



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE HUMANIDADES, ARTES E CIÊNCIAS
PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
CULTURA E SOCIEDADE

***DIGNIDADE JÁ:
REDES, POLÍTICA E A LUTA POR RECONHECIMENTO DE DRAG QUEENS
SOTEROPOLITANAS***

por

ARILSON FERREIRA RODRIGUES

**SALVADOR
2023**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA INSTITUTO DE
HUMANIDADES, ARTES E CIÊNCIAS
PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO
EMCULTURA E SOCIEDADE**

***DIGNIDADE JÁ:
REDES, POLÍTICA E A LUTA POR RECONHECIMENTO DE DRAG QUEENS
SOTEROPOLITANAS***

por

ARILSON FERREIRA RODRIGUES

Orientador: Prof. Dr. FELIPE MILANEZ PEREIRA

Dissertação apresentada ao Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre.

SALVADOR
2023

Dados internacionais de catalogação-na-publicação
(SIBI/UFBA/Biblioteca Universitária Reitor Macedo Costa)

Rodrigues, Arilson Ferreira.

DIGNIDADE JÁ: redes, política e a luta por reconhecimento de drag queens soteropolitanas /
Arilson Ferreira Rodrigues. — 2023
126 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Felipe Milanez.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Humanidades, Artes e
Ciências Professor Milton Santos, Salvador, 2023.

1. Arte e sociedade. 2. Drag Queen - Aspectos políticos. 3. Reconhecimento. 4. Neoliberalismo. 5.
Rupaul's Drag Race - Visão política e social. 6. Beck, DesiRée - Crítica e interpretação. 7. Banks,
Spadina - Crítica e interpretação. 9. Neoliberalismo e subjetividade. I. Milanez, Felipe. II. Universidade
Federal da Bahia. Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos. III. Título

CDD - 322
CDU - 323.2



Ata da Reunião da Apresentação Oral da Dissertação de ARILSON FERREIRA RODRIGUES

Intitulada: “DIGNIDADE JÁ: REDES, POLÍTICA E A LUTA POR RECONHECIMENTO DE DRAG QUEENS SOTEROPOLITANAS”.

Aos 09 (nove) dias do mês de junho de dois mil e vinte três, por webconferência, foi instalada a Banca Examinadora da Apresentação da dissertação, número_, intitulada: “DIGNIDADE JÁ: REDES, POLÍTICA E A LUTA POR RECONHECIMENTO DE DRAG QUEENS SOTEROPOLITANAS”. Após a abertura da sessão, foi composta a Banca Examinadora formada pelos professores: **Prof.(a) Dr.(a) Felipe Milanez** – Orientador(a), e pelo(a) examinador(a) externo(a): **Prof.(a) Dr.(a) Danilo Lima Carreiro** e interno(a) do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade: **Prof.(a) Dr.(a) Djalma Thürler**. Conforme o Regimento Interno do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade foi dado o prazo de trinta minutos para que o/a mestrando/a fizesse a exposição do seu trabalho e trinta minutos para que os membros da Banca realizassem a arguição. Primeiro falou o avaliador externo **Prof. Dr. Danilo Lima Carreiro**. Após o/a examinador(a) externo(a), fez suas arguições o/a **Prof. Dr. Djalma Thürler**, avaliador interno. Depois que os membros da Banca falaram, foi dado um prazo de trinta minutos para que o/a mestrando/a fizesse a sua réplica. Concluída a exposição, arguição e réplica, a Banca Examinadora se reuniu e considerou a dissertação de **Arilson Ferreira Rodrigues** como APROVADO. Nada mais havendo a tratar, eu, **Prof.(a) Dr.(a) Felipe Milanez** – Orientador(a) lavrei a presente ata que será por mim assinada, pelos demais membros da Banca e pelo(a) mestrando(a). Salvador, 09 de junho de 2023.

Prof.(a) Dr.(a) Felipe Milanez _____

Prof.(a) Dr.(a) Danilo Lima Carreiro _____

Prof.(a) Dr.(a) Djalma Thürler _____

Mestrando(a) **ARILSON FERREIRA RODRIGUES** _____

AGRADECIMENTOS

Às minhas mães Erotida Ferreira dos Santos e Maria Luiza Ferreira Rodrigues, por serem as minhas maiores referências de amor, perdão e resiliência. Muito obrigado por me segurarem todas as vezes que caí e todas as vezes que eu decidi ser imprudentemente anárquico também. Se hoje tenho esse jeitinho de “calunduzento” é por conta de vocês.

Ao meu pai, Celso de Souza Rodrigues, pelos abraços apertados de principiante que me dava, por me ensinar a importância da honestidade e do trabalho duro, por não ter inibido todos os meus trejeitos e por estar comigo independentemente de quão loucas fossem minhas performances na adolescência.

Às minhas irmãs Iara, Zara, Pedrita e Samara, pelas conversas e conselhos sobre como a vida pode te dar muitas rasteiras, mas só não existe jeito para morte. Boa parte das minhas lembranças mais felizes têm vocês envolvidas: da gente pirando o cabeção com teorias malucas, dançando pagodão na cozinha junto com Ester, indo comprar o pão da tarde e fazendo vários nadas no domingo. Minha vida não seria nada sem vocês e essa dissertação não haveria saído.

Ao meu namorado, Carlos Bernardo, por ter sido um dos meus maiores apoios para que eu conseguisse concluir esse trabalho. É um privilégio estar podendo compartilhar meus momentos com uma pessoa tão inteligente e linda, “quando você chega fico bobo, fico rindo, as vezes paro e penso: juro, não acredito”.

À minhas amigas que fazem a minha vida ganhar tanto sentido: Edimaria, Aline, Ana Hulle, Clarissa Campelo, Luiz Marcelo, Jeise, Nathalia e Joara. Imaginar o quanto de momentos incríveis que eu vivi e ainda posso viver com vocês é o que me muitas vezes me deixa esperançoso com a vida.

À Prof. Dra. Paula da Luz Galvão e ao Professor Dr. Elson de Assis Rabelo por serem minhas referências na vida acadêmica, pela a dedicação e disponibilidade em me ajudar a entrar no mestrado. Espero que um dia eu consiga chegar ao mesmo nível de excelência de vocês. Aproveito para agradecer o meu orientador, o Professor Dr. Felipe Milanez Pereira, pela a parceria, pelo cuidado em tornar as interlocutoras da pesquisa as agentes teóricas mais importantes para a mesma, bem como por todos os insights e ideias quanto aos títulos dos capítulos.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB) por ter financiado esse trabalho durante nove meses essenciais para que a pesquisa de campo acontecesse.

Para fechar, porque elas fecham mesmo, agradeço imensamente a todas as atrizes/atores

transformistas e Drag Queens de Salvador que construíram e ainda constroem uma cena e um modo de vida de extrema importância para os caminhos da resistência política para o país. Um agradecimento especial às interlocutoras desse trabalho, Spadina Banks e DesiRée Beck, não apenas por serem o pilar e o “porquê” dessa pesquisa, mas por também tornarem-se pessoas que dedicam suas vidas para fazer da arte do transformismo uma arte cada vez mais digna quanto merece ser. Amo vocês, muito obrigado. E antes que eu me esqueça:

DIGNIDADE JÁ!

Caminhos não estão claros
O tempo parou
Mente confusa
Barreiras, agô

Agô, Agolonã
Agô, Agolonã

Rosas do Velho na estrada
Cruzadas na encruzilhada
Força de obi, obô
Misericórdia, agô

Agô, Agolonã
Agô, Agolonã

O tempo leva, o vento traz
Oxente! Deus é mais

(ALCIONE – ANGOLONÃ)

RESUMO

A presente dissertação tem como objetivo produzir uma análise interpretativa dos enunciados veiculados em diferentes espaços por Drags Queens soteropolitanas acerca das demandas por reconhecimento da arte transformista enquanto trabalho digno, da formação da identidade Drag regional e das estratégias políticas de resistência. Os enunciados são frutos de desafios situacionais e se apresentam enquanto respostas para problemas que compõe a realidade das artistas como a má-remuneração, os dispositivos estatais e de mercado para a subjetivação dos corpos de acordo com a heteronorma, a captura e padronização da arte pela mídia *mainstream* e as políticas de um governo que deteriorava as instituições políticas em plena pandemia de covid-19. Para tanto, são utilizados referenciais da teoria queer como Leandro Colling e Paul Preciado para o debate sobre a potência política dos corpos dissidentes, bem como as perspectivas sobre reconhecimento e redistribuição entre Axel Honneth e Nancy Fraser para analisar o caráter normativo da luta pelas artistas. A metodologia se constrói a partir de um empenho criativo da elaboração de uma cartografia que oferece a convergência entre digital e o presencial, onde, através do rastreamento das linhas de forças nas plataformas virtuais e físicas, torna-se possível a *montagem* de um sentido político de seus discursos.

Palavras-chave: Drag Queen, Reconhecimento, Política, Cartografia.

ABSTRACT

The present dissertation aims to produce an interpretative analysis of the utterances conveyed in the most different spaces by Soteropolitan Drag Queens about their demands for recognition of transformista art as dignified work, the formation of regional Drag identity and their political strategies of resistance. It is considered how the statements are the result of situational challenges and are presented as answers to some of the problems that make the reality of these artists, such as poor remuneration, the undertakings of state and market devices for the subjectivation of bodies according to the heteronorma, the capture and standardization of art by the mainstream media and the policies of a government that deteriorated political institutions in the midst of the covid-19 pandemic. To this end, queer theory theorists such as Leandro Colling and Paul Preciado are used to support the debate on the political potential of dissident bodies, as well as the debates on recognition and redistribution between Axel Honneth and Nancy Fraser to analyze the meanings attributed to the struggle for artists. The methodology is a creative effort to build a cartography that works the convergence between digital and face-to-face, in which, through the tracking of the lines of forces in the virtual and physical platforms, it becomes possible to assemble a unit of meaning of their speeches.

Keywords: Drag Queen, Recognition, Politics, Cartography.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABGLT	Associação Brasileira de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais e Intersexos
AIDS	Síndrome da Imunodeficiência Adquirida
ANTRA	Articulação Nacional de Travestis, Transexuais e Transgêneros
BSH	Brasil Sem Homofobia
CNCD	Conselho Nacional de Combate à Discriminação
FHC	Fernando Henrique Cardoso
FNDE	Fundo Nacional de Desenvolvimento da Educação
GGB	Grupo Gay da Bahia
IES	Instituição de Ensino Superior
LGBTQIA+	Lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transexuais, queer's, intersexuais, assexuais e demais identidades não heteronormativas
MEC	Ministério da Educação
MS	Ministério da Saúde
OMS	Organização Mundial de Saúde
ONG	Organização Não Governamental
PSDB	Partido da Social-Democracia Brasileira
PT	Partido dos Trabalhadores
SDH	Secretaria [Especial] de Direitos Humano
TNT	The Next Talent

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Desirée Beck lamenta o Brasil não conhecer Ginna D'Mascar.

Figura 2: Foto do *feed* de Instagram. Spadina Banks em homenagem a sua musa Gal Costa. Imagem: Caio Lírio.

Figura 3: Foto do *feed* de Instagram. Desirée Beck servindo vintage. Imagem: acervo pessoal.

Figura 4: Print de Tweet. Desirée Beck comentando sobre a arte drag dentro do mundo do consumo.

Figura 5: Print de Tweet. Spadina Banks sobre trabalho não remunerado.

Figura 6: Print de Tweet. Desirée Beck demonstra frustração por ser chamada para fazer propaganda em troca de visibilidade.

Figura 7: Desirée Beck agradece a visibilidade e pede para seus seguidores continuarem apoiando artistas independentes

Figura 8: Print de Tweet. Desirée sobre as pessoas não valorizarem nada que não seja mainstream.

Figura 9: Print de Tweet. Desirée Beck infere que a padronização da arte Drag Queen advém de quem a não pratica.

Figura 10: Print de Tweet. Spadina Banks comenta acerca da sua inconformidade com as regras de polimento de Rupaul's Drag Race Brasil.

Figura 11: Print de Tweet. Frimes fala sobre como a sua arte tem sido fixada apenas pelo seu lado explícito/pornográfico, deslegitimando-a enquanto artista.

Figura 12: Print do Tweet. Spartakus considera um absurdo a apresentadora Xuxa no comando da versão brasileira de Rupaul's Drag Race.

Figura 13: Print do Tweet. Retweet de Spadina de tweet de Bianca DellaFancy demonstrando estar de acordo com esta última sobre utilizar Xuxa como estratégia de visibilidade.

Figura 14: Print de Tweet. Bianca DellaFancy expõe a falta de oportunidade e valorização de pessoas LGBTQIA+ no mainstream.

Figura 15: Print de Tweet: Desirée Beck expõe o quanto no Brasil há uma divisão entre admirar e consumir Rupaul's Drag Race e valorizar iniciativas independentes das artistas brasileiras.

Figura 16: Print de Tweet: Spadina reclama da falta de oportunidade.

Figura 17: Print de Tweet. Desirée apontando o caráter político da arte Drag.

Figura 18: Imagem do perfil do Instagram de Spadina Banks. Drags presentes, da esquerda para direita: Nola Criola, Mary Jane Beck, Spadina Banks, DesiRée Beck, Petra Perón

Figura 19: Print de Tweet: Spadina comenta sobre a classe média ressentida e a falta que o PT faz.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
EU ME MONTO, ELAS SE MONTAM, NÓS NOS MONTAMOS	18
1. MONTANDO A POLÍTICA	22
1.1 VETORES DE MUDANÇAS: O PROCESSO DE REDEMOCRATIZAÇÃO POLÍTICA E O PÂNICO MORAL DA EPIDEMIA DE HIV	23
1.2 MOVIMENTOS SOCIAIS E A REFORMA NEOLIBERAL GERENCIALISTA	26
1.3 OS PRIMEIROS ANOS DA EPIDEMIA DE AIDS E O PROCESSO DE “ONGUIZAÇÃO” DO MOVIMENTO LGBTQIA+	27
1.4 ALIANÇAS, NEGOCIAÇÕES E MELANCOLIA NOS GOVERNOS PETISTAS (2003-2018)	31
1.5 O PROGRAMA BRASIL SEM HOMOFOBIA E SUAS REPERCUSSÕES	34
1.6 CONQUISTAS LEGAIS E SUAS FRAGILIDADES NO GOVERNO DILMA E TEMER.....	35
1.7 MUDANÇAS DE ESTRATÉGIAS POLÍTICAS: ABGLT COM TEOR MAIS CONTESTATÓRIO	39
2. MONTANDO OS DISCURSOS	43
2.1 CAMPO DE PESQUISA E AS PARTICULARIDADES DAS DRAG QUEENS SOTEROPOLITANAS	43
2.2 ESTOU BONITA? – TÁ FILTRADA: REDES SOCIAIS E SUAS POTENCIALIDADES PARA CRIAÇÃO DE DISCURSOS	48
2.3 ENGAJAMENTO POLÍTICO DAS ARTISTAS, MORAL ENQUANTO FERRAMENTA METODOLÓGICA E CRIAÇÃO DE MUNDOS	50
2.4 DO PROCESSO CARTOGRÁFICO E A INTERPRETAÇÃO DOS DADOS	54
2.5 A OLD SCHOOL ESTÁ VIVA E CONTA SUA HISTÓRIA.	58
3 MONTANDO AS REDES	69

3.1	A GAIATA SPADINA BANKS	69
3.1.2	A perua Desirée Beck	72
3.1.3	Corpografia digital: montando um corpo no simulacro	75
3.1.4	O que é preciso para destacar-se como drag em salvador?	78
3.2	O DNA DOS CONCURSOS SOTEROPOLITANOS	81
3.2.1	Reconhecimento e trabalho artístico	86
3.2.2	A polêmica da Xuxa como apresentadora de Rupaul's Drag Race Brasil: possibilidade de visibilidade e patrocínio ou invisibilização de drags renomadas na cena?	
	98	
3.3	DRAGS EM DEFESA DA DEMOCRACIA: SE MONTAR É RESISTIR	104
	DESAQUENDANDO – CONSIDERAÇÕES FINAIS:.....	117
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	122

INTRODUÇÃO

Com o seu processo de institucionalização, o movimento LGBTQIA+ hegemônico tornou-se cada vez mais “bem-comportado”, menos refratário às instituições políticas, bem como se inseriu e colaborou na instauração do neoliberalismo no país (TOITIO, 2016). Conforme Dardot e Laval (2017) e Butler (2018), o neoliberalismo reconfigurou as relações de trabalho, reelaborou as normas para o reconhecimento e, conseqüentemente vem exercendo grande influência nas subjetividades dos indivíduos, ou seja, na maneira de se autoavaliarem, bem como nas formas como lidam consigo mesmo e com os demais. Muito do que tem sido reivindicado por ativistas LGBTQIA+ é a garantia de direitos mais próximos ao estilo de vida heterossexual e suas formas de parentesco, bem como da inserção no mercado sem quaisquer criticidades. Sendo que muitas dessas demandas dizem respeito a legitimação de tipos de relações que só asseguram a vida bruta do capital.

No entanto, planos de fuga contra esse processo de subjetivação/normalização empenhado por essa racionalidade vêm sendo analisados e propostos pela teoria queer. Como nas apontadas falhas das normas de gênero por Butler (2002) ou ainda nas desobediências contra normalizações por meio das apropriações das tecnologias de modificação de corpo e gênero “do controle estatal de fluxos (hormônios, esperma, sangue, órgãos) e códigos (imagens, nomes, instituições)” (PRECIADO, 2007, p. 385).

Durante a minha trajetória tenho percebido a existência de sujeitos que destoam do tipo de luta do movimento de dissidências de gênero e sexuais hegemônico e nesta pesquisa destaco duas Drag Queens¹ soteropolitanas que invadem bares, redes sociais, pleiteiam editais, performam em boates, ocupam, mobilizam e fazem manifestações nas ruas; não só construindo uma cena queer marginal, mas também levando essa cena em seus corpos para os mais variados universos como na política institucional. Spadina Banks e DesiRée Beck, foram duas interlocutoras fundamentais para que pudesse acessar como a cena Drag soteropolitana tem usado a performance e o seu poder de fala afim desestruturar hábitos cotidianos através do entretenimento, se engajado em lutas por reconhecimento e de uma vida digna, mesmo que tudo isso em meio um verdadeiro paradoxo com o modo de vida neoliberal de estar e aparecer no mundo que ganhara mais força durante a pandemia da Covid-19.

¹ Escolhi grafar Drag Queen de maneira superlativa, com letras maiúsculas, a fim de denotar a importância que estas sujeitas possuem nesta pesquisa, bem como representa-las enquanto uma categoria de forte valor cultural e político para o país.

A cena Drag Queen soteropolitana em decorrência da pandemia da covid-19 teve de se apropriar estrategicamente dos meios digitais, onde começara a ser transformada, rompendo com alguns limites existentes nas plataformas físicas, ao mesmo tempo que os modos de subjetivação empenhados pelas redes sociais e seus algoritmos traziam para as artistas alguns dilemas. Por mais que elas sentissem e compreendessem como as redes afetam a suas fruições artísticas, como os algoritmos são prejudiciais e que virariam alvos de discursos imbuídos de afetos negativos; as Queens passaram a utilizar o Instagram, o Twitter e o Youtube como verdadeiras plataformas de trabalho, fazendo alianças com outras Drag Queens do país e do mundo e enriquecendo uma cena cada vez mais crescente. Sendo assim, em meio as próprias contradições do que é o fazer político, apropriaram-se de forma contra-hegêmica de redes que, por vezes, despolitizam, limitam, e regulam suas obras; tornando o que chamamos de *queer* não apenas um movimento estético esvaziado de sua potência política, mas sim a prática de um conjunto de estratégias hiperidentitárias, subversivas que também podem combater a globalização e compor as críticas pós-coloniais, como aponta Paul B. Preciado (2007).

Esta dissertação monta-se com o objetivo de resolver a esta seguinte questão: como as artistas da cena transformista soteropolitana têm desenvolvido e promovido discursos pela luta por reconhecimento, pela demarcação de uma identidade Drag regional, por justiça para com sua comunidade, bem como das mobilizações para transformações da sociedade?

A hipótese central para o problema sustenta que as artistas interlocutoras têm feito de seus corpos e falas máquinas de guerra para desconfiguração e reconfiguração das estruturas sociais e da interação social ao lançar mão de suas experiências de vida e da memória coletiva em conjunto com debates sobre representatividade, reconhecimento, anticapitalismo e antiracismo. Debates estes mobilizados em lugares normalmente tido por usuários e clientes como esferas não-políticas, trabalhando então para que os mesmos sejam pontos de encontro para que visões de mundo dissidentes ganhem força e transpassem suas paredes em direção a mudanças na política institucional do país. As artistas mobilizam suas reivindicações de acordo com às próprias jurisdições do Estado e discursos sobre status social já construídos como forma de expansão e resistência da cena LGBTQIA+ baiana e brasileira, dado que somente acessando os aparelhos estatais conseguem garantir a sobrevivência de seus corpos. Não à toa, o bordão *Dignidade Já!* que Desirée Beck prega ao final de seus vídeos no Youtube consiste em uma referência a um de seus ícones, o Leão Lobo. Este utilizava do mesmo bordão em favor das manifestações das *Diretas já!* na sua coluna da Folha em 1984, reivindicando que após o retorno do voto e do presidente só faltaria dignidade: comida na mesa, educação, saúde, segurança, etc.

Para responder a pergunta acima uma dupla metodologia foi desenvolvida: a produção de uma cartografia montada com dados coletados das redes sociais juntamente com a observação participante nas plataformas físicas utilizadas para os seus shows. Com o acompanhamento das redes sociais das artistas e ferramentas de busca avançada, foram coletadas, organizadas e categorizadas falas relacionadas ao problema. A observação participante permitiu avançar sobre os dados coletados nas redes para ganhar profundidade, permitindo o privilegiamento das sensações e dos sentimentos enquanto modos pelos quais são possíveis entender uma determinada realidade social. Esta cartografia e esta observação foram acompanhadas de entrevistas com as duas principais interlocutoras desta dissertação.

Esta dissertação está montada da seguinte forma: no primeiro capítulo detenho-me na tarefa de descrever a inserção do movimento LGBTQIA+ no aparelho estatal após sua primeira onda, esta que estreia em meio a uma conjuntura política e social ditatorial que, portadora de um teor bem mais combativo, abriu caminhos para consolidar a formação do movimento. Discorro como se deu o processo em que ativistas, a partir de 1982, se inclinaram para um novo perfil de atuação perante o Estado e de formação de alianças ao lançarem mão da noção de respeitabilidade, da assimilação da cultura heteronormativa e como o *modus operandi* então aprendido se estenderam nas suas relações com os governos petistas.

No segundo capítulo apresento a metodologia, aponto como a cartografia e observação participante se fizeram necessárias para a coleta dos dados e a interpretação dos mesmos. Detalho como fiz a captura dos diversos pontos modais que compõe a cena Drag soteropolina, trago como as artistas das primeiras levas das montações se constituem-se, para além de um fator inaugurador da arte Drag da cidade, grandes catalizadoras para atual desenvolvimento da arte e para a construção identitária para as novas Drags em Salvador. O intuito principal é trabalhar a conexão entre as histórias da vanguarda com o fazer artístico das interlocutoras desta pesquisa, onde de forma genealógica, as performances delas ganham sentidos históricos, bem como evidencia os elementos característicos do ideal do que é ser Drag na capital baiana desde o nascimento da cena.

No último capítulo, como o método principal, o de histórias de vida, aprofundo as histórias de vida de Spadina Banks e Desirée Beck, descrevendo as suas motivações e os processos enfrentados para iniciar suas carreiras artísticas, bem como as principais influências e características das suas performances. Analiso quais são os sentidos por elas dado a estas últimas e como associam a prática da montagem com o fazer político. Neste momento teço uma rede de significados a partir dos diversos rastros por elas deixados nas redes sociais, nos shows,

nas conversas de camarim, em que formados em uma regularidade discursiva consigo apontar uma linha de pensamento geral que circunda a cena Drag Queen soteropolitana, servindo como base para as lutas reivindicatórias por dignidade, reconhecimento e paridade participativa.

EU ME MONTO, ELAS SE MONTAM, NÓS NOS MONTAMOS

Entre o fim da década de 1990 e início dos anos 2000, aos 06 anos de idade, conheci o ator transformista Jorge Lafond, mais especificamente a sua personagem Vera Verão. Conhecia esta personagem do programa *A Praça É Nossa* indiretamente, muito mais pelas piadas homofóbicas que ouvia de outras pessoas ao se direcionarem a mim por ser uma criança viada, do que por conseguir assisti-la no horário nobre, dada a minha tenra idade. Sendo uma criança branca e, não ter experienciado o mesmo tipo de conexão que uma bixa preta como Lafond obteve, ainda consigo rememorar muito bem do barulho do seu leque, dos seus looks extravagantes e suas piadas certeiras de quando também participava de programas diurnos aos domingos e então eu conseguia perceber não somente o seu lado cômico, mas, sobretudo o seu lado inteligente e sagaz. Perceber este último lado, o lado perspicaz e inteligente, foi essencial para que, dentro do processo de identificação que tinha para com ela, a inteligência tornou-se um mecanismo de defesa para lidar com as piadas.

No entanto, eu só vim a entender de fato o que seria um ator transformista ou uma Drag Queen a partir dos concursos de bate-cabelo dos programas da Eliana, no SBT, porque as artistas sempre eram apresentadas juntamente de suas fotos de enquanto *outdrag* (desmontadas), no intuito de demarcar a transformação de uma figura masculina em uma figura feminina e irreconhecível. Essas primeiras impressões me assustavam porque a violência que eu sofria fazia com que eu me afastasse de qualquer coisa que me remetesse ao feminino ou a homossexualidade, mas não foi o suficiente para me impedir de colocar uma toalha na cabeça e tentar bater-cabelo, bem como experimentar as plataformas da minha irmã no quintal de casa. Deste modo, o mundo Drag se apresentava para mim já desde infância enquanto algo proibido e de adultos, mas que me divertia e estimulava a experimentar coisas que me levaram a desenvolver muitos gostos que tenho hoje como a dança, a moda e a comunicação.

A partir desses fascínios fui afetando e sendo bem afetado enquanto uma pessoa dissidente em uma cidade de menos de 15 mil habitantes, até eu finalmente me mudar com 14 anos. De comportamento afeminado, era eu posto na marginalidade pelos demais colegas das escolas, o que acabava por impossibilitar a criação de amizades e formação de grupos para a

produção de trabalhos. Sendo assim, pela necessidade de ser reconhecido, tive que me empenhar a ser um dos mais estudiosos da sala, como também tendi a formação de grupos com algumas outras pessoas marginalizadas da sala para produzir peças de teatro ou coreografias de dança. Foi justamente através desta última linguagem artística que pude expressar minha feminilidade e ser através dela reverenciado, em um momento quase que carnavalesco, onde ser um homem feminino era digno de aplausos — mesmo que por apenas cerca de três minutos.

Como eu vivia no interior da Bahia na infância, mais exatamente em uma cidadezinha chamada Pau-a-Pique, não via quase nada do mundo transformista presencialmente. Até que uma vez no primeiro evento de moda da cidade — o qual não deveria estar por conta da minha idade — pude ver meu professor de matemática montado e calçado em salto altíssimo de plumas rosas, um momento o qual ainda guardo a lembrança do meu entusiasmo ao olhá-lo da cabeça aos pés. Este meu professor, inclusive, era uma das duas bichas vindas da cidade grande à minha minúscula cidade natal que proporcionaram uma série de eventos culturais e artísticos que não só mobilizaram a comunidade, mas também produziram uma rede de afetos entre pessoas afeminadas e demais interessados nos eventos, além de ampliar nossas visões sobre como aqueles produtos artísticos poderiam se transformar em produtos mercadológicos. Na verdade, eu particularmente não estava tão interessado na característica mercadológica, mas sim no processo de fruição artística, no sentimento de comunidade, etc.

Os eventos supracitados consistiam em quadrilhas juninas, desfiles de moda e apresentação de dança. Acredito ser importante citar que a chegada das bichas e os eventos por elas produzidos possibilitaram transformações nas formas pelas quais eram enxergadas o gênero e sexualidade na cidade e, acima de tudo, uma mudança nas formas tradicionais que eram organizadas as quadrilhas juninas e a intensificação do consumo da cultura de massa e da moda. Assim fui inserido cada vez mais no consumo da música pop, despertando o interesse pela moda e criando perspectivas outras de vida enquanto parte da comunidade LGBTQIA+.

Não demorou para me mudar para Juazeiro da Bahia e logo quando cheguei ouvia muito falar, de maneira nostálgica pela minha família, de um grupo de artistas de teatro da cidade que ficaram famosos por se montarem nos anos 90 e até hoje são lembrados por isso, como Devilles e Marcio Pontes. Nessa época, por volta de 2012, considero como inexistente uma cena Drag atuante em Juazeiro, pois apesar de acontecerem eventos de Misses Gays e o Victor/Victória, não aconteciam festas ou eventos que contavam com artistas transformistas regularmente. Posteriormente acabei descobrindo alguns nomes da velha guarda de lá que por vezes faziam shows em aniversários ou em outros eventos do tipo.

Entre 2015/2016 é lançada no Youtube a primeira temporada do concurso Academia de Drags, foi lá que conheci e me tornei fã de umas das Drag mais conhecidas do Brasil atualmente: Rita Von Hunt. Foi uma das minhas primeiras e mais fortes inspirações para a montagem, naquela época mal conhecia Rupaul's Drag Race², que inspirou o Academia. É nesta época que começaram aparecer algumas Drag Queens tanto em Juazeiro, quanto na cidade vizinha, Petrolina. No entanto, o que parecia o surgimento de possibilidades para mim mostrou-se uma cena que ao invés de diversão e criação, estava fincada em uma lógica de competição, bem como padronização do que era ser uma Drag Queen. Por mais que eu quisesse me aproximar, demonstrasse admiração, a maioria das Queens demonstravam certo resguardo a mim por eu ser uma Drag mais monstra. Infelizmente a cena Drag do Vale do São Francisco é muito permeada pelos ideais de competição e *shades*³ advindos da cultura de Rupaul's Drag Race.

Em 2019 um amigo me manda um vídeo de DesiRée Beck performando uma música neopentecostal, onde ela, mesmo muito bela, de maneira bastante caricata subvertia lógica da polidez das apresentações estando descalça, subindo nos portões de uma igreja e fazendo contato com os transeuntes da rua. A partir de então comecei a me apaixonar pela cena Drag de Salvador.

Pensava como essa cena Drag soteropolitana se desenvolvia dentro de uma influência tão grande do *reality* norte-americano Rupaul's Drag Race no Brasil, uma vez que este segue a racionalidade neoliberal tanto nas relações que produzem entre as artistas, quanto no devir artístico ao demarcar um padrão do que seria ser uma Drag Queen. O impacto internacional do programa me fazia questionar como esse imaginário neoliberal poderia estar nas artistas e até capturando uma linguagem que fricciona e racha a estrutura heteronormativa.

A minha proximidade e um tanto de conhecimento sobre a cena Drag Queen brasileira, das suas formas parentalidades não-heterocentradas, dos riscos assumidos pelas Drags monstras, pelas alianças que as suas condições de desamparo proporcionam, me impediram de antemão de analisar a questão da assimilação da racionalidade neoliberal de forma puramente pessimista. Pelo contrário, são justamente nas contracondutas a essa crescente imposição da racionalidade neoliberal — sejam elas por meio de programas de TV, dos usos das redes sociais, nas pautas semanais, nos editais de incentivo — que me empenhei em produzir essa pesquisa. A contraconduta é caracterizada pela maneira subversiva de como certos indivíduos passam a

² RuPaul's Drag Race é um *reality show* norte-americano, conhecido mundialmente, onde Dragqueens competem pelo prêmio de \$ 200.000 e o título de "*America's Next Drag Superstar*". O programa, ao ar desde 2009, já conta com 15 temporadas e 11 Emmy Awards.

³ Shade na cultura Drag diz respeito a tipos de comentários maldosos e pejorativos que ao soarem de maneira engraçada, de forma indireta ou direta, revela um traço/característica ruim e/ou vergonhosa da colega.

dirigir suas ações por si mesmos, ou seja, não se deixando governar por outrem e/ou pelo Estado, cria novas formas de conduzir a vida (Foucault, 2008)

Por fim, fiz questão de trazer um pouco da minha trajetória enquanto admirador e agente da cena Drag, a fim de demarcar não só por quem essa pesquisa é construída e o posicionamento social do pesquisador, como também o lugar de um artista crítico ao seu meio e aos processos de transformações, resistências e capturas. Sendo assim, a análise de como algumas Drag Queens soteropolitanas têm construído suas diferenças, reivindicado sua dignidade e coproduzido contracondutas à racionalidade neoliberal é capaz de fornecer uma reflexão dos limites e possibilidades da arte, e a arte da performance em específico, em não só não se deixar ser capturada pelos interesses do capital como também servir como ferramenta combativa aos mecanismos de dominação.

1. MONTANDO A POLÍTICA

Os anos entre 1979 e 1982 são caracterizados como os anos mais importantes da primeira leva do movimento LGBTQIA+ brasileiro. São neles que se encontram a presença de alianças dos ativistas de dissidências sexuais e de gênero com o movimento feminista, o movimento de operários e o movimento negro (SIMÕES, FACCHINI, 2009). Esta onda, que tem seu fim já em 1983, começa a perder seu poder de influência com seus ideais mais anarquistas e de esquerda para uma emergência de uma série de fatores e atores políticos que irão mudar fortemente os princípios, ideais e, conseqüentemente, a maneira de atuação na luta por mudanças estruturais em torno dos marcadores de gênero e sexualidade (FACCHINI, 2018).

A segunda onda é formada a partir da redemocratização brasileira, a participação do movimento nas primeiras políticas governamentais no combate à epidemia de AIDS e a institucionalização dos grupos ativistas Grupo Gay da Bahia (GGB) e o Triângulo Rosa. Já a terceira onda, diz respeito a execução do “Projeto Somos”, nos anos 2000, no qual desenvolveu-se uma interiorização do movimento LGBTQIA+ e sua agenda anti-homofobia, a partir de grupos e ONGs atrelados com o Estado (SIMÕES e FACCHINI, 2009). É em torno dessa série de transformações e inserção no aparelho do Estado que se desenrolam os modos pelos quais o Movimento LGBTQIA+ brasileiro não só assimilou a racionalidade neoliberal, como também se tornou uma ferramenta importante para a divulgação dos modos de subjetivação e de estratégias políticas eivadas de tal racionalidade: concorrência, individualização, responsabilização individual e lógica empresarial (DARDOT, LAVAL, 2016).

A teoria queer aparece nesse momento como epistemologia orientadora para esta discussão, dado que perspectivas e ferramentas metodológicas trazidas por ela são capazes de problematizar conquistas, processos de invisibilizações e exclusões sociais, as multidões de corpos em seus marcadores de gênero, classe e raça na trajetória política do ativismo de gênero e sexualidade. Ela auxilia no apontamento das estratégias políticas e políticas públicas que tornaram possíveis essa mobilização dos discursos neoliberais dentro dos mais variados grupos militantes de dissidências sexuais e de gênero. Privilegiando na análise a relação entre o Estado e o Movimento LGBTQIA+, colocando em evidência seus pontos altos e baixos e as dificuldades deste último em concretizar suas demandas.

1.1 VETORES DE MUDANÇAS: O PROCESSO DE REDEMOCRATIZAÇÃO POLÍTICA E O PÂNICO MORAL DA EPIDEMIA DE HIV

As mudanças das posições ideológicas e do modo de atuação do Movimento LGBTQIA+ foram consequências do processo, lento e controlado pelos militares, de abertura por meio da Reforma Partidária de 1979 e das eleições de 1982 (CRUZ, 2018, p.256; MIGUEL, 2018, p.200). Essas mudanças tornaram a arena eleitoral mais competitiva e democrática com a formação de seis partidos, entre eles o Partido dos Trabalhadores (PT). Com isso, o “centro da disputa política”, antes polarizado entre os agentes da ditadura e os ativistas (tanto de dissidências sexuais e de gênero, quanto dos demais grupos de esquerda), passou “das ruas para as instituições”, e as pautas que eram reivindicadas por meio de protestos, foram direcionadas para um campo institucional previamente moldado e limitado (CRUZ, 2018, p 256-257; MIGUEL, 2018, p.213).

