

Diferentes montações e *performances* de drag queens e pessoas gênero-dissidentes: mimese de um ideal feminino ou revolução de gênero?

Different setups and performances by drag queens and gender-dissident people: mimesis of a female ideal or a gender revolution?

Rafaela Gomes Paes Barreto¹, Aluísio Ferreira de Lima²,
Stephanie Caroline Ferreira de Lima³

Resumo

Neste artigo, discutimos as vicissitudes das diferentes montações e *performances drag* e de pessoas gênero-dissidentes. Fazendo uso do termo “*performance trans*”, na perspectiva de Juliana Frota da Justa Coelho, pretendemos refletir sobre diferentes formatos e efeitos suscitados por *performances* de gênero. O objetivo é, sem intenção de constituir uma trajetória histórica supostamente única, compreender as potencialidades e os desafios destas *performances* e promover uma reflexão sobre os efeitos dessas manifestações em nossa sociedade e o contexto social dos lugares onde ocorreram e ocorrem. A partir da teoria *queer*, que se apresenta como crítica à cisheteronormatividade, voltamos a nossa atenção para a análise de performatividades não hegemônicas que tensionam tais normas. Assim, o artigo foi dividido metodologicamente em três partes: 1) discussão teórica sobre a normatividade envolvendo os usos do corpo generificado; 2) contextualização das *performances drag queen*; e 3) análise acerca de alguns dos múltiplos significados e formatos que foram sendo adotados nas últimas décadas para a elaboração das *performances trans*. Os momentos apresentados ao longo do artigo permitem assinalar, finalmente, como as diferentes *performances trans* oferecem elementos para uma crítica potente e transformadora do ideal feminino cisheteronormativo.

Palavras-chave: Gênero. Montação. *Performance*. Dissidência de gênero. Psicologia social.

Abstract

In this article, we discuss the vicissitudes of different assemblies and drag and gender-dissident people performances. Using the term “*trans performance*”, from the perspective of Juliana Frota da Justa Coelho, we intend to reflect on different formats and effects brought about by genre performances. The objective is, without intending to constitute a supposedly unique historical trajectory, to understand the potential and challenges of these performances and to promote a reflection on the effects of these manifestations on our society and the social context of the places where they occurred and occur.

¹ Mestranda em Psicologia Social na Universidade Federal do Ceará (UFC), Fortaleza, Ceará, Brasil. *E-mail:* rafapaes2005@gmail.com

² Pós-doutorado pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), São Paulo, São Paulo, Brasil. Professor do Departamento de Psicologia da Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, Ceará, Brasil. *E-mail:* aluisiolima@ufc.br

³ Doutoranda em Psicologia na Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, Ceará, Brasil. *E-mail:* stephaniecarolinelima@hotmail.com

From the queer theory, which presents itself as critical to cisheteronormativity, we turn our attention to the analysis of non-hegemonic performativities that tension such norms. Thus, the article was methodologically divided into three parts: 1) a theoretical discussion on normativity involving the uses of the generated body; 2) a historical contextualization of drag queen performances; and 3) an analysis of some of the multiple meanings and formats that have been adopted in the last decades for the elaboration of drag and trans performances. Those moments presented throughout the article allow us to point out, finally, how the different trans performances offer elements for a potent and transforming critique of the cisheteronormative feminine ideal.

Keywords: Gender. Look preparation. Performance. Gender dissent. Social psychology.

Reconhecer-se como corpo-falante implica, portanto, na renúncia não apenas de uma identidade sexual cristalizada e determinada naturalmente, mas também dos benefícios que poderiam ser obtidos de uma naturalização dos efeitos sociais, econômicos e jurídicos de suas práticas significantes. (COELHO, 2012, p. 46).

Durante décadas, as discussões sobre gênero estiveram centradas nas figuras do homem e da mulher, seja para abordar a pertinente questão acerca dos papéis de gênero na sociedade ou para questionar essa binariedade, a qual desconsidera outras formas de existência generificadas, naturaliza e reitera a lógica homem-masculino-pênis e mulher-feminina-vagina. A partir da teoria *queer*, advinda do deslocamento desta última proposição para uma conceituação de gênero crítica da suposta binariedade sexual, a narrativa sobre o gênero sofreu profundas mudanças em termos ontológicos e epistemológicos. Neste artigo, nosso objetivo é discutir acerca da multiplicidade de formas adquiridas pelas “*performances trans*”, entendendo estas como *performances* dissidentes de gênero que costumam transcender significados naturalizados, podendo tratar-se de *drags* ou não, de forma análoga ao que coloca Coelho (2012, p. 20). Também contextualizamos o aparecimento destas manifestações corporais no Brasil, com o intuito de assinalar como as *performances trans* podem estar relacionadas à produção de determinadas subjetividades contemporâneas e promover uma reflexão sobre os efeitos dessas manifestações para a cultura e a organização social dos lugares onde ocorrem.

Para compreender o sentido das *performances trans*, as quais explicaremos em detalhes mais adiante, recorreremos às proposições teóricas de Judith Butler (2016), acerca das críticas à

cisheteronormatividade, e de Paul Preciado (2011), quanto aos limites da generificação e as possibilidades tecnológicas de modificações dos corpos. Nessa perspectiva, os contornos dos corpos não são definidos materialmente, mas instituídos através de discursos responsáveis por naturalizar o que é chamado de corpo e, assim, corroborar as normas sociais regulatórias de modos de existência – a exemplo do sexo que é tomado como existente na própria natureza e manifesto na superfície corporal. Em outras palavras, o corpo torna-se corpo a partir dos discursos que regulam, coagem e legitimam o que pode ou não ser compreendido como tal (PRECIADO, 2011). Portanto, longe de objetificar o corpo como materialidade passiva, entende-se “as fronteiras do corpo como o limite do socialmente *hegemônico*” (BUTLER, 2016, p. 227), ou seja, de maneira contextualizada e perpassada por normas reguladoras que generificam os corpos (BUTLER, 2016).

Longe de supormos uma história linear ou marcada por acontecimentos cronologicamente delimitados e universais, esse artigo teórico está dividido metodologicamente em três partes, a saber: uma discussão teórica sobre a normatividade que envolve os gêneros e os usos dos corpos, a partir das contribuições de Judith Butler (2016) e Paul Preciado (2011); a contextualização das *performances* questionadoras das normas de gênero no Ocidente, a partir de referências centradas na

figura da *drag queen*; e, por fim, a análise acerca de alguns dos múltiplos significados e formatos que foram sendo adotados nas últimas décadas para a elaboração das *performances* dissidentes de gênero.

