, 2018)

Sobre esse olhar e sobre a forma que se vê as coisas diferentes quando se olha a partir de Belém, Sarita fala sobre alguns pontos em que a cidade molda a montagem e do processo demonizador como solução criativa.

O clima que é quente, úmido, que fica suado, que é agonia, que é caótico. Então não dá pra fazer qualquer tipo de montagem num contexto como esse. (...) Então esse elemento do climático e o elemento social são dois elementos que primeiramente determinam o processo como um todo, por que a gente está falando de Belém do Pará, de uma cidade do norte do país, ou seja, uma marginalização das tendências, da dinâmica cultural, inclusive esse da influência da roupa muito grande. Não é à toa que a gente vive um outro processo de performatividade de gênero e de construção drag, por que é econômico. Então a gente não tem uma diversidade de produtos e de preços que nos dê a opção de escolher. A gente não tem. A gente tem que optar pelo mais barato, e na falta de dinheiro que na maioria das vezes é o que a gente passa. Dinheiro pra comprar unha postiça, cílios postiços, meia calça, peruca o tempo todo pra renovar, pra ter coisas de qualidade, a gente tem que ter a solução criativa. Então essas soluções criativas que a gente desenvolve pro nosso processo, que a gente chama de Demônia, são soluções que vem junto com a realidade, os desafios que a realidade nos coloca. De ter que se deslocar de uber, por que é violento. Tem o contexto da violência, de não poder sair montado na rua. (...) Por isso a gente sempre vai ser Demônia, por que vai craquelar a maquiagem, por que a peruca vai colar no pescoço. Por que é isso, a gente está em Belém do Pará. (...) E isso é importante por que no desafio, na dificuldade em se reproduzir uma imagem, um comportamento hegemônico, de referência internacional, do mundo pop, que seja, normativo a gente começa a encontrar soluções criativas. E essas soluções criativas elas nos levam a perceber a potência e a importância do processo local, especificamente da identidade cultural, latino-americana, latino caribenha, afro indígena, que é escrava, que é preta, que é indígena, que é explorada, que é assassinada. Então a gente começa a criar referências nas nossas construções daqui, de onde a gente está. As nossas principais referências passam a ser essas. Vai continuar sendo a Madonna. Vão continuar sendo as divas pop. Mas sem dúvida o processo local vai nos dar inspiração e força para um processo maior. Sem falar que a gente é um grupo tão unido. Por que a gente não se aproxima pelo interesse, pelo acúmulo de nada, muito pelo contrário, é pela afinidade e pelo afeto. De pessoas que se incentivam e se encorajam, que se estimulam a continuar fazendo o que fazem, que é gastar dinheiro, é viver toda uma vida, andar na contracorrente pra fazer o que a gente faz. Então essa dimensão faz com que a gente olhe pra cidade de uma outra forma. A gente começa a olhar pra cidade e pros lugares na cidade de outra maneira, da maneira possível. A gente se adapta ao lugar e torna ele propício para o que a gente quer fazer. Transforma o lugar no nosso lugar. (SARITA THEMÔNIA, 2018)

Desde a pele, com a utilização de recursos que não são, necessariamente, voltados para maquiagem como Leite de Magnésia, Minâncora e Maisena para a selagem e bloqueio dos poros, justamente por ser uma cidade quente, úmida, e os produtos de maquiagem “de verdade” que são voltados para esse clima (à prova d’água) terem um valor discrepante em relação aos demais.

Caímos na relação da falta de um mercado próprio para o consumo drag, a falta de materiais que são considerados básicos para uma artista desse segmento como uma pasta clown, por exemplo, a grande maioria – que não tem acessibilidade a pedir pela internet – adapta para pintakara, que é uma tinta facial com uma cobertura escassa, mas ao ser misturada com o pancake de marcas que também têm cobertura ruim, como ColorMake e Sonho de Garota, criam uma textura e um tom que podem ser comparados

aos da pasta clown. Além de segurar o suor sem derreter – por ser uma camada grossa – e não suar através dela, como é a proposta dos produtos à prova d’água. Essa falta de mercado nos obriga a ser criativos na hora de desenvolver técnicas de maquiagem e na utilização de produtos: pigmentos de biscoito misturado com sombra, tinta acrílica misturada com base, talco como pó translúcido, etc.