É um momento de saída e introdução de novas agentes sociais no movimento. Parte do conselho editorial do jornal *O Lampião da Esquina*⁴ também vinha rompendo com o movimento de dissidências sexuais e de gênero durante essa transição, lançando-os ataques por estarem cedendo à burocratização. Pois, segundo alguns dos seus editores, os integrantes desse movimento, ao tentar agir como partidos, “estavam ansiosos por elevar o homossexual à categoria de cidadão normal, o que lhe retirava toda a capacidade de questionar, transformando-se em mero mendigo da normalidade” (TREVISAN, 2018, p.336).

Parte de dissidentes sexuais e de gêneros vinculados a Democracia Socialista e a Convergência Socialista, aliados a operários, estudantes, intelectuais, artistas e Comunidades Eclesiais de Base ligadas à Igreja Católica lutaram ativamente para a legalização do Partidos dos Trabalhadores (PT) (CRUZ, 2018, p. 262). Esta participação proporcionou a inserção das reivindicações desses setores, assim como a presença das ativistas lésbicas e dos ativistas homossexuais na construção do PT, o que resultou na comissão de militantes homossexuais,

⁴ Batizado pela mídia de “porta voz dos homossexuais brasileiros”, o Jornal *O Lampião da Esquina*, embora não tenha sido o primeiro jornal a tratar de assuntos da população de dissidências sexuais e de gênero, pode ser considerado o ponto de partida para a formação, tanto do Grupo de Afirmação Homossexual (SOMOS) – primeiro grupo de ativismo homossexual brasileiro, nascido em 1979 – quanto de vários outros pelo país (Trevisan, 2018). Indo na contramão da imagem negativa que era vinculada a essa população, empregava as palavras “bicha” e “sapatão” como uma forma positiva de mencionar essas dissidências, estimulando a formação de identidades sexuais que se mobilizassem em prol da luta por mudanças estruturais (MACRAE, 1990). Torna-se notável a importância do jornal para a construção não apenas do SOMOS, mas também para as demais organizações LGBTQIA+, dado o apoio em divulgação de suas atividades, denúncias de perseguições pelas autoridades policiais e, não apenas isso, na construção de uma consciência militante leitores. O *Lampião da Esquina* chega ao seu fim em 1981, já que vinha sendo perseguido desde seu nascimento em 1978, acusado pelas autoridades policiais de atentar contra a “moral e os bons costumes” (SIMÕES, FACCHINI, 2009).

tornando-os também sujeitos e interlocutores dentro da arena política institucional (CRUZ, 2018, p. 262-263).

Segundo James Green (2018, p. 360-361), com exceção da convergência socialista e da campanha eleitoral Liszt Vieira, a esquerda de modo geral era bastante contrária aos movimentos de libertação sexual. A moralidade que ancorava a luta revolucionária até ali encontrava-se imbuída do ideal de um “hombre nuevo”, pronto para as atividades perigosas, para o sacrifício em prol das mudanças socioeconômicas. Tal padrão de masculinidade produzida por esse discurso impunha o celibato para os guerrilheiros homossexuais, como o caso de Hebert Daniel, uma vez que “sentia, como todos deviam sentir, que a ausência do sexo era uma necessidade da luta, assim como os desconfortos que sofríamos, a falta de comida, por exemplo (GREEN, 2018, p. 184).

Fora no exílio em Portugal que o revolucionário Herbert Daniel começara reelaborar a sua relação com sua sexualidade e percebe-la a partir do ideal da segunda onda feminista do “caráter político do privado”. Ao voltar para o Brasil, em 1982, já era conhecido como o guerrilheiro que falava abertamente sobre sexualidade e como a mesma imbricava-se no movimento revolucionário. Desta forma, fora um dos agentes sociais mais importantes para inserção de debates que antes pareciam secundários para a luta da esquerda brasileira: a sexualidade, o debate ecológico, o machismo e o racismo (GREEN, 2018).

No entanto, uma mudança substancial aconteceu naquele mesmo ano de 1982, quando dois homens homossexuais recém-chegados dos Estados Unidos são diagnosticados com Sarcoma de Kaposi, como eram diagnosticadas as primeiras vítimas da Síndrome da imunodeficiência adquirida (Aids), antes da descoberta do vírus HIV (PERLONGHER, 1987, p. 50). Considerada inicialmente uma doença de homens homossexuais ricos, visitantes do norte da América e da Europa, a doença, que passou a se popularizar, transformou as alianças, pautas, demandas e a visibilidade das sexualidades dissidentes de uma forma sem igual, podendo ser considerada não só como uma patologia, mas como um dispositivo social que auxiliou no combate ao emergente movimento de liberação sexual (PERLONGHER, 1987).

A epidemia de HIV fora mais que um surto que afetou milhares de pessoas. Foi um dispositivo de controle social capaz de barrar a luta pela liberação sexual que vinha acontecendo desde a década de 60. O pânico moral despertado pela elite médica, instituições religiosas, canais de comunicação (inclusive revistas gays) trouxe o debate sobre a homossexualidade incessantemente higienista e repatologizante. Nesse momento, ocorriam, desde 1981, esforços de grupos como o Grupo Gay da Bahia (GGB) e o Triângulo Rosa pela retirada da

homossexualidade do Código de Doenças do Instituto Nacional de Previdência Social (CD-INPS) (MACRAE, 2018, 59).

Os discursos médicos foram incessantemente veiculados a esta população por meio de uma moralização constante e do controle dos seus corpos e afetos. Estes ganharam um conjunto de técnicas de regulação e de exibição difundidos nos congressos, seminários, panfletos e agentes de saúde em geral. Os regimes dos corpos que estavam sendo produzidos diziam respeito a uma organização dos organismos de forma hierárquica, nos padrões heterossexuais, onde cada um desses órgãos deveria funcionar para uma função específica em prol da saúde pública: a boca para beijar, o pênis para a vagina e o anus para dejetar (PELÚCIO, MISKOLCI, 2009; PERLONGHER, 1987, p. 83).

Em consequência, viu-se a vivência e a militância da primeira onda do movimento homossexual diluir-se. Em um movimento em que uma de suas palavras de ordem era “o coito anal derruba o capital”, as novas formas de vida que deveriam estar em vigor descartavam as práticas de sexo anônimo, impessoal, não-monogâmico e anal (MACRAE, 1982, p.101). Não demorou muito para que os ativismos das sexualidades dissidentes tivessem que se encaixar em um molde em prol de sua tolerância, tornando suas ferramentas políticas cada vez mais coadunadas ao processo da abertura política, de modo a priorizar as pautas mais aceitáveis, heterocentradas e brancas (SIMÕES, FACCHINI, 2009).

Nessa “nova” arena política, a sociedade civil passa a ter uma participação direta no Estado (CÂMARA, 2018). Isso não quer dizer, todavia, que tenham sido nos seus termos. Vale lembrar que o poder não pertence particularmente a um sujeito ou uma instituição, mas se materializa numa relação de forças desiguais. Assim, por volta de 1983, não só o movimento LGBTQIA+ muda as suas prioridades de luta, alianças e ferramentas, como também o movimento negro e feminista imergiu nessas novas formas de fazer política, de modo geral, por meio do processo de *onguização* dos mesmos (ALVAREZ, 2014). Quando, a partir de meados da década de 1980, a Aids deixou de ser considerada uma doença de pervertidos para se tornar um problema de saúde pública, recursos do Estado foram mobilizados para ONGs; assim como a criação de políticas públicas e secretarias especiais, demandando a liderança e a participação de ativistas LGBTQIA+ (TOITIO, 2016).

1.2 MOVIMENTOS SOCIAIS E A REFORMA NEOLIBERAL GERENCIALISTA

Mas, ao afirmar que não só o movimento LGBTQIA+ passou por um processo de institucionalização e onguização — do mesmo modo que o Movimento Feminista e o Movimento Negro — é preciso salientar que todos eles, dentro de suas especificidades e diferenças, estavam em meio a uma série de reformas que o Estado vinha sofrendo no fim de 1980 e início do século XX: a reforma neoliberal gerencialista (ALVAREZ, 2014; DARDOT e LAVAL, 2016).

Neste período, o Brasil, como vários países da América Latina, sofria com uma crise econômica marcada por altas taxas de inflação e estagnação econômica (FEITOSA, 2018, p.440). Este estado de crise o colocou como alvo de críticas pela sua política desenvolvimentista falida. Aliado a isto, o insucesso do Estado de bem-estar social em diversos países promoveu uma série de medidas formuladas no consenso de Washington em prol da mínima interferência do Estado na regulação do mercado, promovendo privatizações dos órgãos estatais, políticas públicas focais e pontuais, e a transferência de responsabilidades que antes faziam parte de suas obrigações para a sociedade civil (DARDOT, LAVAL, 2016). Tais medidas seguiam a mesma racionalidade do mercado sobre competitividade e eficiência, trazendo as organizações feministas e LGBTQIA+ para um sistema de disputas de recursos, que despolitizou a sociedade civil, uma vez que “fomentou a transformação dos movimentos sociais em Organizações Não-Governamentais (ONGs) que metamorfosearam seu caráter crítico e reivindicatório em instituições parceiras, técnicas e complementares ao Estado” (FEITOSA, 2018, p.440).

Pertencer ao aparato Estatal não foi uma tarefa simples, muito menos fácil. As decisões a partir de então deveriam ser mais pragmáticas e muitas vezes negociadas com setores extremamente conservadores (como a bancada evangélica no congresso, por exemplo). Até mesmo dentro dos partidos, que foram essenciais para a inserção das pautas de identidade de gênero e de sexualidades dissidentes na arena política, como o caso do Partido dos Trabalhadores (PT), ativistas LGBTQIA+ foram hostilizados. A título de exemplo, em 1992, com a institucionalização do SOMOS, foi criado o núcleo de gays e lésbicas no PT. No entanto, as bichas pintosas logo se perceberam em um ambiente hostil em que sempre lhe sobravam os menores cargos, da mesma maneira que ações mais subversivas (para a época), como o “beijaço”, seriam consideradas “contra a moral proletária” dentro do partido (CÂMARA, 2018, p.197; TREVISAN, 2018, p. 335).

Contudo, é preciso evitar olhar sob uma ótica determinista e dicotômica de que o ativismo de dissidências sexuais e de gênero como um todo se despolitizou, no sentido de tornar-se apenas um “mediador entre a sociedade e a homossexualidade”, nas palavras de Trevisan (2018, p.335). Concomitantemente ao surgimento dessa nova operacionalização e ideais do movimento LGBTQIA+ *mainstream*, grupos, artistas e ativistas (ou artivistas) se colocaram contra esta maneira de luta em prol de cidadania e liberdade, que se contentava com o mundo heteronormativo, reproduzindo suas estruturas de parentescos, as relações afetivas e a misoginia. Do mesmo modo, nem mesmo todos aqueles pertencentes ao movimento *mainstream* estão sempre em concordância com as práticas acima mencionadas, de modo que não se pode deixar de perceber a importância das conquistas alcançadas por meio de suas lutas em aliança com o Estado.

1.3 OS PRIMEIROS ANOS DA EPIDEMIA DE AIDS E O PROCESSO DE “ONGUIZAÇÃO” DO MOVIMENTO LGBTQIA+

A década de 80 marca uma das fases mais fundamentalista do neoliberalismo. Nessa época, as populações latino-americanas mais pobres arcavam com as consequências das novas mudanças estatais devido ao fim das políticas sociais promovidas pelo *welfare state*, em especial as mulheres pobres de grupos raciais vulneráveis (ALVAREZ, 2014, p.58). Desta forma, mesmo com o nascimento de ONGs, a promulgação do Sistema Único de Saúde (SUS) e do Programa Nacional de Combate às Doenças Sexualmente Transmissíveis e Aids (PN-DST/Aids) em 1988, ativistas anti-aids viviam em disputa com o Estado por conta do pouco investimento para as campanhas e pelas suas publicidades preconceituosas em torno da doença, marcando aquelas subjetividades com a imputação de uma culpa por seus desejos representarem um perigo à saúde e a ordem social (TOITIO, 2016; PELÚCIO, MISKOLCI, 2009).

O sentimento de culpa e impureza, ligados aos discursos neoliberais de responsabilidade individual pela doença, resultaram em uma mudança no sistema emocional e, conseqüentemente, nas sociabilidades e relações sexuais das sexualidades dissidentes, as quais se conformaram na abstinência sexual e nas relações monogâmicas (TREVISAN, 2018). Simultaneamente, a Operação Tarântula, instituída pelo então prefeito de São Paulo, Jânio Quadros, em 1987, perseguia travestis e transexuais por supostamente cometerem o “crime de

contágio venéreo”⁵, sendo esta apenas uma das inúmeras medidas tomadas pela prefeitura para barrar os fluxos de dissidentes em ambientes públicos e particulares (TREVISAN, 2018, p. 416).

Como resultado, os discursos médicos veiculados diretamente às sexualidades dissidentes enrijeceram ainda mais o caráter da suposta naturalidade da heterossexualidade e a sua referência com o estilo de vida saudável. De modo algum a heterossexualidade foi pautada enquanto reprodutora de violência, sobre como muitas mulheres estão submetidas desde a infância ao abuso de homens nas relações sexuais, aos assédios e ao sexo forçado na adolescência, à falta de proteção contra infecções transmitidas por contato sexual (ISTs) e a gravidez indesejada. Sem contar as agressões por motivos sexuais e não-sexuais (PELÚCIO, MISKOLCI, 2009, p. 153). Consequentemente, nos discursos de prevenção, as identidades sexuais e de gênero tornam-se cada vez mais essencializadas para fins de intervenções higiênicas, sem nenhuma criticidade quanto a seus aspectos culturais.

Conforme Simões e Facchini (2009), em 1989 dois eventos marcam o início de uma nova postura do Estado para com as organizações ativistas anti-aids: a criação do International Council of Aids Services Organizations (ICASO), resultado do primeiro encontro internacional de ONGs-Aids, no Canadá, e os encontros para a criação de uma rede brasileira de ONGs-Aids — que passaram a ocorrer anualmente. Esses dois acontecimentos deram o ponta pé inicial para a inserção do movimento LGBTQIA+ no aparato estatal, uma vez que recursos das agências internacionais e do Estado começaram a financiar ONGs na luta contra a aids, contribuindo para a institucionalização do movimento, bem como para o surgimento de novos grupos ativistas e ONGs.

Concomitantemente, do fim da década de 80 em diante, principalmente pós-Consenso de Washington, o neoliberalismo ganha uma nova face no esforço de amenizar os estragos feitos pela sua primeira fase mais fundamentalista. Com as novas medidas formuladas, o desenvolvimento da América Latina ligou-se ao combate à pobreza e sua feminilização, o multiculturalismo e a participação da sociedade civil. Tais medidas diziam respeito à instauração, nas populações mais vulneráveis, da “promoção do empreendedorismo individual, a cidadania mercantilizada, e crescimento liderado pelo mercado”, com a finalidade de torná-las capazes de participarem do mercado que antes a sua pobreza privava (ALVAREZ, 2014, p.63).

⁵ Segundo o Art. 130 do Código Penal, Manter relações sexuais sabendo da portabilidade de infecção sexualmente transmissível (IST) e não informar ao parceira ou parceira, colocando-a (o) em risco é considerado crime, levando a detenção de 3 meses a 1 ano e multa.

As organizações não-governamentais foram a peça-chave para a concretização de tais medidas, subcontratando ativistas de movimentos sociais para consultorias e atuação na gestão de programas públicos de teor tecnocráticos (ALVAREZ, 2014, p 64). Entretanto, as inserções de militantes resultaram tanto na possibilidade de financiamento e visibilidade de suas pautas políticas, quanto na própria delimitação das mesmas no que concernia a linha divisória entre as aceitáveis e não aceitáveis, ou melhor, as mais e as menos radicais. Isto posto, o neoliberalismo multicultural — como também é chamado — apropriou-se das reivindicações civis para a sua manutenção e desenvolvimento, controlando as demandas por meio das relações de dependência financeira que foram construídas, bem como construindo identidades coletivas que teriam acesso ao sistema. (ALVAREZ, 2014, p.67).

A participação de homossexuais na empreitada neoliberal desenrolou-se com a “cidadanização” — palavra derivada de SIDA / AIDs —; processo em que a moralidade neoliberal passa a constituir o sujeito, na medida em que cada um torna-se responsável por seu próprio corpo, racionalizando e individualizando-o para garantir sobre ele um maior controle, principalmente das práticas sexuais, de modo a constituir-se como cada vez mais “saudável” (PELUCIO, MISKOLCI, 2009). Essa moralidade neoliberal estrutura, a partir de então, a consciência política, porquanto a cidadania construída pela “cidadanização” está intimamente relacionada com os interesses epistemológicos do Estado, substancializando o “aidético” como uma bioidentidade e possibilitando a sua participação na arena política ao mesmo tempo que o insere numa nova hierarquia de respeitabilidade sexual e social (MISKOLCI, 2011).

Nesse sentido, é possível perceber uma mudança nas concepções dos meios para transformação social com o deslocamento de um ativismo pautado em alianças com movimentos, como os feministas, o Movimento negro e Proletário, para um ativismo individualista, decorrente da doutrina neoliberal, que irá estruturar os moldes de participação na arena política a datar o início da redemocratização do país.

Vale salientar que mesmo com as primeiras medidas neoliberais sendo implantadas no país pelo então presidente Fernando Collor de Mello, na década de 90 do século XX, até 1992 as relações entre as ONGs e o Programa Nacional de Combate às Doenças Sexualmente Transmissíveis e Aids (PN-DST/Aids) eram conflituosas graças aos comerciais depreciativos produzidos por essa última (SIMÕES, FACCHINI, 2009; FEITOSA, 2018). No entanto, esses fatores não foram capazes de barrar a assimilação de militantes LGBTQIA+ pelo aparato estatal através das ONGs, que vieram a se tornar gestores de programas governamentais, inaugurando as suas relações de cooperação e parceria com o Estado.

Cabe sublinhar também que mesmo com todas as orientações governamentais que se esforçavam em enquadrar as ONGs apenas como prestadoras de serviços assistencialistas, as mesmas possibilitaram o que Simões e Facchini (2009, p. 133) caracterizaram de “reflorescimento” do movimento: a inserção de novas atrizes e atores sociais na arena ativista através do financiamento de ONGs. Estas proporcionaram o aparecimento cada vez maior de movimentos LGBTQIA+, os quais desenvolveram o manejo com as políticas públicas e a solicitação de verbas ao Estado, essenciais para a criação de suas sedes e captação de recursos para seminários e demais eventos. Corroborando, desta forma, com a afirmação de Feitosa (2018, p. 440 - 441) de que, devido à sua própria heterogeneidade, o movimento LGBTQIA+ não atuou apenas no formato de Organização Não-Governamental, mas misturando as características desta com as de coletivos informais.

São com os elementos acima apresentados que surge a terceira onda do movimento LGBTQIA+ brasileiro, ocorrendo, daí em diante, uma série de eventos que refloresceram e moldaram essa forma de ativismo (FEITOSA, 2018).

No ano da posse de Itamar Franco, em 1992 o Banco Mundial começa a emprestar capital para os projetos na área de saúde no país, sendo um deles o Projeto de Controle da Aids e DST – AIDS I, o primeiro programa a introduzir a sociedade civil na execução e planejamento de suas atividades (SIMÕES, FACCHINI, 2009). Esse projeto encarnava o componente da reforma da gestão pública de que a ligação entre a sociedade civil e o Estado se daria por prestações de serviço. Além disso, o mesmo deveria seguir as orientações do Banco Mundial de que a verba deveria ser destinada, prioritariamente, para as ações de prevenção, pois considerava onerosos os gastos com as medicações e os demais procedimentos de tratamento da doença. As orientações iam de encontro ao direito universal à saúde determinado na Constituição de 1988, a qual garantia o acesso à saúde de qualidade pelo Estado (TOITIO, 2016, p. 66).

Ainda segundo Rafael Diaz Toitio (2016, p. 66-67), os empréstimos do Banco Mundial para a área da saúde foram fruto da própria implementação das medidas neoliberais, pois os programas de privatização e abertura financeira abriam as portas para um fluxo de capital para os países em desenvolvimento, fazendo com que os setores que antes dependiam dos empréstimos do banco (prática recorrente dos países-membros) se abastecessem com as aplicações privadas. Tendo isso em vista, o Banco Mundial viu como grande oportunidade as mazelas que então aconteciam nos países em desenvolvimento para a criação de novas áreas para empréstimos. Outra estratégia do Banco Mundial era desestruturar os movimentos anti-

aids que poderiam forçar o governo a investir na universalização da saúde, assim “jogando as ONGs – que fariam o trabalho classificado como de “melhor custo-benefício” – contra o movimento de saúde pública e as próprias pessoas infectadas”. Felizmente, mesmo com tal medida, programas de teor universalista de distribuição de retrovirais foram implementados (TOITIO, 2016, p.73).

Nos anos seguintes, o governo de Fernando Henrique Cardoso (FHC) adota mais incisivamente as medidas neoliberais de privatização dos órgãos estatais, terceirização, diminuição dos investimentos públicos e do Estado, transferindo as responsabilidades sociais, que antes eram deste último, para o mercado e a sociedade civil. Ou seja, a partir de então os movimentos sociais transformaram-se em Organizações Não-Governamentais para a gestão e planejamento dos programas sociais através de competição por editais nos moldes do mercado (FEITOSA, 2018, p. 440-441).

Em *A Reforma do Estado dos anos 90: Lógica e Mecanismos de Controle*, um dos cadernos publicados pelo então criado Ministério da Administração Federal e Reforma do Estado (MARE) do governo FHC, sob a liderança do Ministro Luiz Carlos Bresser-Pereira, um dos componentes básicos da reforma da gestão pública consistia na “[...] redução do grau de interferência do Estado ao efetivamente necessário, por meio de programas de desregulação para fortalecer os mecanismos de controle via mercado”. Este componente está diretamente relacionando a ideia de que a atuação das ONGs se voltariam ao público alvo designado no projeto, resultando em interferências pontuais e, de certa forma, esporádicas, uma vez que não haveria a necessidade de produzir políticas públicas universais (TOITIO, 2016, p.76).

1.4 ALIANÇAS, NEGOCIAÇÕES E MELANCOLIA NOS GOVERNOS PETISTAS (2003-2018)

O movimento homossexual, em companhia do movimento feminista, foi alvo de falas preconceituosas do líder sindical Luiz Inácio da Silva (Lula) nos primeiros anos de sua emergência, na década de 1980. No entanto, no decorrer do lento processo de abertura política, Lula se mostrou favorável à pauta dessas populações. O Partido dos Trabalhadores, partido do líder sindical, apoiou as pautas do movimento desde o seu primeiro programa eleitoral, o: “Terra, Trabalho e Liberdade”, onde também se incluía a luta sindical, a reforma agrária, o direito à moradia, temas ligados à luta feminista e das mulheres, o racismo e a discriminação, entre outros. Com efeito, boa parte dessas pautas foi levada a sério, embora com dificuldades

criadas pela bancada conservadora do legislativo, e devido às próprias contradições da aliança entre o PT e o Movimento LGBTQIA+ (CRUZ, 2018, p. 262).

No primeiro ano do governo petista (2003), o canal de comunicação das reivindicações do Movimento LGBTQIA+ com o Estado era o chamado “Balcão de Direitos”, criado ainda em 2000, no governo FHC. Este Balcão estava relacionado a uma ação da Secretaria de Direitos Humanos (SDH) do Ministério da Justiça (MJ) para a promoção de uma “noção de justiça mais comunitária”, com a finalidade de produzir políticas públicas para combater a violência e a discriminação de populações consideradas marginais (FERNADES, 2011, p.90). Contudo, não houve contribuições significativas para a promoção dessas políticas junto ao movimento LGBTQIA+, pois era preciso que os sujeitos identitários de direitos das populações vulneráveis competissem por recursos. Deste modo, o Ministério da Saúde continuou sendo seu principal vínculo com o Estado (FERNADES, 2011, p.92).

O XI Encontro Brasileiro de *Gays*, *Lésbicas* e *Transgêneros* (EBGLT), ocorrido em novembro de 2003, foi um evento importante para articular a discussão dos ativistas diante da renunciada aliança mais efetiva com o governo Lula. Um dos seus principais focos era combater às críticas dos parlamentares da oposição quanto ao uso dos recursos públicos para as demandas das populações vulneráveis. Recursos estes já bastante limitados, uma vez que as primeiras proposições de ajuda do governo Lula foram apoiar a parada *gay* de Brasília e distribuir uma cartilha contra o preconceito. Cartilha esta que foi rejeitada pelos militantes que propunham ações mais diretas nas diferentes esferas do governo (FERNADES, 2011, p.95). Estes se opuseram até mesmo a um documento produzido por outros ativistas que haviam feito o curso de gestão orçamentária da União promovido pelo Instituto de Estudos Socioeconômicos Brasileiro (INESC). O documento, redigido pelo grupo formado pelo INESC, revelava a *expertise* quanto à produção de reivindicações e demandas que deveriam dialogar minimamente com a máquina pública (FERNANDES, 2011, p. 95).

No ano seguinte, em 2004, o movimento obtém uma importante conquista: o programa *Brasil Sem Homofobia*; o qual objetivava mobilizar várias agências do governo para uma ampla agenda de políticas públicas para atuação no combate a violência contra identidades de gênero e sexualidades dissidentes. A homofobia, como uma categoria que passa a orientar essa política, é uma construção de várias discussões conceituais que ganhou relevância nos anos 90, principalmente por conta dos relatórios que revelavam os números de mortes de homossexuais no país, elaborados pelo Grupo *Gay* da Bahia (GGB) (MACRAE, 2018, p.370). A partir de meados da década de 90 os relatórios produzidos pelo GGB, com o apoio da Comissão

Internacional de Direitos Humanos de *Gays* e *Lésbicas*, buscavam não só relatar os atos de violência letal contra a população de dissidências sexuais, mas também construir e direcionar ações das políticas públicas no combate à discriminação em várias esferas, tais como educação, trabalho e cidadania (FERNANDES, 2011, p.125).

A noção de “grupo de risco”, utilizada pelo Ministério da Saúde (MS) no combate a AIDS, estava entrando em declínio no fim da década de 90 e sendo substituída por “grupos vulneráveis”, tanto pelo Ministério da Saúde quanto pelo Projeto Somos. A vulnerabilidade destes grupos agora dizia respeito, principalmente, à homofobia, trabalhada a partir de “duas frentes que se retroalimentavam”: a “homofobia internalizada” e a “homofobia externa”, ambas compreendidas como os principais entraves para o “exercício da plena cidadania dos homossexuais” (FERNANDES, 2011). A primeira diz respeito à “baixa autoestima” dos indivíduos e sua falta de identificação com o grupo, no sentido de pertencimento sexual, político e social para com a comunidade de identidades de gênero e sexualidades dissidentes. A segunda concerne a uma sociedade preconceituosa, onde a “desinformação”, a “violência” e a “discriminação” estão presentes (FERNANDES, 2011).

A categoria homofobia estar intimamente ligada ao conceito de orientação sexual foi uma escolha consciente dos militantes e marca a mudança das estratégias políticas, além de uma virada epistemológica do próprio significado do que constitui a sexualidade (SIMÕES, FACHINNI, 2009). A “opção sexual”, utilizada de forma ambígua na primeira onda do movimento LGBTQIA+ denotava a constituição da homossexualidade como uma prática que era descoberta e experimentada no cotidiano, produzindo, assim, uma “identidade política homossexual”. O termo “orientação sexual” passa a ser utilizado pelas próximas ondas do movimento para definir uma suposta essência anterior ao indivíduo, sobretudo com o objetivo da introdução da temática do combate à discriminação de sexualidades dissidentes na Constituição de 1988 (SIMÕES, FACHINNI, 2009).

O combate à homofobia tem sido pensado a partir do preenchimento de uma lacuna, da falta ou distorção das expressões de gênero e sexualidades dissidentes. É a tentativa de levar essas populações para o espectro da normalidade, onde, em uma relação de paternalismo, os que são considerados normais aceitariam as sexualidades e gêneros dissidentes conquanto seus sujeitos se identifiquem com as representações de normalidade dominantes (VAZ, 2012). Uma estratégia para que essas sexualidades não sejam entendidas como fora da norma são os homossexuais “bem-comportados”. As imagens positivas são alcançadas por *gays* e *lésbicas*

com um significante poder aquisitivo, que conseguem fazer o seu casamento durar (VAZ, 2012).

De acordo com Leandro Colling (2007; 2010), nos últimos anos, a representação de não-heterossexuais nos meios de comunicação de massa tem se limitado a expressões e práticas heteronormativas, isto é, “normais”, “sem afetações” o que tem gerado elogios por parte de muitos grupos LGBTQIA+. Por conseguinte, combater a homofobia tem se limitado a apresentar imagens de identidades e sexualidades de gênero que não impliquem em uma desconfiguração da inteligibilidade heteronormativa, no sentido de que *gays* continuem “se portando como homens”, lésbicas como “mulheres” e transexuais que reproduzam os padrões de gênero vigentes (COLLING, 2010)

1.5 O PROGRAMA BRASIL SEM HOMOFOBIA E SUAS REPERCUSSÕES

Durante a sua execução, o programa Brasil Sem Homofobia, lançado em 2004, produziu resultados positivos a partir da mobilização da categoria homofobia como “conceito-chave” para a promoção, de forma universal, do enfretamento a esse tipo de violência e discriminação. A “transversalidade” então proposta mobilizava a produção de políticas públicas nas várias áreas de governança, como saúde, educação, segurança, justiça, etc. Algumas dessas áreas, tais como cultura e educação, obtiveram mais êxitos do que outras (FERNANDES, 2016, p. 76). As ações afirmativas pautadas pelo programa contaram com parcerias entre ONGs, movimentos sociais e universidades, financiando Centros de Referência LGBT e concretizando projetos que concorriam através de editais. Esses projetos consistiam no aconselhamento psicológico, assessoria jurídica, qualificação na área educacional, nas temáticas de orientação sexual e identidade de gênero (SIMÕES, FACCHINI, 2009; FEITOSA, 2018).

Em 2006, grupos ativistas LGBTQIA+ negres se articularam para pensar políticas públicas pautadas pela interseccionalidade, exigindo a incorporação do combate às múltiplas opressões advindas das desigualdades entre classe, raça e orientação sexual (SANTOS, 2018). Dois eventos de grande importância aconteceram nesse ano: o I Seminário Nacional de Lésbicas, “*Afirmando Identidades*”, promovido pelos grupos de lésbicas negras Minas de Cor e pelo Coletivo de Lésbicas Elizabeth Calvet/RJ, no Rio de Janeiro; e o I Seminário Regional entre o Movimento LGBTQIA+ e Juventude Negra, em São Paulo, organizado pelos grupos Minas de Cor, CORSA e a Articulação da Juventude Negra. Ambos apontaram a persistência

do racismo no movimento LGBTQIA+, e a homofobia dentro do movimento negro (SANTOS, 2018).

Como resultado desses eventos, as atividades antirracismo governamentais e não-governamentais se empenharam para discutir a racialização da orientação sexual e das identidades de gênero, buscando combater, de forma interseccional, os preconceitos, estigmas e discriminações constantes na vivência da população negra (SANTOS, 2018). De maneira sucinta, a sexualização da raça e racialização do sexo, correspondem ao processo de subjetivação dos sujeitos a partir da sua “constituição mutua do gênero e da raça”, ou seja, não se deve tomar as especificidades de raça e etnia apenas como mais uma variável em uma análise das opressões sexuais e de gênero de um sujeito (PRECIADO, 2007, tradução minha).

No período de 2003 a 2011 a política anti-homofobia estava estabelecida no Ministério da Educação em parceria com as ONGs. De 2007 em diante, no entanto, ONGs e a Academia começam a entrar em conflito, marcando uma nova cisão e disputas dentro do movimento de ativismo LGBTQIA+ hegemônico, pois o Fundo Nacional de Desenvolvimento da Educação (FNDE) limitou os editais que concerniam à formação de professores em gênero e diversidade apenas às Instituições Públicas de Ensino Superior (IES) e às Instituições Federais de Educação Profissional e Tecnológica (IFETs) (FERNANDES, 2011, p.293).

Felipe B. M. Fernandes (2011) analisa esta decisão em seu contexto político, apontando a transferência de algumas responsabilidades na produção material e ideológica das formações de professores como resultado da “ideologia do Estado” petista. Esta dizia respeito ao “Estado Indutor”, ou seja, o governo propôs um deslocamento das atribuições direcionadas às ONGs para os estados e municípios, buscando intensificar as relações destes com o Governo Federal. A intenção do governo era distanciar-se das relações assistencialistas praticadas pelas ONGs, implantando uma “escuta ativa” da sociedade civil. Segundo a então Ministra da Casa Civil, Dilma Rousseff, o “Estado Indutor” reconstituiria as responsabilidades do Estado, retiradas pelos governos neoliberais anteriores. Nos quais o Estado era mínimo e, além disso, omissos (Fernandes, 2011, p.73).

1.6 CONQUISTAS LEGAIS E SUAS FRAGILIDADES NO GOVERNO DILMA E TEMER

Lucas Bulgarelli (2018), ao rememorar alguns projetos, conquistas e reivindicações até o ano de 2010, revalida as afirmações de que a estratégia de militância do movimento

LGBTQIA+ hegemônico ligavam-se necessariamente a luta institucional, onde as “formulações sobre gênero e sexualidade [...], foram aos poucos traduzidas em uma linguagem dos direitos de modo a serem barganhadas, negociadas e colocadas em disputa com o poder público” (Bulgarelli, 2018, p.488).

Por mais consideráveis que muitas conquistas legais possam ser, direcionar as energias da luta política apenas para a luta institucional é correr o risco de perder a criticidade no que se refere a força da biopolítica empenhada pelo Estado. Além do mais, é complicado considerar revolucionária uma estratégia em que ativistas imergem dentro de uma longa teia administrativa de relações de clientelismo e cooptação, perdendo assim a criticidade em relação ao próprio Estado. Estes ativistas terminam por ficar à mercê de todo um contexto histórico, político e social que movem a máquina estatal, a exemplo das eleições, a composição do Congresso Nacional e a imagem do atual governo perante a sociedade, etc. (TOITIO, 2016).

De acordo com o antropólogo Sergio Carrara (2012), a luta pelas conquistas legais representa uma mudança quanto a compreensão do Estado por parte de ativistas de dissidências sexuais de gênero e seus projetos de transformação social. Antes, sob a influência da esquerda, o movimento homossexual (entre 1978 a 1983) considerava o âmbito da Justiça como mais uma instituição burguesa, a qual seu acesso não necessariamente traria transformações profundas no âmbito social. Influenciado por essa perspectiva, o autor aponta a inevitabilidade de se ter em mente que o acesso à justiça e sua aplicação não é a mesma para todos.

Ao percorrer a trajetória das conquistas legais para as populações LGBTQIA+ é possível perceber como, para algumas populações, a participação no aparato estatal tem se dado por meio de negociações e da submissão à normalização.

A custo de muito sangue e luta, a população trans⁶ tem conquistando, a partir de 2008, direitos fundamentais, sobretudo na área da Saúde. Entretanto, junto com a garantia do Processo Transexualizador no SUS, em 2008, acionou-se obrigatoriamente todo um aparato médico e legal para legitimação da necessidade do procedimento cirúrgico para cada caso (NERY, 2018).

⁶ Trans: Pessoas que se identificam enquanto Travestis, Transexuais e Transgêneros. Este último termo abarca a população que não se identifica com os padrões de comportamento do gênero que lhe foram atribuídas no seu nascimento. Cada indivíduo dessa população lidará de maneiras diferentes com tais padrões, podendo se identificar enquanto transexual, travesti ou não-binária. A determinação de uma identidade só pode ser feita por autoafirmação, de modo que as travestis podem vivenciar os papéis de gênero ditos femininos e não necessariamente se reconhecer enquanto homem ou mulher. Já as pessoas transexuais não se identificam com os padrões de gênero que lhe foram atribuídos quando de seu nascimento, identificando-se enquanto homem ou mulher em contraponto com as normas vigentes. Por fim, pessoas não-binárias não se identificam com qualquer um dos gêneros, podendo utilizar das várias expressões tidas culturalmente como masculinas ou femininas (JESUS, 2018).