É neste jogo de forças que estão compreendidas as identidades de gênero, dado que a compreensão do masculino e do feminino está pautada na fixidez de um corpo sexuado em continuidade com um “sentimento interno” do gênero binário, que se expressa de acordo com as normas sociais estabelecidas. Porém, o corpo-gênero (BUTLER, 2016), à medida que está sujeito a tantos predicativos regulatórios de atos, aparências e relações, precisa incessantemente repeti-los, de modo que é a continuidade dos padrões regulatórios de gênero que é responsável pela aparente naturalidade deste. Ao mesmo tempo, são as descontinuidades, os furos e os tensionamentos produzidos pelos corpos que evidenciam a artificialidade deste constructo. É nesse sentido que, segundo a autora, o gênero é performativo, ou seja, é produzido na medida em que praticado. Destacando a ideia de abjeção, a autora descreve que o sistema cisheteronormativo é composto por um conjunto de repreensões e incitações sobre o corpo que são responsáveis pela produção da rejeição às características “incoerentes” às identidades pautadas pelo binarismo masculino/feminino e aponta essas rejeições contínuas como sendo, simultaneamente, produtoras da subjetividade hegemônica e produtoras do “objeto”, das aberrações, do “Outro” anormal e “incorreto”, os quais são punidos com violência por suas inconformidades.

A normatividade de gênero e os usos dos corpos

Ainda que, desde meados do século XX, as tecnologias permitam modificações cirúrgicas e hormonais no que se refere à morfologia sexual, promovendo uma reflexividade e uma cisão entre as noções de sexo e gênero, análoga à dicotomia entre corpo e mente, a elaboração de tais discussões se deu como uma tentativa de regular os

usos do corpo, a partir da visão restrita do tornar-se “normal” (PRECIADO, 2011). Em resposta às regulações biomédicas, Paul Preciado argumenta que “não existe diferença sexual, mas uma multidão de diferenças, uma transversalidade de relações de poder, uma diversidade de potências de vida” (PRECIADO, 2011, p. 18), uma multidão capaz de intervir em tecnologias e dispositivos de produção de subjetividade. O autor se inspira na teoria foucaultiana para formular o conceito de contrassexualidade, que consiste em uma “teoria do corpo que se situa fora das oposições homem/mulher, masculino/feminino, heterossexualidade/homossexualidade” (PRECIADO, 2017), situando o gênero e a sexualidade como tecnologias corporais.

Acreditamos que tais ideias de Preciado dialoguem, indiretamente, com a afirmação de Butler (2016, p. 234), de que “a construção da coerência oculta as descontinuidades do gênero”. Enquanto as discussões do primeiro enfocam na produção normativa e biopolítica dos corpos generificados, a segunda volta-se para o caráter performativo das ações que forjam o gênero enquanto identidade fixa e natural. Nesse sentido, a performatividade do gênero expõe a ontologia corporal ancorada nos poderes que originam os próprios atos generificados – uma ontologia política e discursiva – muito mais que nos sujeitos, posto que estes servem como uma camuflagem para as convenções que decidem sobre os limites e contornos desse corpo que produzem. De mais a mais, “o deslocamento da origem política e discursiva da identidade de gênero para um “núcleo” psicológico impede a análise da constituição política do sujeito marcado pelo gênero e as noções fabricadas sobre a interioridade inefável de seu sexo ou sua verdadeira identidade” (BUTLER, 2016, p. 235-236). Todavia, não é possível dizer que ambos os autores pensem gênero de forma idêntica, uma vez que, enquanto Judith Butler afirma que o gênero é performativo, para Paul Preciado o gênero é prostético, dependendo da materialidade do corpo para existir (PRECIADO, 2017).

Com isso, ao afirmarmos que os gêneros são performativos e que a repetição contínua dos

gestos pode produzir a subjetividade do sujeito, também ficam à mostra as fragilidades da categoria “gênero”, uma vez que a fixidez pretendida às “identidades” pode ruir quando o sujeito rompe com atos de repetição. A performatividade pode ser definida, portanto, como a reiteração citacional de *performances* generificadas (BUTLER, 2016) que, por sua vez, são as diferentes formas de expressão corporal possibilitadas por tecnologias: roupas, acessórios, maquiagem, cirurgias plásticas, entre outras (PRECIADO, 2017). Dessa forma, as *performances* trans podem aparecer nesse contexto para fazer questão aos padrões performativos do gênero, bem como para ressaltar as brechas existentes na categoria “gênero”, enquanto enfatizam outros usos do corpo que não os instituídos como normais.

Retornando às perguntas relacionadas às *performances* trans enquanto mantenedoras de padrões hegemônicos quando mimetizam o gênero feminino, Butler (2016) diverge das posições de outros teóricos que sustentam essa crítica, e argumentam que fazer *drag*, ao invés disso, é uma expressão que escancara o quão artificial é o corpo generificado, ou seja:

Se a verdade interna do gênero é uma fabricação, e se o gênero verdadeiro é uma fantasia instituída e inscrita sobre a superfície dos corpos, então parece que os gêneros não podem ser nem verdadeiros nem falsos, mas somente produzidos como efeitos da verdade de um discurso sobre a identidade primária e estável [...] Eu sugeriria, igualmente, que o travesti subverte inteiramente a distinção entre os espaços psíquicos interno e externo, e zomba efetivamente do modelo expressivo do gênero e da ideia de uma verdadeira identidade do gênero (BUTLER, 2016, p. 236).

Quando aparece em *performances* trans – mesmo em um formato comercial de *performance* – o gênero se mostra evidentemente ensaiado e

pensado a partir da observação minuciosa dos atos atribuídos aos gêneros feminino e masculino no cotidiano, que ganham uma carga teatral na pele da pessoa que performa. A repetição de maneirismos visuais, vozes e gestos atribuídos às mulheres, por exemplo, pode subverter o intuito regulador das normas e denunciar o aspecto fabricado e, conseqüentemente, performativo da identidade de gênero.

Não somente isso, mas a possível inconformidade entre a anatomia do *performer* e o gênero representado exacerbam o descolamento entre essas duas categorias, ambas, ao mesmo tempo e separadamente, presentes no momento da *performance*. Isto quer dizer que, ao colocar em evidência a *performance* e ao propor ser um gênero que não corresponde à sua anatomia, a *drag* expõe a face imitativa do próprio gênero, ou melhor, revela a farsa da naturalização das identidades de gênero (BUTLER, 2016), de maneira similar a uma pessoa que passa por uma transição de gênero “definitiva”. Por meio do que pode ser interpretado como uma paródia da ideia de um gênero verdadeiro se faz ver a brecha do performativo que abre espaço para o seu rompimento ou reformulação.