Também sobre a condição climática, Flores fala de como o calor influencia na construção estética da sua maquiagem.

Mas a forma que a gente se maquia é outra, as roupas que a gente vai vestir são outras, próprias pra temperatura dessa cidade, enfim, a gente, muitas vezes, anda muito tempo a pé, então acho que muito do calor, interfere muito na nossa montagem, eu, por exemplo gosto de uma make mais fina, no sentido de menos maquiagem, por conta do calor, e tenho usado um ar mais borrado, porque eu sei que essa maquiagem vai derreter, eu sei que ela vai se transformar, por conta do calor, por conta da cidade, então eu já coloco ela no meio do processo. (FLORES ASTRAS, 2018)

Além do espaço físico, muitas falam de como a cidade existe enquanto espaço político e estar e existir nesse espaço é necessário. A palavra mais utilizada para essa relação foi “ocupar”. Bunny fala um pouco dos espaços de resistência que as demônias criam enquanto ocupam.

Acima de tudo é a própria resistência, que a gente está lutando por um espaço que é nosso por direito e onde nós não somos aceitos. Que faz a gente refletir cada vez que a gente se encontra e se faz presente nesses espaços, principalmente espaços públicos, que na sua grande maioria não são ocupados por artistas marginalizados, e isso somos nós. Nós somos artistas marginalizados por uma sociedade que acha que a nossa arte não vale a pena. Que a nossa arte não é boa, que aquilo que a gente faz não é arte, que aquilo que a gente faz não pode ser um trabalho. Eu acho que é de suma importância, de extrema importância a gente estar ali se fazendo presente, eu acho que a montagem, quando a gente ocupa um bar, tanto no centro da cidade, quanto num bairro nobre, quanto numa periferia, a gente vê a diferença entre a receptividade das pessoas, nos olhares das pessoas, a diferença de aceitação, eu acho muito importante, acho que a gente não tem que baixar a cabeça nunca pra essa sociedade, pra esses espaços que a gente procura ocupar, que a gente ocupa. (BUNNY, 2018)

Fala-se da importância de ocupar espaços onde esses corpos em fuga de padrão não são bem-vindos, onde a arte drag dificilmente chega por falta de meios: a demônia ocupa, invade, mijá em cima, territorializa. A demônia precisa existir, se mostrar existente. “Enquanto houver espaço vai existir a vontade de ocupar, a vontade da gente tá presente, da gente se firmar como parte viva e pulsante dessa cidade” (GIGI HÍBRIDA, 2018). Pandora também pontua a importância do enfrentamento, de estar onde a demônia não é bem quista.

Também é importante que a gente ocupe os espaços de quem não nos quer, isso também é muito importante porque só assim, só com essa guerra, e a gente tem que falar que é guerra porque é sim, não dá pra gente jogar flores em cima, é que é guerra mesmo, e só assim a gente vai conseguir também além do calor das pessoas que nos querem o respeito ou o cala a boca de quem não nos quer. (PANDORA RIVERA RALA, 2018)

Simone também frisa de forma veemente a imponência das tecnologias de gênero como repressão e como isso age de forma incisiva nas construções enquanto indivíduos e enquanto pontos de resistência.

E eu acredito que dentro dessas tecnologias de gênero, que são os alicerces dessa cidade subjetiva e física, essas tecnologias de gênero não estão preparadas para receber a existência de drags dentro da cidade. Eu digo isso como drag e como artista visual, como gay, como designer, como produtor cultural. Em nenhuma dessas plataformas que eu adoto a cidade me abraça, na verdade, a gente deve estar sempre driblando e fazendo parkour pela cidade pra atravessar todas essas dificuldades que são de cunho social mesmo. E dentro, como falei dessas tecnologias de gênero que dizem que existe por conta do binarismo, que dividem as seções das lojas de departamento, que nos dividem em cores, que nos segregam por tamanho de cabelo, por formato de órgão genital. Todas essas tecnologias são massacrantes dentro desse espaço, seja ele subjetivo ou físico. Eu acho que é isso. (SIMONE, 2018)

As mulheres cisgênero que foram entrevistadas também pontuaram essa relação do corpo feminino cis com a cidade, enquanto alvos e, principalmente, pelo corpo montado estar mais vulnerável, e de existir nesses espaços determinados socialmente como masculinos, como a cena drag.