As cirurgias, restritas apenas às mulheres trans, estavam destinadas a “tratar” uma paciente, apoiando-se na Resolução do Conselho Federal de Medicina, em que sua necessidade se dava sobretudo pela tendência de automutilação ou extermínio (CARRARA, 2012). Até 2018, a transexualidade permanecia enquadrada como um “transtorno mental” pela a Organização Mundial de Saúde (OMS) e, embora no ano de 2022 tenha ocorrido a saída dessa classificação, as pessoas trans ainda estão inseridas em uma questionável denominação relativa à uma “incongruência de gênero”, integrando as de “condições relacionadas à saúde sexual”.

A mudança de nome e gênero de pessoas transgênero também estava implicada em uma teia burocrática, judicial e medicalizada em que, para o seu reconhecimento, seria necessário a cirurgia ou, a partir de 2009, a apresentação de um laudo médico comprovando o processo de transexualização (VECHIATTI, 2018). Em 2018, laudos de terceiros (profissionais da saúde) deixaram de ser necessários para essas mudanças, com o Supremo Tribunal Federal (STF) aderindo aos fundamentos da Opinião *Consultiva* Nº 24/17 da *Corte Interamericana de Direitos Humanos*, considerando que

[...] a identidade de gênero não se prova, por ser algo autopercebido pela pessoa, tema no qual a pessoa é soberana para autodefinir [...], de sorte que a mera declaração da vontade da pessoa transgênero deve ser suficiente para o Estado e a sociedade respeitarem sua identidade de gênero (VECHIATTI, 2018, p.458).

As conquistas legais, e até mesmo as intervenções nos sistemas como cultura, educação e saúde apontadas acima, dizem respeito a estratégia, ou melhor, alternativa, do Movimento LGBTQIA+ em se aproximar do Poder Executivo. Isso se deu devido ao acesso ao Poder Judiciário ter se dado apenas por investidas individuais e a inviabilidade de concretizar demandas em uma arena legislativa conservadora desde o início do governo petista (IRINEU, 2018). Ainda de acordo com Bruna A. Irineu (2018), a influência na arena política acaba dependendo da assimilação dos valores da família patriarcal e de dispositivos que controlem os novos sujeitos de direitos entre essa população, bem como da despolitização dos prazeres, em termos foucaultianos.

A partir de 2011, a fragilidade das conquistas alcançadas pela luta institucional de dissidências sexuais e de gênero torna-se cada vez mais evidente. O governo Dilma entra em um processo de regressão na aliança com o Movimento LGBTQAI+, se aproximando cada vez mais das bancadas conservadoras, antes sua oposição, e recusando as reivindicações relacionadas aos temas de gênero e sexualidade (FERNANDES, 2018). Um dos casos mais emblemáticos daquele contexto foi o veto ao Escola Sem Homofobia.

No ano de 2011, estava posta uma conjuntura de aproximação da então Presidente Dilma Rousseff com parlamentares evangélicos, a ponto de a mesma ausentar-se da II Conferência Nacional LGBT; evento em que na sua 1ª edição (2008) a participação do Presidente Lula simbolizara a aliança do Movimento LGBTQIA+ com o Governo Federal (Feitosa, 2018, p. 444). O *kit* anti-homofobia, material didático que compunha as ações do Escola Sem Homofobia, composto por cadernos, boletins e vídeos, estava com sua distribuição atrasada e, por fim, foi vetado ao passar pela fase final de aprovação do MEC pela Presidente. A mesma acabou cedendo à pressão de vários parlamentares, entre eles Jair Bolsonaro (PP/RJ), Magno Malta (PR/ES) e João Campos-PSDB/GO) que apelidaram o material como “*kit gay*” (TREVISAN, 2018, p. 467-468).

O clímax da polêmica se deu quando o deputado Garotinho (PR/RJ) anunciou que a Frente Evangélica não votaria em quaisquer projetos na Câmara até que o governo garantisse que vídeos anti-homofobia fossem tirados de circulação (IRINEU, 2018, p. 475). Simultaneamente, em um artigo da revista Folha, são apresentados indícios de que o ministro da Casa Civil, nomeado pela Presidente Dilma, Antônio Palocci, iria ser convocado, pela Bancada Evangélica, a depor no Congresso Nacional sobre o Mensalão, dado que o mesmo estaria “envolvido em escândalos de enriquecimento suspeito” (IRINEU, 2018, p. 475). A Presidente então entra em cena vetando o *Kit*, sob a justificativa de ter visto parte do material na TV e não concordar com o mesmo, até porque o seu governo “não faria propaganda de opção sexual”. A presidente se colocou ainda contra a política editorial do MEC, ao afirmar que tudo o que teria haver com “costumes” deveria passar pela análise da Presidência da República (FERNANDES, 2011, p.37). O Ministro da Educação, Fernando Haddad, por sua vez, declarou que também considerava o material “inadequado”, ainda que várias ativistas considerassem o mesmo mal elaborado teoricamente e com discussões superficiais (IRINEU, 2018, p.475).

As respostas do movimento LGBTQIA+ *mainstream* e demais ativistas de dissidências sexuais e de gênero se deram de maneiras consideravelmente ambíguas. Uma delas foi a do Conselho Nacional de Combate à Discriminação - LGBT (CNCD) com uma moção de apoio ao *Kit*, dirigindo-se ao governo de forma branda, pedindo uma reconsideração do veto. Contudo, nem todos os ativistas foram a favor dessa postura, colocando-se em oposição ao Presidente da ABGLT, que liderava o Conselho Nacional de Combate à Discriminação (CNCD) na época. O mesmo teria, por meio de uma carta em réplica ao veto da Presidente, a tratado de maneira íntima e cordial, apesar do consenso entre militantes de que Dilma Rousseff tornara-se uma *persona non grata* para grande parte do movimento (IRINEU, 2018, p.476).

Outros grupos ativistas decidiram não utilizar da cordialidade, como foi caso da Rede Afro e a Associação Brasileira de Estudos da Homocultura (ABEH). Essas organizações lançaram notas de repúdio bastante críticas ao veto do *Kit*. Somente mais tarde, a organizadora do Escola Sem Homofobia, a ABGLT, veio a se pronunciar através de uma carta de reivindicações mais dura e pautando a obrigatoriedade do governo quanto ao investimento de políticas públicas LGBTQIA+ (IRINEU, 2018, p. 476).

Ainda em 2011, a senadora Marta Suplicy (PMDB/SP) volta a apresentar um novo projeto, o PLS 612/2011. Apesar de não ter entrado em tramitação no plenário, o Supremo Tribunal Federal (STF) reconheceu a formalização da união civil entre pessoas homossexuais e, em 2013, a transformação de união estável para casamento ganhou uma resolução do Conselho Nacional de Justiça⁷.

De acordo com Rafael D. Toitio (2016), a decisão do STF decorreu-se de uma série de ações jurídicas que há muito vinham sendo movidas e que resultaram jurisprudências em favor da extensão de direitos como herança, planos de saúde e pensão a casais homossexuais. Esse fato evidencia como as pautas escolhidas como prioridade pelo movimento estão ligadas às classes médias, pois a maioria dos processos que obtiveram sucesso foram movidos por funcionários de empresas estatais, privadas e ou de órgãos públicos. Isto posto, há uma crítica muito bem colocada por Toitio (2016) quanto a quem eram os principais interessados em mover tais ações em meio a uma sociedade tão desigual, em que a maioria da população não tem acesso à justiça.

1.7 MUDANÇAS DE ESTRATÉGIAS POLÍTICAS: ABGLT COM TEOR MAIS CONTESTATÓRIO

Na IV edição da Marcha Nacional Contra Homofobia, em 2013, pode ser notado um cenário do ativismo hegemônico com caráter mais combativo, agregando forças com outros movimentos sociais. No fim da marcha, militantes LGBTQIA+ uniram-se às manifestações do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) e dos Quilombolas para executar uma

⁷ SUPREMO TRIBUNAL DE JUSTIÇA. Resolução sobre casamento civil entre pessoas do mesmo sexo é aprovada pelo Conselho Nacional de Justiça. Disponível em: <https://www2.stf.jus.br/portalStfInternacional/cms/destaquesNewsletter.php?sigla=newsletterPortalInternacionalDestaque&idConteudo=238515>. Acesso em: 04 de julho de 2019.

performance em que faziam uma representação das mortes dessas populações. Segundo uma militante, recém empossada na diretoria executiva da ABGLT, a aliança dizia respeito a “um contraponto necessário ao avanço das forças conservadoras, como os fundamentalistas e os ruralistas” (IRINEU,2018, p.486).

Esse evento compõe o momento em que ABGLT começa a deslocar-se para uma postura um tanto mais crítica, repensando a sua estrutura hierárquica e anulando a necessidade de CNPJ para se tornar um grupo associado, a partir de 2013. A Associação é um dos grandes exemplos da difusão de prioridades e demandas da luta de expressões de gênero e sexualidades dissidentes eivadas de um caráter burguês (TOITIO, 2016). Ela se constitui a maior rede LGBT da América Latina, representante do movimento LGBTQIA+ *mainstream* em território brasileiro, dirigida hegemonicamente por “especialistas *gays*”. Tendo em seu percurso uma lista de prioridades que dificilmente têm a ver com os debates teóricos feministas, com a luta contra o racismo e com o anticapitalismo (FERNANDES, 2018).

Na bibliografia estudada é perceptível o caráter das concepções e atitudes do ativismo LGBTQIA+ hegemônico ligadas a uma consciência burguesa, o que estaria rapidamente constatado pela a afirmação de Trevisan (2018) quanto a maioria desses ativistas pertencerem a uma classe média, principalmente as suas lideranças, que contaram com professores com doutorado, jornalistas e consultores. No entanto, Rafael D. Toittio (2016) faz uma análise mais apurada que tratarei muito brevemente. Para este autor, grande parte dos componentes da ABGLT e suas associadas são da classe trabalhadora e viram na militância uma forma de profissão, como bem apontado por Simões e Facchini (2009).

De todo modo, a afirmação sobre assimilação dos ideais de uma vida burguesa nas demandas do movimento se confirmam na medida em que as concepções de classe vão para além da materialidade, e se configuram em um conjunto de relações sociais; nelas implicadas uma cultura e expectativas herdadas, modelando experiências e modos de vida (TOITIO, 2016). Reverberando em posições hierárquicas de lideranças, exceto em posições adjuntas, que raramente foram ocupadas por mulheres lésbicas ou travestis, transcorrendo 22 anos de muita luta para que, somente em 2017, a presidência da Associação fosse ocupada pela travesti Symmy Larrat, tendo como sua vice uma mulher lésbica, negra e idosa, Heliana Hemetério. A ocupação de Symmy Larrat e Helina Hemetério foram resultado de longos processos de pressões que causaram algumas mudanças importantes em torno da ABGLT (FERNANDES, 2018).

Se antes as manifestações contrárias ao governo disparavam-se majoritariamente de alguns ativistas, mas nunca da Associação como instituição, em 2014, esta pôs-se na linha de confronto com o governo. No V Congresso da ABGLT foi produzida uma carta de teor contestatório ameaçando “a saída da associação e suas afiliadas se retirarem das representações no governo”, caso pelo menos de uma a três diretrizes com “ações de combate à violência e a discriminação contra a população LGBT por todos os ministérios envolvidos e aprovação dentro do Conselho LGBT” não fossem acatadas (TOITIO, 2016, p.252). Na carta haviam ainda outras exigências, como o apoio da base aliada para aprovação da criminalização da homofobia, a formação de um *disk* denuncia para casos de violência contra LGBTQIA+, entre outras. Segundo a Associação, caso tais reivindicações não fossem acatadas, a carta viria a público. Contudo mesmo com a negação de parte dessas reivindicações pela presidência, a carta não foi totalmente publicizada (TOITIO, 2016).

Foi ainda no ano de 2014 que o esqueleto organizacional da ABGLT se tendeu a uma democratização, na medida em que seus eventos, que antes aconteciam em hotéis, aproximaram-se dos movimentos populares: acontecendo em ambientes públicos e fornecendo alojamentos e alimentação antes promovidos em hotéis. Destaca-se também a tentativa, sem sucesso, de descentralizar as dinâmicas da Associação através da descentralização da figura do presidente, onde as tomadas de decisões seriam dadas de maneira mais horizontalizada entre os diversos cargos da instituição (TOITIO, 2016).

O distanciamento do governo federal das pautas que diziam respeito as dissidências sexuais e de gênero ampliava-se ao passar dos anos indicando a fragilidade da autonomia política da ABGLT e do Conselho Nacional de Combate à Discriminação - LGBT (CNCD). Tal fragilidade foi resultado das inúmeras dependências financeiras para execução das suas ações, da confluência dos projetos políticos, e da própria conjuntura política. Além de muitos ativistas tirarem seu sustento dos cargos profissionais da associação e suas filiadas (TOITIO, 2016).

Uma resolução criada pelo Conselho Nacional LGBT, em 2015, objetivava a inclusão de políticas públicas para a permanência de transgêneros nas escolas, dando garantia ao nome social e a utilização de banheiros de acordo com a identidade de gênero (TOITIO, 2016). Em contrapartida, a mesma foi sustada por deputados federais conservadores como o ex-presidente Jair Bolsonaro (então PSL). Por consequência, o Conselho decidiu reeditar a resolução, direcionando-a para as instituições escolares “para melhor justificar o conteúdo do documento”. Nesta resolução constava que as Instituições de Ensino não proporcionavam condições para a

permanência de travestis e transexuais e que isso as levariam para o “trabalho indigno” da prostituição e ao consumo de drogas. O uso desses termos no documento reeditado apresentava uma busca consciente por higienizar as identidades travestis e transexuais; fato que não passou despercebido para uma conselheira travesti ali presente, levando-a afirmar: “eu sou prostituta e sou uma profissional”. “[...] podem tentar higienizar as travestis, mas as travestis não são higienizáveis”, quebrando também com a inteligibilidade heteronormativa ao expressar que “não tinha problemas com seu pau” (TOITIO,2016, p.261).

O ano de 2016 contou com marcos importantes como o reconhecimento do nome social para pessoas trans em toda administração pública federal (FEITOSA, 2018). O ano em que se concretiza o golpe, sob o nome de *impeachment*, que retirou a Presidenta Dilma Rousseff da presidência da república, também é marcado pelo sentimento coletivo da possível perda dos direitos já conquistados (IRINEU, 2018). Bruna A. Irineu (2018) afirma ainda que a instabilidade predominante do contexto exigiu novas posturas do movimento de dissidências sexuais e de gênero *mainstream*.

A crise representativa, ampliada sobretudo por conta dos imensos escândalos de corrupção, também contou como um dos motivos de um maior engajamento de travestis e transexuais em se candidatarem como vereadoras nas eleições de outubro de 2016, já que “havia embutida a necessidade de avançar rumo a uma política mais próxima dos interesses das populações mais vulneráveis” (IRINEU,2018, p.497). As eleições de 2018 marcaram conquistas para o ativismo trans com a eleição de 3 deputadas trans negras com votações expressivas: Erica Malunguinho (PSOL/SP), com 150 mil votos, Erika Hilton (PSOL/SP), com 50 mil votos e Robeyonce Lima (PSOL/PE), com 38 mil votos. As duas últimas faziam parte de mandados coletivos que representam as apostas dos movimentos sociais em representações políticas cada vez mais plurais. Em relação as eleições municipais naquele houveram 80 candidaturas a vereadoras, mas esse número subiu exponencialmente em 2020, com 291 candidatas (MEDEIROS, CASTRO & SIQUEIRA, 2022).

2. MONTANDO OS DISCURSOS

2.1 CAMPO DE PESQUISA E AS PARTICULARIDADES DAS DRAG QUEENS SOTEROPOLITANAS

Fazia pouco menos de três semanas do início do semestre 2020.1 quando a Organização Mundial da Saúde (OMS) declarou que o planeta enfrentava uma nova pandemia. Em onze de março de dois mil e vinte a covid-19 é oficialmente confirmada enquanto doença capaz de matar milhares por sufocamento. Foi nesse cenário que, de modo tão repentino, vimo-nos todes acometidos pelo desamparo, desalento e luto. Nesse momento estávamos vivenciado um desalento, pelo não-reconhecimento do Estado das mortes, dos sofrimentos e das experiências traumáticas da população, como apontado pela psicanalista Iasmim Martins⁸. Além disso, A suspensão das instituições da socialdemocracia pela razão neoliberal tornava os sujeitos cada vez mais responsáveis por si mesmos, seguindo a lógica do empreendedorismo e da autonomia, de modo que parte da população é então deixada para morrer.

Rodeado de afetos tão negativos e, conseqüentemente, com a queda de todas as minhas projeções e programações sobre e para a pesquisa, vi-me paralisado dada a impossibilidade de adentrar na cena Drag Queen soteropolitana, de conhecer as boates, os bares, as saunas e, principalmente, de conhecer as artistas da cidade de Salvador-Bahia. Mas, mesmo com o pouco tempo que tive contato com colegas do mestrado, consegui aproximar-me de Edgar Lucas Cerqueira (também conhecido como Risca ou riscadinho por conta da quantidade de tatuagem espalhadas pelo seu corpo), pesquisador sobre a cena e que coleciona saberes construídos junto com as artistas há anos.

Risca está presente na cena Drag Queen e transformista de Salvador desde muito cedo, não só prestigiado a noite como também ajudando na produção de concursos — bastante recorrentes—, possibilitando-o criar relações amistosas e, por vezes, íntimas com muitas Drag Queens. Foi através das nossas conversas que consegui ter dimensão, mesmo pequena, de quais Drag Queens eram mais presentes nas festas, as boates mais frequentadas, bem como seus respectivos públicos, as famílias Drags existentes e até mesmo as controvérsias e polêmicas recorrentes na maioria dos concursos.

⁸ **N-1 EDIÇÕES.** Os afetos na pandemia: algumas considerações filosóficas e psicanalíticas. Disponível em: <https://www.n-ledicoes.org/textos/113>.

Foi por meio de Risca que consegui ter acesso as minhas interlocutoras de uma maneira mais direta. Quando ele intermediou o meu contato com as interlocutoras da pesquisa através das redes sociais não tinha muita ideia do que fazer de imediato, pois considerava que só uma análise de conteúdo das fotos ou dos *stories* por elas compartilhadas, ainda no início da pandemia, não bastariam para um aprofundamento de suas vivências. E aqui já temos um ponto bastante importante que nos introduz a cena Drag soteropolitana de então.

Em comparação com Drag Queens das regiões sul e sudeste do país, as artistas soteropolitanas, em geral, possuíam pouca visibilidade nas redes sociais, bem como a utilização destas últimas pelas mesmas tratava-se menos de torna-las plataformas de produção artística e mais enquanto espaço de divulgação de eventos e registros das montagens e performance. Artistas como Bianca Della Fancy, Halessia, Rita von Hunty, Lorelay Fox, Silvetty Montila (todas das regiões sul e sudeste) tornaram-se bastante conhecidas também pelos seus trabalhos na internet, em especial pelas seus canais no Youtube onde compartilham as suas trajetórias de vida, discutem temas, fazem performances, tornando mais fácil qualquer proposta de pesquisa em torno das mesmas, mas isso era bastante complicado quando se tratava de artistas da cena Drag soteropolitana de então. Isso foi constatado logo em uma das primeiras conversas com Spadina Banks ao caracterizar as transformistas baianas como “artistas dos palcos”:

Para mim era difícil imaginar uma performance online, eu me sentia ridícula. Minha forma de performar, inclusive da Drag baiana, da cultura da gente, de show, de palco, é de trocar energia fisicamente, é olhar, eu sou muito de olhar, sou muito de olhar nos olhos, de tocar, de fazer uma piada e ver aquela reação e de me alimentar daquilo de alguma maneira, tirar a energia do público para devolver, aquela coisa assim de retroalimentação (SPADINA BANKS, 2020, informação verbal).

Esse processo de identificação enquanto uma “Drag Baiana”, focada nos palcos, estabelece ainda uma sincronia com o que Renato Cohen (2002) argumenta sobre a diferença da representação empenhada pela atriz em uma peça de teatro e uma performance. A primeira move-se a partir da representação de uma outra temporalidade, um outro espaço, um pensamento pré-existente de um dado personagem e a sua distância com o grupo. Já a performance acontece no aqui e agora, com aberturas aos imprevistos, a subjetividade da artista começa a ser objeto de troca com as outras subjetividades ali existentes, provocando umas às outras. De acordo com Cohen:

Essa energia diz respeito à capacidade de mobilização do público para estabelecer um fluxo de contato com o artista: a energia vai se dar tanto a nível de emissão, com o artista enviando uma mensagem sígnica — e quanto mais energizado, melhor ele vai “passar” isto — como a nível de recepção, que vem a ser a habilidade do artista de

sentir o público, o espaço e as oscilações dinâmicas dos mesmos (COHEN, 2002, p.105).

Diante dessa característica da arte Drag enquanto aquela que se privilegia da performance como política do acontecimento (JARA, 2011), de um tempo que não é encenado, mas de corpos que acontecem no aqui e agora em trocas retroalimentares de energias, vi-me impulsionado a levantar algumas questões a partir das transformações advindas na quarentena. Principalmente no que tange a uma “identidade Drag”, que no caso seriam as identidades das soteropolitanas.

Como pensar a potencialidade dessa fricção identitária que naquele momento de isolamento aparecia para elas? Como, mesmo dentro do estado de desamparo, luto e desalento, elas tornaram possíveis a construção de estratégias para a reivindicação por reconhecimento? Como as artistas conseguiram reformular todos discursos dissidentes, sexuais e muito ousados que só aconteciam no bares e boates que tiveram de se enquadrar em mecanismos de rejeição e separação para não serem “derrubadas” nas lives do Instagram e vídeos no Youtube, por exemplo?

As maneiras pelas quais as Queens afetam e são afetadas são diferentes em cada uma dessas plataformas. Não há como negar a diferença entre os processos de troca de energias, da imprevisibilidade, dos efeitos somáticos nas performances presenciais e o processo de uma Drag Queen que pensa sua maquiagem, a executa, captura e edita suas performances (muitas vezes sozinha), entregando o conteúdo ao público na rede social e recebendo o feedback em um espaço de tempo diferente. Não se trata aqui de uma perda do ideal do que é ser Drag. Apesar de existir vários debates e polêmicas dentro da cena sobre ser uma Drag “da performance” ou “de insta” — como são denominadas, por vezes pejorativamente, aquelas que se restringem ao uso das redes sociais enquanto plataformas de trabalho. Trata-se de questionar como momentos específicos na história tornam possíveis um enriquecimento, fruição e fricção do que é ser Drag Queen e como estabelecem os seus discursos, lutas e estratégias por reconhecimento.

Dentro do cenário de incertezas, luto e crise política as redes sociais começam a surgir para as interlocutoras da pesquisa também como plataformas de trabalho, as quais ao longo do tempo deram forma a tipos novos de estratégias para resistência da arte Drag Queen em Salvador. Estratégias estas que ligam diretamente a luta por reconhecimento a uma militância política nas redes sociais, grande parte por conta do contexto da negligência do poder executivo ao se tratar da pandemia, mas, para além disso, de um próprio processo de identificação da cena Drag Queen enquanto uma cena de reivindicação política.

Foi possível perceber ao longo do tempo, através das análises nas plataformas digitais, o processo de expansão da reivindicação de um reconhecimento de tipo primário, aquele ligado aos afetos e, conseqüentemente, a construção do amor próprio, ao cuidado e a formação de uma identidade positiva em que buscam ser amadas por um determinado público à um reconhecimento do direito e da estima social (HONNETH, 2003).

Ainda segundo Axel Honneth (2003), o reconhecimento do direito está ligado a universalização de determinadas propriedades que são tidas enquanto necessárias para a concretização dos objetivos sociais que foram simbolicamente articulados. O reconhecimento jurídico é o reconhecimento do indivíduo enquanto moralmente imputável na sociedade pelas suas capacidades universais de contribuição para as finalidades de uma sociedade.

O reconhecimento pelo direito pode ser visto tal como o pleiteio de editais de incentivo por parte das interlocutoras que surgiram com a pandemia, evidenciando a demanda do reconhecimento da arte transformista pelo Estado e legitimada enquanto merecedora de recursos públicos, uma vez que porta em si mesma variadas linguagens artísticas, como o teatro, a performance, a música, etc. As artistas mencionaram, tanto em conversas particulares quanto nas *lives*, sobre a pressão que faziam para que *Drag Queen* viesse como categoria exclusiva nos editais, uma vez que acabavam por ter que se encaixar em categorias gerais que não necessariamente diziam respeito as suas propostas de trabalho ou mesmo tendo que disputar dentro da categoria para projetos para comunidade LGBTQIA+.

Sendo assim, as artistas direcionavam cada vez mais seus discursos para o combate a um governo que se apresenta neoliberal na economia e conservador nos costumes, evidenciando também uma espécie de chamamento para uma campanha para que cada vez mais Drag Queens se tornem ativistas em prol de reconhecimento enquanto um grupo legítimo artístico e profissionalmente. Como quando, por exemplo, decidiram, através do Twitter, participar montadas das manifestações anti-Bolsonaro e se organizaram enquanto *Peruas contra Bolsonaro* – em referência ao estilo da Drag DesiRée Beck, encabeçadora do ato.

A luta pela estima social também tende a ser mobilizada pelas artistas, quando se percebe a preocupação de se ocupar os mais variados lugares e até mesmo “adentrar na casa das famílias brasileiras”. Ainda segundo Honneth (2003), a estigma social, que se vincula a reputação e prestígio, se refere ao nível de respeitabilidade que um indivíduo tem por conta das suas próprias capacidades e realizações enquanto significativas para a práxis comum, a partir do momento que é visto em determinadas posições de uma escala de valores referentes a formas de vidas mais ou menos legítimas:

Visto que o conteúdo de semelhantes interpretações depende por sua vez de qual grupo social consegue interpretar de maneira pública as próprias realizações e formas de vida como particularmente valiosas, aquela práxis exegética secundária não pode ser entendida senão como conflito cultural de longa duração: nas sociedades modernas, as relações de estima social estão sujeitas a uma luta permanente na qual os diversos grupos procuram elevar, com os meios da força simbólica e em referência as finalidades gerais, o valor das capacidades associadas a sua forma de vida (HONNETH, 2003, p. 207)

No entanto, mesmo os trabalhos de Axel Honneth sendo capazes de dar conta de uma interpretação dos discursos das Queens ao possibilitar lê-los a partir das suas três formas de reconhecimento, eles chegam a um limite. Pretendo levar o debate de forma mais profunda recorrendo as críticas e posições de Nancy Fraser sobre reconhecimento e redistribuição. Porque as concepções honnetchianas além de estarem mais próximas de uma perspectiva subjetiva/psicológica ele está bastante vinculado com o pós-materialismo. Ao acompanhar as artistas, tanto pelo que o assisti em shows, em *lives*, ouvi em conversas ao ser aluno das mesmas em cursos, além da minha experiência de montagem, foi possível apreender que a luta das Drag Queens brasileiras refere-se em grande parte a questões materiais pela própria sobrevivência.

Dedicar-se a arte Drag Queen não é uma tarefa fácil, sobretudo por ser caro. Há na conta a maquiagem, as perucas, os saltos, as roupas, as joias e até alguns outros utensílios que saem da ordem do imaginável. Concomitante, há uma incidência muito grande do mal pagamento para as Drag Queens, ou mesmo nenhum em contextos em que a visibilidade é uma moeda de troca. É um sonho de grande parte das Drags soteropolitanas terem a arte como o único meio de sustentar bem suas vidas, mas para muitas ainda parece um sonho distante; mesmo assim as que conseguem se manter a partir da montagem expressam a conquista com orgulho.

A pandemia conseguiu descortinar mais ainda a suposta ideia de que as lutas sociais atuais se restringem ao campo do status social, principalmente friccionando a racionalidade neoliberal que estimula o individualismo, competição, e desempenho igual a gozo. As *lives* no Instagram surgiram para Spadina Banks não apenas como possibilidade de ganhar visibilidade nas redes sociais vivenciando sua arte, mas também como um meio de arrecadação recursos através da famosa *cumbuca*⁹ — por mais irrisória que fosse. Reconhecer a arte das mesmas naquele momento era também pagar pelo o trabalho que estavam se empenhando em fazer.

⁹ A *cumbuca* é comumente conhecido como um vaso de cabaça, usado geralmente no interior para armazenar água. Mas na noite Drag soteropolitana diz respeito ao momento em que o público é convidado a apoiar a artista da noite oferecendo-a alguma quantia em dinheiro, para além do *couvert* artístico da casa.

Para a interpretação dos discursos coletados lançarei mão das ideias de Nancy Fraser acerca do reconhecimento e redistribuição dada a maneira como ela consegue articular o debate sobre uma luta que seria tida apenas engessada dentro do campo do simbólico, do campo cultural, juntamente com uma luta de campo material, que concerne na redistribuição. As duas perspectivas aparentam ser contraditórias entre si, mas a autora traz algumas soluções. Fraser se interessa em tomar a luta por reconhecimento enquanto uma questão de status social que não tome a identidade de um grupo como a pedra angular para a participação, “mas a condição dos membros do grupo como parceiros integrais na interação social” (FRASER, 2007, p. 107).

Nancy Fraser se afasta das concepções culturalistas de Honneth, por exemplo. Onde ainda que existam formas desiguais de reconhecimento de determinados grupos que não são necessariamente advindos de uma desigualdade material, ou seja, pertencem ao campo dos padrões institucionalizados da valoração cultural, análises apenas do campo da cultura são insuficientes para resolver a questão do não-reconhecimento e da má-distribuição. Muito pelo contrário, uma análise capaz de solucionar tais questões têm de ter em vista algo bastante profundo que é a própria estrutura do capitalismo, considerando os mecanismos econômicos, os quais de modo impessoal, funcionam para o próprio impedimento da participação ampla na vida social (FRASER, 2006, p. 233). Dentro disso, é possível abrir espaço para as discussões que DesiRée e Spadina realizam acerca de lutas que se apresentam mais fortemente enquanto identitárias mas que estão intrinsicamente relacionadas com o capitalismo e as diferentes formas de lutar contra ele.

2.2 ESTOU BONITA? – TÁ FILTRADA: REDES SOCIAIS E SUAS POTENCIALIDADES PARA CRIAÇÃO DE DISCURSOS

Tendo em vista o que já foi acima anotado, debruço-me em estruturar um quadro metodológico que seja capaz de analisar os discursos com teor político mobilizados pelas interlocutoras da pesquisa DesiRée Beck, Spadina Banks, de modo que me ajudem a pensar sobre quais afetos políticos estão sendo acionados, quais redes sociais são utilizadas para determinadas discussões e porquê, bem como estas últimas influenciam nos seus trabalhos artísticos e nos seus discursos. Ter as redes sociais como maior parte do campo de pesquisa é um trabalho desafiador, tanto por ser ainda um ambiente novo em comparação com outros campos considerados mais “físicos” e “materiais”, já que estes têm um desenvolvimento teórico maior por conta da sua maior caminhada histórica, quanto pela própria volatilidade das redes

sociais, onde as mesmas mudam constantemente suas ferramentas, seus parâmetros e regulamentações.

Cada rede social será capaz de fornecer determinados recursos, sejam eles visuais, discursivos, de interação entre usuários, bem como fornecem determinados tipos de experiências e processos de subjetivação (DESLANDES, COUTINHO, 2020). Enquanto o Instagram através dos recursos como compartilhamentos de fotos, vídeos rápidos (*stories* ou *reels*) ou vídeos mais longos fornece uma experiência de grande potência estética/imagética (DESLANDES, COUTINHO, 2020); o Twitter se caracteriza pelo forte uso da escrita, das construções de narrativas e, sobretudo, pela sua capacidade de não só identificar como também criar a pauta do dia, ou melhor, os *trending topics*.

No caso do Instagram, por exemplo, a plataforma apareceu como formas novas de produção de imagens, de discursos e da performance. A partir destas ferramentas as Queens puderam se aproximar ainda mais do que Donna Haraway trabalha em Manifesto Ciborgue (2009), na medida em que em poucos segundos um filtro do Instagram transforma características físicas das artistas; mudando a cor dos seus olhos, seus traços faciais, as suas vestimentas, sem precisar custear lentes, processos estéticos, próteses, tecidos, etc. Em uma das *lives* no Instagram Aimée Lumière pergunta para Spadina: estou bonita? e então sua amiga, responde: está filtrada.

O Twitter, mesmo com uma queda de usuários a partir de 2014, permanece como uma das plataformas preferidas para levantamento de polêmicas, lutas morais e para as campanhas política e disseminação de agendas partidárias, principalmente porque a plataforma consegue promover discussões maiores de forma ágil e em tempo real (BRAGA, CARLOMAGNO, 2018). Por outro lado, o Youtube suporta vídeos grandes, consequentemente com qualidade maior, têm mecanismos de sugestões de conteúdos bem diretos — enrijecendo nichos — e monetiza as artistas a partir de mil inscritos no canal e no mínimo quatro mil visualizações nos últimos doze meses.

Dentro dessas características bastante diferentes dessas três redes sociais, o Twitter, o Instagram e o Youtube — que são as mais utilizadas cotidianamente pelas artistas —, seria possível a utilização de métodos como etnografia digital, análise de conteúdo ou a análise do discurso. No entanto, meu objetivo concerne em interpretar analiticamente os discursos de duas Drag Queens soteropolitanas — que tomo enquanto interlocutoras de um campo maior. Discursos construídos em torno reivindicações por reconhecimento do seu trabalho, estratégias de inserção no *mainstream*, assim como acerca do contexto político atual, contrapondo-se ao

governo de Jair Messias Bolsonaro e as campanhas a favor do candidato Luiz Inácio Lula da Silva.

Esses discursos não são isolados ou fazem percursos diferentes teoricamente, há convergências importantes por denotar concepções que se constituem de uma memória e um saber coletivo da comunidade. É o caso da luta por reconhecimento e sua relação com a campanha política presidencial, que podem não fazer muito sentido a priori, mas é possível constatar como dentro das produções artísticas das artistas aqui estudadas, as campanhas políticas já estão bastante presentes dentro das próprias reivindicações de reconhecimento nas redes sociais.

Só para citar como exemplo, houve um story postado no Instagram de Spadina em que ela levanta a bandeira da campanha *Lula 2022* e estimula aplausos, gritos e saltos da plateia dentro de um restaurante em que ganhou uma pauta fixa semanalmente. Este exemplo do vídeo se torna inclusive um ponto importante a ser levantado sobre a convergência entre o que chamaríamos de mundo físico e virtual que ganha cada vez mais forma nas vivências das interlocutoras de pesquisa, pois agora uma performance no palco também é postada nas redes e, inclusive, passa a ser pensada com um objetivo de ser colocada nas redes sociais.

2.3 ENGAJAMENTO POLÍTICO DAS ARTISTAS, MORAL ENQUANTO FERRAMENTA METODOLÓGICA E CRIAÇÃO DE MUNDOS

Antes de entrar na seara das capacidades de veiculação e produção do discurso através das redes sociais, ressalto que nesse período da pandemia o uso das tecnologias digitais impulsionou a racionalidade neoliberal em conjunto com as práticas de controle biopolítico, porquanto da sua aceleração de uma fusão entre as esferas do que seria um ambiente de trabalho e o ambiente doméstico, a exemplo do *homeoffice*.