Nesse sentido, Taylor e Rupp (2008) lançam questões semelhantes quanto ao aspecto heteronormativo das *performances* trans, mas ao longo da pesquisa revelam que “transgenerificação, sexualidade identificada ao mesmo sexo e *performance* teatral são centrais para as identidades pessoais destas *drag queens* que usam *drag* para forjar identidades coletivas e pessoais que não são nem femininas, nem masculinas, mas são ainda mais seus próprios gêneros complexos” (TAYLOR; RUPP, 2008, p. 114, tradução nossa⁴). De certa forma, para além das interpretações que possam adquirir, as *performances* dissidentes de gênero constituem formas de construção da própria percepção de gênero e sexualidade, ou seja, formas de subjetivação de sujeitos marginalizados pelas instituições sociais.

⁴ No original: “transgenderism, same-sex sexuality, and theatrical performance are central to the personal identities of these drag queens, who use drag to forge personal and collective identities that are neither masculine nor feminine, but rather their own complex genders” (TAYLOR; RUPP, 2008, p. 114).

Butler (2016, p. 238) entende que “embora os significados de gênero assumidos nesses estilos parodísticos sejam claramente parte da cultura hegemônica misógina, são, todavia, desnaturalizados e mobilizados por meio de sua recontextualização parodista”, em uma relação mais complexa entre gênero, *performance* e *performer* que a mera reprodução de ideais opressivos. Ademais, arte gênero-dissidente cria espaços de visibilidade para o movimento LGBTQIA+⁵, assim como a ruptura e a denúncia do sistema heteronormativo, sendo uma forma de arte que mobiliza a reflexão política e reivindica o direito ao corpo.

As *performances* trans articulam-se de forma a criar visibilidade a estes sujeitos e tensionar o entendimento entre margem e centro, normalidade e anormalidade. Ao denunciar a performatividade do gênero, as *performances* trans fazem resistência à patologização de corpos dissidentes, sustentada principalmente pelos saberes médico-jurídicos. Com efeito, essas *performances* lançam a pergunta: o que quer dizer ser “uma mulher de verdade”?

Ainda sobre os modelos de *performances* trans, estas não permanecem fechadas nas nomenclaturas que adquirem e nem nos espaços de grandes festas e palcos – sejam eles de espetáculos ou de eventos de moda. São reformuladas, constantemente, pelos corpos que se apropriam desta ou de outra forma de aparecer, a exemplo de *drags* que ora se transformam em um corpo extremamente feminilizado, ora adquirem características fantásticas ou andróginas em outro momento. Neste trabalho mantivemos as *performances* trans alinhadas à nomenclatura *drag*, não porque sejam

sinônimas, mas por pensarmos que ambas estão historicamente imbricadas, exercendo influências mútuas, sendo difícil distingui-las, a não ser por uma análise caso a caso. Dessa forma, ressaltamos que falar em *drag* é aludir a um tipo de *performance* dissidente de gênero, ao qual tivemos acesso através do material da pesquisa⁶ realizada pela primeira autora deste artigo, sem a intenção de encerrar as possibilidades de *performances* trans em uma determinada nomenclatura.

Quando falamos em *performances* trans, visamos englobar as produções corporais e/ou artísticas que desafiam as normatividades cisgênero e heterossexual, ou seja, representações como as protagonizadas por *drag queens*, *drag kings*⁷, transformistas, travestis e transgêneros, considerando novamente o posicionamento de Coelho (2012). Isso não quer dizer, nem para a autora nem para nós, que as *performances* trans ocorram todas da mesma maneira, tampouco por uma motivação similar. Há *performances* provisórias ou momentâneas, em que a pessoa ou “monstro” protagonista se “monta” e “desmonta”, através de maquiagem e adereços que remetem a quem ou ao que se deseja representar, como uma diva ou uma criatura. E há, também, *performances* permanentes, mediadas por tecnologias contemporâneas de modificação corporal, como cirurgias plásticas e injeções de hormônios. É possível, inclusive, que uma única pessoa ou monstro combine estas duas *performances* e que as utilize em situações diferentes, a exemplo de uma mulher trans que realize *performances* como *drag queen* ou como *drag king*.

⁵ LGBTQIA+ se refere, respectivamente, a lésbicas, *gays*, bissexuais, travestis, transexuais, transgênero, *queer*, intersexuais e assexuais, além de demonstrar a existência de gêneros e orientações sexuais não listados nesta sigla. Para uma discussão histórica especificamente voltada para o Movimento LGBT, como costuma ser conhecido, recomendamos a leitura de Silva (2008).

⁶ A referida pesquisa foi finalizada em 2019. Quanto à relação entre *drag queens*, *drag kings* e *performances* trans, optamos por uma breve contextualização histórica acerca do surgimento de *performances* dissidentes de gênero utilizando o conceito “*drag*” porque Judith Butler (2016) atribui às *drag queens* o pioneirismo das expressões corporais questionadoras das normas de gênero. *Performance* trans é uma expressão que visa, portanto, contribuir para a percepção da multiplicidade de expressões de gênero e subjetividades, que não necessariamente se resumem a espetáculos no palco ou à montagem temporária.

⁷ Os *drag kings* são *performers* das masculinidades, comumente mulheres montadas para *performances* temporárias, e que se utilizam de características consideradas masculinas para parodiar e desnaturalizar os usos do corpo comumente atribuídos aos homens, nesta sociedade binarista, homofóbica, racista e xenofóbica. Para uma análise detalhada em torno das apresentações destes sujeitos - inclusive sobre a não aceitação de muitas *drag queens* famosas, quanto a estas *performances* -, recomendamos o artigo de Schicharin (2017).

O curto-circuito nas normas de gênero: das *drag queens* às *performances trans*

Vale ressaltar que ao procurar por produções acadêmicas sobre a cultura *drag*, encontramos informações divergentes e, muitas vezes pouco contextualizadas, sobre o momento em que esta *performance* surgiu. Em diversas buscas acerca do surgimento da *performance drag queen*, nos deparamos com referências que dizem respeito a representações de personagens femininas por homens na literatura ou no teatro, como fato comum na sociedade ocidental após o século XVIII. Isto se deu por motivos sociais e políticos, haja vista a tradição do teatro grego, em que somente os homens podiam atuar. Na sociedade grega, as mulheres eram destituídas de cidadania e eram impedidas de frequentar o espaço público desacompanhadas por seu tutor ou escravo (CANEZIN, 2004, p. 145). Além disso, na Idade Média, em países europeus, a Igreja exerceu grande influência nas apresentações teatrais, limitando seu conteúdo e os sujeitos que poderiam atuar. As histórias pagãs, à medida que o cristianismo ganhava força, deram lugar a contos bíblicos com o intuito de aproximar os fiéis. Por questões relacionadas ao próprio cristianismo, continuou não havendo espaço para a participação direta das mulheres, ao passo que era aceito homens representando personagens bíblicas femininas, que à época não ganhavam notoriedade nas peças. Durante este período, era comum que adolescentes interpretassem personagens mulheres, posto que o corpo e a voz ainda ocultavam algumas características fisiológicas masculinas, favorecendo a verossimilhança entre ator e representação socialmente aceita da figura feminina (AMANAJÁS, 2014).