A importância no campo subjetivo eu acho que é justamente de ter autonomia sobre o meu corpo, sobre a importância de existir e de circular nesses espaços, mesmo que muitas vezes esses espaços nos sejam negados, enquanto mulher, enquanto preta, enquanto ser humano que foge esse padrão de masculino, porque o meio drag é um negócio que ainda é muito masculino, embora sejam na maioria todos gays, a maioria dos homens, é muito masculino, não dá pra deixar de dizer que homens gays são homens. Então eu sinto que é muito importante eu estar ali, mesmo com muita dificuldade pra me montar e estar no rolê, é importante, principalmente nós, drags mulheres cis ou trans, é importante a gente estar ocupando esse espaço. (BLACK JAMBU, 2018)

O medo também foi colocado novamente em pauta por Don Pine, afirmando o corpo feminino como alvo.

Eu acho que é importante nós termos acesso a todos os espaços. Poder se fazer presente. Poder frequentar os lugares. Mas eu acho que eu não paro tanto pra pensar nisso porque eu tenho muito medo. De ser agredida, medo de ser a estranha, de não voltar. Que é o que se tem porque se é mulher. Então se você é mulher já se tem medo de sair. Quando você já está montada de alguma coisa você fica mais estranha, então o medo aumenta. (DON PINE, 2018)

Reforçado na fala de Rubi da Bike:

Em alguns lugares, como na Feira do Açaí, que eu já fui montada pra lá, aí eu já não me senti confortável, porque já percebi que o meu corpo estava mais vulnerável ainda naquele ambiente, não porque é um ambiente de trabalhadores, não porque são aquelas pessoas, mas a forma como eles nos enxergam, que eu sei que eu, enquanto mulher, se eu estivesse lá eu seria assediada e montada parecia que eu estava mais vulnerável ainda a passar por isso, então de certa forma alguns lugares podem interferir, sim, nessa montagem e como eu vou me comportar. (RUBI DA BIKE, 2018)

O corpo feminino existe enquanto uma grande potência política, seja dentro da arte drag ou fora, mas há de se convir que esse alvo e essa vulnerabilidade que o corpo drag trazem consigo, nesse aspecto, não é uma situação amena para esse corpo. Aos poucos e cada vez mais, mulheres estão ocupando a arte drag, construindo um referencial de representatividade e força política dentro da cena. Sendo este estudo do corpo feminino na drag uma área que cresce muito na cidade de Belém, academicamente representada por Larissa Latif, Ana Paula Gomes, Emanuelle Corrêa, entre outras.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa se mostrou muito intensa e cheia de atravessamentos, sendo bastante difícil de analisar todos os ângulos de algumas situações, tanto devido à quantidade de entrevistados, quanto à própria densidade e variedade dos assuntos.

O que se iniciou com uma pesquisa bibliográfica e conceitual, passeando por períodos históricos e grandes pensadores, uma base para o pensamento e o entendimento suspenso do que seria a demônia. Mas, a verdade é que demônia é um termo mutável, mutante, é significado por quem o utiliza com base unicamente na sua própria bagagem cultural. A demônia é o que quiser. E essa força libertária em uma sociedade cada vez mais endurecida, é uma força necessária e necessariamente política.

Outro ponto que nasceu durante a pesquisa, e que se pretende levar à frente em posteriores estudos, é a importância dos afetos para esse grupo, de como a forma que se deixam afetar umas pelas outras, suprimindo competitividades e sendo gentis, é transgressora dentro de uma sociedade de afetos pré-moldados, e, certamente, é um caminho para uma mudança social, mesmo que dentro da microesfera em que estão inseridas.

Quando Pandora afirma a importância de dizer que é guerra, sim (PANDORA RIVERA RAIA, 2018) ela fala muito do atual momento político brasileiro, em que o presidente Jair Bolsonaro levanta discursos de ódio contra a comunidade LGBT abertamente e, concomitantemente, a importância de estarmos na linha de frente de uma parte da nova geração, bem como, ao longo da história, a drag e a trans/travesti, sempre estiveram nessa posição frontal, hoje podemos tomar esse papel e, o mais importante, reagindo com afeto, a nossa arma ser a comunhão, o megazord, que muito além de uma aliança física que ocorre para nos sentirmos seguros e andarmos nas ruas, mas é uma aliança psicológica e fundamentalmente política. O megazord é a nossa superarma, é quando, assim como nos Power Rangers, nada pode nos derrubar.