Paul B. Preciado (2020), em uma de suas análises sobre a pandemia, aponta que essa fusão se alavancou quando Hugh Hefner, fundador da revista *Playboy*, propôs um novo estilo de vida, o “trabalhador horizontal”, rompendo a distância entre lazer, trabalho e sexo. Tornando as atividades indistinguíveis por meio do uso de várias tecnologias digitais em volta de sua cama giratória, sendo ela a sua mesa de trabalho, sala de diretor e estúdio fotográfico:

Um dos deslocamentos centrais das técnicas biopolíticas farmacopornográficas que caracterizam a crise da Covid-19 é que a casa pessoal - e não as instituições tradicionais de confinamento e normalização (hospital, fábrica, prisão, escola) - agora

aparece como o novo centro de produção, consumo e controle biopolítico. Já não se trata apenas de a casa ser o local de confinamento do corpo, como era o caso no manejo da peste. A casa pessoal agora se tornou o centro da economia do teleconsumo e da teleprodução. O espaço doméstico agora existe como um ponto em um espaço ciber-guardado, um lugar identificável em um mapa do Google, uma caixa reconhecível por um drone (PRECIADO, 2020, p. 179, tradução minha).

Tratar sobre o uso das redes sociais pelas artistas exige entender a complexidade das relações que as mesmas possuem com o mundo virtual, uma vez que não se pode tomá-las enquanto usuárias puramente passivas que não entendem uma série de questões que estão ali em jogo, como hipervigilância e algoritmos; mas que ao mesmo tempo sofrem influência diretas quando têm que evitar determinadas palavras para não terem seus conteúdos derrubados, a utilização de algumas músicas que podem infringir a política de direitos autorais, o compartilhamento de algumas imagens que podem ser lidas enquanto ofensivas as diretrizes da plataforma.

Não são só os modos pelos quais os discursos são veiculados e criados que se dão de maneiras diferentes entre o Instagram, Twitter e Youtube, mas essas próprias redes irão construir e/ou possibilitar determinadas discussões. O Instagram irá oferecer um apoio imagético bem maior se comparado ao Twitter, sendo capaz de prender ainda mais a atenção dos usuários possibilitando-os de conhecer os fortes das técnicas de maquiagem de uma Drag, mas essa rede digital não é capaz de fornecer, e não se presta a isso, uma plataforma de upload de vídeos grandes que tratem por exemplo de temas como *consciência de classe dos consumidores da arte Drag* feito por DesiRée Beck para o seu canal no Youtube.

Em contrapartida é no Twitter que se encontra em tempo real relações interpessoais, na maioria das vezes em torno de polêmicas capazes de demonstrar disputas morais de determinados atores políticos, apontando como vão se formando noções de justiça, estratégias para luta por reconhecimento, etc. São essas características inclusive que tornam o Twitter um dos principais meios para a detecção das principais emoções sentidas pelos usuários.

[...] consideramos que cada plataforma digital convoca aos seus usuários certa forma de compor sua produção discursiva, certo repertório mais ou menos estável de temas e um estilo próprio, envolvendo o gradativo domínio dos recursos lexicais e fraseológicos aprendidos como apropriados para aquela comunicação, bem como uma forma de estruturar os enunciados (DESLANDES, COUTINHO, 2020, p.5)

A questão da moralidade passa a ganhar importância para a investigação por dois motivos: o primeiro porque ela surge como parte importante para entender o empenho nas campanhas políticas e as discussões sobre visibilidade ao estruturar as narrativas dos candidatos

distribuindo-os em categorias binárias de bom/maus, honestos/corruptos, cristão/devassos, eficiente/ineficiente (LAVAREDA, 2011).

Trazer a questão da luta moral expressa pelas Queens dentro das próprias manifestações políticas nas redes sociais é um mecanismo não só capaz de demonstrar como elas têm construído processos de identificação dissidentes, bem como quais ficções de mundo elas tem construídos. A moralidade é também capaz de dar o suporte emocional das narrativas que estão sendo compartilhadas nas redes e as emoções surgem como uma textura que dará vida, sensação de experiência e conexão com as histórias ali contadas (LAVAREDA, 2011).

O segundo motivo da utilização do dispositivo da moralidade é que ele pode contribuir com a interpretação dos discursos quando a moral deixa de ser entendida como parte de uma estrutura que estabiliza e limita as ações dos indivíduos, para ser vista como o modo pelo qual os mesmos mostram-se capazes de avaliação perante aos desafios situacionais (WERNECK, 2013). Os indivíduos constroem parâmetros para avaliações de situações, tomando como base uma espécie de racionalidade para tomar determinadas decisões dando significado ao seu agir, passando também a buscar a mesma racionalidade, significado, lógica, coerência, nas ações dos demais indivíduos (WERNECK, 2013).

E dentro desse caminho da construção de uma moralidade pode-se perceber a partir das redes sociais mecanismos de avaliação sobre como agir de forma responsável enquanto Drag, perante à uma Drag, bem como exigência de coerência por parte de determinados políticos, pessoas públicas, e até mesmo dentro de polêmicas envolvendo a arte Drag no mundo mainstream¹⁰. São nesses rastros dos tweets, compartilhamentos, comentários, retweets, stories, que se pode capturar uma construção de sentidos entre as redes, fazendo um apanhado mais amplo sobre os propósitos, demandas e estratégias das artistas em torno da luta por reconhecimento. Mesmo dentro dessa luta, é preciso apontar que as Drag Queens entram dentro de um paradoxo ou controvérsia por não necessariamente quererem engessar uma identidade para que possam ser lidas e reconhecidas, e dentro desse processo nasce uma luta entre serem reconhecidas enquanto tais sem que determinadas formas de se fazer Drag sejam mais ou menos prejudicadas em seus status, nos termos de Nancy Fraser (2007).

¹⁰ No terceiro capítulo utilizarei do dispositivo da moralidade como ferramenta para analisar uma grande polêmica no Twitter acerca da possibilidade da apresentadora Xuxa Meneghel apresentar a versão brasileira de Rupaul's Drag Race. Nessa situação, houve um grande debate sobre quem é legítimo para julgar Drag Queens, como as Drag Queen's brasileiras deveriam ser representadas mundialmente, bem como a necessidade/potencialidade ou não de se ter uma franquia de um reality que tem uma estrutura norte-americana e, conseqüentemente, se a imersão no mainstream se tratava mais de uma estratégia de sobrevivência ou um fim último.

A arte Drag Queen se apresenta muito mais como um devir, como uma fluência e possibilidades, do que necessariamente uma identidade fixa. Podemos ir além de algumas formulações mais clichês, como a exemplificação de Drag Queens e a estética *camp*, enunciada por Judith Butler (2002), enquanto uma representação da natureza paródica e representativa do gênero. Paul B. Preciado evidencia nas suas obras, a exemplo do Manifesto Contrassexual (2014), que os sujeitos podem utilizar das próprias normas para criarem novas condutas, resistências e prazer na “forma através da qual esses sujeitos-corpo resistem à normalização, fazendo uma citação descontextualizada ou um uso impróprio dessas tecnologias de normalização” (PRECIADO, 2007, p.384, tradução minha). Tais citações se tornam muito mais presentes na prática Drag, ao passo que as Queens tendem a utilizar dos próprios ideais de representação do gênero, das ferramentas para modificações corporais e, no caso brasileiro, da destabilização da linguagem colonizadora através do uso do pajubá (BEZERRA, 2018).

Como dito, na construção de uma “identidade Drag” há um processo de identificação e estratificação, levando-nos a perceber como identidades não são neutras e podem estar em constante afirmação e em incessantes disputas intrinsecamente ligadas ao processo de diferenciação, como afirma Tomaz Tadeu da Silva:

A identidade, tal como a diferença, é uma relação social. Isso significa que sua definição - discursiva e linguística - está sujeita a vetores de força, a relações de poder. Elas não são simplesmente definidas; elas são impostas. Elas não convivem harmoniosamente, lado a lado, em um campo sem hierarquias; elas são disputadas. Não se trata, entretanto, apenas do fato de que a definição da identidade e da diferença seja objeto de disputa entre grupos sociais assimetricamente situados relativamente ao poder. Na disputa pela identidade está envolvida uma disputa mais ampla por outros recursos simbólicos e materiais da sociedade (SILVA, 2000, p. 81)

O processo de identificação do que é ser uma Drag Queen está diretamente relacionado ao processo de subjetivação das mesmas e vice-versa, pois os elementos que constituem uma identidade se relacionam a um investimento corporal que emerge a partir de critérios estéticos, higiênicos e morais próprios de uma estrutura histórico/social e dos momentos de reconhecimento com determinado grupo (LOURO, 2013). De acordo com Guacira Lopes Louro, “através de muitos processos, de cuidados físicos, exercícios, roupas, aromas, adornos, inscrevemos nos corpos marcas de identidades e, conseqüentemente, de diferenciação” (LOURO, 2013, p. 164).

Ao dedicar-se a perceber nas narrativas, nas polêmicas, na própria luta por reconhecimento e suas reivindicações é também preciso estar a pá de que tipos de afetos estão

se colocando em jogo dentro de determinados períodos, uma vez que a mobilização de afetos tem estado estritamente ligada as performances e conjuntura política.

Prestar atenção nos afetos e no uso das emoções torna-se essencial para estabelecer uma conexão entre um projeto de construção de mundos e utopias das artistas e as estratégias utilizadas nas suas políticas, bem como seus interesses aparecem imbricados no tipo de possibilidade de mundo que um candidato à presidência será capaz de fornecer e, se esse mundo é mesmo não só ideal como também possível (FIGUEIREDO et al, 1997). Do mesmo modo é preciso ater-se quando as artistas, pressionam para que candidatos construam um ideal de mundo de modo que seus modos de vida sejam reconhecidos enquanto legítimos. Tomo como exemplo quando DesiRée Beck *retweeta*¹¹ um post do presidenciável Lula, criticando-o por ter dito que é xingado quando se encontra com pastores, questionando sobre as suas alianças com setores conservadores, ao mesmo tempo em que reafirma o seu apoio ao ex-presidente ao reiterar: “mas fica quietinho, que a gnt te ama e o pano tá na mão” (sic).

Ou quando, em um tom nostálgico, entusiasmado e esperançoso, que Spadina Banks relembra, em uma de suas *lives*, a oportunidade que teve de sair do Brasil através do ciências sem fronteiras, possibilitando-a a se afirmar como um homem gay e a se sentir mais livre para montar-se na cidade de Toronto. Spadina é, inclusive, o nome da maior avenida desta cidade, e foi devido a essa experiência cosmopolita que a artista decidiu escolher esse nome para a sua persona. Em *Neuropolítica: o papel das emoções e do inconsciente*, Antônio Lavareda (2011) traz um denso apanhado do papel das emoções para a “manipulação” do comportamento eleitoral e, conseqüentemente, da adesão a determinadas agendas políticas. No caso do entusiasmo agora citado, essa emoção possibilita maior lealdade, polarizando lados e delimitando bem governo e a oposição (LAVAREDA, 2011, p.132).

2.4 DO PROCESSO CARTOGRÁFICO E A INTERPRETAÇÃO DOS DADOS

Dentro do desenvolvimento da pesquisa estive nos mais diferentes ambientes e posições, não só como pesquisador, como também admirador da arte, colega de profissão por também me montar, ajudando na veiculação de conteúdos e criação de páginas online para as artistas e até mesmo compartilhando momentos de lazer. Desta forma, a pesquisa se pretende a um

¹¹ BECK, DESIRÉE. N distorce lula... Uma coisa é a religião, outra coisa é quem vc escolhe como representante dela. Salvador, 02 de setembro de 2021. Twitter: @mrsdesireebeck. Disponível em: <https://Twitter.com/mrsdesireebeck/status/1433405636507754497>. Acesso em: 2 de setembro de 2021.

esforço interpretativo de uma gama de dados que não foram só coletados, mas também produzidos nos mais diferentes tipos de relações e locais e que juntos são capazes de formar uma grande cartografia da luta por reconhecimento das Drag Queens soteropolitanas.

Diante da demanda da própria pesquisa, a abordagem metodológica se pretende enquanto um esforço criativo em que se articula a cartografia e análise interpretativa do discurso. Para a primeira, há um vínculo bastante útil com o método etnográfico multilocal, proposto por George E. Marcus (2001), uma vez que a transição das artistas entre plataformas diferentes exige um mapeamento dos discursos veiculados de forma a traçar suas conexões, sobreposições, e produções de sentido para a luta por reconhecimento em tempos e locais difusos. Sem nunca, é claro, deixar de perceber como esses ambientes se relacionam no ato da produção/subjetivação dos corpos que estão sendo estudados. A etnografia multilocal também permite estarmos em sincronia com as propostas das performances porque, por mais que o agente da pesquisa esteja orientado por concepções teóricas macro-políticas, o caráter imprevisível da pesquisa que pode desestabilizar essas concepções teóricas será amplamente levado em conta. Deste modo, os princípios da etnografia multifocal dialoga muito bem com a prática cartográfica, uma vez que esta demanda uma investigação apurada das diversas esferas da produção das subjetividades, fazendo com que se possa visualizar a utilização das redes sociais tanto de modo interdependente, quanto como agenciadoras de afetos, comportamentos e discursos específicos. De acordo com Marcus (2001, p. 115):

En la etnografía multilocal, la comparación se efectúa a partir de plantear preguntas a un objeto de estudio emergente, cuyos contornos, sitios y relaciones no son conocidos de antemano, pero que son en sí mismos una contribución para realizar una descripción y análisis que tiene, em el mundo real, sitios de investigación diferentes y conectados de manera compleja. El objeto de estudio es en última instancia móvil y múltiplemente situado.

A cartografia é o campo da imanência. É um mapa no qual os fatos, os sentidos, os agenciamentos, os afetos, tudo se liga como num labirinto sem centro. Esse procedimento tem a preocupação de estabelecer sentidos múltiplos em determinado território através de seus rizomas que são princípios de conexão e heterogeneidade. Qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo: “Cadeias biológicas, políticas, econômicas, colocando em jogo não somente regimes de signos diferentes, mas também estatutos de estados de coisas” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.14). Faz parte do exercício cartográfico a identificação dos afetos acionados no pesquisador diante do encontro com as alteridades durante a investigação, levando-os em conta para a produção da pesquisa, pois eles são capazes

de agenciar movimentos de criação como diria Suely Rolnik (2019). Por isso, é necessária a capacidade de conseguir se olhar olhando o outro e ter em mente que o próprio processo da pesquisa ganha muita importância, tanto quanto o resultado final, pois a força de uma obra vista pode tanto variar ao longo do tempo quanto propor outras relações e agenciamentos na medida do contato com outras obras, conversas, leituras, etc (COLLING, 2021).

A cartografia, enquanto uma ferramenta metodológica, segue o conceito de rizoma de Deleuze e Guattari, onde diferentemente de uma raiz em que se ancora uma estrutura, relações de dependência, fixidez, história e identidade, é se não um espalhamento sem início nem fim, capaz de se articular em várias direções nas mais diferentes formas, se conectando com outros pontos a partir de intensidades e agenciamentos (DELEUZE, GUATTARI, 1995). O método cartográfico, enquanto uma ferramenta metodológica, segue o conceito de rizoma de Deleuze e Guattari, onde diferentemente de uma raiz em que se ancora uma estrutura, relações de dependência, fixidez, história e identidade, é senão um espalhamento sem início nem fim, capaz de se articular em várias direções nas mais diferentes formas, se conectando com outros pontos a partir de intensidades e agenciamentos (DELEUZE, GUATTARI, 1995).

A cartografia é o campo da imanência. É um mapa no qual os fatos, os sentidos, os agenciamentos, os afetos, tudo se liga como num labirinto sem centro. Esse procedimento tem a preocupação de estabelecer sentidos múltiplos em determinado território através de seus rizomas que são princípios de conexão e heterogeneidade. O que dialoga muito bem com a características das pequenas pistas encontradas nas conversas em um sofá de camarim, durante um papo descompromissado em um curso de maquiagem, nos pedidos de divulgação de *flyers*, em *threads* do Twitter, em vídeos sobre Rupaul's Drag Race, etc. Qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo: “Cadeias biológicas, políticas, econômicas, colocando em jogo não somente regimes de signos diferentes, mas também estatutos de estados de coisas” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.14).

Através desses rastros deixados pelas interlocutoras da pesquisa pretendo estruturar a unidade significativa geral dos seus discursos, mas longe, é claro, de buscar uma total coerência em todas os seus enunciados. Tenho no período de em média doze meses debruçado em catalogar, categorizar, hierarquizar uma série de dados coletados que, no caso das redes sociais, vão desde o arquivamento de tweets transcrições de stories e lives do Instagram, vídeos do Youtube e podcasts. Sigo a afirmativa Rosalind Gill (2008) de que o discurso está presente nas mais variadas conversações, publicações, entrevistas e que a análise não deve se propor a

investigar uma realidade paralela, pois tudo o que é preciso está na descrição dos próprios textos.

Para a interpretação também recorro à alguns princípios da análise do discurso. Ainda segundo Gill (2008), este método passa por duas fases: identificação de padrões e a função do discurso, onde a primeira dela se dedica a busca por um padrão dos dados que irão ser evidenciados tanto na sua variabilidade quanto na sua consistência; já a segunda se aprofunda com a criação de hipóteses acerca do objetivo dos discursos. Objetivos estes que poderão ser vistos enquanto potenciais soluções dos problemas enfrentados pelos interlocutores da pesquisa. No meu caso, os dados que tenho selecionado tem seguido padrões que consistem nos temas mais comentados pelas Drag Queens tanto em redes sociais quanto em plataformas físicas em torno das pautas por reconhecimento e política: Drag Queen como arte que deve ser valorizada enquanto trabalho, o papel da Drag Queen enquanto ator político legítimo, críticas ao governo bolsonaro, perspectivas para a construção de um mundo futuro e as eleições presidenciais de 2022.

As hipóteses das funções dos discursos das artistas são criadas com uma sustentação teórica acerca da luta por reconhecimento, principalmente por se ter em mente que a interpretação dos dados precisa ter um campo teórico bem situado para que assim possa se descrever a rede de significados que se constituem em prol da solução de um problema, revelando determinadas práticas sociais e até mesmo a constituição dos sujeitos (DESLANDES, COUTINHO, 2020).

Assim, a construção do corpus e a análise estão intimamente ligadas: decidir o que faz parte do corpus já é decidir acerca de propriedades discursivas. Atualmente, considera-se que a melhor maneira de atender à questão da constituição do corpus é construir montagens discursivas que obedeçam critérios que decorrem de princípios teóricos da análise de discurso, face aos objetivos da análise, e que permitam chegar à sua compreensão. Esses objetivos, em consonância com o método e os procedimentos, não visa a demonstração mas a mostrar como discurso funciona produzindo (efeitos de) sentidos (ORLANDI, 2007, pag. 63)

Seguindo os diferentes modos de funcionamento do discurso propostos por Orlandi (2007, p. 86), os quais toma como referência “os elementos constitutivos de suas condições de produção e sua relação com o modo de produção dos sentidos, com seus efeitos”, foco principalmente nos tipos polêmico e lúdico do funcionamento dos discursos, uma vez que o primeiro surge como uma afronta e resistência ao discurso predominante na nossa sociedade que é o autoritário.

Com discurso polêmico, há uma luta pelo referente linguístico, acarretando uma disputa pelos sentidos que estão em jogo em determinados debates, forçando e/ou friccionando a polissemia contida e questionando a exclusividade do locutor no discurso autoritário. Já no que diz respeito ao discurso de tipo lúdico, apresentado enquanto “respiro” pela autora, o campo dos sentidos se encontra aberta, em uma relação de trocas entre os agentes da discussão e o referente linguístico, presente em si mesmo, não será objeto de disputa. É possível dizer de antemão que as interlocutoras da pesquisa usam dos dois tipos de discurso, o polêmico e lúdico, mas a maioria das vezes um vai se sobrepor ao outro em quantidade a depender da plataforma, onde o polêmico estará bem mais presente no Twitter e o lúdico no Instagram e Youtube.

2.5 A *OLD SCHOOL* ESTÁ VIVA E CONTA SUA HISTÓRIA.

Embora pareça contraditório, os meus primeiros contatos com as artistas *Old School*¹² de Salvador foram exatamente através das artistas da nova geração, estas já denominadas enquanto Drag Queens, apesar de as mesmas trazerem em suas apresentações que se consideram atores transformistas. As *lives* feitas por Spadina Banks e DesiRée Beck, eram recheadas de menções e convites a artistas que não só criaram a cena Transformista e Drag Queen da capital, como também são grandes referências para os seus trabalhos. Era muito comum ouvir nomes como Gina de Mascar, Bagageryer Spielberg, Sfat Auermann, sempre apresentadas como grandes ícones, referências e por fazerem parte diretamente da história de alguma delas.

O que mais me interessava em cada menção era conhecer essas artistas que foram capazes de criar uma territorialidade e um campo de possibilidades em tempos que podemos considerar ainda mais hostis (entre a década de 80 e meados dos anos 2000). São artistas que tornaram-se verdadeiros folclores, como no caso da Gina D’mascar, Bagageryer Spielberg criadora de um dos maiores concursos de beleza gay do Brasil, ou como a Suzzy D’Costa, a “primeira Drag pop star” da Bahia — Assim definida pelas apresentadoras do podcast Causos da Noite¹³. As próprias interlocutoras da pesquisa marcavam a sua identidade enquanto Drag

¹² Por *Old School* refiro-me a artistas transformistas soteropolitanas responsáveis pela inauguração da cena na capital baiana, bem como aquelas tidas como pioneiras em determinadas modalidades da performance Drag. O uso do termo é também um empréstimo da definição das artistas mencionadas no tópico pelas Queens DesiRée Beck, Flaminga e Eva Sativa no podcast Causos da Noite.

¹³ **CAUSOS DA NOITE – SUZZY D’ COSTA.** Entrevistadoras: Desrée Beck, Flaminga e Eva Sativa. Salvador: abril de 2022. Podcast. Disponível em: open.spotify.com/episode/5aR2DACPbyfeGyRJ62lWSP?si=1938e57996c74d91. Acesso em: 01 de março de 2022.

de Salvador como uma cena única, com sua própria temporalidade, estilo de shows e engajamento político, grande parte disso deve-se justamente as artistas precursoras.

É deste modo que pretendo neste subtópico fazer um apanhado, ainda que muito superficial, sobre as principais características e acontecimentos que tornaram possíveis a cena não só Drag Queen, mas LGBTQIA+ como um todo na cidade de Salvador. Para tanto, lanço mão de uma série de entrevistas com algumas das artistas acima citadas para o podcast *Causos da Noite*, comandado por Desirrée Beck, Eva Sativa, e Flaminga, tendo como objetivo trazer algumas histórias das Queens que inauguraram a cena de Salvador.¹⁴

Considero que um dos momentos mais importantes que vivenciei durante a pesquisa de campo foi quando pude estar no mesmo camarim que Jessica Brendher, após ter acabado de assisti-la em sua performance de *Total Eclipse of The Heart* — música que inclusive é uma dos carros-chefes dos shows de DesiRée Beck. Brendher é altamente reconhecida pela sua presença de palco, revelações de figurinos, simpatia e beleza. É praticamente impossível você não manter toda a sua atenção a ela quando a mesma está no palco, e dentro de um bar em que há pessoas conversando, ébrias e rolando uma série de códigos de pegação, conseguir capturar a atenção da plateia que ela consegue não é para todas.

Foi no camarim do *Carmem Lounge Bar* que DesiRée Beck, como verdadeiramente uma madrinha a me aconselhar, tratou de dizer que eram artistas como a Jessica Brendher que devíamos conhecer e nos inspirar, pois foram elas que construíram a cena e desenvolveram técnicas que até hoje são compartilhadas para quem vive do palco. Nesse momento, inclusive, DesiRée, que é uma grande fã de Rupaul's Drag Race, fez menção ao problema que é tomar apenas as Queens deste reality como fonte de inspiração. Além disso, naquele momento descobri que não são muitas as Drags de Salvador fãs do reality ou que o acompanhavam com frequência.

¹⁴ Os episódios completos do podcast *Causos da Noite* podem ser encontrados no Youtube, através do link: www.youtube.com/@causosdanoite8665 ou na plataforma Spotfy em open.spotify.com/show/4enRoV0N41drVOsoAHseFs?si=e7d998a775d042bf



Figura 1: DesiRée Beck lamenta o Brasil não conhecer Ginna D'Mascar. Na imagem, Gina bebendo sua boa "breja". Twitter, 5 de outubro de 2022.

Nesse momento o meu objetivo é trazer um aparato breve e geral das diferenças entre as gerações das atrizes transformistas a fim de entender como se constituíram as Drag Queens e atores transformistas soteropolitanos atuais. Ao mesmo tempo, percebo o podcast *Causos da Noite* como um ótimo material de reconstituição da história, porque são as próprias artistas que a fazem — na maioria das vezes fazendo um balanço com os dias atuais —, do mesmo modo é necessário observar como as próprias perguntas feitas pelas entrevistadoras denotam os principais aspectos de interesse das mesmas em relação a produção de uma narrativa construtora da identidade Drag soteropolitana.

O período mais longínquo é retratado por Bagageryer Spilberg e Sfat Auermann. Trata-se da década de 80 e início da década de 90, época do afrouxamento do sistema ditatorial brasileiro — ainda que de forma lenta e controlada pelos militares — e o surgimento dos primeiros grupos de ativistas de dissidências sexuais, como o Adé-Dudu e o Grupo Gay da Bahia (GGB). Bagageryer e Sfat são duas artistas bastante diferentes entre si, mas que se

tornaram responsáveis por levar a arte transformista para outros patamares na época, a medida que começaram a ser convidadas para participar de programas do SBT, através de números do grupo de Sfat, Os Monges, e dos concursos de cover de Ney Matogrosso em que Bagageryer participava.

Se na atualidade a Bahia possui um dos maiores concursos de misses gay do Brasil, devemos isso a Bageryer Spilberg. Foi ela que não só chamou atenção por trazer diversos sobrenomes de forma cumulativa ao longo de sua história, mas se empenha até hoje para que os concursos por ela produzidos tenham um alto nível de excelência e reconhecimento. Ao visualizar o concurso miss gay facilmente conseguimos visualizar o que mais ou menos seria Bagageryer: uma artista transformista que se dedica a fazer funcionar a ilusão do ideal de feminilidade nos trejeitos, nos olhares, na presença de palco, nos figurinos, etc.

Como mencionado acima, os anos 80 marca a emergência dos movimentos sociais de dissidências sexuais e gênero no Brasil, mas não sem eminentes contradições. O *Adé Dudu*, por exemplo, nasce da necessidade de denunciar a dupla discriminação vivenciada por homossexuais negros, dentro do então movimento GLS por serem negros e dentro do movimento negro por serem homossexuais. E é nesse quadro que a imagem contada por Bagageryer, logo no início dos anos 90, fica ainda mais forte: Após cada show que fazia, ele “dava o texto” com a música *O que É, O que É*, de Gonzaguinha, finalizando com “E eu, André Luiz Souza Silva, sou negro, lindo”, tirava a peruca e saía do palco¹⁵. Agora, como André Luiz, o artista se despede do público deixando Bagageryer no palco, porque como ele mesmo disse “eu sou do momento”, a sua chegada na boate é enquanto André, coloca a sua arte no palco que é a Bagageryer, e sai de lá como André novamente.

Naquele período a Androginia estava com toda força, não atoa Bagageryer participava de muitos concursos como cover de Ney Matogrosso, um artista que tem grande influência sobre ele. Mas são Sfat Auermann e seu grupo, Os Monges, que ganham grande destaque nesse cenário, afinal passaram a ser conhecidas como “Androidas”¹⁶. As performances do grupo eram fortes afrontes aos padrões de gênero e a religião, pois, como denuncia o próprio nome, os artistas chegavam vestidos de bata e coturno e ao tirarem o traje ficavam só de sunga, ao som de um trance que incorporava as ladainhas de uma missa.

¹⁵ **CAUSOS DA NOITE - BAGARIE SPIELBERG (PARTE 1)**. Entrevistadoras: Desrée Beck, Flaminga e Eva Sativa. Salvador: abril de 2022. Podcast. Disponível em: [spotify:episode:0SqKuz1M4ZQHIEFw9Mjqax](https://open.spotify.com/episode/0SqKuz1M4ZQHIEFw9Mjqax). Acesso em: 03 de março de 2022.

¹⁶ **CAUSOS DA NOITE – SFAT AUERMANN (PARTE 1)**. Entrevistadoras: Desrée Beck, Flaminga e Eva Sativa. Salvador: abril de 2022. Podcast. Disponível em: [spotify:episode:3jEterdvYwnkpyMu9YxH9T](https://open.spotify.com/episode/3jEterdvYwnkpyMu9YxH9T). Acesso em: 02 de março de 2022.

Havia ali uma forte influência do “pós-tropicalismo”, uma extensão do movimento tropicalista de contracultura que, enquanto resistência, valia-se de tipo de arte que intencionalmente estava a margem da indústria cultural e da política oficial. Era por meio da curtição, do desbunde, que se fazia do corpo um espaço de agenciamento ao privilegiar a vida cotidiana, a arte pobre e a marginalidade em detrimento dos cânones artísticos e das velhas formas de se fazer política que até então haviam literalmente ditado as sociabilidades por meio do autoritarismo, da burocratização e da vida social burguesa (Favaretto, 2019).

Sfat relata como a sua performance reverberava espanto nas pessoas, pela própria subversão dos padrões de gênero e sexualidade, uma grande ousadia em fazer isso a medida em que rememoravam afetos sentidos durante um ritual religioso que é a missa por meio da musicalidade. Mas uma questão bastante interessante e que me levou a uma análise mais apurada das relações entre tecnologia, performance Drag e trabalho são os relatos trazido por algumas queens no podcast sobre como o aparecimento de ferramentas tecnológicas, digitais e de maquiagem eram responsáveis por criar um impacto na audiência.

As maquiagens utilizadas pelos monges, em especial as lentes de contato brancas, as quais davam aparência de cegueira, eram artigos muito caros e raros. Mas nem tudo era luxo, naquela época não existiam produtos de maquiagem como fixador, lápis de olhos ou *clowns*, elementos comuns da maquiagem contemporânea. No lugar deles, eram utilizadas pasta d’água, pinceis de papelaria e até mesmo carvão, este último servindo como contorno. São características como essas que faziam as performances transformistas ainda mais atrativas, como um celeiro de novidades e transformações sociocomportamentais e que a artista faz questão de trazê-las até hoje com a utilização de serra mármore e outros elementos que compõem o seu devir ciborgue. Talvez seja por isso que Sfat expressa certo descontentamento com o mundo Drag atual, pois, segundo a mesma, não haveria novidades, “todas que chegam são iguais as outras”.¹⁷

Já nessa época parece estar se cristalizando uma marca bastante forte da cena transformista/Drag da capital baiana que é a sua influência com o teatro. As duas artistas precursoras já mencionadas apontam como a estrutura teatral se faz importante na sua prática artística e como isso reverbera até os dias atuais. Não à toa, não é incomum que a artistas Drag Queens produzam e componham alguns espetáculos na cidade. Mas o que importa aqui é como

¹⁷ CAUSOS DA NOITE – SFAT AUERMANN (PARTE 2). Entrevistadoras: Desrée Beck, Flaminga e Eva Sativa. Salvador: abril de 2022. Podcast. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/2Kh0jm8yMHjUcLhrQsldt1?si=6d707aa005e54ab2>. Acesso em: 02 de março de 2022.

a ideia de Show é pensada a partir de uma narrativa bastante comum no teatro: a temporalidade constituída de início, meio e fim. O show é pensado em seus três tempos que são marcados através de falas, figurinos e músicas específicas.

É nessa influência teatral bastante forte que muitos shows e performances atuais irão se pautar, ficando ainda mais nítido quando se trata dos concursos de arte Drag que são bem frequentes. Nesses concursos, a capacidade de atuação e construção de um roteiro, com um enredo original é bastante valorizada, tendendo inclusive ser um dos desafios mais difíceis, algumas vezes fazendo com que as finais de tais concursos aconteçam em teatros. Ao falar sobre as Drags que mais admira, Bagageryer expressa como algumas de suas favoritas atuais é Aimée Lumiere, justamente por ela participar do teatro e DesiRée Beck por trazer consigo elementos da *old school*, ou seja, do transformismo que se compõe pelo apreço a performance de músicas mais lentas, uma caracterização e postura mais próxima ao padrão feminino, com uso de *pirellis*, etc.

Ainda se falando sobre a beleza *old school*, bem como da sua magnitude na arte da ilusão é que se pode evocar agora uma das maiores artistas de Salvador e do Brasil que é a vedete Tanucha Taylor. Conhecida pela sua exuberância de corpo, suas performances sexys e looks brilhantes começou sua carreira na década de 90 fora da lei por ainda ser menor de idade quando começou a frequentar o Beco dos Artistas e a rua Carlos Gomes. Dion é também a catalizadora de Tanucha para sua inserção no mundo Drag, em um tempo e um mundo que individualmente não seria tão fácil se bastar e se lançar enquanto artista. A construção coletiva não só da cena, mas de uma própria Drag e sua identidade era bastante forte ali.

Começar a fazer Drag não demandava “apenas” ter poder aquisitivo para montar looks, comprar maquiagem, salto alto, mas conseguir ser notada como uma artista em potencial por alguém já pertencente a cena; um fator tão forte na cena que as pessoas faziam questão de perguntar para aquelas que estavam começando a carreira de quem eram afilhadas. Dion é bastante citada nas entrevistas do podcast *Causos da Noite* como uma das principais madrinhas para a maioria dos atores transformistas que participaram do quadro. No caso de Tanucha Taylor, após pedir a Dion para fazer um show, Recebeu com surpresa um convite para abrir o seu show que aconteceria em três dias¹⁸. Tratava-se de um show montado, pois, como já foi dito, o formato teatral era quem estruturava as performances de então. *La vem o Brasil descendo*

¹⁸ CAUSOS DA NOITE – TANUCHA TAYLOR (PARTE 1). Entrevistadoras: Desrée Beck, Flaminga e Eva Sativa. Salvador: abril de 2022. Podcast. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/5ndMgiI0bn7LuChxJTdu6O?si=ee91874a057f402e>. Acesso em: 05 de março de 2022.

a ladeira era a música que tinha que performar — e Tanucha fez questão de frisar—, fazendo uma ode a mulher brasileira que já que “desce do morro não morre no asfalto”. Tão forte foi a experiência que foi a música performada por Tanucha no seu show comemorativo de 30 anos de carreira.

Aproveito, neste momento, para chamar atenção para o uso da música brasileira que, para além de ser nacional, é uma ferramenta para a construção do imaginário do que seria país para as performers, dado que uma das características bastante forte da Cena Drag soteropolitana é a escolha de músicas nacionais como forma de letramento e fortalecimento da cultura nacional, bem como para que o público em geral possa se conectar com a performance. Contrapondo-se a muitos shows do eixo sul e sudeste em que as performances são, em sua maior parte, de artistas norte-americanas. E não é só sobre as melodias e suas letras, mas também toda uma estética que as intérpretes carregam, as quais formam bases para a construção das personas de atores transformistas e Drag Queens.

É o caso, por exemplo, de Spadina Banks, uma das maiores fãs de Gal Costa a ponto de me fazer aprofundar no trabalho de sua musa simplesmente por me apresentar muitas delas nas suas performances nas *lives* durante a quarentena. Não tem como ouvir *Nuvem Negra* sem que eu não me lembre de Spadina a performando. E quando falo de música brasileira me refiro a toda e qualquer música brasileira, não somente as cantadas por divas da MPB e/ou que fazem parte do mainstream. Do sertanejo ao Rock, do pagode ao eletrônico, todas fazem partes dos shows de atores transformistas e Drag Queen soteropolitanas, algumas delas inclusive autorais.

No entanto, uma persona ia muito para além disso, e ela só poderia ser a Gina D’ mascar. Acredito que esteja perguntando o porquê de uma afirmação de tamanha prepotência, mas acredito que se você conhece ou conhecer Gina, mesmo que sentada vendendo esfiha na portada do bar Ancora do Marujo, vai entender o que estou dizendo. Gina D’ mascar é um verdadeiro ícone, maquiagem como a dela não tem — e não pode ter, senão ela muda — por ser uma assinatura dela a ponto de repeti-la sempre que se monta e ao ser imitada por dezenas de pessoas durante o carnaval¹⁹. Mas o ícone transborda a estética que continua transgressora mesmo com quase 20 anos de carreira, para além das músicas brasileiras serias que performa de maneira engraçada.