Nos séculos XVIII e XIX, as produções artísticas passaram a buscar realismo quanto ao que era representado, de maneira que as mulheres puderam sair da posição de espectadoras para reivindicar papéis femininos nos espetáculos, que até então voltavam-se para a naturalização da passividade e delicadeza impostas à mulher ideal na sociedade burguesa, destituindo os atributos femininos de seu caráter social (WOLF, 1992). Paralelamente, a *drag* deixa, aos poucos, de ser uma “forma feminina” do ator e passa a ascender em seu aspecto cômico, tendência que se seguiria até meados do século XX (AMANAJÁS, 2014). Assim, a figura *drag* passa a transitar nos palcos inserida nas farsas teatrais, na comédia satírica e até mesmo na ópera, com a emergência dos *castrati*⁸. Por um lado, a figura da mulher mimetizada por homens em tom satírico atrai o público ao fazer denúncias acerca da realidade da época e se populariza na Europa. Por outro lado, fora da cena artística esse tipo de *performance* ganhava uma conotação negativa, pejorativa, à medida que determinado sujeito emergia aos olhos da sociedade europeia: o homossexual⁹.

Segundo Amanajás, será a partir do século XVIII, em Londres, que passam a existir “casas (bares) chamadas de *Molly Houses*, em que *drag queens* se encontravam vestidas de tipos sociais da época para se comportarem como mulheres” (AMANAJÁS, 2014, p. 12). As *Molly Houses* eram pequenas casas, semelhantes a bordéis, escondidas nas cidades, com a finalidade de propiciar encontros e relações sexuais entre homens. Estes lugares eram marginalizados porque nesta época a sodomia era considerada um delito, podendo submeter o infrator a punições severas. Posteriormente, com

⁸ *Castrati* eram “meninos italianos (onde a prática se originou), donos de vozes talentosíssimas, geralmente de famílias desfavorecidas economicamente, eram vendidos à Igreja para se juntarem aos coros e mutilados sexualmente para que suas vozes não se desenvolvessem em tons graves com a chegada da adolescência” (AMANAJÁS, 2014, p. 12).

⁹ Spargo (2017, p. 18) destaca o pensamento de Foucault sobre o aparecimento da figura homossexual argumentando que o autor “insistiu que a categoria do homossexual surgiu de um contexto específico dos anos 1870”. Essa afirmação, no entanto, não significa dizer que Foucault negava que houvesse relação entre pessoas do mesmo sexo em épocas anteriores, mas revela que a produção de conhecimento, principalmente nas áreas de Medicina e Direito, voltara seus esforços para nomear essa categoria somente a partir do final do século XIX.

a “invenção”¹⁰ do sujeito homossexual no século XIX, vestir-se em trajes femininos para além das representações artísticas passou a ser um ato inserido no campo da anormalidade, assim como as relações sexuais entre homens. Isto se deu porque a *drag*, assim como o homossexual, circulavam pelos mesmos espaços e ambos se arriscavam a ser interpretados como “um tipo de ser humano anômalo definido por uma sexualidade perversa” (SPARGO, 2017, p. 18). Dessa forma, embora não exista relação estrita entre a homossexualidade e a *performance drag queen*, ao figurarem nos mesmos espaços e não desfrutarem, majoritariamente, de uma liberdade fora destes, tornaram-se parte de um mesmo movimento.

Retornando aos palcos, ainda no século XIX, Amanajás (2014) cita que o aparecimento de estabelecimentos similares a casas de *shows* propiciou ainda mais a popularização dos artistas que utilizavam a *performance drag* com finalidades cômicas e caricatas, posto que nestes lugares era possível fazer alguns pequenos números de comédia ou subir ao palco para cantar. É comum referir-se ao tipo de atuação satírica como pantomima, por se tratar de uma apresentação na qual a gestualidade tem maior importância, em detrimento da fala, e também porque a mímica é utilizada como ferramenta para debochar de *performances* atribuídas a personagens do cotidiano, como: o patrão, a moça virgem, a madame etc.

Isto posto, o autor refere-se às *drags* daquele período como “damas pantomímicas” e cita que “pelos 40 ou 50 primeiros anos do século XX, a dama pantomímica foi a única forma de *drag queen* existente e, mais do que isso, era uma forma artística respeitada e aceita, personagem que todo o comediante eventualmente possuía em seu leque”. Esta personagem marca o início da *performance drag* tal qual a conhecemos na atualidade

em seu formato mais comercial, de uma representação feminina a partir do exagero e do inesperado (VENCATO, 2002), embora tenha passado por diversas mudanças ao longo das décadas, tendo a primeira delas acontecido na década de 1920, com a chegada da televisão e do cinema.

Neste período, segundo Pinto (1999), avultavam temáticas do universo feminino nas crônicas cinematográficas, de maneira que o universo cultural hollywoodiano, indiscutivelmente, representava uma fonte inexaurível de padrões de hábitos, costumes, comportamentos, valores, moda; enfim, de um *modus vivendi* feminino (PINTO, 1999). Junto a esta nova proposta, os filmes também revelam as novas divas, as atrizes consideradas belas e consagradas no audiovisual. As *performances* visaram a se adequar ao que estivesse em voga, o *glamour*, seguindo modelos de feminilidade ditados principalmente pela indústria cinematográfica estadunidense. Com isso, as *drags* passaram a priorizar a mimetização de grandes mulheres, além de cantar, dançar e fazer rir, como tais divas faziam.