A relação com a cidade foi atravessada com o próprio conceito de demônia, com o ocupar de espaços, com a afirmação política; e também com a segregação de mercado, a qualidade de produtos e necessidade criativa para resolução de eventualidades. Além do mais comentado: a condição climática. Por Belém ser uma cidade quente e úmida tornando inviável qualquer tipo de montagem “tradicional”. É importante pontuar seu atravessamento quando Sarita fala que sempre seremos demônias porque a peruca vai colar no pescoço (SARITA THEMÔNIA, 2018), é justamente sobre como ser demônia e a condição climática da cidade estão conectadas em sua essência. A demônia pode existir em outros espaços, mas ela faz sentido aqui, em coletivo.

Então pode-se afirmar que a hipótese construída para a pesquisa de que a territorialidade pessoal de cada artista em sua relação com a cidade de Belém, assim como as relações sociais e políticas intrínsecas, influenciam diretamente nessa construção de identidade, seja através dos afetos, da necessidade de invadir espaços, da cultura densa ou das forças climáticas. Tudo isso molda a demônia e faz dela uma artista essencialmente territorial, desenvolvendo uma categoria específica de montagem aos padrões belemenses.

De forma geral, essa pesquisa se conclui mas não busca ter um aspecto irretorquível, porque fechar hermeticamente algo seria o contrário de tudo que fora pesquisado. Como pontua Cecília Salles (1998), é uma obra inacabada, porque a drag/demônia é a sua própria obra, não é apenas uma performance, não é apenas uma montagem, é ela inteira, é o conjunto de montagens e atravessamentos, ela é o processo. Assim, essa fase da pesquisa termina porque precisa terminar, mas se segue, com tom de inacabada mesmo, em processo, levantando luzes para outras tantas mais pesquisas.

REFERÊNCIAS

ALOES, Anselmo Peres. Madame Satã e a encenação do feminino: impasses de um malandro travestido de vermelho. *Revista Gênero*, v. 8, n. 2, 2012.

ALVES, Syntia. Mulheres trágicas de Shakespeare: Ofélia, Julieta e Lady Macbeth. Aurora. *Revista de Arte, Mídia e Política*. ISSN 1982-6672, v. 6, n. 17, p. 51-66, 2013.

AMADOR, Luiza Helena Miranda; HENRIQUE, Márcio Couto. Da Belle Époque à cidade do vício: o combate à sífilis em Belém do Pará, 1921-1924. *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, 2016.

BAKER, Roger. *Drag: A history of female impersonation in the performing arts*. NYU Press, 1994.

BENTO, Berenice. *Transviad@s: gênero, sexualidade e direitos humanos*. Salvador, EDUFBA, 2017.

BORTOLOZZI, Remom Matheus. A Arte Transformista Brasileira: Rotas para uma genealogia decolonial. *Quaderns de Psicologia*, v. 17, n. 3, p. 123-134, 2015.

BRASIL, Priscilla. *As Filhas da Chiquita*. Documentário, 52 min., cor, Brasil. 2006.

BUTLER, Judith. “Corpos que pensam: sobre os limites discursivos do ‘sexo’”. In: LOURO, Guacira Lopes (org). *O Corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autentica, 2000, p.151-172.

_____. *Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão da Identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

_____. *Inversões sexuais*. In: PASSOS, Izabel C. Friche (org.) *Poder, normalização e violência: incursões foucautianas para a atualidade*. 2ed. Belo Horizonte: Autentica, 2013.

CHIDIAC, Maria Teresa Vargas; OLTRAMARI, Leandro Castro. Ser e estar drag queen: um estudo sobre a configuração da identidade queer. *Estudos de psicologia*, v. 9, n. 3, p. 471-478, 2004.

COLEMAN, Bud. *Jewel Box Revue: America’s Longest-Running Touring Drag Show*. *Theatre History Studies*, v. 17, p. 79, 1997.

CUNIBERTO, Flavio. “Etimologia e mitologia del ‘daimon’”, em: Angelucci, Daniela (org.). *Arte e daimon*. Macerata: Quodlibet, 2002, pp. 15-28.

DA COSTA, Felisberto Sabino. *Arquiteturas do corpo: máscaras e mascaramentos contemporâneos*. *Rascunhos-Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas*, v. 2, n. 2, 2015.