¹⁹ CAUSOS DA NOITE – GINNA D’MASCAR. Entrevistadoras: Desrée Beck, Flaminga e Eva Sativa. Salvador: abril de 2022. Podcast. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/0II4MMWzstvJ5hjJrHkJGr?si=6a6c7e51147349a1> . Acesso em: 06 de março de 2022.

As performances da artista desde muito são bastante diversificadas pela presença de diálogos humorísticos encontrados no Youtube ainda recém lançado e tinha “tudo que saia de áudio de ligação” (SIC). O uso do celular que permitia o aparelhamento com a caixa de som foi uma verdadeira novidade não só por trazer os áudios do Youtube, mas pela emergência de possibilidade de novas dinâmicas com o público, dada a capacidade de um controle mais rápido e maior acervo de músicas disponíveis, pois antes disso as artistas passavam horas tentando fazer download de algumas poucas músicas que eram apenas o suficiente para caber em um CD (se compravam 3 para funcionar um) e deveria ser muito bem preservado para não sofrer arranhões.

Mas a história de Gina D’Mascar começa antes mesmo da metade da primeira década de 2000. Em 2004 ao partir de João Pessoa, abandona o teatro no qual foi formada para dedicar-se a vida de administração de bares, bem como performar. A cena da década de 80 até meados da década de 2000 fervilhava de espaços que não só acolheram, mas também foram responsáveis pela construção das relações homoafetivas na cidade de Salvador. Uma palavra dita por Gina sobre esse tema torna-se bem exemplificativa: “era todo um complexo”. Só no Beco dos Artistas haviam salas de música, cyber-cafés, salas de DVD, enquanto a avenida Carlos Gomes era conhecida por ser a pista em que as artistas passeavam sobre capôs de carros em movimento em meio a um trânsito bastante fervoroso, por conta do grande número de bares LGBTQIA+ ali situados.

A construção desses espaços com essa multidão de pessoas é fruto de uma época em que dissidentes sexuais e de gêneros tinham suas liberdades cerceadas em outras regiões da cidade, logo esses ambientes tornaram-se um “complexo” não só de acolhimento, mas também de experimentação sexual e estética. A demarcação do território era tão grande que a Drag Queen Suzy D’Costa, conta que precisava sair desmontada da sua casa ainda de “boy” e, com ajuda de dois amigos que ficavam ao seu redor no fundo do ônibus, montava-se durante o percurso²⁰. Alguns dos namorados que teve nessa época não chegaram conhecer a pessoa por trás da Drag, mas apenas Suzy D’Costa. Uma época em que as redes sociais não eram tão fortes e tão acessíveis e os espaços eram bastante restritos, fazendo com que a circulação de pessoas não-heterossexuais fosse mais intensa no centro.

²⁰ CAUSOS DA NOITE – SUZZY D’ COSTA. Entrevistadoras: Desrée Beck, Flaminga e Eva Sativa. Salvador: abril de 2022. Podcast. Disponível em: open.spotify.com/episode/5aR2DACPbyfeGyRJ62lWSP?si=1938e57996c74d91. Acesso em: 01 de março de 2022.

Conforme mencionado acima, Suzzy D’Costa foi caracterizada por Desirée Beck como a primeira Drag Queen *super-star* de Salvador. Isto deve-se ao seu trabalho enquanto cover da cantora Beyoncé, o qual chamou tanta atenção a ponto de conseguir angariar um fã clube organizado que ia assisti-la com camisas estampadas com fotos suas. Podemos dizer que Suzzy D’Costa representa um ponto de mudança na construção das performances, dos shows e da própria maneira como os artistas criavam suas personas.

Ser tida como uma Drag Queen *superstar* remete muito a uma nova geração de Drags, principalmente daquelas pós o fenômeno do reality show *Rupaul’s Drag Race*, o que não é caso de Suzzy D’Costa. Mas o que gostaria de levantar é o modo como a tecnologia, as redes sociais e a mudança cultural em torno do reconhecimento dos gêneros e sexualidades foram fundamentais para que Drag Queens que antes eram vistas em dias específicos da semana por pessoas que estavam ali por elas, mas também pela possibilidade de pegação e relacionamentos afetivos, passaram a ser estrelas com fãs e *haters* fiéis e, por vezes, ganhando um certo aspecto individualizado. Por aspecto individualizado, quero dizer que se antes eram necessárias madrinhas/ mães Drag para que as novas artistas pudessem se apresentar e começarem suas carreiras, atualmente isso não é mais regra.

Na data de nascimento de Suzzy D’Costa a tecnologia mais utilizada era o CD-ROM e por conta das limitações no acesso a clipes musicais, existia uma forte expectativa de que um determinado clipe fosse transmitido em determinado horário, principalmente no canal de televisão MTV, para que se pudesse aprender, o mais rapidamente possível, a coreografia da música²¹. Aquele era um momento de transição, com o fortalecimento e aparição de mais divas pop e um modo operante de relacionamento entre os fãs, dada as brigas por conta das supostas intrigas entre cantoras, a afirmação e experimentação de estéticas não-convencionais, juntamente com a abertura de espaços para pessoas não-heterossexuais em outras áreas da cidade.

A partir de 2009 a MTV estava em seu auge, a utilização da internet mais acessível, acontecia um avanço nas pautas LGBTQIA+ e da Cultura dentro do governo e o surgimento da primeira temporada de *Rupaul’s Drag Race*. Esses três fatores irão convergir-se; tornando-se grandes catalizadores para o nascimento das Drag Queens que são as interlocutoras da pesquisa:

²¹ CAUSOS DA NOITE – SUZZY D’ COSTA (PARTE 2). Entrevistadoras: Desrée Beck, Flaminga e Eva Sativa. Salvador: abril de 2022. Podcast. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/1APmvJtTpI5uUiGUmf1j0o?si=939fc0e746e44e46>. Acesso em: 01 de março de 2022.

Spadina Banks e DesiRée Beck, ambas pertencentes ao que se convencionou a chamar-se de nova geração de atores transformistas da Bahia.

No entanto, as Drag Queens dessa nova geração não são apartadas das experiências de artistas transformistas e Drag Queens das gerações anteriores. E por mais que minhas interlocutoras de pesquisa terem como ponto de partida para o seu trabalho o reality Rupaul's Drag Race, as suas referências são em maior parte pertencente a própria cena de Salvador. O reality foi um estalo, mas o que as levaram a serem o que são hoje em seus shows de mais de duas horas, as escolhas das músicas em suas performances, a necessidade de ter uma boa “dublagem” e capacidade de comunicação para “brincar com a plateia” vieram das suas vivências dentro da cena da cidade e da necessidade de serem reconhecidas na mesma.

Há um determinado consenso de que o “complexo LGBTQIA+ foi se deteriorando a partir de 2014, Gina conta isso quando discorre que o seu próprio empreendimento, inaugurado em 2010, teve seu fim naquele ano: “tinha copa, a crise já estava apertando, tinha o beijo gay do Felix. As pessoas já não precisavam mais sair do gueto, da casa do caralho para vim para o beco dos artistas” (SIC)²². Deste modo, o beco dos artistas foi desaparecendo, os bares fechando, ficando poucos para o mérito da resistência, como o Bar Ancora do Marujo.

Mas mesmo com o seu fim, a importância do Beco dos Artistas era tão grande que foi em um evento de tentativa de sua revitalização, no curso Escola de Drags, que Spadina Banks nasce por completo aqui no Brasil. Douglas Nassiffe escolheu o primeiro nome de sua Drag em referência a uma estação de metrô da cidade de Toronto, no Canadá, onde fazia intercambio através do programa governamental Ciências Sem Fronteiras. Foi lá que iniciou seu processo de experimentação ao se montar com seus amigos e saírem em um lugar no qual “todos aceitam as diferenças” (SIC). Mas é na volta para o Brasil que o ator transformista se engaja na construção da sua persona que, apesar de adotar nomes internacionais tem também grandes ícones brasileiros como inspirações: Maria Bethânia, Gal Costa e Elza Soares. Neste curso, o Escola de Drags, estavam presentes grandes nomes da Cena *Old school*, como a Drag Queen militante antirracista Barbari Bundi, e eram justamente esses nomes que se colocavam enquanto madrinhas das pessoas inscritas no curso.

Como já anotado acima, o sistema de amadrinhamento se faz muito importante, tanto pelas questões mais práticas do aprender a se montar, quanto pelo legado e responsabilidade

²² CAUSOS DA NOITE – GINNA D’MASCAR. Entrevistadoras: Desrée Beck, Flaminga e Eva Sativa. Salvador: abril de 2022. Podcast. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/0II4MMWzstvJ5hjJrHkJGr?si=6a6c7e51147349a1>. Acesso em: 06 de março de 2022.

que pertencer a uma família Drag leva. Mesmo que hoje exista tutoriais na internet de maquiagem, de como modelar perucas costurar, existem ainda muitas sabedorias que só as Queens mais antigas possuem e não compartilham assim tão fácil.

Uma artista transformista que nasce em Salvador sabe que, se quiser fazer shows, deverá conseguir permanecer “intacta” no palco por em média 03 horas e, para que isso aconteça sem muitos erros, é necessário técnicas que são compartilhadas pelas próprias artistas da cena. Fazer parte de uma determinada família também diz respeito aos talentos e habilidades que precisam ser desenvolvidas para ser pertencente e levar o nome da mesma para os mais variados lugares.

Tanto Spadina quanto DesiRée vivenciaram a formação de uma família com a necessidade de uma base de apoio entre várias Drags emergentes entre 2015 e 2017, ainda que as mesmas já possuíssem mães e madrinhas. De acordo com Judith Butler (2003), o parentesco não necessariamente tem a ver com relações biológicas, mas com uma série de negociações da reprodução da vida e das demandas da morte, entendendo como reprodução da vida não somente gerar e cuidar nos primeiros anos de um indivíduo, mas uma serie de práticas que sustentam relações de dependência emocional, financeira e outros vínculos.

Houve um episódio em que Spadina Banks comentou comigo sobre a inserção no mundo Drag não ser tão tranquila assim no início da sua carreira, haviam muitas desconfianças e altas exigências, sendo esse o motivo de montarem a família *Haus of Gloom* — a qual durou de 2016 a 2018. Composta por Spadina Banks, DesiRée Beck, Mary Jane Beck, Aimée Lumière, Gothan, Petra Perón, Amanda Moreno, Aleera Cox, Nikita e Melissa, a família objetivava que com a força dessa coletividade mais artistas tivessem acesso a lugares que comumente apenas uma ou duas ocupariam.

3 MONTANDO AS REDES.

3.1 A GAIATA SPADINA BANKS

Natural do Recôncavo da Bahia, Santo Amaro da Purificação, terra da família de Dona Canô, Douglas só vai conseguir vencer sua timidez ao mudar-se para Salvador e logo depois para o seu intercambio no Canadá, onde começou a experimentar a montagem. O ator transformista trabalhava durante o dia e estudava na área da engenharia civil e a noite montava-se com amigos. Dizer que ele era duas pessoas diferentes, desempenhando identidades diferentes, seria um erro. Diferentemente de algumas Drag Queens, Spadina é uma exacerbação do próprio Douglas, onde estar no palco e performar constituem ferramentas para que a sua timidez desapareça.

Ao me contar como Spadina é a expansão, o exagero de si mesmo, reafirmava a sua persistência em tornar-se uma Drag Queen profissional, manter-se financeiramente com a arte da montagem, que é o que ela ama fazer, abandonando assim a engenharia civil em que trabalha porque “precisava sobreviver” (SIC). Segundo o artista, pensar a performance Drag é ir para além dos próprios conceitos mais restritos da performance que acontece ali momentaneamente em um espaço de tempo, dado que quando se começa a se montar, a aparecer enquanto Drag, várias coisas se tornam cruciais para que haja mudanças em seu cotidiano.

No curso Escola de Drags Spadina assinalou como “a maneira como você se percebe muda, porque começamos a ficar mais sexualizadas, desenvolvemos formas outras de comunicar, já que precisamos desenvolver abordagens que conquiste e/ou impacte as pessoas de modo geral, é nos colocar também de frente de nossas maiores inseguranças ao ouvir os mais diversos e duros *shades*” (SPADINA BANKS, 2021, informação verbal). Para além disso, ser Drag é ter o corpo marcado. Na maioria das vezes Drag Queens e transformistas conseguem se identificar quando estão desmontadas a partir das sobancelhas raspadas ou ralas, pelas unhas postiças e ou esmaltes desgastados ou mesmo pelos cabelos curtos e/ou raspados para facilitar o uso de perucas. Sem contar aquelas que fazem processos estéticos como preenchimento labial e botox para facilitar o processo de maquiagem. Logo, dedicar-se a arte Drag é entregar-se de corpo e alma ao processo.

Spadina Banks foi uma das primeiras Drag Queens da cidade Salvador que conheci através de troca de contatos no qual meu colega de mestrado, Riska, possibilitou. Começamos a conversar ainda no início da pandemia sobre temas gerais da pesquisa, coisas que eu estava

muito curioso em saber em relação a escolha dessa arte enquanto profissão, dos sentidos atribuídos a mesma, das dificuldades que enfrentava, etc. Nessa época ela mal havia começado com suas *lives* semanais, onde as minhas primeiras questões começaram a ser respondidas, porque também eram questões que seu próprio público a levava.



Figura 2: Foto do feed de Instagram. Spadina Banks em homenagem a sua musa Gal Costa. Imagem: Caio Lírio.

Naquele período difícil, de muitas perdas e incertezas, a dupla Aimée Lumière e Spadina Banks fizeram da prática da montagem uma verdadeira ferramenta de sobrevivência. Se antes as suas redes sociais se destinavam a publicação de fotos e divulgação de shows, a partir de então começaram ganhar cada vez mais seguidores a partir do que sabem fazer de melhor: conectar-se ao público produzindo uma energia única e sempre “*inédita*”. As *lives* inicialmente chegaram acontecer duas vezes por semana, com um formato que remetia programas de TV, com quadros como o Beija Sapo, onde as Queens facilitavam possíveis relações afetivas/sexuais entre os participantes. Havia também os momentos da notícia sobre o Brasil e o mundo, momento em que não só Spadina dava notícias, como também as recebia dos seguidores e discutiam acerca.

As *lives* tornaram-se para as Queens e seus fãs durante a pandemia um espaço de cura, reencontro, discussões e também para conseguir alguma contribuição financeira através de doações – a famosa cumbuca. Obviamente almeja-se uma expansão do público, de modo que

arte Drag e todas essas discussões tão pertinentes cheguem nas mais diversas pessoas. Não serei ingênuo a ponto de afirmar que pessoas mais conservadoras ou mesmo que não apresentam interesse ou não conhecem a cena Drag irão esbarrar-se nos perfis das Queens, uma vez que os algoritmos manejam dados específicos para cada identidade, em um verdadeiro filtro de expressões e opiniões (SILVEIRA, 2019).

No entanto, não é porque os expectadores das lives fossem em sua maioria LGBTQIA+ ou pessoas mais próximas da cena que as mesmas já estão por dentro e sabidas dos debates ali travados como a luta antirracista, por exemplo. Por vezes, muito pelo contrário, pessoas que se salvagam por traz de discursos que não são racistas, misóginos, transfóbicos por pertencerem a determinados grupos vulneráveis acreditam que não precisam estar engajados no reconhecimento de seus preconceitos. Isto posto, vejo como as *lives* foram importantes no processo de letramento racial ou de outras questões como a transexualidade para a audiência.

Esse formato das lives de Spadina Banks e Aimée possui algumas semelhanças e diferenças em relação ao modo como se dão os shows presenciais, pois se nas primeiras o debate era possível, na segunda, por estar em ambientes como bares, apenas algumas menções a notícias polêmicas ou alguma piada sobre as mesmas eram possíveis de serem feitas. Além disso, trazer notícias ou temas da atualidade entre uma performance e outra não é novidade, já que Bagageryer Spilberg a tem como marca de seu trabalho quanto hostess de eventos. Marca esta que influencia bastante o modus operandi da escolha do roteiro dos shows de DesiRée Beck e Spadina Banks.

Spadina Banks destaca que um ponto de transformação surgida durante o período pandêmico foi a possibilidade de também tornar-se comunicóloga, dada a própria abertura das plataformas para isso. Se antes as falas das Queens nas boates e demais locais presenciais não conseguiam ser tão longas, roteirizadas, sendo muito mais presentes os momentos de dublagem; as *lives*, condicionaram-nas à produção de roteiros, entrevistas com outras Queens e demais pessoas da comunidade LGBTQIA+, entre outras produções de conteúdo que permitissem o uso de suas vozes com maior amplitude.

Longe de querer distinguir essa voz do seu corpo, que é quem a dá movimento através das vibrações corporais e os movimentos não vocais que interferem no processo de significação dessa voz (MATOS, 2018). Ouvir as Queens gera a percepção de como até que ponto a performance de muitos artistas estão tão distantes assim das suas performatividades²³ de gênero,

²³ Com “performatividade” refiro-me ao conceito desenvolvido por Judith Butler (2002,2013), o qual o gênero aparece não como um dado natural, onde o sexo biológico é determinante dos modos de agir e estar no mundo.

dos seus fazeres cotidianos (Colling, 2019, p. 31-32). Sendo assim, quando as artistas colocam suas vozes de maneira mais ampla, para além de uma música que se dubla, elas dão a poética dá voz um fazer político pois, segundo Edilene Matos (2018, p.94), “a voz é dotada de um poder que se diria sobrenatural e divino, decorrente de sua própria eficácia, pois, uma vez articulada, converte-se em ação, fato, coisa viva, que nasce, cresce e se transforma”.

3.1.2 A perua Desirée Beck

Ao contrário de Spadina que mesmo com a dificuldade inicial em produzir suas performances em formato digital fez das mesmas um de seus principais produtos durante a pandemia, DesiRée não sentia, segundo a mesma, tédio em trabalhar com *lives*. A artista, conhecida como Michael Beck quando fora de Drag, é natural da cidade de Irecê-BA e também vislumbrou seu caminho na arte pela influência de Rupaul’s Drag Race, mas foi a cena de soteropolitana que a constituiu enquanto Drag e a fez afastar-se da lógica concorrencial do concurso. Apesar do nome ser de origem francesa, a escolha se deu quando a artista, apaixonada pelas chamadas peruas ricas brasileiras, conheceu a esposa do Galvão Bueno, DesiRée Soares, em uma revista.

Como é de se imaginar, sua estética é inspirada em peruas, com vestidos finos, seios de silicone fartos, muitas joias, em especial brincos gigantescos. Bastante polida, por vezes lembra bastante as transformistas de gerações anteriores e é bastante mencionada por estas últimas por isso. Não atoa é afilhada de Bagageryer Spilberg e filha de Kaysha Kutnner. Está na cena há 06 anos fazendo muita coisa com o seu “senso da falta de ridículo e ironia”, tornou-se a Miss Gay Bahia em 2017, é responsável pela produção de concursos como o The Next Talent (TNT) e Miss Macabra, fez cobertura do carnaval para a TVE e tem um pouco mais de 14,2 mil inscritos e 1.732.985 em *views* em seu canal no Youtube.²⁴

Mas como uma serie de padrões de comportamentos e imagens, veiculados na linguagem, por meio das regras sociais, tabus, proibições e ameaças punitivas, que agem produzindo sujeitos desde a sua mais tenra idade. A força com que as categorias discursivas sobre o que é feminino e masculino determinam as suas ações, fazem reproduzir essas categorias de um modo que a mesmas se tornam centrais na determinação do que constitui um sujeito. Nesse sentido, a repetição constante dos padrões de gênero pelo os indivíduos produzem assim uma metafísica de substância que é percebida como natural. Butler indica ainda que os desvios dos padrões de gênero apontam para a sua plasticidade. Mas a liberdade de contornar essas normas não pode ser entendida como algo exterior as suas próprias repetições, de modo que esta ação do burlar estará sempre inserida numa matriz de relações de poder.

²⁴ O canal no Youtube da perua DesiRée Beck pode ser acessado em: <https://www.youtube.com/@Desireebeck> . Acesso em: 11 de março de 2023



Figura 3: Foto do feed de Instagram. DesiRée Beck servindo vintage. Imagem: acervo pessoal.

A perua é uma das grandes responsáveis por expandir o grande rizoma que é a cena Drag de Salvador e do Brasil, pois é ela que através de concursos, apadrinhamentos e até mesmo convites para movimentos sociais têm mobilizado não só uma série de artistas, mas empresas, marcas e emissoras de TV. A pandemia foi um grande desafio, uma vez que (isso é repetido pela maioria das artistas), a cena Drag soteropolitana é do palco, de tal modo não conseguiu identificar-se com a maneira de produzir conteúdo do Instagram, escolhendo por participar de *lives* apenas na posição de convidada.

Foi produzindo vídeos para o Youtube que ela de fato encontrou seu lugar no mundo virtual, pela possibilidade de fazer vídeos mais longos, com discussões sobre diversos assuntos e, principalmente, para a continuação do concurso TNT (THE NEXT TALENT) que passara a contar com participantes de todo país. De modo geral os seus vídeos falam sobre Rupaul's Drag Race, o que é resultado de um grande estímulo suscitado pelo próprio público, pois, segundo a própria DesiRée, quando o tema é outro dificilmente se tem o mesmo engajamento. Mesmo assim, vez ou outra, ela produz vídeos com temáticas como “consciência de classe: seu lugar no mundo”, “marginalização das Drag Queens Nordestinas” e “cancelamento”.

Além do Youtube, um local em que a artista promove algumas discussões é o Twitter, apesar dos limites do caracteres, é por lá que é possível acessar algumas das opiniões até mesmo

mais particulares de DesiRée, bem como observar algumas interações com o público e inclusive os seus chamamentos para o movimento “perua nas ruas”.

Conheci DesiRée Beck através de um vídeo do Instagram no qual ela está performando *Me deu vontade de Sapatear*, da Pastora Luciana, no Bar Tropos, uma música religiosa neopentecostal em ritmo de forró²⁵. É um verdadeiro momento cômico a partir de uma música pertencente a uma vertente religiosa bastante conservadora e homofóbica. Os movimentos da Drag Queen nesse momento são os mais espalhafatosos e malucos possíveis ao tentar simular o vocabulário corporal e seus rodopios pertencentes aquela comunidade religiosa. Descalça, ela chega a subir em cima de um capô de um carro que transitava na rua e pendurar-se em uma grade do Colégio Shalom na frente do bar. Segundo o site da própria instituição: “O Colégio Shalom é uma instituição de ensino confessional católica com uma ação educativa integral, cuja missão é apresentada aos alunos como verdadeiro estilo de vida oriundo de uma cultura escolar própria e dinâmica promovida entre alunos e educadores visando à plena realização do ser humano: a santidade”.²⁶

Deste modo, antes de conhecer a Drag Queen mais polida, com postura de Miss e que faz números de músicas mais românticas e lentas que não deixam a desejar a *Old school*, conheci essa faceta de DesiRée Beck que é — como convencionou-se chamar no meio drag de Salvador — maluquice. Confesso que quando cheguei em Salvador e por lá vivenciei momentos de palco enquanto Drag a maluquice me assustava, uma vez que por estar muito mais acostumado com uma lógica de Rupaul’s Drag Race que preza por um nível de profissionalismo e polidez altíssimo, ter momentos de diversão e caricatas em uma performance era algo verdadeiramente insano. Esse elemento de diversão se fez muito presente nos momentos que compartilhei o palco e camarins com Spadina Banks e DesiRée Beck, uma vez que para elas se não houver diversão não faz sentido.

Obviamente há os mais variados tipos de Drag Queens e atores transformistas que não se identificam com performances mais caricatas ou até com shurrias direcionadas à plateia. Inclusive, existem alguns atritos em relação a determinadas performances de algumas Queens, como é o caso da performance “Me deu vontade de sapatear” comentada acima.

Quando estamos dentro de uma pauta pertencente a outra Queen enquanto convidadas devemos seguir o seu roteiro, acatar os conselhos de músicas certas para fazer em dado

²⁵ BECK, DesiRée. **Momento lindo de unção pra fazer a LGBTQ+ feliz!** Salvador, 11 de dezembro de 2019. Instagram: @desireebeck. Disponível em: https://www.instagram.com/p/B58oTNNhkMJ/?utm_source=ig_web_copy_link. Acesso em: 18 de maio de 2022.

²⁶ Definição publicada no site da instituição: www.colegioshalomoficial.com.br/educação. Acesso em: 14 de setembro de 2022.

momento de shows — de acordo com os estímulos que pretendem despertar no público —, até mesmo ensaiar as músicas que serão feitas em grupo no dia. Em todos os shows que pude assistir de Desirrée Beck a performance de “me deu vontade de sapatear” é utilizada no momento da cumbuca e a mesma faz questão de que todas as Drags participem e se entreguem na caricatura. No entanto, pelo seu teor cômico e polêmico, há artistas que não se sentem confortáveis em fazer parte do momento, como já me confessou uma colega da montagem. Segundo ela, performar uma música religiosa em um bar poderia soar de modo desrespeitoso para os clientes, pois segundo ela, viu que alguns deles não tinham gostado. Além do mais, para “pisotear no tapete de fogo” seria somente se entregar a loucura do momento sem a necessidade de toda a preparação, atenção, postura corporal ativa, coreografia, etc.

Mas tal descontentamento não é novidade, nem mesmo um problema para a Perua, porquanto para ela a própria polêmica e as inquietações fazem parte do “estado performático” que é justamente usar uma música evangélica com o objetivo de tirar a sua seriedade e, conseqüentemente sua autoridade, bem como para despertar a crítica para como as religiões neopentecostais utilizam da fé para conseguir dinheiro e adentrar no maquinário político do país (SIC). No mais, músicas neopentecostais são capazes de estímulos muito fortes pela sua própria musicalidade e habilidades vocais das suas intérpretes as quais, diga-se de passagem, possuem uma estética de um ideal feminino de mulher “bela, recatada e do lá”. Estética e discurso estes que a artista faz questão de desconstruir quando ocupa o seu lugar de interpretação dessa música portando looks ousados dentro de ambientes não-heterossexuais.

3.1.3 Corpografia digital: montando um corpo no simulacro

Depois de ter trazido um pouco das principais características das interlocutoras, pretendo trabalhar a partir de então mais profundamente os elementos que compõem o ideário constitutivo da identidade Drag soteropolitana a partir de uma análise do discurso das mesmas, uma vez que as considero como duas das maiores expoentes do trabalho com transformismo atualmente. Para esta análise recortei principais temas que se apresentam enquanto relevantes tanto em seus números de recorrência durante a pesquisa, quanto também por se apresentarem enquanto debates de maior importância para o estado atual da cena, são eles: reconhecimento e trabalho, as classificações de valor do que é ser uma boa Drag na capital da Bahia e a disruptividade com Rupaul’s Drag Race. A separação destes temas deu-se para fins de

organização e para melhor compreensão dos mesmos em suas particularidades, mas eles estão na maioria das vezes cruzando-se ou mesmo sendo interdependentes.

A maioria desses temas foram mobilizados ou reforçados através da rede social Twitter, é de lá grande parte dos dados coletados. Os tweets analisados são de dezembro de 2019 a dezembro de 2022, todos eles filtrados a partir da ferramenta de busca avançada da própria plataforma através da busca pelas palavras *Política, Cena, SSA (abreviação para Salvador), Brasil, Cultura, Transformista, Drag, Montação, Reconhecimento, Dignidade, Trabalho, Jobs, Pauta, RPDR (abreviação para Rupaul's Drag Race), Lula, Bolsonaro, Bozo (abreviação para Bolsonaro)*. Apesar de alguns tweets conterem respostas de outros usuários, nem sempre foram levados em conta para as discussões que aqui serão traçadas, uma vez que me detive ao estudo do pensamento e comportamento das duas interlocutoras da pesquisa. A exceção dessa regra acontece quando as artistas comentam e/ou retweetam os comentários das suas próprias publicações ou mesmo de outras contas, uma vez que, nesse momento, elas estão trazendo suas concepções acerca do tema ali discutido.

Essa rede social tornou-se, pela sua própria capacidade discursiva, o espaço para discussões maiores, mais interpessoais e em tempo real em detrimento das demais redes. A frase muito conhecida no mundo digital “*vou xingar muito no Twitter*” já denota o quanto a plataforma é utilizada para expressar indignações, opiniões, debates políticos, pela sua própria abertura para o uso de palavrões ou palavras que comumente seriam barradas pelas diretrizes de outras redes sociais.

Grande parte dos usuários Twitter fazem postagens de maneira muito imediata, utilizando das próprias emoções que reverberam naquele momento como os principais motivos que os levaram a escrever naquele momento. Deste modo, é na tentativa de capturar não só frias palavras, mas também os sentimentos de indignação e injustiça tão presentes nas lutas por reconhecimento que me empenho a fazer uma análise das construções de sentido da prática artística e das lutas das Drags soteropolitanas. Para isso, levo em consideração o estudo de Cristiane Dias (2016, 2004) acerca da análise do discurso digital e como este deve estar atento para o que chama de *corpografia digital*.

Corpografia digital refere-se aos modos pelos quais o sujeito cria um novo corpo, ou uma extensão do seu corpo real através da textualização dos seus afetos. O texto cria uma forma que significa seu afeto, um corpo sem órgãos (DIAS, 2016, 2004). As máquinas tecnológicas e de comunicação não só se tornam meios pelos quais se dão as relações sociais, mas também

tornam-se subjetividades maquínicas, uma vez que elas próprias tem a capacidade de afetar sujeitos. O indivíduo que escreve nesses maquinários não só expande a si mesmo como também constrói um novo eu em um simulacro que não repete os códigos que o criaram mas avançam funcionando na sua própria lógica:

O Real está lá, mas ele tem relação consigo mesmo, porque, enquanto virtual, ele cria uma realidade própria, que é aquela da dissolução do “eu”, e que desfaz a ordem do espaço, pois instaura a novidade naquilo que se repete, pelo tempo. O que se repete, mas sob a figura da diferença: gostar, sentir afeto (DIAS, 2004, 139).

Todas as vezes que as Queens escrevem nas suas redes, por mais despreziosas que possam parecer e sintam que estejam sendo, naquela escrita está um processo de montagem de um corpo que como nas saunas, boates e nos bares, emitem seus afetos, seus conceitos e identidade. Nas redes são fragmentos de si mesmas, das concepções do que são e do que deveriam ser, das suas emoções e sentimentos que trabalham na abertura de uma cena que, mesmo no simulacro, tenham códigos de condutas baseadas na moral que estrutura suas relações através dos seus próprios princípios de justiça, participação e dignidade. Exemplo disso é quando se dá uma discussão do potencial de danos a identidade que um *shade* pode fazer no real e como este tipo de acontecimento deve ser evitado nas redes, em um claro combate a cultura *hater*. Ou seja, por mais que o simulacro seja uma reprodução de um código do real em que há a repetição da cultura da ofensa de maneira cômica, dos fragmentos afetivos que o cria e lhe dá vitalidade, ele vai ganhando os seus próprios contornos e diretrizes.

Para esta pesquisa debruçei-me em variados campos e contextos, assim foi possível perceber contradições, espaços em branco, perguntas que até hoje carecem de respostas. Mas o meu intuito aqui é dar forma a uma regularidade discursiva capaz de evidenciar a capacidade de agência das interlocutoras, dos modos como elas respondem os seus desafios situacionais. Utilizo dos métodos sugeridos por Gill (2008), com grande influência de Widdcombe, que é a identificação de como os debates são colocados e desenvolvidos, como analiticamente as sujeitas o captam, tal qual as possíveis soluções por elas sugeridas.

A intenção não é de modo algum uma tentativa de desvendar uma outra cena mais profunda atrás do discurso, particularidades cognitivas das Queens, e/ou algum tipo de contradição acerca do que elas falam e elas praticam (Gill, 2008). Afinal, no campo tive que lidar com algumas situações em que essas contradições se colocam presentes, com algumas artistas da cena criticando pejorativamente as demais, seguindo a lógica da concorrência, impondo padrões para arte, etc.

Ainda com amparo de Rosalind Gill (2008), tenho ciência que os discursos são práticas sociais, dependentes de um contexto social que não só constitui o sujeito, mas o força a construção de discursos capazes de se adequar a esse contexto. Tal noção se vincula a afirmação de Bourdieu (1987) sobre o erro que é tomar as opiniões como ações individuais, uma vez que todas as opiniões têm como alicerce grupos, e enquanto forças e as relações entre elas dizem respeito as relações de forças entre os mesmos. Deste modo, trazer sobre o que as Queens estão falando e como estão falando vai para além de identificação de concepções pessoais das mesmas, mas um demonstrativo dos campos de forças que são formados por processos de subjetivação e reificação de identidades de diversos grupos sociais que se apresentam nas discussões.

3.1.4 O que é preciso para *destacar-se*²⁷ como drag em salvador?

O modo improvisado como se dão grande parte das performances de DesiRée remeteu-me muito a Gina D’ mascar ao falar que, mesmo com o seu vocabulário teatral, não ensaia seus shows, uma vez que gosta de sentir o palco. Gina se intitula, por vezes, muito mais como palhaça do que como Drag Queen e vejo nesse tipo de percepção, do afastamento da seriedade elementos que constituem parte do trabalho de DesiRée Beck. Conhecida pela sua versatilidade, com faixa de Miss e portadora de alguns dos looks mais caros e bem executados da cena, a Perua dá abertura para que erros possam ser cometidos e isto ganha importância dentro de um ambiente em que muitos apreciadores da arte Drag exigem um nível de montagem impecável. Seria fácil dizer que isso se deve a mercantilização da arte Drag, da imposição da polidez pelo Rupaul’s Drag Race, mas as menções as shurrias e palavras ofensivas à Drag Queen que não estão bonitas, mas engraçadas antes do reality sair ao ar existem.

Os consumidores da arte Drag sempre foram bem exigentes, como Suzzy D’Costa comentou, não eram raras as vezes que alguém gritava da plateia sobre meias rasgadas de alguma Queen que performava no palco. Ainda de acordo com Suzzy, ela vê que tais agressões como essa diminuíram com o tempo e, de fato, nunca presenciei no campo uma Queen sendo rechaçada sobre o seu look em voz alta. Mas em uma das minhas primeiras montagens em Salvador, logo após ter dado uma palinha no Bar Ancora do Marujo, tive o desprazer de ser cercado por aproximadamente três clientes que me lotaram de conselhos em relação a minha

²⁷ “Se destaque” é um bordão da Drag Queen Duda Baroni que é por ela utilizado todas as vezes que convida uma artista ou cliente a subir no palco.

aparência. Esse é um ponto interessante porque apesar da montagem ser uma arte ela é também um entretenimento e há um certo consenso entre as Queens que as pessoas têm o direito de, por vezes, reclamarem quando não gostam dos seus trabalhos:

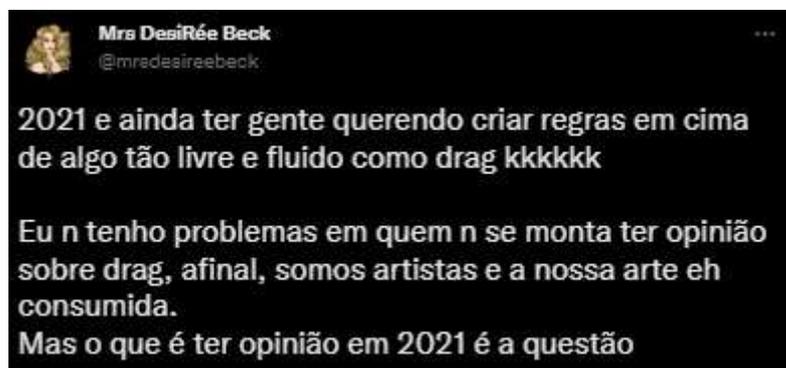


Figura 4: Printe de Tweet. DesiRée Beck comentando sobre a arte drag dentro do mundo do consumo.²⁸

O show Drag de Salvador desenrola-se em parte a partir da demanda clientela dos bares, ou seja, as escolhas das performances se dão a partir dos gostos musicais do público. Assim sendo, não tem sido incomum ver performance com músicas que são *trends* nas redes sociais, as mais tocadas nas rádios e/ou nos paredões. Deste modo, a performance Drag de shows em bares distancia-se de performances Drags mais convencionais em apresentações de festivais ou em outros espaços, já que nesta última a escolha da música bem provavelmente estará mais sujeita ao momento pessoal da artista e de seus gostos mais íntimos. Não quero dizer, de modo algum, que as artistas privilegiam as demandas da clientela e distanciam-se das suas personalidades, até porque quem vai assistir um show de Spadina Banks terá a certeza de que ela entregará muita Gal Costa e Elza Soares, por exemplo.