Outro ponto de virada importante para as *performances drag* ocorre durante nos anos 50, período em que “teatros por toda a Inglaterra fechavam as portas, pois a sociedade acolhia a televisão como fonte primordial de entretenimento” (AMANAJÁS, 2014, p. 15). Fora dos palcos, a arte *drag queen* encontrou forte oposição social, dado que nesta década eclodiram os movimentos anti-homossexualidade que acabaram por repercutir nessas *performances*. Adelman assinala que, “a opressão estigmatizada da década de 1950 exerceu influências contraditórias sobre os gays. Ao condenar repetidamente o fenômeno, polemistas ‘anti-gay’ romperam o silêncio que existia em torno do tema da homossexualidade” (ADELMAN, 2000, p. 168), evidenciando que, apesar da repressão da cultura e da existência LGBTQI+, houve também

¹⁰ Nos referimos à aparição do homossexual no sentido de uma elaboração teórica no campo de estudos sobre a sexualidade. Nós nos opomos à interpretação de que a homossexualidade estaria na esfera de descobertas e desvelamentos individuais ou da mera preferência. Ao invés disso, enfatizamos a produção dos campos de saber-poder responsáveis por gerir modos de viver por meio da normatividade, os quais restringem as experiências da sexualidade a categorias que reduzem esta discussão, em sua maioria, a noções da medicina e da biologia (PRECIADO, 2011).

a possibilidade de encontros políticos entre essa população, que criaria um poderoso movimento de resistência dos anos 60 em diante. Ainda de acordo com Adelman:

[...] as condições da sociedade americana já tinham se transformado de tal maneira que, do clima inóspito de prosperidade e conservadorismo do pós-guerra, emergiu uma nova conjuntura de conflito social, campo fértil para toda uma série de novos movimentos sociais entre os quais iriam se destacar a “segunda onda feminista” e um renovado e combativo movimento pela libertação gay que, com certeza, pode se considerar como o herdeiro do trabalho feito em décadas anteriores pelos pioneiros do movimento homossexual. (ADELMAN, 2000, p. 169).

Na década de 60, marcada por intensas mobilizações políticas, como os embates pela liberdade sexual, direitos LGBTQI+, movimentos antirracistas, pelo surgimento da cultura de massa e da *pop art* etc, a cena *drag* acumulava inspirações e possibilidades. Nos anos de 1969, a Revolta de Stonewall, na qual uma batida policial rotineira no bar Stonewall Inn, nos Estados Unidos, resultou em um ato de protesto das *drag queens*, dos homens *gays* afeminados e das lésbicas masculinas contra a repressão policial (ARRIOLA, 1995), marcaria as *performances* dissidentes de gênero de forma a encerrar de uma vez qualquer possibilidade de manifestações deslocadas de significados políticos. Frente a inúmeras mobilizações políticas, a partir da década de 1960, as *performances* dissidentes de gênero retornaram modificadas em seus significados, assim como na forma das apresentações. É claro que a “dama pantomímica” ainda aparecia, também reformulada.

Na verdade, ela constitui até hoje o modelo mais comum e comercial da *drag queen*: perucas, roupas glamourosas, saltos, danças e canto são a essência da rainha que agora não pode somente imitar uma diva, mas se permite ser uma. No entanto, a montagem começou a extrapolar as

aparências e a se tornar uma ferramenta de resistência do movimento LGBTQI+, ao confrontar as formas de masculinidade aceitas da época. Nas décadas seguintes, as *performances* artísticas que visavam a intervir sobre o gênero ganharam bastante notoriedade e alcançaram outras partes do globo que não a Europa e os Estados Unidos, com a visibilidade de filmes e musicais, como versa Amanajás (2014, p. 17):

Durante as décadas de 70 e 80, as *drag queens* não só se resumiram a aparições em *show* em bares, mas alcançaram o rádio, a televisão, a Broadway – musicais como *Alô, Dolly!* e *A gaiola das loucas* – e o mundo do cinema. Nos filmes, não só participariam em *drag*, mas como tema condutor da narrativa: *Priscilla, a rainha do deserto*; *Para Wong Foo, obrigada por tudo!* – Julie Newmar; *Tootsie*; a versão cinematográfica de *A gaiola das loucas*; *Quanto mais quente, melhor*; e *Uma babá quase perfeita* são exemplos de filmes que abordam o tema *drag queen*. (grifo nosso).

Além disso, nos anos 80, o surgimento de um movimento LGBTQI+ *underground*¹¹, que propunha novo visual e modo de vida, transformou de vez as possibilidades das *performances* dissidentes de gênero. O movimento dos *Club Kids* era composto por jovens de Nova York que se caracterizavam por usar roupas e maquiagens extravagantes não convencionais e fazerem questão à moda, ao gênero e à arte, mesclando elementos da cultura *punk* e gótica com o estilo andrógino e colorido (LAGE; SOUZA; MACHADO, 2018, p. 4-5).

Ao romper com a performatividade normativa de gênero, adotando ações e aparências incoerentes com aquilo que se pretende ser um homem ou uma mulher (ou até mesmo um ser humano), é possível dizer que este movimento inaugura uma reflexão sobre produção de subjetividades e modos de vida para além das prescrições pautadas no gênero enquanto uma instância reguladora de uma identidade “concluída e completa” em si mesma.

¹¹ Em português, a expressão significa “subterrâneo” e denota uma cultura marginal, que pretende romper com padrões de determinada época, lugar ou sociedade.

Obviamente, não queremos colocar a ideia de que os *Club Kids* foram responsáveis pelo aparecimento dos sujeitos que não se conformavam entre os gêneros masculinos ou femininos, mas acreditamos que, inseridos no contexto LGBTQIA+, estes sujeitos foram importantes para tensionar a compreensão de gênero e sexualidade, tanto no grupo quanto fora dele.

Paralelamente ao movimento dos *Club Kids* nos Estados Unidos, outros grupos surgiram em outras regiões. Segundo Christian Phillips (2011, p. 35), em Londres, os *New Romantics* combinavam elementos do *punk* com o *glam*, no entanto, com enfoque na aparência pessoal ao invés de reivindicações políticas. Ainda assim, uma das maiores contribuições do movimento foi a suspensão de convenções de gênero, optando por aparências que escapassem do convencional (BOLTON, 2003). O texto de Phillips (2011), ao refletir sobre a trajetória desse movimento e de outros surgidos mais recentemente em Londres, discute acerca das principais personalidades desses grupos e de suas contribuições para as reformulações sobre a concepção visual dos gêneros masculinos e femininos. Na pesquisa, o autor refere-se às *performances* dissidentes de gênero como *dragging-up*, visto que são *performances* que consistem em vestir-se de uma forma excêntrica e inesperada, e também porque nem todas as figuras que compõem os grupos pesquisados por ele se identificam como *drags*.

Phillips (2011, p. 46) conta, ainda, que “um movimento semelhante ao *dragging-up* surgiu na década de 90 com o aparecimento dos *clubbers* dentro de casas noturnas como o *Sra. Krawitz* e depois no Massivo, passando pelo Latino, *Hell's* e *A Loca*, em São Paulo. Ele afirma que, no entanto, este tipo de *performance* não obteve tanta notoriedade no Brasil como em países do hemisfério norte. Neste ponto, tendemos a discordar, haja vista as inúmeras possibilidades de execução do

dragging-up para além da perspectiva *club*, além de ser justamente nessa época que nomes como RuPaul, Amanda Lepore e Jenny Talia¹² começam a despontar no campo da música, moda e cinema, obtendo expressividade global. O estilo colorido, andrógino e bizarro deixa de fazer parte de modo de vida *underground* do norte global, sendo importado para o Brasil com modificações, ressignificações e rompimentos ao se chocar com a cultura local.