DA JUSTA COELHO, Juliana Frota. Descortinando a cidade: a "montagem" da Fortaleza" babado"/Unveiling the city: the "montagem" of the "babado" Fortaleza.-Doi: <http://dx.doi.org/10.5212/Rlagg.v.1.i2.176189>. Revista Latino-Americana de Geografia e Gênero, v. 1, n. 2, p. 176-189, 2010.

DA SILVA, Georges; HOMENKO, Rita. Budismo: psicologia do autoconhecimento. São Paulo: Editora Pensamento, 1998.

DA SILVA, Tomaz Tadeu et al. A produção social da identidade e da diferença. Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, p. 73-102, 2000.

DE CASTRO, Fábio Fonseca. A identidade encenada. A produção artística de Belém como laboratório e teatro da identidade amazônica. Contemporânea (Título não-corrente), v. 10, n. 2, 2012.

DE JESUS, Jaqueline Gomes. Orientações sobre identidade de gênero: conceitos e termos. 2012.

DE LIMA, Andrey Faro. A Fronteira Caribenha: Música, Identidade e Transnacionalismo na porção norte do Brasil, 2015.

DE SALES, Nicolas Silva; DE MELLO, Jamer Guterres. A voz queer no documentário Paris is Burning. Passagens, v. 8, n. 1, p. 1-18, 2017.

DIAS, Caio Smolarek; DIAS, Solange Irene Smolarek. Belém do Pará: história, urbanismo e identidade. Planejamento Urbano e Regional: ensaios acadêmicos do CAUFAG. Cascavel: Smolarek Arquitetura, 2007.

EISENSTEIN, Sergei. Word and image. The film sense, p. 3-68, 1942.

GADELHA, José Juliano Barbosa. Masculinos em Mutação: A performance drag queen em Fortaleza. 2009. Tese de Doutorado. <http://www.teses.ufc.br>.

GREEN, James N. "Who Is the Macho Who Wants to Kill Me?" Male Homosexuality, Revolutionary Masculinity, and the Brazilian Armed Struggle of the 1960s and 1970s. Hispanic American Historical Review, v. 92, n. 3, p. 437-469, 2012.

HAESBAERT, Rogerio. Território e multiterritorialidade: um debate. 2010.

HALL, Stuart. Da diáspora: identidades e mediações culturais. Editora UFMG, 2006.

HAY, Louis. Le texte n'existe pas. Réflexions sur la critique génétique. Poétique, n. 62, p. 147-158, 1985.

JATENE, Isabela. Drag queens, rainhas ou dragões? a sociabilidade das tribos urbanas em Belém. 1997. 246f. Diss. Dissertação (Mestrado)-Universidade Federal do Pará, Belém, 1997.

KOBAYASHI, Máira. Do lado de lá: um estudo etnográfico sobre as homosociabilidades que se constituem nas periferias da cidade de São Paulo. Primeiros Estudos, n. 4, p. 112-122, 2013.

LACERDA, Franciane Gama. “Merecedoras das páginas da história”: memórias e representações da vida e da morte femininas (Belém, séculos XIX e XX). Cad. Pagu n 38 Campinas Jan./Junho 2012.

LAU, Héilton Diego. A (des) informação do bajubá: fatores da linguagem da comunidade LGBT para a sociedade. *Temática*, v. 11, n. 2, 2015.

LIMA, Agatha. Mitos sobre pessoas trans e travestis que precisam ser combatidos. Portal M de Mulher, não paginado, 2017. Entrevista concedida a Lucas Castilho. Disponível em: <<https://mdemulher.abril.com.br/estilo-de-vida/7-mitos-sobre-pessoas-transsexuais-e-travestis-que-precisam-ser-combatidos/>>

LIPOVETSKY, Gilles. A terceira mulher: permanência e revolução do feminino. Editora Companhia das Letras, 2000.

LOPES, Elizabeth Pereira et al. A máscara e a formação do ator. 1990.

LOUREIRO, João. A etnocenologia poética do mito. *Revista Ensaio Geral*, v. 1, n. 2, 2011.

LOURO, Guacira Lopes. Teoria queer-uma política pós-identitária para a educação. *Red Revista Estudos Feministas*, 2000.

MARONEZE, Bruno Oliveira. Um estudo da nominalização no Português do Brasil com base em unidades lexicais neológicas. 2005.