Apono essa característica porque como o dialogar intimamente com o público, com a clientela, é muito importante para o trabalho das Queens da capital baiana, as mesmas tornam-se muito mais suscetíveis a determinadas exigências; diferentemente de artistas que em suas performances prevalecem muito mais os seus próprios conceitos independentemente da demanda popular.

No caso das minhas interlocutoras de pesquisa há sempre um verdadeiro jogo de cintura entre se apresentarem com números que, por mais polêmicos que sejam, dão sentido ao seu trabalho e as demandas que advêm do seu público e dos donos dos bares. E foi essa expertise

²⁸ BECK, DESIRÉE. 2021 e ainda ter gente querendo criar regras [...]. Salvador, 02 de setembro de 2021. Twitter: @mrsdesireebeck. Disponível em: <https://Twitter.com/mrsdesireebeck/status/1433396914830159886>. Acesso em: 2 de setembro de 2021.

que pude aprender um pouco no campo enquanto Drag, a de fazer com que os clientes fiquem, se divirtam, consumam e se animem para que se possa mostrar também o que podemos fazer de diferente enquanto artistas únicas. Ao dividir algumas vezes camarins já ouvi frases como “acho que se eu vestir esse look agora a galera vai gostar”, “que música você vai dublar agora? É animada para o momento?”.

DesiRée Beck sempre comenta como determinadas exigências estão atreladas a relações de discriminação e injustiça social, de modo que as artistas da região norte e nordeste são o principal alvo de críticas/*haters*. As artistas dessas regiões tendem a estar menos presentes em concursos de níveis nacionais e quando participam ficam suscetíveis a xenofobia, como no caso da Drag Queen paraibana Arquiza. A participante do concurso de canto *Queen Stars*, exibido pela *HBO*, foi duramente atacada por ter um “sotaque muito forte”, “não comercial”²⁹.

DesiRée conta de uma situação em que algumas Queens do Rio de Janeiro teceram várias críticas e shurrias por conta de uma foto em que ela e outras colegas haviam feito no fim de um Show. As shurrias das colegas de profissão do sudeste do país, diziam respeito aos figurinos supostamente não “arrojados” o suficiente para o padrão de Drag Queen estabelecido, bem como a falta de salto alto nos pés e de “polidez” na maquiagem.

Desta forma, no processo de diferenciação que algumas artistas do eixo sul e sudeste constroem em relação as outras regiões do país nota-se bem demarcado a influência de um tipo de “profissionalismo” atrelado ao valor de sua roupa, a polidez da maquiagem e toda a “comercialidade” exigida em um Reality. Em contrapartida, a partir do que pude aprender com minhas madrinhas Drags de Salvador, o profissionalismo mede-se muito mais pela capacidade da artista em prender a atenção do público, através de um bom lipsync, uma boa consciência corporal e o entrosamento com o palco. Os looks, perucas e a maquiagem são sim elementos importantes e bastante levados em conta, mas sempre são pensados e elaborados de modo que possam sustentar as 03:00 / 04:00 horas de shows. E mesmo quando não sustentam isso não é visto como um grande problema, assim como não é um problema repetir figurinos. Algo que se torna um dos maiores motivos de críticas dos fãs de *Rupaul’s Drag Race*, pois esperam que, como no reality show, sejam apresentados looks novos e excepcionais a cada semana.

Segundo DesiRée Beck e Spadina, o ambiente mais amistoso às artistas transformistas iniciantes é algo relativamente novo, ainda da sua própria geração. Ouvi algumas vezes que quando novatas houberam críticas, indiretas e disputas, tornando-se os motivos pelos quais se

²⁹ Arquiza, drag paraibana do ‘Queen Stars’, lamenta crítica sobre seu sotaque. **JORNAL DA PARAIBA**. Disponível em: jornaldaparaiba.com.br/noticias/arquiza-drag-paraibana-do-queen-stars-lamenta-critica-sobre-seu-sotaque/. Acesso em: 02 de outubro de 2022.

empenham ao máximo para que isso não se reproduza, não só através do estímulo ao início da arte Drag, mas ao apoio direto, como quando encaixam em seus shows às recém-chegadas na cena. E olha que não são poucas, como a filha de DesiRée, Mary Jane Beck, disse em uma *live* no Instagram: “Drag em Salvador não nasce de uma só, mas em quatro”³⁰ (SIC).

Dentre algumas ações de incentivos estão as doações de roupas, joias e artigos de montagem em geral para aquelas que estão iniciando a arte e não têm tão boas condições financeiras ou quando, por exemplo, ao escreverem projetos para um edital de apoio à Cultura declararem que parte dos recursos se constituirão auxílios de custo para as artistas participantes. No curso Make Drag (idealizado por Spadina Banks, Aimée Lumière e Gotham) tinha em seus critérios de inscrição a obrigatoriedade de estar começando a arte da montagem e garantia o fornecimento de uma bolsa para a compra das maquiagens para cada participante.

Um dos principais motivos de intrigas e certa animosidade com novas artistas na cena da arte transformista de Salvador seria o baixo número de locais de shows para a grande quantidade de Drag, resultando em uma disputa pelas pautas semanais. Mesmo na era do beco dos artistas, com uma grande quantidade de bares e saunas, existiam intrigas para com as artistas iniciantes, mas, pelo que parece, elas estavam mais voltadas a uma exigência de alta performance do ator/atriz performista ou mesmo pela demarcação de uma estética particular, ou seja, uma música que convencionalmente era performada por uma Queen mais antiga não deveria ser performada por uma Queen mais jovem.

Hoje em dia isso acontece, mas não com tanta força, porque performar a mesma música gera espontaneamente uma comparação entre os modos de performar das duas artistas. Só que, ao contrário das Queens das *Old school* que tinham um número mais limitado de músicas (pela própria limitação tecnológica da época), as artistas atuais compartilham das mesmas músicas, por vezes, tanto por elas estarem em alta, quanto por elas fazerem parte do folclore que é a cena transformista da capital, que é o caso de *Jeito Sexy*, de Fat Family, ou de *Loba*, de Alcione.

3.2 O DNA DOS CONCURSOS SOTEROPOLITANOS

Um outro motivo de discussões, debates e intrigas são os concursos. Eles são tão fortes em Salvador a ponto de ter acontecido uma situação desconfortável entre algumas Queens

³⁰ **DISTRITO DRAG. 3º Conexão Drag - CLOSE e LUTA: o papel da arte drag no combate à LGBTfobia. Youtube, 20 Maio. 2021.** Disponível em: www.youtube.com/watch?v=UBQWhglUXmQ . Acesso em: 20 de maio de 2021.

soteropolitanas com uma artista do Rio de Janeiro que afirmou que as “Drag Queens de Salvador são Drag Queens de gincana”. Mas enquanto na Bahia gincana diz respeito a competições de nível escolar, em outras regiões do país a palavra é sinônimo de concurso, e foi isso que a artista quis dizer.

Algumas vezes são os concursos responsáveis pela estreia de uma artista, como no caso de Suzzy D’Costa, podendo garantir o sucesso não só da ganhadora como também de outras participantes que se destacam, mas predominantemente causam traumas as participantes. Ao me deparar com a gama de concurso que acontecem em Salvador logo me empenhei para observar criticamente como eles conversavam e como distanciam-se dos *modus operandi* de Rupaul’s Drag Race e da razão neoliberal da concorrência, autonomia e empresariamento de si. Infelizmente, não consegui presenciar muitos concursos na capital baiana devido a curta temporada que fiquei por lá, mas considero que algumas subversões despertaram minha atenção.

Eu mesmo participei de um concurso organizado por DesiRée Beck — o qual também contava com Spadina Banks na apresentação —, o Concurso Miss Macabra. Como o próprio nome já sugere, era um concurso de especial de halloween com o objetivo de encontrar a Drag de Salvador mais horripilante do ano. Foi o primeiro concurso em que participei, na data não me considerava pronto e o tempo de apenas uma semana para preparação era um problema, mas não quis recusar o convite da Perua. Até onde sei, o Miss Macabra é a única competição que acontece em apenas em apenas uma noite; as demais contam com eliminações semanais. Esse foi um dos motivos também por eu ter aceitado, dificilmente conseguiria lidar com o nível de ansiedade gerada por conta das provas semanais, das intrigas com as colegas e com as injustiças que acontecem na hora do júri. Drag é uma arte muito cara, demanda tempo e bastante inteligência emocional, logo conseguir produzir *looks*, criar performances, estudar para as provas, são grandes responsabilidades que todas as Queens participantes precisam adequar em seu cotidiano composto por trabalho, estudos e serviços domésticos, etc.

Lembro-me que ao chegar no local do concurso, o Carmém Lounge Bar, conseguia sentir o meu coração batendo tão forte que por pouco não balançava os seios artificiais ensanguentados criados por mim para a performance. Cobria o meu look com um sobretudo, pois além do objetivo de deixar as pessoas intrigadas, levo muito em conta uma tradição da *Old school* de não sair por aí com o look das performances, uma vez que perderia a intencionalidade da ilusão de se construir o espectro de algo que só acontece e pode ser visto no palco. Isso é

algo inclusive comentado por uma Queen da *Old School* ao expressar não ter muito apressado por “essas meninas mais novas que se “montam apenas para dar close nas baladas”.

Voltando para a minha experiência em um concurso pensado por DesiRée Beck, assim que a artista recepcionou-me ao camarim e apresentou-me as colegas concorrentes falando “não se preocupe, as meninas aqui não são competitivas”. Com tal recepção fiquei mais aliviado, mas obviamente sei o quão competitivo o ambiente de concursos é, principalmente depois de ouvir histórias — algumas delas até contadas pela própria Perua — de como nos concursos de *Miss Gay* há casos de roubos de vestidos, joias e saltos com o objetivo de prejudicar a concorrente nas provas. Não era o caso daquele concurso, o qual inclusive não levei o prêmio, mas tive uma experiência que não só me aproximou das minhas interlocutoras de pesquisa, como também obtive a oportunidade de me apresentar pela primeira vez no Ancora do Marujo após sair do Carmem e ouvir de Sissy Zeta Jones que eu seria bem-vinda nos seus Shows para performar, já que eu fui lá pedir “humildemente” para dar uma palinha.

A concorrência não é apenas o único problema dos concursos, as escolhas da bancada de jurados, as suas avaliações e notas são, em grande parte das vezes, contestadas. Particularmente, na ocasião do Miss Macabra, tive certo desconforto por conta da escolha de uma parte do júri ter se dado pela sua fama nas redes sociais e não pela sua experiência em Drag. Não é um fato isolado Queens mais conceituais, como no meu caso, não serem entendidas e então serem eliminadas rapidamente ou até mesmo desconsideradas. Isso acontece desde realities maiores como no próprio Rupaul’s Drag Race, onde já houve exigências para que quando uma artista trouxesse conceito que o fizesse de uma forma possível de ser entendida; à casos menores, como na live final da edição virtual do TNT Macabra, onde ouve uma discussão entre uma Jurada e uma artista participante, sobre a existência da neutralidade ou não na hora de jogar as provas.

Os concursos foram também uma alternativa para DesiRée Beck continuar fruir em sua arte, pois por não se sentir confortável e nem considerar empolgante fazer *lives* no Instagram, decidiu produzir uma edição online do seu concurso The Next Talent – TNT. Propondo-se a fazer e conduzir um evento competitivo pensado em uma pluralidade de corpos, de necessidades e de modos em que a competição “não medisse talento e sim o momento” (SIC). O TNT já acontecera fisicamente em duas casas de show, ambas atualmente extintas. O antigo Burlesque Bar abrigou a edição de 2018 e o Espaço Cultural Caras e Bocas que abrigou a edição de 2019. Apesar de ter os outros concursos como inspiração, o TNT acontecia com um tom diferente. Muito animado e explosivo, a apresentadora ditava o ritmo do mesmo de forma brilhante, sem

perder a essência da cena Drag, as provas exploravam as diversas facetas das artistas que subiam ao palco da competição. Um elemento importante era que muitas candidatas acumulavam participações nas competições e declaravam gostar do ambiente de aprendizado vivido devido a socialização com as demais colegas (CERQUEIRA, RODRIGUES, 2021).

A edição de 2019 aconteceu no Espaço Cultural Caras e Bocas, mantendo o seu formato anterior, mas agora inserindo a participação dos espectadores através de redes sociais, valorizando ainda mais o concurso. Nesse momento já sinaliza a convergência das mídias chegando aos concursos, Formato que já havia sido experimentado pela Loucademia de Drags, quando do uso das curtidas e compartilhamentos do Instagram, onde também se construía um registro e memória a fim de eternizar as performances e promover visibilidade para essa arte tão subjugada. Com um grande time de candidatas e madrinhas, as artistas competiam entre si sem eliminações e nem provas. A ideia era quebrar o jogo e fazer um novo conceito (CERQUEIRA, RODRIGUES, 2021).

Henry Jenkins (2009) nos ajuda a pensar essa aproximação do concurso com as plataformas virtuais a partir da ideia de cultura da convergência. O termo pode ser relacionado a três fenômenos: convergência dos meios de comunicação, cultura participativa e inteligência coletiva. Segundo Jerkins (2009), o atual cenário cultural é caracterizado pela reapropriação de conteúdos e produção midiática cooperativa, que integra agentes como a mídia corporativa, a mídia alternativa, o consumidor e afins. Os produtos de novas e velhas mídias se tornam híbridos, reconfigurando a relação entre as tecnologias, indústria, mercados, gêneros e públicos. Ocorre um cruzamento entre mídias alternativas e mídias de massa, que se tornam receptivas por múltiplos suportes, caracterizando a era da convergência midiática.

Em 2020, o TNT ganha então o seu formato online. Respeitando as orientações para segurança e bem-estar de todos, essa edição terminou por promover um alcance ainda maior que as edições presenciais. Com candidatas de várias partes do Brasil, o concurso era apresentado no Youtube, sempre aos domingos. O mesmo teve estreia no final de junho com um elenco de peso da cena nacional, o que foi uma grande novidade, pois o formato online permitiu à inclusão de participantes de outros estados.

DesiRée Beck não parou por ali, em 2021 foi a estreia da versão Macabra de The Next Talent – TNT. A versão digital fora resultado de uma colaboração com a equipe do Dragula Brasil, onde ao invés de um show de uma noite, participantes de diversas regiões do país enfrentavam provas semanais com referência ao horror, desenvolvendo a ontologia a partir de inspirações advindas de filmes famosos, do *trash* e da literatura. Foi o concurso mais bem

executado que assisti naquela plataforma, não só pela própria produção e idealização, mas pela a qualidade de entrega dos Drag Kings e Drag Queens participantes. As provas foram recheadas de referências, problematizações, militância, moda e muito horror.

No entanto, quando estive com DesiRée Beck no camarim do Carmém Lounge Bar no concurso Macabra, a Perua confidenciou-me que talvez aquela fosse a última edição do concurso, uma vez que durante algumas provas houveram artistas que não se sentiram bem psicologicamente ao executar determinadas demandas em determinados temas. Houve uma prova, por exemplo, que se tratava de uma Ball a qual os looks deveriam ser inspirados em fobias, o que foi capaz de engatilhar desconfortos psicológicos não só nas artistas como em algumas pessoas do público.

Para além disso, DesiRée expressou um certo desconforto em os concursos estarem se tornando as únicas plataformas para o reconhecimento e divulgação das artistas e da cultura Drag em geral. Segundo ela, mesmo os concursos deveriam apostar em formatos sem eliminação semanal, para que Drag Queens e Drag Kings participantes tivessem mais possibilidade para mostrarem seu trabalho.

O concurso também se apresentou enquanto uma possibilidade para Spadina, oriunda da urgência para que o engajamento nas redes gerasse frutos, em conjunto com a afirmação da cultura Drag, da sua sobrevivência e de quem a fazia. E foi assim que, em colaboração com Aimée Lumière dedicou-se a produzir o concurso Drag Inédita para o Youtube, pois esta plataforma, diferentemente do Instagram, monetiza as publicações e serviria para registrar conteúdos que não eram registrados nas lives. O concurso Drag Inédita, que era comandado e também produzido em boa parte por pessoas pretas, trouxe entre seus jurados fixos grandes nomes de engajamento político como Baby (Cleudson), Barbarie Bundi e a própria DesiRée Beck. O elenco, de várias regiões do Brasil – e da Bahia, como dizem Spadina e Aimée –, fora composto ainda por mulheres cis e trans que ainda são muito invisibilizadas pela comunidade Drag em geral. A escolha das Queens não se deu pelo número de seguidores que elas possuíam no Instagram — como aconteceu na parada do orgulho LGBT de 2021 online —, o que proporcionaria maior propaganda para o concurso, mas pelas as potencialidades dos seus trabalhos, discursos e pelo seu ineditismo.

A forma como elenco foi selecionado fez com que as vozes, os ideais políticos e as diferenças de cada uma dessas Queens ecoassem mesmo que as provas não tenham um cunho político imediato. Elas transformam desafios de maquiagem, looks, entre outros, em verdadeiros discursos de uma política engajada e atual, perpassando por temas como o combate

a reiteração dos padrões de gênero que se mostram em sua força linguística desde os famosos eventos de chá de revelação.

É uma forma de fazer política usando a ferramenta do *camp*, o qual consiste em uma estética que se opõe a naturalidade das identidades normativas, questionando-as por meio da utilização do exagero, da ironia nas paródias do sistema heteronormativo dominante. As performances estranhas e dramáticas desta estética propõem uma crítica ao bom gosto, a seriedade e a naturalização que tem como base identidades essencializadas (SELISTRE, 2018).

Para além do que se pode ver no canal do concurso, nos bastidores se compôs uma rede de conexões entre Queens participantes que puderam ter uma proximidade maior com a produção do programa, apresentando seus problemas para executar as provas, o que produziu uma rede colaborativa de acolhimento entre elas, ajudando com as crises de ansiedade e desmotivação por meio de desabafos. Como Spadina mesmo afirmou, “o concurso tem uma proposta coletiva tratando as artistas de forma que as motive, as agradeçam e as influenciem a traçar sempre algo maior” (SPADINA BANKS, 2021, informação verbal).

3.2.1 Reconhecimento e trabalho artístico

Quando comecei a me montar, fazer Drag Queen, o meu discurso era de que fazia “arte pela arte”, por conta do prazer de estar nos palcos e ouvir os aplausos, ver as caras de espanto, a experimentação da transgressão do gênero, bem como perceber o meu próprio desenvolvimento técnico. Mas a realidade material que a precariedade forma tende ser mais forte, descobri isso não pela minha vivência, mas pela próprio fazer desta pesquisa. Digo que facilmente a maioria das pessoas que trabalham com a arte transformista concordam comigo ao afirmar que, por mais que subjetivamente possamos nos sentir realizadas pelos modos como a nossa persona Drag esteja indo performaticamente e esteticamente; os olhares de admiração e o barulho dos aplausos tornam-se insuficientes para prosseguir na arte, pelo menos com montações mais frequentes.

Ter capital para comprar uma *make* de qualidade capaz de imprimir a ideia pensada para sua persona, ter condições materiais de pensar um look *bafônico* e concretizá-lo, poder ir ao local de trabalho com segurança e sem ônus financeiro, bem como ter uma boa alimentação todos os dias é fundamental para a valorização das Queens. Reconhecimento de uma identidade é também poder exercê-la, é uma conjuntura pela qual se expressa amplamente nos dados coletados: a importância da questão da redistribuição. Como disse a Drag Mary Jane Beck em um show no Boteco do Paulista: reconhecimento é pagando, contribuindo financeiramente.

No mês de junho é bem comum esse debate tomar mais força, pois no mês que se comemora o orgulho LGBTQIA+ instituições, empresas e pessoas físicas se empenham muito mais — quando não exclusivamente nesse mês — a associar o combate a LGBTfobia e a visibilidade da cultura das dissidências sexuais e de gênero a suas causas e valores. Nesse momento, há uma expectativa por parte das Queens de que o discurso que passa a ser veiculado realmente ganhe materialidade, não apenas abrindo espaços para a suas falas, performances ou qualquer outra coisa, mas para a manutenção do seu fazer artístico, e isso se dá em sua grande parte através da remuneração. Esta que, mesmo para Queens já conhecidas na cena já se resultaram em pagamentos “simbólicos”, como com biscoito Oreo, como aconteceu com a Drag Tyna Hermont ou com moedas lançadas em seu rosto, no caso de Spadina Banks. Vejamos um tweet de Spadina Banks sobre a questão.



Figura 5: Print de Tweet. Spadina Banks sobre trabalho não remunerado.

Nesse exemplo tem alguns pontos que merecem atenção, o primeiro deles é quando exprime “me chamou para uma live sobre o orgulho, mas não tem cachê”³¹ e logo em seguida põe um emoji de palhaço. Segundo Honneth (2018, p.32), as relações sociais, que se dão através da busca por reconhecimento, têm como pressuposto normativo que as ações dos sujeitos têm

³¹ BANKS, SPADINA. *Uma agência que trabalha com marketing digital [...]*. Salvador, 18 de junho de 2021. Twitter: @mrsdesireebeck. Disponível em: <https://Twitter.com/mrsdesireebeck/status/1433405636507754497>. Acesso em: 28 de outubro de 2021.

como alicerce uma expectativa recíproca que seus pares os enxergarão enquanto “pessoas morais e para suas realizações sociais”. É interessante pensar como hoje em dia a semântica da expressão “me dar moral”, muito utilizada pelas interlocutoras, significa levar em consideração alguém enquanto pessoa trabalhadora, garantindo-lhe respeitabilidade, tomando as suas habilidades importantes dentro da escala de valor de uma cena artística maior.

Para sentir que o que seus discursos e atitudes estão sendo mesmo levados em conta, as interlocutoras precisam que isso seja reconhecido enquanto um trabalho bem remunerado. Remuneração esta que torna-se então um alicerce para a própria reprodução da cena. Ao analisar o emoji de palhaço em associação à afirmação “não tem cachê”, enquanto parte da corporificação trazida, é possível observar o quanto a ausência de remuneração é percebida enquanto um tratamento para com elas sem seriedade, sem reconhecimento acerca da contribuição social das suas obras.

No final do texto temos o seguinte enunciado: “se eu quiser visibilidade eu posto uma foto minha. EU QUERO TRABALHO” (sic). Há aqui algo para além da própria discussão sobre o trabalho, uma vez que Spadina sempre demarca o lugar dela enquanto ator transformista negro, de modo que sua experiência sempre deve ser pensada e articulada com a experiência das relações raciais tecidas no contexto histórico/político/cultural do país.

A visibilidade nesse momento é tomada criticamente enquanto um objeto de barganha utilizado por aqueles que detêm certo domínio nos regimes de dizibilidade e visibilidade. No caso das atrizes e atores transformistas de Salvador, a possibilidade de aparecerem em meios de comunicação, que não são as redes sociais, vêm sendo conquistados com muito custo há algum tempo — como na ocasião em que DesiRée foi contratada pela TVE para cobrir o carnaval, por exemplo. Mas dentro desse regime de visibilidade e dizibilidade há tanto uma demarcação sobre que tipos de assuntos e espaços determinadas identidades estão vinculadas, quanto como a percepção da suposta capacidade de tornar alguém visível ou não, fazendo com que o próprio ato de poder fazer com que alguém seja visto seja utilizado como forma de pagamento.

Ao passo que artistas mobilizam-se para ocupar lugares para além do circundado ao que por vezes se chama de “arte de boate” (SOUSA, A. N., 2019), há uma reconfiguração do regime, seja através da participação em manifestações políticas de rua, pela reivindicação de acesso aos editais de cultura ou, mais recentemente, por saber que antes os meios que faziam alguém ser visto hoje cabe bem mais facilmente na palma da mão. Por isso, Spadina enuncia: “se eu quiser visibilidade eu tiro uma foto minha”. A visibilidade não é mais algo que precisa

ser tão negociado quanto antes: agora possui meios para que a própria artista possa fazê-la acontecer.

A visibilidade não pode ser entendida como algo que elas renegam. A visibilidade é um meio para conseguir trabalhos e não seu próprio fim, bem como forma de um gesto político para transgredir os códigos de aparecimento de corpos e discursos na sociedade, produzindo diferenças. São nos usos e criações dos espaços de aparecimento (SOUSA, A. N., 2019) que as artistas fazem com que, por meio da performatividade da política (Butler, 2018), suas reivindicações possam ser colocadas em pautas.

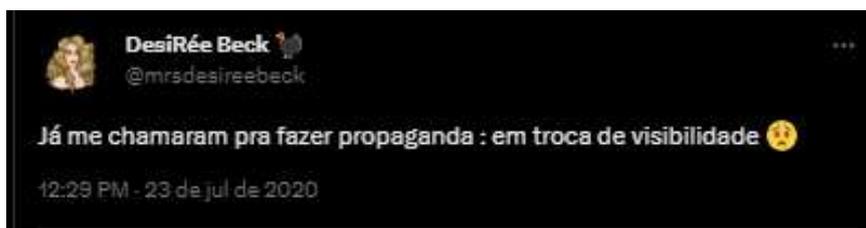


Figura 6: Print de Tweet. DesiRée Beck demonstra frustração por ser chamada para fazer propaganda em troca de visibilidade.³²



Figura 7: DesiRée Beck agradece a visibilidade e pede para seus seguidores continuarem apoiando artistas independentes³³

³² BECK, DESIRÉE. **Me chamaram para fazer propaganda[...]**. Salvador, 23 de julho de 2020. Twitter: @mrsdesireebeck. Disponível em: <https://Twitter.com/mrsdesireebeck/status/1286322496657133568>. Acesso em: 28 de outubro de 2022.

³³ BECK, DESIRÉE. **Ahhhhhhh NOTASSIMA pelo @esqueletosgays !!! Eu tou TÃO FELIZ!!!!**. Salvador, 1 de novembro de 2020. Twitter: @mrsdesireebeck. Disponível em: <https://Twitter.com/mrsdesireebeck/status/1323014506688241667>. Acesso em: 28 de outubro de 2022.

Ao analisar os dois tweets de DesiRée do segundo semestre de 2020, é possível perceber como sua visão sobre visibilidade se coaduna com a perspectiva de Spadina Banks, onde empresas solicitam seus serviços em troca de fazê-las aparecer em determinado espaço. Já no segundo tweet, de novembro do mesmo ano, a artista agradece pelo apoio da divulgação de um dos seus trabalhos e finaliza pedindo que “apoiem artistas independentes e que estão no “correr” pro alcance e visibilidade. A diferença em como lidar com a questão decorre justamente entre a visibilidade que proporciona mais trabalhos e oportunidades, e aquela que se destina a prestar apenas um serviço de forma gratuita, beneficiando o solicitante.

Nesse tweet há quatro imagens que exprimem bem a identidade visual de DesiRée Beck: trata-se de um curta atuado e produzido por ela, com direção sua e de Rodrigo Leite, que conta a história de uma Drag Queen que fica possuída por um par de seios de silicone comprado após ser influenciada por uma propaganda de tv. O curta é cheio de caricaturas, sensualidade, humor e, é claro, peitões. O engajamento por parte dos fãs de trabalhos como este tornar-se ainda mais importante porque, devido o teor transgressor e sexual, ele tende a virar alvos de *haters/deslikes*, ter dificuldade de entrega aos usuários ou até mesmo ser censurado. Quando isso acontece torna-se inviável para o público conhecer o trabalho e o discurso da artista, principalmente para artistas independentes que não têm poder aquisitivo para impulsionar suas publicações.

É bastante comum as artistas se empenharem em seus shows no questionamento as relações monogâmicas. Com as piadas e ironias para com os casais ali presentes (héteros ou não) elas vão os inserindo e estimulando a interagirem com os demais clientes durante toda a noite e no fim, conseguem fazê-los abrirem o relacionamento, mesmo que momentaneamente, para um beijo.

Para além das questões materiais do que é ser uma artista independente, a performance Drag tem sido tomada como uma “arte de menor valor” por flertar com os códigos de feminilidade e a transgressão para com os mesmos, bem como com o ataque a heteronormatividade. Esta corresponde a naturalização da heterossexualidade como única forma de relações sexuais e afetivas possíveis, tendo em vista a naturalização das categorias binárias de gênero: “homem” que expressa masculino e “mulher” que expressa feminino, ou seja, para cada corpo específico é preciso um gênero específico para que eles façam sentido. Como consequência, a inteligibilidade cultural se dá a partir da heterossexualidade como uma norma que regula e tenta anular desejos/gêneros/corpos que extrapolam seus limites. Em vista disso, essa matriz dissemina-se para além dos marcos das relações heterossexuais, orientando e regulando as expressões de gênero e relações sexuais dissidentes (BENTO, 2008).

Por mais que a montagem envolva as mais diversas linguagens artísticas como a música, o teatro, a dança e o design, ela tem sido historicamente marginalizada enquanto uma expressão artística menor, não fazendo parte dos cânones artísticos e sendo restringida a horários que apenas um determinado público possa acessá-la. Por ser majoritariamente produzida por pessoas LGBTQIA+, é vista socialmente enquanto um ataque ao que chamam de família tradicional, sendo capaz de desviar crianças e adolescentes dos parâmetros impostos de gênero e sexualidade, bem como estimular um estilo de vida sexual devasso.

DesiRée comentara certa vez que também atribui a desvalorização da sua arte a “muita gente classifica(r) o conteúdo de artista LGBTQIA+ como algo de resistência, só que o problema é que para muitos resistência é inferioridade. E ouço muito o vou assistir para ajudar, ao invés do vou assistir porque é incrível” (DESIRÉE BECK, 2021, informação verbal).

Essa associação com um tipo de conteúdo adulto e de menor valor por ter como alicerce as questões de gênero, sexualidade, possuir um alto teor político, além de ainda no Brasil não estar sendo disseminado pelo mainstream, acaba por colocar esse tipo de prática artística muitas vezes como um hobby do que como um trabalho que merece ser bem pago, ser lotado de direitos e seguridade de boas condições de serviço:

Algo que almejo é a Dignidade da gente viver como artista, infelizmente nossa arte beira o impossível. Gostaria muito de trabalhar em espaços diferentes, de comunicação, de arte, de humor. Queria ter dignidade de trabalhar, gerar renda como artista é algo que almejo muito. Estou aqui tentando de várias formas, mas é um sonho. É um sonho coletivo. Uma ou outra que consegue se destacar. Quantas Drags você já viu se destacando? (SPADINA BANKS, 2021, informação verbal)

Aproveitando o ensejo, apresento na figura 8 como o trabalho independente é desvalorizado em detrimento do *mainstream*:



Figura 8: Desirée sobre as pessoas não valorizarem nada que não seja mainstream³⁴.

No tweet acima infere-se como a perua sente o impacto de ser uma artista independente. Por não estar dentro de uma esfera de visibilidade composta por uma grande estrutura capaz de proporcionar tempo de tela na TV, garantir looks inéditos e icônicos e vinculá-la a grandes marcas, dando-lhe o status de “pessoa famosa”, não tem o trabalho bem valorizado. Nem por uma amiga.

No desfecho desse tweet ela complementa “pode ser a coisa mais incrível do mundo, ainda assim, não terá respeito”. Tal enunciado faz um link com a discussão tecida por Desirée e pela, também Drag Queen, Fenty Hannah no podcast *Artqueer*³⁵, na qual desenvolvem criticamente um pouco de como artistas transformistas tem vivenciado arte em meio ao contexto de inserção no *mainstream* atualmente, apontando as causas de determinados problemas que vêm surgindo a partir de então e as suas consequências, tanto na esfera artística, quanto na esfera pessoal:

³⁴ BECK, DESIRÉE. **Semana passada falei para uma amiga [...]**. Salvador, 02 de setembro de 2021. Twitter: @mrsdesireebeck. Disponível em: Acesso em: 2 de setembro de 2021.

³⁵ **TNT DRAG: DE SALVADOR PARA O BRASIL COM DESIRÉE BECK**. Entrevistadores: Fenty Hannah. [S.L.]. ARTQUEER: Janeiro de 2022. Podcast. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/2nxLPu8psTfUT9Oo5NBKHV?si=7aef641de2474c3c>. Acesso em: 02 de fevereiro de 2022.

Fenty Hannah (FH): A gente está vivendo um mundo agora, principalmente na internet, que teve um lado muito bom, né!? Que você permitiu que as pessoas falassem se mostrassem. Formas de você ter acesso as mais diferentes versões de várias histórias de vários conhecimentos. Só que também tem o lado ruim, que é as pessoas acharem que podem julgar tudo e qualquer coisa a qualquer momento e que isso também está ligado um pouco a televisão, né!? Porque a televisão construiu um padrão de tudo que é feito, e quando eu falo de televisão também estou falando de Rupaul's Drag Race, constrói um padrão de estética de beleza, de gênero, de pessoas, enfim, formas de fazer Drag que não necessariamente condiz com a realidade, por isso que é importante quando você fala dessa cultura de salvador de como elas fazem isso até antes mesmo de ter esse boom de RPDR.

DesiRée : Só que a questão é que o TNT tomou essa proporção, uma proporção muito boa para o que se propõe, mas é um projeto independente, nós não temos a proteção que RPDR tem. Quando você tá lá no programa de televisão, por mais que o hate chegue lá, as pessoas lá tem outras formas, vai valer a pena sofrer esse hate, não que valha, longe disso. Só que é uma moeda de troca muito maior ali e eles conseguem dar uma estrutura maior, as próprias queens que estão participando de lá elas são financeiramente muito mais abanadas do que as meninas daqui, as meninas daqui as vezes muitas tem dificuldades de colocar o alimento em sua casa. Então essa pessoa não tem um dinheiro para estar fazendo um acompanhamento psicológico. A gente sabe que toda essa questão de saúde mental no Brasil não existe, as pessoas não estão nem aí para isso. Então não tem como cuidar, é uma questão estrutural mesmo. Mas aí se fosse um programa que não tivesse dado um palco, uma estrutura maior para que as pessoas conseguissem se blindar ou então elas conseguissem ter um retorno suficiente para que elas conseguissem se fortalecer em suas bases, aí seria diferente.

FH: tem a ver com esse retorno, com outras formas de fazer art drag. Porque as pessoas precisam entender que art drag é uma arte, é uma forma de manifestação artística e que, não necessariamente, assim como seres humanos, não têm as mesmas condições sociais, condições financeiras, acesso as mesmas ferramentas, as mesmas coisas, as artistas também não tem os mesmos acessos, as mesmas oportunidades, as mesmas formas. Assim como você falou, tem gente que a prioridade é colocar alimento em casa, como que uma pessoa que tem essa prioridade vai se preocupar, por exemplo, com a qualidade de uma maquiagem, com a maquiagem polida, com a lace de não sei quantos mil, com o vestido de não sei quantas coisas [...]

DesiRée : As pessoas tem que entender que a make polida as vezes também é o produto. Não tem como você comparar uma base que uma pessoa pode comprar por 10,15,20 reais com uma base lá do RPDR, que inclusive é patrocinando, são bases caríssimas aqui. Então rola também a questão de não ser só a questão da habilidade mas também do acesso ao produto muito mais fácil de ser manuseado

Acima as artistas transformistas relatam, tal como mostrado no capítulo anterior, a presença do *shade* no seu cotidiano, existindo uma pressão por um polimento de maquiagem, e de looks pelos os apreciadores da arte. Naquela época o contexto era outro, as pessoas que frequentavam os bares e boates estavam lá, não só para apreciar a arte, mas também pela

sociabilidade, pelas pegações com uma perspectiva de alianças entre várias pessoas de diferentes regiões da cidade e que se encontravam ali por compartilharem da experiência da marginalidade e do estigma. O conceito de *communitas*, criado pelo antropólogo Victor Turner, foi utilizado pelos estudiosos da primeira onda do movimento, MACRAE (1990) e John Green (2000), para explicar as relações entre os ativistas nos momentos de ouro das primeiras formações de grupos militantes. A *communitas* seria uma espécie de sentimento de solidariedade de uma comunidade, a qual sua coesão é resultado das relações afetivas entre seus participantes, não existindo, quaisquer hierarquias, lideranças ou cargos. Outros elementos que caracterizam tal conceito são as situações de marginalidade, o compartilhamento da mesma situação financeira precária e a existência de um inimigo externo.