As múltiplas possibilidades de performances drag e trans no Brasil

Em razão da própria Ditadura Civil Militar, que transcorreu no Brasil dos anos 60 até meados da década de 80 e manteve estas e outras manifestações artísticas sob controle e repressão militar, as expressões *drags* reapareceram publicamente apenas a partir de 1990, com a ascensão de RuPaul, Nanny People e filmes como “Priscilla, a rainha do deserto”, que trouxeram essa *performance* para o lugar do “entretenimento, seja em *lip syncs* (dublar uma música de alguma cantora de modo verossímilhanete ou caricatural), *voguing* ou em esquetes cômicas abordando principalmente a cultura e o universo *gay* através de zombarias, roupas conceituais e magníficas e de um dialeto próprio dessa comunidade” (AMANAJÁS, 2014, p. 18, grifo nosso). Sendo assim, essas *performances* assumiam um formato “comercial”, aproximando-se do *show*, da comédia e das mimetizações de grandes divas, em uma repaginação das damas pantomímicas. Diferentemente dos movimentos alternativos como os *New Romantics* e *Club Kids*, por exemplo, estas *performances* ligam-se a um ideal normativo do feminino, manifestado em padrões visuais e comportamentais.

Ainda no contexto brasileiro, Coelho (2012), ao discorrer sobre as *performances* trans no território nacional, aponta primeiramente o Carnaval

¹² RuPaul tornou-se, desde os anos 90, um dos maiores nomes da cultura *drag*, lançando músicas *pop* e fazendo constantes aparições na TV e no cinema. Atualmente, é apresentadora de *RuPaul's Drag Race*, o maior *reality show* da categoria, acumulando uma legião de fãs no mundo inteiro. Amanda Lepore e Jenny Talia foram personalidades na moda nos anos 80 e 90, a primeira circulando por premiações ao lado de personalidades influentes da época e a segunda chegando a estrelar uma campanha da Calvin Klein em 1995.

como um período de apropriação das homossexualidades de maneira legitimada. Mais à frente no mesmo texto, a autora explicita a escassez de fontes existentes para pesquisar sobre *performances* trans no contexto de Fortaleza, capital do Ceará, trazendo dados que apontam para a possibilidade de o surgimento dessas manifestações ter ocorrido na década de 70, nesta cidade. Acerca da mesma época, Amanajás (2014) destaca o Dzi Croquettes como um grupo musical que fazia apresentações nas quais o gênero aparecia para reivindicar a liberdade de expressão e a liberdade sexual, mesmo que as *performances* não fossem construídas pautadas nesta ou naquela ideia de feminino, colocando que “O grupo composto por artistas masculinos, barbados e de pernas peludas chocou a sociedade ao se apresentarem de salto alto, vestidos e glitter na maquiagem, tornando-se o escândalo e o deleite dos públicos do Brasil e de Paris” (AMANAJÁS, 2014, p. 19). Segundo Vencato (2002, p. 38), “o processo de construção de uma personagem também é gradativo e constantemente passa por refazer, sendo iniciado quando se decide pela primeira vez “sair montada” e reelaborado a cada vez que é necessário pôr em ação qualquer um dos aspectos inerentes à experiência drag”. Dessa forma, podemos dizer que a construção das *performances* trans é sempre contextual e à medida que se monta e desmonta, assim como as *performances drags* que as antecedem historicamente, não apenas colocam em evidência o caráter arbitrário do gênero, mas fazem com que os sujeitos se montem e desmontem, efetivamente.

Outras *performances* trans também despontavam no Brasil em bares e boates dos anos 70, todavia, muitas delas se afastam da proposta do grupo Dzi Croquettes e, nesta época, ainda não recebiam influências dos *Club Kids* ou *New Romantics*. Na época, ademais, as *drags* brasileiras, de uma forma geral, permaneceram longe da cultura de massa, uma vez que o País passava pelo período ditatorial.

Em Fortaleza, as *performances* trans estiveram profundamente relacionadas às noites da boate

Divine. Inaugurada nos anos 2000, a boate que se localizava no centro da cidade era palco para inúmeras apresentações de *drags*, produzidas com montações diversas. De acordo com a pesquisa de Gadelha (2009, p. 106), com enfoque nas *performances* de *drag queens*:

Existem 3 modalidades de montagem drag: a primeira é a amapô, que corresponde à construção de um corpo grotesco com preponderância de símbolos femininos sobre os demais [...]. A segunda constitui a caricata, uma espécie de montagem muito bizarra que lembra a figura feminina do palhaço [...]. A terceira trata da andrógina, que imiscui os mais variados símbolos possíveis, em especial os do mundo animal, como garras, rabos, chifres, dentre outros. Esta última qualidade de montagem transborda em surrealismo estético.

Apesar da escassez de produções acadêmicas a respeito de datas e formatos assumidos pelas *performances* dissidentes de gênero no contexto nacional, e principalmente no contexto da capital cearense, é possível dizer, portanto, que a boate Divine foi responsável por promover que um mesmo espaço acomodasse *drags* de diferentes estilos, sem que um tipo de *performance* fosse privilegiada em detrimento de outra, permitindo que artistas ganhassem notoriedade através de suas apresentações nas noites da boate ao longo dos anos.

É necessário considerar que, nesse tipo de *performance*, não só as identidades de gênero, mas qualquer identidade poderia ser desmontada pela fluidez das *performances*, que podem subverter o próprio conceito de humanidade. As dissidências desse tipo de *performance* brincam com tudo aquilo que se supunha natural, a partir da inclusão de elementos fantásticos em suas produções que rapidamente eram incorporados, a exemplo do cabelo de tinta de Leigh Bowery, das asas de Angel Melendez, das cirurgias plásticas exageradas propositalmente de Amanda Lepore etc. Tudo que estava ali fazia parte da composição de um personagem, mas não era evidente se existiam e quais

eram os limites da *performance* e do indivíduo por trás dela, assim como não estava claro que partes dos corpos poderiam ser ditas, de fato, naturais.