MELLO, Carlos Antônio Andrade. Um olhar sobre o fetichismo. *Reverso*, v. 29, n. 54, p. 71-76, 2007.

MESQUITA, Marina Leitão. O amadrinhamento como forma de sociabilidade: uma análise antropológica de uma família drag queen. In: XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais. 2011.

MISKOLCI, Richard. A Teoria Queer e a Sociologia: o desafio de uma analítica da normalização. *Sociologias*, v. 11, n. 21, 2009.

MOITA LOPES, Luiz Paulo da. Discursos de identidades: discurso como espaço de construção de gênero, sexualidade, raça, idade e profissão na escola e na família. Campinas: Mercado de Letras, p. 13-38, 2003.

MONTSERRAT, Sarah de. 2017. Entrevista concedida a Juliana Bentes.

NEPOMUCENO, Valério. A queda da contabilidade gerencial e a ascensão da fraude contábil nos Estados Unidos. *Boletim do IBRACON*, n. 285, 2002.

NICOLAI, Renato. Línguas Indígenas Brasileiras. Disponível em: http://www.geocities.ws/indiosbr_nicolai/dooley/ptgn.html desde: 06/08/2000. Acesso em: 07/02/2017.

NOGUEIRA, Carlos Roberto F. O Diabo no Imaginário Cristão. Bauru: EDUSC, 2002

PALOMINO, Érika. Babado forte: moda, música e noite na virada do século 21. Editora Mandarim, 1999.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Revista Estudos Históricos*, v. 5, n. 10, p. 200-215, 1992.

RIBEIRO, Milton. “E a Quadrilha Toda Grita... Viva a Filha Da Chiquita!”. Notas Etnográficas da Festa da Chiquita Em Belém-PA. Ponto Urbe. Revista do núcleo de antropologia urbana da USP, n. 16, 2015.

RODRIGUES, VENIZE NAZARÉ RAMOS. Bairro e Memória: Umarizal das vacarias aos espigões.(Belém, 1950/2000).

ROBERTSON, Roland. Globalização: teoria social e cultura global. Editora Vozes, 2000.

RUETHER, Rosemary Radford. Sexismo e religião: rumo a uma teologia feminista. Sinodal, 1993.

SALLES, Cecília Almeida. Gesto inacabado: processo de criação artística. Annablume, 1998.

_____. Crítica genética e semiótica: uma interface possível. Criação em processo: ensaios de crítica genética. São Paulo: CAPES, p. 177-201, 2002.

SANTOS, Antônio Edson. Relembrando Babeth Taylor. 2011. [disponível em: <http://faladanoite.festabelem.com.br/2011/05/13/relembrando-babeth-taylor/>] Acesso em: 20/09/2017.

SANTOS, Marlene Soares dos. “O teatro elisabetano”. IN NUÑEZ, Carlinda. O teatro através da história. Rio de Janeiro: CCBB/Entourage, 1994.

SMITH, Paul Julian. New York, New York: Lorca’s Double Vision. Journal of Iberian and Latin American Studies, v. 6, n. 2, p. 169-180, 2000.

SOBRE LAS POLÍTICAS, Declaración de México. Culturales. In: Conferência mundial sobre las políticas culturales México DF. 1982.

TURNER, Victor. O processo ritual: estrutura e antiestrutura. Petrópolis: Vozes, 1974.

VENCATO, Anna Paula et al. Fervendo com as drags: corporalidades e performances de drag queens em territórios gays da Ilha de Santa Catarina. 2002.

VENCATO, Anna Paula. Negociando desejos e fantasias: corpo, gênero, sexualidade e subjetividade em homens que praticam crossdressing. Prazeres dissidentes. Rio de Janeiro, CLAM-Garamond, p. 93-117, 2009.

VILARINS, André Luiz Rodrigues. Se não for pra causar nem saio de casa: Drag Queen como potência pedagógica. 2015.

WILLEMART, Philippe. Universo da criação literária: crítica genética, crítica pós-moderna? Edusp, 1993.

WILLIAMS, Raymond. A fração Bloomsbury. Revista Plural. São Paulo: USP, 1999.

ZERVIGON, Andres Mario. Drag shows: Drag queens and female impersonators. GLBTQ Arts, v. 1, p. 89-103, 2009.