Um dos maiores problemas que artistas vêm enfrentando nesse momento para o seu reconhecimento é o *hate*, que em português significa ódio. Como a própria Drag Fenty descreve, há pessoas que não se esquivam em fazer críticas ofensivas que atentam a dignidade da artista ao exigir uma alta produção de todes envolvides na arte da montagem, eliminando as diferenças decorrentes de marcadores sociais como raça, gênero, classe e sexualidade.

Ao aferir esse fenômeno a partir das leituras feitas tanto das Queens da *old school* no podcast Causos da noite, quanto das interlocutoras de pesquisa, torna-se possível afirmar que parte da situação deve-se a transformação das relações interpessoais das pessoas que consomem o trabalho que aqui estamos tratando. Se antes os consumidores eram pessoas que tinham um contato mais direto, físico e possível de compartilhar da realidade que as artistas do transformismo estavam vivendo, seria a partir de 2012, com a aparente maior aceitação dos homossexuais e, concomitantemente, a possibilidade de que essa arte fosse agora acessada a distância, já que ninguém mais precisaria sair de seu bairro, ou mesmo de sua casa, para se compartilhar espaços com as pessoas com quem poderia formar um processo de identificação.

Mas já em *Em defesa do gueto*, em 1983, Macrae já apontava como as mudanças dos valores nos centros mais desenvolvidos do mundo na sociedade moderna, regidas pelas burocracias estatais e privadas já haviam tornando as relações mais impessoais. Conseqüentemente, a importância da família como reprodutora da força de trabalho perde força e o sistema capitalista se reinventa a partir da promoção de um “pseudo-individualismo consumista”, crescendo cada vez mais o número de saunas, bares, salões de dança, onde também os heterossexuais podem experimentar o sexo casual. Assim, “não é de estranhar que

o homossexualismo de repente parece tornar-se mais aceito. Afinal, em vez de uma ameaça ao sistema, pode até conter certos traços a ser imitados” (MACRAE,1983, p.60).

Para além disso, a exigência para que as artistas sigam determinados padrões de excelência é muito mais uma demanda de pessoas que não fazem Drag, as quais se utilizam das críticas e dos parâmetros veiculados em Rupaul’S Drag Race para hierarquizar as qualidades das artistas:



Figura 9: Print de Tweet. DesiRée Beck infere que a padronização da arte Drag Queen advém de quem a não prática.³⁶

Todavia, por mais que eu ofereça essas leituras das Queens em relação a como percebem os processos de valorização do seu trabalho, não tenho a intenção de colocar o campo da cultura pop, ou mesmo da cultura de massa como todo, enquanto um campo desprovido de resistência política. Sigo as concepções de Frederic Jameson (1994) sobre evitar o erro de tomar a cultura de massa como mera ferramenta de reprodução ideológica, em que através dela um público “não erudito” consumiria de modo repetitivo os seus próprios gostos e interesses pelos quais foi desde muito constituído.

A cultura de massa, esse campo em que trabalhadores da montagem tem adentrado cada vez mais, é sim um lugar de luta pela existência, de construção e desconstrução de símbolos pelos quais os níveis ideológicos e políticos se estruturam. Ter essa dimensão é também saber da capacidade da captura da dissidência pelo capitalismo, percebendo como ele utiliza das identidades como um produto comercializável:

Nosso racismo aparece completamente misturado com os belos atores negros da TV e dos comerciais, nosso sexismo tem que contornar os novos estereótipos da "liberação feminina" nas séries televisivas. Depois disso, se se quer salientar a primazia do político, assim seja: até que a onipresença da cultura nesta sociedade seja

³⁶ BECK, DESIRÉE. **Eu fico passada, que só quem bota regra em drag é exatamente quem n se monta.** Salvador, 13 de novembro de 2021. Twitter: @mrsdesireebeck. Disponível em: <https://Twitter.com/mrsdesireebeck/status/1459678416672854016>. Acesso em: 13 de novembro de 2021.

ao menos vagamente sentida, as concepções realistas sobre a natureza e função da práxis política atual dificilmente podem ser formuladas (JAMESON, 1994, p 14).

A cena transformista de Salvador possibilita que as Queens concebam a sua inserção na cultura de massa, pela sua história que se firma a partir de uma singularidade da própria temporalidade da performance, o esforço pela continuação da tradição de famílias, bem como a abertura para que se perceba a arte transformista enquanto campo de experimentação, diversão e que contemple suas necessidades. Dentro do campo de pesquisa não foi difícil notar que muitas Drag Queens soteropolitanas almejam participar de Rupaul's Drag Race, por motivos variados. Algumas se interessam pelo o dinheiro, outras pela visibilidade do estilo de Drag que possuem, outras pelo próprio sonho de participar de um programa que as influenciaram a se montar. Spadina, por exemplo, tem o programa como um dos catalisadores da sua escolha de profissão, mas ela tem uma concepção bastante crítica sobre entrar na competição:



Figura 10: Print de Tweet. Spadina Banks comenta acerca da sua inconformidade com as regras de polimento de Rupaul's Drag Race Brasil.³⁷

Tendo em vista o que foi anotado até então torna-se nítido que dentro da luta que as Queens vem traçando existe um aspecto de suma importância que é o da redistribuição, pois a injustiça econômica as leva à marginalização. Nancy Fraser (2007) trata esse aspecto muito mais como uma questão de moralidade (*Moralität*), ou seja, de justiça, do que da ética (*Sittlichkeit*), uma vez que o que está em jogo é uma série de avaliações acerca de quais os valores de determinadas práticas sociais e identidades garantem uma “vida boa”. Manter determinada distancia da ideia do não-reconhecimento enquanto forma de atentado a

³⁷ BANKS, SPADINA. **EU NÃO ME VEJO NO DRAG RACE**. Salvador, 25 de agosto de 2021. Twitter: @spadinabanks. Disponível em: <https://Twitter.com/spadinabanks/status/1430572515408105472>. Acesso em: 28 de outubro de 2022.

identidade, na qual se mobiliza o campo da estrutura psíquica, é criar ferramentas de análise e crítica das estruturas sociais e da interação social.

Quando Fraser (2017) lança mão do conceito de status enquanto mecanismo capaz de evitar uma espécie de contradição entre políticas de distribuição e políticas de reconhecimento, ela se propõe avançar de uma ideia de reconhecimento em que os sujeitos são menos estimados pelas suas atitudes e crenças mentais, frutos de uma identidade fixa, para um conceito que o que se leva em conta são os modos pelos quais sujeitos, dentro das interações sociais, são barrados de participarem integralmente das mesmas, dado “os padrões de interpretação e avaliação, que constituem alguém como comparativamente indigno de respeito ou estima” (FRASER, 2017, p. 279). Ao colocar o falso reconhecimento na qualidade de status é ter a dimensão, por exemplo, de que a heteronormatividade como relação social institucionalizada e não apenas processos psicológicos.



Figura 11: Print de Tweet. Frimes fala sobre como a sua arte tem sido fixada apenas pelo o seu lado explícito/pornográfico, deslegitimando-a enquanto artista.³⁸

³⁸ FRIMES. Não preciso mudar meu conteúdo para ser levada a sério. São Luís, 19 de Janeiro de 2022. Twitter: @frimesss. Disponível em: <https://Twitter.com/mrsdesirebeck/status/1483819313123504131>. Acesso em 28 de outubro de 2022.

Essa dimensão é importante para a interpretação dos discursos das interlocutoras, uma vez que as mesmas ao lutarem por reconhecimento não necessariamente querem estar incluídas dentro da inteligibilidade heteronormativa, padronizada pela cultura de massa, onde supostamente se sentiriam melhor. Na figura acima vê-se uma conversa entre a Drag Queen Frimes — conhecida por seu estilo devasso, plástico e suas músicas com conteúdo explícito — com DesiRée Beck. Esta última dá força e legitima o trabalho de Frimes que, segundo a mesma, não é levado a sério, ou seja é desvalorizado, por estar em um status de subalternidade.

3.2.2 A polêmica da Xuxa como apresentadora de Rupaul's Drag Race Brasil: possibilidade de visibilidade e patrocínio ou invisibilização de drags renomadas na cena?

Em agosto de 2021 irrompe um boato nas redes sociais de que a apresentadora Xuxa Meneghel iria apresentar a versão brasileira de Rupaul's Drag Race. Considero que foi uma das, se não a maior, polêmicas do mundo Drag nas redes, pois houve um intenso debate em torno do que seria justo para a história do transformismo, da viabilidade de maior consumo por parte de pessoas que desconhecem esse tipo de arte e da capacidade de angariar patrocinadores e, conseqüentemente garantir maior vitalidade ao reality. Trago esse evento como aporte, mesmo que sucinto, na tentativa de apresentar as estratégias e discursos morais mobilizados pelas interlocutoras da pesquisa para fortalecimento de seus trabalhos e do reconhecimento da arte Drag no país.

E quando trago o conceito de moralidade é porque ele pode contribuir com a interpretação dos discursos a partir do momento em que a moral deixa de ser entendida como parte de uma estrutura que estabiliza e limita as ações do indivíduos, para ser vista como o modo pelo qual os mesmos mostram-se capazes de avaliação perante aos desafios situacionais (WERNECK, 2013). A partir do momento em que os sujeitos constroem parâmetros para avaliações de situações, tomando como de partida uma espécie de racionalidade para tomar determinadas decisões dando significado ao seu agir, passando também a buscar a mesma racionalidade, significado, lógica, coerência, nas ações dos demais sujeitos (WERNECK, 2013). Deste modo, trarei abaixo tweets de DesiRée e Spadina, além de pessoas diversas que em seus discursos conseguiram trazer o pensamento geral daqueles que defendiam determinada posição ou mesmo pessoas influentes no meio LGBTQIA+.



Figura 12: Print de Tweet. Spartakus considera um absurdo a apresentadora Xuxa no comando da versão brasileira de Rupaul's Drag Race.³⁹

Escolhi esse primeiro tweet porque ele explicita imagetivamente a notícia e a própria polémica já diretamente com ela vinculada. A imagem acima não traz só a notícia da possível participação da apresentadora enquanto âncora, mas a indignação de Spartakus em saber que uma mulher heterossexual branca foi escolhida em detrimento de uma pessoa LGBTQIA+. A questão da representatividade e da justiça começa a ganhar forma desde as primeiras reações sobre o assunto, uma vez que no Brasil há atores/atrizes transformistas e Drag Queens que há muito trabalham para a abertura de espaços, oportunidades, visibilidade e resistência para arte da montagem no país.

São pessoas como a Marcia Pantera, uma bixa preta que é a primeira Drag Queen a não só lançar a modalidade *bate cabelo* no Brasil, como fazer da mesma uma das principais características da performance brasileira. Ou talvez a Silvetty Montilla, com de 35 anos de carreira, humorista, atriz, repórter, também uma Queen negra que chegou a ser levada em um camburão para a delegacia no regime ditatorial.

A Drag Queen Pablo Vittar, uma das Drag Queens mais conhecidas do mundo, dona de uma carreira musical em ascendência no país, também se une ao grupo daqueles que consideram injusto, desrespeitoso e pouco produtivo em termos de fortalecimento da cultura

³⁹ Essa postagem foi posteriormente excluído pelo autor, por isto não consigo adicionar a sua referência aqui. De todo modo, por considerar que não há na escrita do tweet algo que possa prejudicar o seu autor, responsabilizo-me pela permanência do print.

Drag no Brasil a escalção de Xuxa para o programa. A Drag adverte que a questō nō é porque Xuxa é mulher e nō poderia fazer Drag. Recorto um trecho da matéria do Jornal Metrópolis ao entrevistá-la. “Drag é uma arte pra todos, mas eu ficaria muito honrada em ver as drags que abriram a porta pra mim, protagonizando momentos como esse, as drags que fizeram mesmo a diferença na minha vida e as que inspiram quem está começando agora. Ficaria feliz em poder ver isso, me sentiria representada”, disse Pablllo, citando ícones da arte drag como Silvetty Montilla, Márcia Pantera e Alexia Twister.⁴⁰

Na leitura de quem nō concordava com a Xuxa como apresentadora, uma pessoa heterossexual que nō faz Drag, por mais que seja mundialmente conhecida e tida como uma inspiraçō para algumas Drags, nō seria justo ser mais uma vez privilegiada em detrimento de agentes sociais responsáveis pela construçō e resistência dessa arte. Estas últimas encontrariam-se, mais uma vez, sendo invisibilizadas, agora por programa que conseguiu o seu sucesso por conta do trabalho árduo de geraçōes de artistas. Nesse argumento há também a mobilizaçō da representatividade, onde a escolha da ex-atriz global reforçaria a lógica racista da média do não-protagonismo de pessoas negras, impedindo-as mesmas de identificarem com as pessoas na tela, experienciem um imaginário não-branco, bem como criarem em suas expectativas um campo de possibilidades de que também poderão e devem ocupar aquele lugar.

A representatividade tem papel fundamental nas discussōes atuais sobre a conquista de um lugar nos meios de comunicaçō, porque ela se faz um dos fatores em que os sujeitos constituem suas identidades a depender dos modos pelos quais é interpelado ou representado (HALL, 2005, p.21). Esse processo de identificaçō não se d de modo natural, mas a partir de lutas que acontecem entre reivindicaçōes dos movimentos sociais e os detentores do meio de comunicaçō. É nessa relaçō que, por exemplo, se dão capturas de identidades emergentes na sociedade pela indústria cultural ao utilizar dos marcadores ideológicos mobilizados pelos movimentos sociais para produzir uma identificaçō entre os sujeitos e aqueles que os supostamente os representa (IDEM, 2005, p.21).

Segundo Luiz Felipe Miguel (2002, p. 163), a ocupaçō nos meios de comunicaçō, apesar de todas as problemáticas, é essencial para a vida política, porque “são em si mesmo uma esfera da representaçō política”.  através dos meios de comunicaçō que as diferentes visōes de mundos e projetos políticos podem ser veiculados, onde são produzidos e discutidos interesses da sociedade. O problema para nossa democracia é que nos meios de comunicaçō

⁴⁰ METROPLES. **Pablllo Vittar critica escolha de Xuxa para apresentar Drag Race Brasil**. Disponível em: <https://www.metropoles.com/entretenimento/pablllo-vittar-critica-escolha-de-xuxa-para-apresentar-drag-race-brasil>. Acesso em: 25 de outubro de 2022.

existe um filtro, nele a representação possui um viés, tornando difícil que os mais diferentes interesses da sociedade sejam reproduzidos.

Além da falta de representatividade de pessoas negras, a escolha da Xuxa marca a falta de representatividade de artistas que realmente abriram portas e influenciaram gerações de Drag Queens, como é expresso na fala de Pablllo Vittar. Nesse enunciado pode-se ainda observar a expressão da importância que é sentida pelas Drag Queens e seus fãs brasileiros em o país ganhar uma franquia, uma vez que ao associar as artistas que ama com “protagonizar momentos como esse”, demarca um determinado avanço e/ou conquista para as Drags do Brasil.

Em contrapartida houve quem se colocou em um outro lado da discussão, argumentando que a Xuxa como apresentadora poderia conseguir chegar na população que não consome a arte Drag, indo além do nicho LGBTQIA+, os quais só estes últimos conheceriam nomes como Silvetty Montila, Nany People, ou Rita Von Hunty, por exemplo. Logo abaixo apresento a explicação desse pensamento enquanto estratégia por uma das Drag mais conhecidas do país, Bianca DellaFancy, que ganha maior destaque nessa pesquisa por ter sido compartilhado pela interlocutora dessa pesquisa, Spadina Banks.



Figura 13: Print de Tweet. Retweet de Spadina da tweet de Bianca DellaFancy demonstrando estar de acordo com esta última sobre utilizar de Xuxa enquanto estratégia de visibilidade⁴¹

⁴¹ BANKS, SPADINA. **É isso gente. Nossa arte é muitas vezes sobre estratégias de sobrevivência [...]**. Salvador, 25 de agosto de 2021. Twitter: @spadinabanks. Disponível em: <https://Twitter.com/spadinabanks/status/1430603342477238274>. Acesso em 09 de setembro de 2022.



Figura 14: Print de Tweet. Bianca DellaFancy expõe a falta de oportunidade e valorização de pessoas LGBTQIA+ no mainstream.⁴²

Com base nas discussões trazidas nos prints, a Xuxa seria utilizada estrategicamente para dar impulso a audiência, conseguir patrocínio, trazendo maior retorno em termos financeiros e de notoriedade para quem participasse do programa. Seria o preço para, como a própria Spadina argumenta, alcançar lugares ainda não alcançados. Mas isso só seria legítimo se, de fato, inserissem pessoas com importância histórica no mundo transformista e da comunidade LGBTQIA+ enquanto jurados.

Mesmo apontando a permanência da Xuxa como melhor estratégia, há uma percepção e um sentimento de tristeza quanto a inexistência de oportunidades e investimento na arte, fazendo com que pessoas LGBTQIA+ fiquem de fora do mainstream. É indispensável também notar um discurso que se apresenta divergente, que é manifestado pelo *influencer* e amigo de Spadina Banks, Ismael Carvalho, sobre não compactuar com o apagamento histórico de pessoas importantes. Para completar, abaixo apresento também uma conversa que tive com Spadina, ao responder um de seus stories no Instagram, que proporciona uma maior visualização sobre o seu pensamento acerca da situação:

Arilson Rodrigues: *Gata, eu acredito que tira a oportunidade de grandes nomes como Marcia Pantera, Silvety Montilla, entre outras, de serem apresentadoras e seguirem o exemplo dos outros países que as*

⁴² DELLAFANCY, BIANCA. **Isso escancara a falta de artistas fazendo sucesso no mainstream [...]**. São Paulo, 15 de agosto de 2021. Twitter: @dellafancy. Disponível em: <https://Twitter.com/DELLAFANCY/status/1430569489582772225>. Acesso em: 09 de setembro de 2022.

apresentadoras são drags. Vocês merecem muito, ai na hora que aparece um programa sobre vocês a apresentadora não é Drag, fico com medo dos jurados.

***Spadina Banks:** Mas é isso, visibilidade não é preto no branco. Talvez se a apresentadora não fosse conhecida pelo grande público o programa não alcance um sucesso relevante e aí ninguém que participa se beneficia disso. Talvez a única Drag que possa sustentar essa questão seja a Pablla, mas a HBO chegou primeiro.*

Nessa conversa expressei a minha opinião sobre o fato, que se coaduna com as perspectivas sobre representatividade e ocupação dos meios de comunicação, mas Spadina expressou a sua opinião de uma forma em que se desenvolve sobre os campos de possibilidades abertas com uma política de “visibilidade”. “Visibilidade por visibilidade” não seria tão produtivo, é como se as coisas permanecessem como estão, mas para que as pessoas envolvidas realmente se beneficiassem deveríamos jogar estrategicamente com a estrutura.

Spadina está longe de não ter um cunho crítico quanto a questão do reforçamento do imaginário da branquitude na TV e da manutenção do privilégio branco na indústria cinematográfica e musical. Na rádio inédita de 03 de novembro de 2020, um dos programas produzidos junto com Aimée Lumière, a Drag dedica-se a tratar sobre o racismo enquanto um sistema de racionalidade que estrutura desde as relações sociais a até a arquitetura. Trazendo Ismael Carvalho como convidado, houveram mais de uma hora e meia conversa sobre sua experiência nas relações afetivas/sexuais homoafetivas onde o corpo negro é sexualizado e não amado, apontando o quanto “o meio gay é um dos meios mais racistas que existem”. Naquele momento Spadina Banks demonstra que, para ela é importante saber lidar estrategicamente com o sistema capitalista, na medida em que pessoas mostram que têm dinheiro e giram a economia, as estruturas se movimentam e as narrativas negras começam a ser valorizadas.

Xuxa não foi confirmada enquanto apresentadora, tudo não passou de um boato e não se sabe exatamente se ela estava realmente sendo cotada ou se tudo não passou de uma confusão, porque logo depois ela foi confirmada como apresentadora, juntamente com a Drag Icaro Kadoshi, de Caravana Das Drags, um reality com Drags brasileiras produzido pela Amazon Prime. Contudo, debate não só demonstrou como as artistas lançam mão dos conceitos como visibilidade, representatividade, lugar de fala como também, no fim do debate, as iniciativas de Drags independentes continuam não sendo valorizadas por um grande público, demonstrando que no Brasil há uma diferença entre gostar da arte transformista e ser fã Rupaul’s Drag Race:

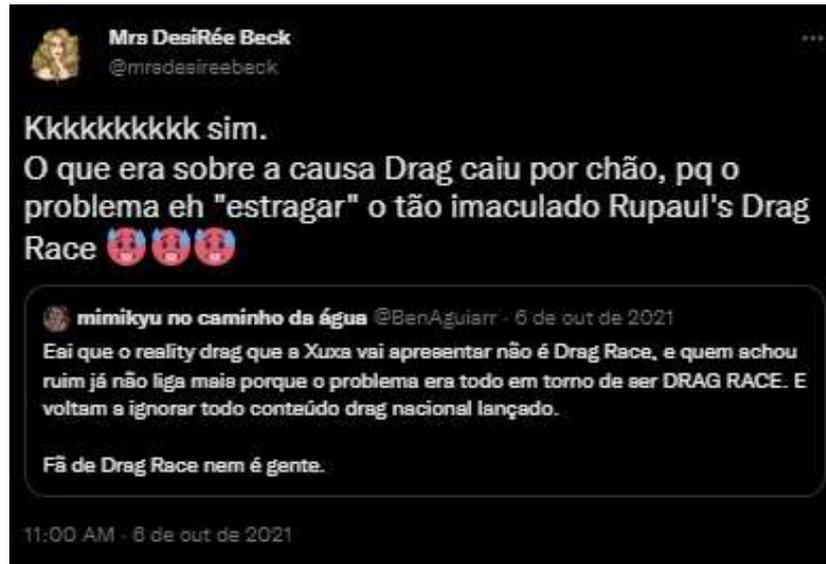


Figura 15: Print de Tweet: DesiRée Beck expõe o quanto no Brasil há uma divisão entre admirar e consumir Rupaul's Drag Race e valorizar iniciativas independentes das artistas brasileiras.⁴³

3.3 DRAGS EM DEFESA DA DEMOCRACIA: SE MONTAR É RESISTIR

O momento político em que fiz esse recorte da pesquisa foi um período difícil para todos no mundo e, infelizmente, não é uma hipérbole. Conseguir coletar esses dados não foi tarefa fácil, primeiro porque a ansiedade, a tristeza e o desalento tiravam-me o ânimo para me engajar em qualquer coisa, perdi colegas e amigos da minha idade (na época 25 anos), quase perdi o meu tio que estava sob meus cuidados e, por falta de opções na área da educação, trabalhei enquanto empregado doméstico na casa de uma amiga. No entanto, foram justamente as interlocutoras dessa pesquisa algumas das minhas fontes de força, esperança e alívio. As *lives* semanais de Spadina e Aimée nas sextas feiras tornaram-se meu respiro, inspirava-me ver como elas resistiam fazendo algo por prazer, o compromisso com o público e a possibilidade de bater um papo ou discutir determinados assuntos que em um show físico não seria tão possível.

Uma das cenas que mais me marcaram a de Spadina Banks dublando *Nuvem Negra*, música da Gal Costa. Tanto é que a mesma tornou-se um hino de resistência para mim nesse período, pois conhecia muito pouco de Gal e foi através de Spadina que comecei a ouvi-la mais profundamente. DesiRée não fazia lives porque detestava, mas foi naquele momento também

⁴³ BECK, DESIRÉE. **O que era sobre a causa Drag caiu por terra [...]**. Twitter: @desirreebeck. Salvador, 06 de outubro de 2021: Disponível em: <https://Twitter.com/mrsdesirebeck/status/1445750877017362433>. Acesso em: 09 de setembro de 2022.

que ela desenvolveu projetos que me deixaram viciado e com muita vontade de conhecer as minhas interlocutoras pessoalmente.

Nesse decurso falou-se sobre muita coisa, mas o que era intenso mesmo eram dois elementos interdependentes: o pesadelo do governo de Jair Bolsonaro em meio a pandemia e a esperança da chegada de um novo governo, o do Luís Inácio Lula da Silva. Nas lives, no Twitter, nos *stories* do Instagram, Spadina Banks e DesiRée Beck compartilhavam que o sentimento que então experimentavam era o do medo, sentiam-se como se estivessem vivendo uma distopia. Afinal, era um governo abertamente LGBTfóbico, com ataques diretos a cultura, que negava quaisquer discursos científicos em relação a Covid, sem contar o aparelhamento da máquina estatal para os seus interesses pessoais e o exposto saudosismo à ditadura militar.

Achille Mbembe, em uma entrevista, usou o termo necroliberalismo, de sua própria alcunha, ao definir as medidas governamentais de Jair Bolsonaro em deixar determinadas camadas da população morrerem em função de uma economia que “não poderia parar”. É a ideia do sacrifício individual, do sofrimento a qualquer custo para que a “economia não quebrassem”⁴⁴.

Em um dos seus *stories*⁴⁵ no Instagram Spadina comentou o seguinte: “Me vejo em uma distopia paralela quando vejo o povo curtindo a vida na rua como se nada estivesse acontecendo... Está acontecendo, né? Porque eu não fui avisada de nada” (SPADINA BANKS, 2020). Tal enunciado diz respeito ao sentimento de tristeza gerado pelas ações do governo, mas pelo próprio comportamento irresponsável de parte da população. O corona vírus, segundo Achille Mbembe, “democratizou o poder de matar”, agora qualquer um de nós poderia fazer isso, as políticas de confinamento eram justamente as formas de regular essa capacidade, mas nem o governo federal, nem algumas pessoas que poderiam ficar em casa se esforçaram em construir esse pacto.

Ficar em casa não era nada tranquilo para Spadina, pois começou a desenvolver crises de ansiedades em função tanto do trabalho homeoffice, quanto por não conseguir evitar o

⁴⁴ **FOLHA de S. PAULO.** Pandemia democratizou poder de matar, diz autor da teoria da 'necropolítica'. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2020/03/pandemia-democratizou-poder-de-matar-diz-autor-da-teoria-da-necropolitica.shtml>. Acesso em: 25 de outubro de 2022.

⁴⁵ Por conta de sua propriedade efêmera, de sua duração de apenas 24 horas de possibilidade de visualização, encontro-me impossibilitado de adicionar a referência desse Story. Os stories por mim armazenados tratam-se de prints capturados enquanto os mesmos estavam visíveis ao público de modo geral. Nenhum story citado advém de *close friends*, ou seja, não retirei nenhuma informação endereçada a um público seletivo por elas escolhido.

sentimento de ser “um grande idiota” por se esforçar em ficar em casa. Na *live* do dia 27 de agosto de 2021, Spadina finaliza a noite com uma música que simbolizava o momento que estava vivendo.⁴⁶ *Socorro*, da eterna Gal, exprimia o clima de esgotamento de mais de um ano de pandemia, nos quais tantos sentimentos já foram vividos sem possibilidade de serem elaborados enquanto ferramentas de ação que, ao se misturarem, perderam suas diferenças:

Spadina Banks e DesiRée Beck conseguiam se sustentar de outros modos além de Drag, o que não era fácil, pois sempre afirmaram o quanto Drag para elas é um trabalho e é um sonho poder dedicar-se totalmente ao mesmo. Mas haviam outros atores/atrizes transformistas e Drag Queens em um nível ainda maior de vulnerabilidade, algumas, por exemplo, viviam sozinhas, não tinham família (pelo menos próxima) e contavam com ajudas dos vizinhos e das cumbucas que conseguiam nas lives.

Houve até mesmo artista que se viu obrigada a se expor no meio da pandemia quando, a partir da primeira dose da vacina, foi fazer shows “clandestinos” para ter suprimentos para a própria sobrevivência. Uma postagem de Spadina abaixo demonstra a importância das *lives* (os chamados shows inéditos) para ela nesse período pandêmico, em que mesmo no mês de junho — o mês da visibilidade LGBTQIA+, nenhuma oportunidade foi lhe apresentada:

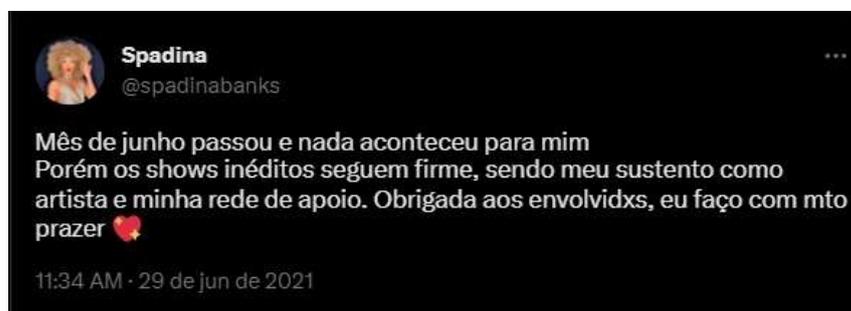


Figura 16: Print de Tweet: Spadina reclama da falta de oportunidade.⁴⁷

A pandemia também foi um momento frutífero para criar conexões entre Drags de diferentes regiões do país, não só nos concursos produzidos. Houve eventos como Papo Ninja⁴⁸

⁴⁶ Muitas lives realizadas por Spadina não ficaram salvas, esse foi um problema que não só me preocupava porque nem sempre conseguia assisti-las ao vivo como também a irritava, porquanto considerava as lives um precioso registro do seu trabalho e de Aimèe Lumiere. A live dona dessa nota de rodapé, infelizmente não foi registrada.

⁴⁷ BANKS, SPADINA. **Mês de junho passou e nada aconteceu para mim**. Twitter: @spadinabanks. 29 de junho de 2021. Disponível em: [Twitter.com/spadinabanks/status/1409882904860184578](https://twitter.com/spadinabanks/status/1409882904860184578). Acesso em 28 de outubro.

⁴⁸ Essa edição do Papo Ninja aconteceu em 4 de Junho de 2021, transmitido tanto no canal do Youtube da Mídia Ninja quanto através de uma live no Instagram. Todos os dados que possuo sobre a mesma estão no meu caderno de campo, uma vez que assisti ao vivo. No entanto, devido algum problema técnico essa transmissão não foi salva, impossibilitando-me de referencia-la através de link.

e Conexão Drag em que temas sobre as reivindicações da comunidade LGBTQIA+, racismo estrutural, política institucional foram discutidos a partir das vivências de cada uma e enquanto coletividade. Na live 3ª *Conexão Drag*⁴⁹, com Kelly Queen (DF), Alexia Twister (SP), Dimitra Vulcana (MG) e Spadina Banks (BA) como convidadas, a Drag Raykka Rica (DF) pergunta para a minha interlocutora de pesquisa acerca da sua posição em relação a montagem ser tomada enquanto ato político. É interessante perceber que Spadina responde de um modo diferente do consenso Drag de atribuir heurísticamente o caráter político da montagem ao questionamento dos padrões de gênero:

Sim, é óbvio! O ato de existência principalmente em um momento de desmonte da saúde, da cultura, da educação, da esperança. Se montar é resistir, é mostrar que está viva, que não vai desistir, que não vai dar um passo para trás (SPADINA BANKS, 2021).⁵⁰

Nessa definição temos a dimensão do corpo, de sua capacidade de aparecimento, de ocupação do lugar público e da demonstração de sua força e vulnerabilidade. Do corpo montado, do corpo Drag historicamente reivindicador de uma vida digna que nos últimos anos vêm sendo ainda mais atacado nas mais variadas esferas, da educação à cultura. Como mencionei no capítulo anterior, Spadina é fruto de um período em que foram possíveis conquistas para pessoas pobres durante os governos petistas, com a possibilidade de formação em universidades federais, viagens internacionais, acesso a alguns bens de consumo. E como disse a Drag Mary Jane Beck, filha de DesiRée Beck, no Papo Ninja de quatro de Junho de 2021, “a gente não é só close, a gente quer acessar o recurso público” (MARY JANE BECK, 2021).

Spadina comenta, na live 3ª *Conexão Drag*⁵¹, como os corpos Drag, assim como de mulheres trans e travestis estão nas ruas, expostos ao olhar do outro, sendo essas identidades “a linha de frente da luta, as que levam porrada” (SPADINA BANKS, 2021). Spadina e a Alexia Twister compartilham da noção do papel da Drag enquanto difusoras de debates importantes dentro do meio LGBTQIA+ ao apontar sobre normatividade e privilégio de homens gays, assim como, segundo Alexia Twister (2021), “potencializadoras do reconhecimento da comunidade

⁴⁹ **DISTRITO DRAG. 3º Conexão Drag - CLOSE e LUTA: o papel da arte drag no combate à LGBTfobia. Youtube, 20 Maio. 2021.** Disponível em: www.youtube.com/watch?v=UBQWhglUXmQ . Acesso em: 20 de maio de 2021.

⁵⁰ **DISTRITO DRAG. 3º Conexão Drag - CLOSE e LUTA: o papel da arte drag no combate à LGBTfobia. Youtube, 20 Maio. 2021.** Disponível em: www.youtube.com/watch?v=UBQWhglUXmQ . Acesso em: 20 de maio de 2021.

⁵¹ **DISTRITO DRAG. 3º Conexão Drag - CLOSE e LUTA: o papel da arte drag no combate à LGBTfobia. Youtube, 20 Maio. 2021.** Disponível em: www.youtube.com/watch?v=UBQWhglUXmQ . Acesso em: 20 de maio de 2021.

na sociedade em geral”. Tal fato constitui-se um processo pelo qual Leandro Colling (2021, p.20) denomina de “desgaycizar” os movimentos de lutas das sexualidades dissidentes ao passo que as experiências de homens gays brancos deixam de ser tomadas enquanto universais, ditarem as reivindicações políticas e os modos como as subjetividades vêm sendo construídas a partir da resignificação e ocupação da luta por parte de artistas dissidentes de gênero que reivindicam as identidades Drags, trans e bixas, por exemplo. A Drag para as participantes da *live* seria capaz de fomentar a coletividade, espalhar saberes e tecnologias singulares da comunidade por serem a representação de uma força de esperança para um mundo futuro que as pessoas em vulnerabilidade necessitam sentir, se inspirar:

“Quando você olha para um quadro, você precisa ter o conhecimento de arte, de pinceladas, qual técnica utilizada. E quando as pessoas olham para a gente Drag, elas imaginam a história que carregamos, a nossa família, como a gente conseguiu se assumir, a nossa coragem de subir naquele palco, o nosso medo de receber críticas ou não. É muito pessoal, é uma conexão muito forte. Eles se imaginam na gente” (SPADINA BANKS, 2021, informação verbal)



Figura 17: Print de Tweet. Desirée apontando o caráter político da arte Drag⁵².

⁵² DRAGLICIOUZ. **AQUI SIS**. Twitter: @dragliciouz. Belo Horizonte, 23 de julho de 2021. Disponível em: [Twitter.com/dragliciouz/status/1418714130282913794](https://twitter.com/dragliciouz/status/1418714130282913794). Acesso em 28 de outubro de 2021.

Destarte, a vivência na arte Drag permite o experimento de outras temporalidades, “metafisicalidades”, materialidades, dado como o corpo e seu estar no mundo é reinventado, podendo ser uma ferramenta potente para o questionamento de modos de viver em um sistema capitalista que gerencia o tempo, a força, a circulação das pessoas e a lógica dos órgãos (FABIÃO, 2013). Este corpo, e sua potencialidade para construção do campo dos possíveis, ao ser digitalizado, têm em sua apresentabilidade a capacidade de construção de um novo circuito de discursos, imagens, afetos e saberes que, inclusive podem ser co-criados por meio de plataformas *open source*.

Além da própria agencia do corpo, o humor e a polêmica fazem parte dessa montagem de resistência, desautorizando com o uso de ironias e deboches os discursos autoritários ao friccionar a sua polissemia, mostrando suas contrariedades, suas fragilidades (ORLANDI, 2007, p.86).