Outra repercussão do surgimento dos *Club Kids* foi uma nova possibilidade de pensar o *drag*, um pouco mais distante dos palcos e transitando nas ruas, mesmo fora da cena noturna. Desde os anos 2000 até os dias atuais, influenciado pelas *performances* alternativas, novas expressões performáticas surgem dentro do movimento LGBTQIA+ e subvertendo a idealidade do feminino, de normal e de belo. O salto já não é um item tão valorizado na montagem, do mesmo modo que as perucas não são tão necessárias; a maquiagem não precisa ressaltar traços delicados, mas pode criar efeitos absurdos ou assustadores, caso queiram; não existe a necessidade de vestidos, seios, unhas postiças, brincos ou colares. Tudo isso é facultativo. Agora, a aparência pode confundir ou assustar, pois não se pretende teatralizar nada – ou quem sabe a ideia seja exatamente ressaltar o lado teatral de tudo? –, apenas explorar as possibilidades do próprio corpo, ressignificar objetos e símbolos cotidianos e evidenciar os corpos marginalizados por meio da assunção de sua marginalidade exposta nas *performances*. É pela completa incorporação dos discursos dos sistemas de saber-poder que emerge a monstrosidade; é quando assume os discursos de anormalidade direcionados a ela e por meio deles que passa a existir, a aparecer.

As tecnologias do gênero, entendidas como aparatos artificiais que são produzidos a partir de interesses específicos e introjetadas no corpo, forjando um estado natural (HARAWAY, 2009), são evidenciadas pelo monstruoso. Em outras palavras, pode-se dizer que ele faz alusão à emergência do ciborgue de Haraway (2009), escancarado no corpo difuso no qual não se percebe os limites do próprio organismo “natural” e os apêndices “artificiais”. A recriação do território chamado corporal se dá no momento em que são acoplados acessórios e são realizadas modificações corporais que subvertem e ampliam as possibilidades de reconhecimento do sujeito. Subvertem porque são formas de se fazer

ver no corpo o abjeto ou anormal, abrindo as brechas das convenções normativas da performatividade. Por outro lado, são potentes para ampliar o reconhecimento hegemônico do que é o sujeito justamente pela ressignificação que fazem da abjeção exposta na *performance*. Mesmo assim, embora esses efeitos sejam possíveis, não se pode desconsiderar que essas *performances* também sofrem contínuos processos de marginalização na medida em que afirmam e reivindicam as diferenças.

Os aglomerados e coletivos monstruosos nas ruas, que promovem ações políticas corporais, operam em um sentido similar ao que diz Butler (2018, p. 24) ao “afirmar que um grupo de pessoas continua existindo, ocupando espaço e vivendo obstinadamente já é uma ação expressiva, um evento politicamente significativo, e isso pode acontecer sem palavras no curso de uma reunião imprevisível e transitória”. O corpo social apressa-se em repugnar as *performances* trans, por motivos muito próximos aos que aponta Santos (2012) sobre o filme *Freaks*. No capítulo intitulado *Metafenomenologia da monstrosidade: o devir-monstro*, José Gil (2000, p. 176) dialoga com tais ideias de Santos, no sentido de que o “nascimento do monstruoso mostraria como, potencialmente, a humanidade do homem configurada no corpo normal, contém o germe de sua inumanidade”. O que apavora o empregado de Monsieur Dubois não é a falta de “humanidade” do Outro, mas é o seu próprio *status* de humano que se vê ameaçado diante dos *freaks*, ou seja, de sujeitos tidos como esquisitos, aberrações, excêntricos. Assim, para este humano “ameaçado”, é socialmente preferível que tais sujeitos sejam mortos ou condenados à eterna exclusão, sem jamais estar diante dos seus olhos, desafiando a sua integridade humana e dialogando com o monstro que ele, o empregado, pode vir a ser (SANTOS, 2012).

No que se refere à cidade de Fortaleza, as *performances* trans que expressam um devir “monstro” transitam por entre festas em boates, mas ocupam, sobretudo, os espaços públicos, em

mobilizações como o Carnaval no Inferno¹³ e nos arredores do bairro Benfica, como na Rua Instituto do Ceará¹⁴, ostentando aparências não convencionais. Na contramão das tentativas hegemônicas de esvaziamento de sentido destas *performances*, vemos que seria equivocado afirmar que a incorporação da abjeção nesses espaços fosse uma mera apropriação de uma estética ou que faz parte de um cenário de moda alternativo.

O monstruoso revela qualquer coisa que não estava antes colocada à parte do centro, do enquadramento do “sujeito”. Desse modo, o aparecimento da *drag* mostra que circula em meio à norma provoca uma quebra na lógica que separa o público do privado nos termos constituídos pelo sistema de verdade vigente; os limites do que constitui o “eu” são questionados por um corpo que transpõe as convenções sociais daquilo que é permitido ou até mesmo possível. A face performativa do gênero é o fio condutor que deixa transparecer a arbitrariedade contida em tudo que envolve ser humano e que é tensionado nas *performances* monstras, e é a partir dessa desorganização que partem o choque e a repulsa, no intuito de fazer voltar à regularidade aquilo que parece, em partes, ir além do humano.

Isto posto, as *performances* monstruosas suspendem as normas – de gênero, assim como outras normas que tentam enquadrar o que é humano – quando estas aludem a um artifício de regulação das existências, uma forma de nomeação que exclui e marginaliza. Ao contrário, o termo *drag* aqui é considerado em seu caráter denunciativo das convenções socioculturais e assume uma força mobilizadora para a visibilidade de sujeitos não enquadrados dentro dessas normas. Novamente aproximando-se de Haraway, a monstruosidade se aproxima do que ela descreve como ciborgue pois,

segundo ela, “[...] um mundo de ciborgues pode significar realidades sociais e corporais vividas, nas quais as pessoas não temam sua estreita afinidade com animais e máquinas, que não temam identidades permanentemente parciais e posições contraditórias” (HARAWAY, 2009, p. 46).

No entanto, o pós-humano não constitui, necessariamente, um objetivo da *performance* mostra ainda que ambas as categorias compartilhem similaridades se colocadas “como uma ficção que mapeia nossa realidade social e corporal e também como um recurso imaginativo que pode sugerir alguns frutíferos acoplamentos” (HARAWAY, 2009, p. 37), ele é um recurso que pode ou não estar presente na montagem – ou mesmo rotineiramente, já que essas formas performáticas nem sempre obedecem a lógica dos ensaios, dos palcos e o ato de se montar atravessa a própria rotina. A monstruosidade contida nas *performances* dissidentes de gênero ainda está amarrada a determinantes sociais. A *drag*, mesmo que carregue características da monstra, se encaixa no que Foucault (2001) considerou como “um indivíduo a ser corrigido”, figura que surge com maior frequência que o monstro e emerge no seio da família e das relações próximas como aquele que desvirtua e para o qual é necessária a intervenção da lei.

A presença de pessoas gênero-dissidentes – *drag*, trans, monstras e *queer* – força os limites dos enquadramentos cisheteronormativos de gênero, ao mesmo tempo em que escancaram o caráter social, cultural e político dos diversos usos possíveis do corpo, das mais variadas maneiras. Ao fazê-lo, mostram quão limitada é a binariedade naturalizada e pautada como universal e formam multidões que criticam diretamente os modos de viver legitimados como “normais” (PRECIADO, 2011).

¹³ Movimento alternativo, criado de maneira independente, com propósitos artísticos, festivos e políticos. As pessoas participantes circulam pelas ruas da capital, saindo geralmente do bairro Benfica em direção ao Instituto Dragão do Mar junto a um pequeno carro de som. De acordo com a descrição postada na rede social Instagram, o Carnaval no Inferno é um “bonde carnavalesca vyade sapatánika transvestygênera vadya y demonýaca”.

¹⁴ Nesta rua estão localizados diversos bares, dentre eles o *The Lights*, o qual é voltado para o público LGBTQIA+. Mesmo que os bares não constituam uma via pública, a maior parte da clientela não costuma adentrar o ambiente, preferindo ficar na calçada ou no asfalto. Um fator que contribui para isto é o tamanho diminuto do bar, que faz confundir o seu limite com a calçada.

Suas diferentes formas de existência trazem explicitamente elementos para uma crítica potente e transformadora da mimese do ideal feminino cisheteronormativo.

Referências

ADELMAN, M. Paradoxos da identidade: a política de orientação sexual no século XX. *Revista de Sociologia e Política*, Curitiba, n. 14, p. 163-171, 2000. Disponível em: <https://bit.ly/3mwNbx1>. Acesso em: 21 abr. 2020.

AMANAJÁS, I. *Drag queen*: um percurso histórico pela arte dos atores transformistas. *Revista Belas Artes*, São Paulo, ano 6, n. 16, p. 1-23, 2014. Disponível em: <https://bit.ly/3fOzI27>. Acesso em: 20 abr. 2020.

ARRIOLA, E. R. Faeries, marimachas, queens, and lezzies: the construction of homosexuality before the 1969 stonewall riots. *Columbia Journal of Gender & Law*, Columbia, v. 5, n. 1, 1995. Doi: <https://doi.org/10.7916/cjgl.v5i1.2378>. Disponível em: <https://bit.ly/3uxGrBJ>. Acesso em: 20 abr. 2020.

BOLTON, A. *Bravehearts*: men in skirts. London: V&A Publications, 2003.

BUTLER, J. *Corpos em aliança e a política das ruas*: notas para uma teoria performativa da assembleia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

BUTLER, J. *Problemas de gênero*: feminismo e subversão da identidade. 10. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

CANEZIN, C. C. A mulher e o casamento: da submissão à emancipação. *Revista Jurídica Cesumar*, Maringá, v. 4, n. 1, p. 143-156, 2004. Disponível em: <https://bit.ly/3uxnoaX>. Acesso em: 28 abr. 2020.

COELHO, J. F. J. *Ela é o show*: performances trans na capital cearense. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2012.

FOUCAULT, M. *Os anormais*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

GADELHA, J. J. B. *Masculinos em mutação*: a performance drag queen em Fortaleza. 2009.

Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2009.

GIL, J. Metafenomenologia da monstruosidade: o devir-monstro. In: SILVA, T. T. (Org.). *Pedagogia dos monstros*: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 164-183.

HARAWAY, D. Manifesto ciborgue: Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: HARAWAY, D.; KUNZRU, H.; TADEU, T. (Org.). *Antropologia do Ciborgue*: as vertigens do pós-humano. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009. p. 33-118.

LAGE, G.; SOUSA, S. K.; MACHADO, F. V. K. A relevância dos club kids para o meio drag a partir do conceito de semiosfera lotmaniano. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO SUDESTE, 23., Belo Horizonte, 2018. *Anais [...]*. Belo Horizonte: Intercom, 2018.

PHILLIPS, C. P. *Os novos club kids de Londres*. 2011. Monografia (Bacharelado em Ciências Sociais) - Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Brasília, Brasília, 2011. Disponível em: <https://bit.ly/2Oq47bU>. Acesso em: 12 de set. 2018.

PINTO, M. I. M. B. Cultura de massas e representações femininas na paulicéia dos anos 20. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 19, n. 38, p. 139-163, 1999. Doi: <https://doi.org/10.1590/S0102-01881999000200007>. Disponível em: <https://bit.ly/3wypVn6>. Acesso em: 12 set. 2018.

PRECIADO, P. B. *Manifesto contrassexual*: práticas subversivas de identidade sexual. 2. ed. São Paulo: N-1 edições, 2017.

PRECIADO, P. B. Multidões queer: notas para uma política dos “anormais”. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 19, n. 1, p. 11-20, 2011. Doi: <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2011000100002>. Disponível em: <https://bit.ly/3dD2iB7>. Acesso em: 28 abr. 2020.

SCHICHARIN, L. Do drag ao pós-drag: a performance travesti frente à etnicidade e à classe. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 7, n. 2, p. 225-248, maio/ago. 2017. Doi: <https://doi.org/10.1590/2237-266066351>. Disponível em: <https://bit.ly/3cX8nJz>. Acesso em 29 abr. 2020.

SANTOS, M. A. Notas sobre a abjeção: por uma estética da diferença. *In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE ESTUDOS SOBRE A DIVERSIDADE SEXUAL E DE GÊNERO DA ABEH*, 6., 2012, Salvador. *Anais [...]*. Salvador: ABEH; UFBA, 2012.

SILVA, A. S. *Luta, resistência e cidadania: uma análise psicopolítica dos Movimentos e Paradas do Orgulho LGBT*. Curitiba: Juruá, 2008.

SPARGO, T. *Foucault e a teoria queer: seguido de Ágape e êxtase: orientações pós-seculares*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

TAYLOR, V.; RUPP, L. J. Chicks with Dicks, Men in Dresses: what it means to be a drag queen. *Journal of Homosexuality*, Santa Barbara, v. 46, p. 113-133, 2008. Doi: http://dx.doi.org/10.1300/J082v46n03_07. Disponível em: <https://bit.ly/3fTeFMd>. Acesso em: 15 abr. 2020.

VENCATO, A. P. *Fervendo com as drags: corporalidades e performances de drag queens em territórios gays da Ilha de Santa Catarina*. 2002. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2002.

WOLF, N. *O Mito da beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

Recebido em: 3 maio 2020

Aceito em: 28 ago. 2020