No entanto, dado o seu caráter cômico e de entretenimento, principalmente pelo fator Rupaul’s Drag Race onde, em sintonia com Dimitra Vulcana, na *Live 3ª Conexão Drag*⁵³, a mídia começou a se interessar pelo produto, muitos que consomem esse produto não conseguem associar como historicamente a montagem se constituiu como uma necessidade política. Os próprios processos de criação de lugares de experimentação do gênero, de diversão capaz de formar sociabilidades com códigos específicos, bem como de burlar regimes de visibilidade e dizibilidade autoritários. No caso brasileiro, para servir de exemplo, desde a década de 50, pequenas turmas de homossexuais se encontravam em seus apartamentos como uma maneira de fugir das ferramentas repressivas, não só da polícia militar, mas de toda uma vigília da sociedade que considerava as práticas entre pessoas do mesmo sexo, e performances que extrapolavam os padrões de gênero, como doentes e perigosos.

Essas turmas, como nos conta James Green (2000), eram formadas em grande parte por nordestinos que migraram para São Paulo e Rio de Janeiro, constituindo-se na principal forma de manter a subcultura gay, criar laços de amizades e até mesmo formar uma família. Nesses encontros, eram estabelecidas uma série de regras que iam desde a forma de entrar no prédio onde seria o encontro até o estalar de dedos que substituíam os aplausos para aqueles que arrasavam com “looks bafônicos” nos concursos de misses e nas performances dos desfiles de moda que ali ocorriam (GREEN, 2000).

⁵³ Ver nota 49.

“Porque a luta tem que ser uma coisa triste?”, questiona Spadina, e reforça: “Enquanto a nossa existência e o fato da gente estar em um lugar apenas parado, enquanto isso incomodar as pessoas, nossa presença vai ser política”. Ao ouvir essa fala lembrei-me imediatamente do enunciado: “Não imaginem que seja preciso ser triste para ser militante, mesmo se o que se combate é abominável. É a ligação do desejo com a realidade (e não sua fuga nas formas da representação) que possui uma força revolucionária” (FOUCAULT, 2010, p 103). O humor surge como um ato político, ele exige uma elaboração de um pensamento ideológico que irá letrar um determinado público de uma maneira lúdica e mais leve, quase imperceptível. E o papel das Drags, nessa perspectiva de serem difusoras de determinadas problemáticas é também construir um público. Segundo Spadina:

“Quando eu comecei não tinha mulheres nos bares, me preocupava muito, não tinha mulher, nem mesmo lésbicas. A gente trabalhou muito para isso, para que o nosso humor não fosse só alcançável para o gay, que seja um humor para ser alcançado para todo mundo (SPADINA, 2022)⁵⁴.

De acordo com DesiRée Beck constituir-se enquanto Drag de Salvador é ter noção de responsabilidade, uma vez que o teor político das apresentações da capital é muito forte. Existe uma necessidade de coerência entre o fazer Drag em Salvador e estar engajada e sabida dos seus locais de fala. Um dos exemplos mais nítidos que presenciei foi ouvir componentes de uma família Drag, falar que a mãe da mesma pensava em deserdar uma filha por ela não seguir seus conselhos durante um concurso e que, a decepção maior, foi vê-la dublar uma música da Beyoncé chamada *Freedom* (uma canção sobre a liberdade do povo negro), sendo que ela era uma bixa branca. Essa mãe Drag, inclusive, virou para mim e falou no momento: “tome como exemplo, exemplo do que não fazer”.

Esse pensamento está na mesma linha de raciocínio de quando DesiRée Beck fala sobre responsabilidade que toda Drag Queen carrega, independentemente de que esfera ela seja. Ela menciona em uma *live* com Helena Maldita, em 26 de julho de 2021, que mesmo quando ganhou o Miss Gay em 2017 tinha que carregar com ela uma responsabilidade da faixa, a imagem dela, para além da estética importava muito, era sua obrigação divulgar e proliferar os ensinamentos aprendidos, uma vez que

Não há escola, faculdade para Drag, a gente aprende na rua convivendo”. “[...] Concurso de beleza é uma instituição, quem ganha carrega com ela a representação

⁵⁴ **DISTRITO DRAG. 3º Conexão Drag - CLOSE e LUTA: o papel da arte drag no combate à LGBTfobia. Youtube, 20 Maio. 2021.** Disponível em: www.youtube.com/watch?v=UBQWhglUXmQ . Acesso em: 20 de maio de 2021.

de como as pessoas da confederação querem ser ouvidas, não é só plástica. Hoje nada fica em pé sem substância (DESIRÉE BECK, 2021).

É um tipo de compromisso que vem desde os primórdios do *Miss Gay* encabeçado pela Bagageryer Spilberg, é uma memória coletiva que faz questão de manter viva, ao fazer o possível para relembrar todos os anos as *Misses Gays* coroadas nos diferentes palcos de teatro de Salvador.

É algo até poético de falar, todo mundo fala isso, mas é a verdade. Tenha o seu tempo, não se cobre ninguém nasce com a melhor maquiagem do mundo, ninguém nasce com o melhor cabelo do mundo, com o melhor figurino do mundo, com a melhor performance do mundo, queira. E se você quer isso necessita muita responsabilidade e compromisso em tudo que você está fazendo, tudo que você for fazer, a sua palavra ela tem que ter um valor (DESIRÉE BECK, 2020)⁵⁵.

Nos primeiros momentos que houveram quedas de casos de mortes na pandemia, flexibilizando as ordens restritivas de isolamento, em conjunto com os escândalos da CPI da Covid, como a propina de um dólar por vacina, movimentos sociais começaram a se mobilizar em prol do impeachment do então presidente Jair Bolsonaro. O momento seria oportuno para afastar um presidente que cometia genocídio não só pela sua omissão, mas pelas próprias evidências de uma articulação de ações coordenadas relacionadas a compra de vacinas e demais medidas relacionadas a pandemia para benefícios de sua base aliada.

Em 28 de junho de 2021, Mary Jane Beck convoca as Drags por meio do Twitter para participar do ato contra Bolsonaro no dia 03 de julho. Daí em diante, DesiRée Beck também faz força para o ato das montadas criando o “Peruas contra Bolsonaro”.

⁵⁵ **TNT DRAG: DE SALVADOR PARA O BRASIL COM DESIRÉE BECK.** Entrevistadores: Fenty Hannah. [S.L.]. ARTQUEER: Janeiro de 2022. Podcast. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/2nxLPu8psTfUT9Oo5NBKHV?si=7aef641de2474c3c>. Acesso em: 02 de fevereiro de 2022.



Figura 18: Imagem do perfil do Instagram de Spadina Banks. Drags presentes, da esquerda para direita: Nola Criola, Mary Jane Beck, Spadina Banks, Petra Perón e DesiRée Beck.⁵⁶

Os incentivos à participação dos atos não se restringiam as redes sociais, é claro. Era comum, mesmo ainda em períodos de isolamento, mas com determinada flexibilidade, as Queens darem os seus textos sobre a necessidade de posicionar-se politicamente. No dia 12 de setembro de 2021, a sauna Club 11 comemorava o Drag Pride Day e recebia o seguinte discurso de DesiRée Beck:

Está sendo muito triste a gente ter que falar que a bandeira do Brasil, o verde e amarelo do Brasil pertence a eles, quando não. Nós somos Brasileiros, nós temos que ter orgulho do país que a gente construiu e eles estão tentando destruir. É muito importante a gente se mobilizar, a gente ir para rua sim, a gente estar todos os momentos possíveis na redes sociais porque nossa voz digital é muito ampla. Então fale minha gente, por favor se manifestem. Não sejam apenas uma pessoa à deriva esperando que o mundo acabe, que o Brasil acabe. Bora fazer a nossa voz, a nossa resistência valer DESIRÉE BECK, 2021).

DesiRée refere-se a apropriação da bandeira brasileira pela extrema direita, a qual evoca o discurso de uma nacionalidade impregnada das forças neoliberais do ódio ao Estado Social, do moralismo, do conservadorismo cristão e a exaltação a liberdade. Forças liberais que têm forçado os indivíduos brasileiros, em pleno período pandêmico, a se subjetivarem enquanto empresários de si mesmos, seguindo a lógica da competição e da autossuficiência econômica, onde, segundo Butler:

⁵⁶ SHANTAY BRASIL. Nesse sábado (3) nossas queens @maryjanebeck e @spadinabanks estiveram ao lado de @petraperon @desireebeck e @nola criola no ato #forabolsonaro. Instagram: @shantay,brasil. Salvador, 04 de julho de 2021. Disponível em: www.instagram.com/p/CQ6CrDLJanP/?igshid=YmMyMTA2M2Y=. Acesso em 04 de julho de 2021.

[...] cada um de nós é responsável por si mesmo, e não pelos outros, e essa responsabilidade é principalmente e acima de tudo uma responsabilidade por nos tornarmos economicamente autossuficientes em condições em que a autossuficiência está estruturalmente comprometida (BUTLER, 2018, p.32).

A política do ressentimento mobilizado pela classe média e rica conservadora do país que se empenha a destruição de direitos conquistados e ocupação de lugares políticos importantes por populações dissidentes que, enfim, estavam conseguindo, a duras penas, montar uma ideia de nação brasileira congruente com a diversidade e necessidade do seu povo.

No entanto, fazer um discurso político como esse não é fácil, mesmo nos bares, saunas ou boates de Salvador. Mary Jane Beck já foi mandada “abaixar a bola” uma vez em que lançou um coro de “Lula 2022”, em um show no Âncora do Marujo. Se obter a atenção da maioria dos clientes de um bar durante um lipsync já é difícil por conta das atenções estarem divididas entre os flertes e a ebriedade, imagina ao abordar questões políticas, que para muitos, não cabe naquele espaço.

Mas se engana quem acha que irá chegar em uma noite no Âncora ou no Carmem e não vai deparar-se, pelo menos em algum momento, com uma fala política.

Em todos os concursos promovidos por mim, tem desafios que pretendem discutir problemas atuais do país, eu preciso fazer algo com o DNA de Salvador. Não tenho a intenção de pensar na caixinha de Rupaul’s Drag Race ou abordagens de outros concursos. Nessa última versão de TNT tem um desafio que é a Homenagem à Regina Duarte (DESIRÉE BECK, 2022)⁵⁷

Nessa última frase de DesiRée Beck ela evoca como para ela é essencial estimular que as participantes (inclusive de outras regiões), dentro de suas singularidades artísticas enquanto Drags, desenvolvam maneiras de contestação política, seja ao satirizar com a imagem de pessoas como a então Ministra da Cultura Regina Duarte ou a partir do debate acerca do racismo nas obras de Monteiro Lobato.

Aqui [em Salvador], a gente é muito fã do que a gente produz, nossas referências são as Drags daqui. [...] Temos referências fortíssimas aqui de várias gerações. Então a nossa cena é muito em volta do que a gente faz e da nossa realidade, a militância também aqui é muito forte, algo de dar muito orgulho. Todas as pessoas quando vão subir no palco, quando vão pegar no microfone para falar elas têm que ter uma consciência do que elas vão estar falando, sabe? Uma consciência de classe, uma consciência do espaço que você ocupa na sociedade. Então é muito lindo, tenho muito orgulho de fazer parte e de me formar como artista em que qualquer material que eu

⁵⁷ **TNT DRAG: DE SALVADOR PARA O BRASIL COM DESIRÉE BECK.** Entrevistadores: Fenty Hannah. [S.L.]. ARTQUEER: Janeiro de 2022. Podcast. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/2nxLPu8psTfUT9Oo5NBKHV?si=7aef641de2474c3c>. Acesso em: 02 de fevereiro de 2022.

for produzir eu vou ter certeza que vou ter muito orgulho no futuro porque o que eu produzi tem esse DNA do que é feito aqui em Salvador (DESIRÉE BECK, 2022)

Suely Rolnik (2002) em *O caso da vítima trabalha* — através dos trabalhos de Toni Negri — sobre como o capitalismo a partir dos anos 1970 veio cafetinando as forças criativas, tirando delas a sua atual mais-valia com a exigência de formação cada vez maior de subjetividades consumíveis, da formação de identidades prêt-à-porter que possam ser facilmente veiculadas pelo mercado e então compradas por público necessitado de novas cartografias de sentido para uma vida cada vez mais ausente de referências sólidas para a construção de si mesmo.

Com essa transformação dos modos de subjetivação em um produto, muitas formas de ser no mundo ganham um status de “vida útil” e, conseqüentemente, durarão enquanto gerarem lucros, quando não mais a isso servirem, ou nunca para isso terem servidos, ganham o status de subjetividade-lixo (ROLNIK, 2002, p. 81). Esta última é lançada a inviabilidade, a humilhação, a existência sem valor, a miséria, a morte e estão em um campo em que a subjetividade-luxo teme cair a qualquer momento e então perder o seu privilégio de existência. É o que acontece com a elite brasileira e a classe média, as quais domadas pelo ressentimento, um sentimento fruto da racionalidade neoliberal, imputa o tempo todo a posição de inimigo para as subjetividades que durante os governos petistas puderam ensaiar sair da miséria que estavam inseridas por séculos.

Essa conferência de Suely Rolnik acima citada tratava-se de um momento também esperançoso para a autora por se tratar do ano de 2002, o ano em que Luiz Inácio Lula da Silva havia sido eleito presidente do Brasil. Era uma esperança de que enfim as subjetividades-lixo pudessem emergir do lugar da miséria para tornarem-se então capazes de reconfigurar a nação, o seu plano político e sua estrutura material (chamada por Suely Rolnik de matéria-força), a partir das suas experiências. Lula representava um campo de possibilidade em que novos tipos de desejos fossem levados em conta, desejos utópicos desenvolvidos por muito tempo por artistas de marcadores sociais marginalizados, que até então haviam tido sua força criativa cafetinada pelo mercado e dificilmente chegava no campo político institucional:

O “acontecimento Lula” é o esgarçamento ao vivo da figura da vítima. Um corpo que fala desde um outro lugar: o lugar da apreensão da realidade viva do mundo como matéria-força, que se apresenta na subjetividade como sensação. Uma fala que, produzida desde esse outro lugar, é portadora da exigência e da liberdade de problematizar a configuração atual do mundo como matéria-forma (ROLNIK, 2002, p.84).

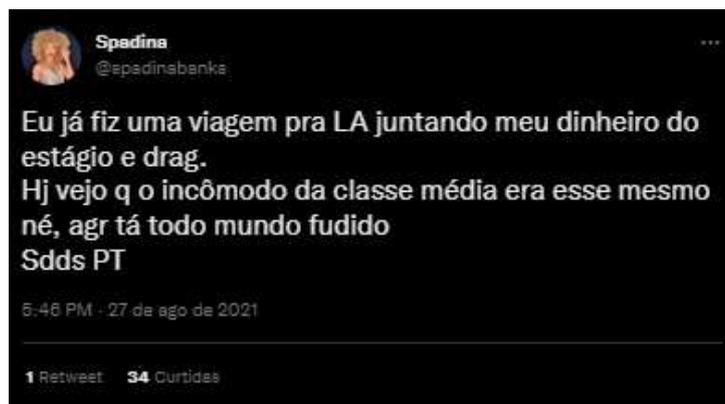


Figura 19: Print de Tweet: Spadina comenta sobre a classe média ressentida e a falta que o PT faz.

Vinte anos se passaram e muita coisa aconteceu no campo da luta das dissidências sexuais e da cultura, como apresentei no primeiro capítulo desse trabalho. Muitos anseios e esperanças não foram concretizadas, mas muitas conquistas aconteceram: o país saiu do mapa da fome, as políticas indígenas e ambientais começaram a tomar forma e concretude, planos de combate à violência de gênero LGBTfobia foram traçados de modo transversal com vários órgãos, a construção de uma política de cultura que expandiu o conceito de quem seriam os “fazedores da cultura”, para além de uma classe artística seleta, etc. Foi uma mudança epistêmica que mobilizou a inserção de vários grupos minoritários que não acessavam direitos básicos e de cidadania (Muniz Jr., Barbalho, 2020).

Com o conceito de cultura ampliado, demandas que antes não eram caracterizadas enquanto estritamente culturais passam a ser entendidas como campos que devem sofrer intervenção dos agentes da cultura, uma vez que as mesmas são parte de uma realidade que pode ser transformada em parceria dos mecanismos de transformação simbólica (Muniz Jr., Barbalho, 2020, p.3). Entendia-se que causas como o combate à fome, ao desemprego, a redução da violência, a recuperação da área urbana faziam-se necessárias para o desenvolvimento da cultura e dos seus trabalhadores, bem como, de modo conjunto, seria com o trabalho dos mesmos que esses males poderiam ser reparados.

No entanto, mesmo com todos esses avanços o Movimento LGBTQIA+ viveu uma conversão da política por reconhecimento em uma política cultural dentro do governo, sendo a primeira diluída através de uma chave multicultural. Nesse processo, a burocracia tecida pelos órgãos responsáveis pela construção de políticas públicas agiu de forma a administrar, sob o discursos de afirmação da diversidade e cultura da paz, antagonismos surgidos com o embate

setores conservadores do país (Muniz Jr., Barbalho, 2020). Muitos discursos radicais que exigem um debate acerca de como a construção de identidades sexuais e de gêneros se dá de forma relacional com demais identidades sociais, onde para a transformação de uma sociedade mais justa se faria necessário a instabilização, desconstrução e retirada de privilégios, foram despontecializados (ibidem, 2020).

Em um *story* de Spadina, um dia antes das eleições de 2020 para prefeito, ela atribui as políticas públicas do governo Lula como um ponto de partida para que pessoas de camadas mais pobres começassem a perceber como o direito ao voto faz diferença nas suas vidas. Era um *story* em que a artista trazia uma reflexão sobre o coronelismo e como este fenômeno histórico ainda se faz presente em um país que as questões financeiras são estruturantes na política, fazendo-se de regra para a vitória de determinados candidatos que, no fim, não representarão o povo.

Naquele momento ela citava o então prefeito de Salvador, Antônio Carlos de Magalhães Peixoto Neto (DEM) (ACM Neto), como exemplo de alguém que “não representa o povo, mas está lá porque é fruto de uma oligarquia” (SPADINA BANKS, 2020). A artista caracteriza esse tipo de relação política como causa da perda do interesse das pessoas em política, já que inferem que a “política não interfere em nada em suas vidas”. As políticas públicas dos governos petistas teriam sido, segundo a artista, os principais elementos de mudança das percepções e interesses das classes trabalhadoras sobre a política e sua importância. Derrubar ACM Neto naquela eleição seria de extrema importância, pois constituía um passo para derrubar Bolsonaro do poder.

Mas independentemente das controvérsias e frustrações dos anos petistas bastante conscientes por parte das interlocutoras, aponto como o discurso de Spadina em tom nostálgico trazido nas páginas acima se articula com essa noção de agentes culturais promotores de um desenvolvimento nacional que acompanha um senso de justiça para com populações historicamente violentadas. Mesmo sem ter confirmado sua pré-candidatura, o retorno da elegibilidade de Luiz Inácio Lula da Silva, marcou, logo depois do início da campanha de vacinação contra o Coronavírus, um dos momentos de virada em que as artistas se afastam um tanto dos seus discursos pessimistas, enfraquecendo os sentimentos de preocupação, desesperança e tristeza e fortalecendo seus entusiasmos e esperanças.

Isso se deve porque o início da vacinação anunciava a diminuição de mortes pelo vírus e o fim da pandemia, e também por as artistas enxergarem no presidenciável Lula, as qualidades

de um líder capaz de diminuir os retrocessos que foram causados nos mais diversos campos da sociedade, em especial o da cultura, bem como a possível chegada de um governo mais aberto para reconhecer grupos mais dissidentes, o que as daria novamente mais oportunidades de se fazerem presentes na qualidade de participantes do campo político e possibilitando progressos educacionais e financeiros para populações mais rechaçadas.

Esse fato se coaduna com a tese do marketing político de que o sucesso de um dado candidato tem como uma de seus determinantes a capacidade do mesmo em criar uma ficção capaz não só de provocar uma leitura negativa da atual gestão — e/ou desqualificando a leitura de mundo promovida pelo governo da situação —, bem como de prenunciar quais mudanças que ele trará quando demonstra seus planos para o futuro (FIGUEIREDO et al,1997, p. 190). No entanto, é na demonstração da capacidade concretizar os planos futuros que um político conseguirá angariar seus votos, serão suas qualidades enquanto líder que irão se sobrepor a própria sedução da ficção, que é o que acontece quando Desirée Beck declara seu voto a Lula, mesmo que a ficção de mundo da sua campanha não seja um todo parecida com a suas pretensões para construção de mundo (MANIN, 1995).

Foram a partir de todos esses desafios pandêmicos e políticos que Spadina Banks e Desirée Beck mobilizaram forças para derrubada de um governo autoritário que para além de uma memória e uma ode aos tempos de chumbo que aniquilaram a participação política da população brasileira e tolherem inúmeros pontos moldais de expressão de dissidência de gênero e sexualidade; estavam naquele momento enrijado a racionalidade neoliberal no país em meio a uma pandemia que dizimava milhares de pessoas. O sentimento de responsabilidade, tomada como intrínseca na vivência Drag soteropolitana, energizava as tentativas lançadas pelas rainhas de conscientizar a todes que consumiam suas performances percebessem o seu lugar no contexto político brasileiro.

DESAQUENDANDO – CONSIDERAÇÕES FINAIS:

Acredito ser uma tarefa que beira o impossível debruçar-se em uma pesquisa que se queira investigar a cena transformista de Salvador em sua totalidade, são tantas agentes absolutamente diferentes umas das outras, tantos fatores que regem as dinâmicas da cidade e seus shows, inúmeros concursos com várias possibilidades de formatos, locais de shows que abrem e fecham tão rapidamente quanto fazem sucesso. Qualquer recorte escolhido só seria

capaz de capturar um pequeno fragmento de um verdadeiro universo composto por uma história que é difícil de classificar até mesmo em ondas, tipos de performances, gerações, uma vez que todos esses elementos convergem-se o tempo todo.

São palcos divididos por artistas que inauguraram a cena em um ideal de transformismo dedicado a uma ilusão de alta feminilidade com Drag Queens mais monstras que tornam-se suas afilhadas; artistas com pautas semanais fixas que durante alguns dias da semana apresentam-se com figurinos mais comerciais e que em plena terça-feira vão prestigiar e participar de estranhices no *Bar da Pri*, com uma seara de grandes talentos dedicadas a uma reconfiguração do imaginário estético do transformismo atual; ou mesmo as eliminadas de concursos, por vezes chamadas de “fracassadas”, que por conta dessa mesma perda têm direito de mostrarem seus talento no show da sexta-feira seguinte — um dos dias que as casas mais lotam.

É desta forma que considero que as inúmeras Drag Queens que infelizmente aqui não foram citadas foram injustiçadas, não por falta de total admiração ou julgo de que não são artistas incríveis e relevantes, mas os recortes que nós pesquisadores temos de fazer para que a pesquisa seja exequível no tempo determinado também nos rasgam as meias e nos dão enxaqueca sem sequer estarmos de peruca. Por conta da pandemia e de todos os danos econômicos e psicológicos por ela trazido, não tive a oportunidade de estar tanto em campo para observar um grande número de trabalhadoras da montagem, em decorrência disso e do uso bastante assíduo de Desirée Beck e Spadina Banks das redes sociais, escolhi acessar a cena por meio destas últimas.

Mas mesmo com os poucos fragmentos coletados, rapidamente fui entendendo o funcionamento da cena. Com o olhar e ouvidos atentos às escolhas das performances, os roteiros dos shows e dos concursos, as falas e os *shades*, as expectativas para com as gerações de artistas futuras e com o público consumidor da arte, percebi o que havia de orgânico e o que havia de estratégia. Mesmo de antemão sabendo da existência de Drags associadas a política institucional, como Petra Perón, ao direcionar minha atenção para Queens que prezam por espaços outros para a luta política, compreendi o quanto para elas é importante chegar em um determinado público e trabalhar para torna-lo uma comunidade mais politizada. Politizada para entender criticamente os processos de normalização e higienização empenhados pela sociedade, pelo mercado e pelo Estado, usando dos espaços de transformismo como pontos de fuga da

seriedade da vida composta por um modelo gerencial que escala o quê e quem é útil ou não para os propósitos da racionalidade neoliberal.

Foi por isso que no primeiro capítulo expus o caminho traçado pelo movimento LGBTQIA+ brasileiro para tornar-se o que tem sido até então, com todas as suas potencialidades e fragilidades a partir da repatologização das sexualidades e gêneros dissidentes durante a epidemia de HIV e a entrada dos ativistas na arena política em redemocratização. Naquele momento institucionalizou-se as invisibilizações/negações de mulheres negras lésbicas, travestis e outras desbocadas.

Dessa maneira, homens gays brancos com expertise na burocracia estatal tornaram-se cada vez mais higienizados e normalizados, como forma de estratégia política, para serem reconhecidos pelo Estado e pela sociedade como um todo. Esse tipo de luta perdurou nos governos petistas, onde ao mesmo tempo em que esse governo contribuiu, em forma de aliança e negociação, com direitos fundamentais para a sobrevivência dos grupos LGBTQIA+, tornou-se evidente o quanto uma batalha política voltada apenas ao âmbito da conquista de direitos tem efeitos limitados. Por isso mesmo a arte Drag surge como uma forte máquina de guerra na desgaycização do movimento, rompendo com uma identidade cristalizada que apagou as diversas formas de ser e estar no mundo que se fazem necessárias para uma mudança estrutural.

Ao apresentar alguns fragmentos da *old school* soteropolitana demonstrei como as suas performances e concepções políticas estavam em diálogo com tipos de lutas mais combativas e de transformações através do campo da cultura, eram grandes expoentes de elementos pertencentes a uma história de militância que ligava a marginalidade ao heroísmo. Tanucha Taylor e suas performances pós-tropicalistas. Sfat Auermann que trazia novidades alucinantes e uma estética única influenciada pelo movimento de cosmopolitização, sem contar a exposição do seu corpo a centelhas durante as suas performances ao brincar com os limites entre o prazer e o perigo. Bagageryer Spilberg com todas as notícias do dia na ponta da língua para deixar a clientela informada enquanto se divertia. Era uma aposta de mudanças a partir das transformações de padrões de comportamento, da politização do espaço e da resignificação dos prazeres. E isso é de extrema importância, uma vez que não há garantia de que leis sejam cumpridas e marcos legais podem ser destruídos a depender das tensões na arena política estatal se não houver revoluções na mentalidade.

Ginna D'Mascar e Suzzy D'Costa representam momentos da virada para novos tipos de disposições de corpos pela a cidade de Salvador, da percepção de Drag Queens como

superestrelas, das transformações tecnológicas que, com o acesso ao Youtube, o vocabulário performático se agiganta. Foram através das suas falas que apareceram as percepções das mesmas sobre o momento em que a público se espalhava pela cidade e o encontro de pessoas dissidentes com demandas diferentes em bares e boates do centro passara a perder força, sendo um momento de fragilização da ideia de comunidade, individualização e conseqüentemente produção da ideia de autossuficiência por parte de homens gays que, com a sensação de maior aceitação, tornaram-se consumidores em potencial, inclusive da arte Drag.

No gancho trazido por Ginna D' Mascar acerca de mudanças que aconteceram em 2013, com a citação da mesma do beijo primeiro beijo gay em novelas brasileiras, e da inserção cada vez maior da cultura LGBTQIA+ em um mercado mainstream e do acesso dessa comunidade a locais que antes eram impedidos de acessar, vê-se que a arte Drag começa a ser inserida em uma outra relação de consumo. Com o advento do reality show Rupaul's Drag Race, em 2009, o que antes era permeado por um espectro de senso de coletividade, de parentesco, de alianças criadas pelas vulnerabilidades de multidões de corpos, foi perdendo a sua áurea e tornando essas próprias histórias de vulnerabilidade um produto.

No entanto, todo esse processo não aconteceu por inocência nem se quer maldade de agentes da cultura transformista, mas foram ações também de resistência para ocupação de meios de comunicação que são de fato capazes de influenciar fortemente a representação política e levar demandas da população à público. Sem contar no retorno financeiro que pode ser conseguido para as participantes de concursos, uma vez que a arte transformista sofre de baixa valorização e não é caracterizada enquanto trabalho, são nesses tipos de programa um acesso mais largo para o reconhecimento de artistas transformistas, segundo a própria Desirée Beck. E foi em falas como essa que conseguir rastrear as formas de resistência e uma regularidade de pensamento próprios da cena Drag de Salvador.

Tanto Desirée Beck quanto Spadina Banks começaram suas carreiras influenciadas por Rupaul's Drag Race, mas à medida que vivenciavam as dinâmicas da cena soteropolitana, bem como os desafios de serem Drags iniciantes — em um ambiente que era bem mais aversivo do que hoje — foram afetadas por uma contra-hegemonia da lógica do reality e perceberam a necessidade de construir um clima mais receptivo para as novatas. As suas performances que têm características tão próprias também se constituem de citações a grandes ícones de artistas regionais e brasileiros, fator essencial para o orgulho e a fomentação de uma identidade brasileira composta também pelas dissidências sexuais e de gênero.

Isto posto, artistas do transformismo em Salvador compartilham da necessidade e responsabilidade de estarem engajadas politicamente para que a construção do país se dê a partir das necessidades e formas de vida de uma multidão de diferenças que sistematicamente vêm sendo morta ou inviabilizada nas interações sociais da esfera política. Transformam boates, palcos, bares e as redes sociais em uma expansão dessa esfera política, politizando estes espaços para que funcionem como aparelhos de pressão para as decisões políticas institucionais. Fazendo o próprio movimento LGBTQIA+ *mainstream* questionar-se sobre a sua atuação política, usam de seus corpos — neles implicados as dimensões estéticas e oral — como pontos de fuga contra assimilação dos padrões hegemônicos por meio das caricaturas, da ironia, dos estímulos à determinados comportamentos, que desmontam a seriedade de discursos que surgem como formas de razão ser e estar no mundo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVAREZ, Sonia. Engajamentos Ambivalentes, efeitos paradoxais: movimentos feministas e de mulheres na América Latina e/em/contra o desenvolvimento. **Revista Feminismos**, v. 2, n. 1, jan-jun 2014
- BENTO, Berenice Alves de Melo. **O que é transexualidade?** São Paulo: Brasiliense, 2008 (Primeiros Passos, n. 328).
- BEZERRA, Pedro Henrique Almeida. **Picumã: performance drag queen em uma epistemologia decolonial**. 2018. 138f. – Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em Sociologia, Fortaleza (CE), 2018.
- BRAGA, S.; CARLOMAGNO, M. Eleições como de costume? Uma análise longitudinal das mudanças provocadas nas campanhas eleitorais brasileiras pelas tecnologias digitais (1998-2016). **Revista Brasileira de Ciência Política**, n. Rev. Bras. Ciênc. Polít., 2018 (26), p. 07–62, maio 2018.
- BOURDIEU, Pierre. In: THIOLENT, Michel. **Crítica Metodológica, investigação social e enquete operária**. São Paulo: Polis, 1981. p. 137-151
- BULGARELLI, LUCAS. (2018). Um impeachment, algumas tretas e muitos textões? Notas sobre o movimento LGBT brasileiro pós-2010. Em: GREEN, James N; QUINALHA, Renan; CAETANO, Marcio; FERNANDES, Marisa (orgs.), **História do Movimento LGBT no Brasil**. 1ed. São Paulo: Alameda, 2018, p. 227-236.
- BUTLER, Judith. **Corpos em Aliança e a Política das Ruas**. Notas Sobre Uma Teoria Performativa de Assembleia. Trad. Fernanda Siqueira Miguens. São Paulo: Civilização Brasileira, 2018.
- _____, Judith. Corpos que pensam: sobre os limites discursivos do “sexo”. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. p. 151-172
- _____, Judith. Críticamente subversiva. In: JIMÉNEZ, Rafael M. Mérida. Sexualidades transgresoras. **Una antología de estudios queer**. Barcelona: Icària editorial, 2002, p. 55 a 81.
- _____, Judith. “O parentesco é sempre tido como heterossexual?” In: **Cadernos Pagu**, n. 21, pp. 219-260, 2003.
- CÂMARA, Cristina. Pecado, doença e direitos: a atualidade da agenda política do grupo Triângulo Rosa. Em: GREEN, James N; QUINALHA, Renan; CAETANO, Marcio; FERNANDES, Marisa (orgs.), **História do Movimento LGBT no Brasil**. 1ed. São Paulo: Alameda, 2018, p.193-210
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem - Criação de um tempo/espço de experimentação**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- COLLING, Leandro. Personagens homossexuais nas telenovelas da Rede Globo: criminosos, afetados e heterossexualizados. **Revista Gênero**, v.8 n.1, p. 207-221, 2007. Disponível em:

<<https://ieg.ufsc.br/storage/articles/October2020/01022011-01492314-collingleandro.pdf>>. Acesso em 19/2/2020.

_____, Leandro. A heteronormatividade nas representações de personagens não-heterossexuais nas telenovelas da Rede Globo (1998 a 2008). **Eco (UFRJ)**, v. 13, p. 175-195, 2010.

_____, Leandro. Fracasso, utopia queer ou resistência? : chaves de leitura para pensar as artes das dissidências sexuais e de gênero no Brasil. **Conceição/Conception**, [S. l.], v. 10, n. 00, p. e021004, 2021. DOI: 10.20396/conce.v10i00.8664371. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8664371>. Acesso em: 06 dez. 2021.

DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. **A nova razão do mundo: ensaio sobre a sociedade neoliberal**. São Paulo: Editora Boitempo, 402 p, 2016.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: 34, v.1 e 2. 1995.

DESLANDES, Suely e COUTINHO, Tiago. Pesquisa social em ambientes digitais em tempos de COVID-19: notas teórico-metodológicas. **Cadernos de Saúde Pública [online]**. 2020, v. 36, n. 11 [Acessado 28 Dezembro 2021], e00223120. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/0102-311X00223120>>. Epub 23 Nov 2020. ISSN 1678-4464. <https://doi.org/10.1590/0102-311X00223120>.

DIAS, Cristiane. A análise do discurso digital: um campo de questões. **Revista eletrônica de estudos do discurso e do corpo**. 2016, v.10, n.02. Disponível em: <https://periodicos2.uesb.br/index.php/redisco/article/view/2515/2079>

FACHINNI, Regina. Múltiplas identidades, diferentes enquadramentos e visibilidades: um olhar para os 40 anos do movimento LGBT. Em: GREEN, James N; QUINALHA, Renan; CAETANO, Marcio; FERNANDES, Marisa (orgs.), **História do Movimento LGBT no Brasil**. 1ed. São Paulo: Alameda, 2018, p. 311-330.

FEITOSA, Cleyton. A participação social nos 40 anos de Movimento LGBT brasileiro. Em: GREEN, James N; QUINALHA, Renan; CAETANO, Marcio; FERNANDES, Marisa (orgs.), **História do Movimento LGBT no Brasil**. 1ed. São Paulo: Alameda, 2018, p. 435-448.

FERNANDES, Felipe Bruno Martins. **A agenda anti-homofobia na educação brasileira (2003-2010)**. 2011. 422 f. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2011.

FERNANDES, Marisa. Ações Lésbicas. Em: GREEN, James N; QUINALHA, Renan; CAETANO, Marcio; FERNANDES, Marisa (orgs.), **História do Movimento LGBT no Brasil**. 1ed. São Paulo: Alameda, 2018. p.91-120

FIGUIREDO, M. et al. Estratégias de Persuasão Eleitoral: Uma Proposta Metodológica para o Estudo da Propaganda Eleitoral. **Opinião Pública**, vol. IV, nº 3, pp. 109-120. 1997

FOUCAULT, Michel. **Nascimento da biopolítica**. Curso dado no Collège de France (1978-1979). São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FOUCAULT, Michel. **Repensar a Política.**(Coleção Ditos e Escritos VI). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

FRASER, Nancy. Heterossexismo, falso reconhecimento e capitalismo: uma resposta a Judith Butler. **Idéias**, Campinas, v. 8, n. 1, p. 277-294, 2017.

FRASER, Nancy. Reconhecimento sem ética?. **Lua Nova: Revista de Cultura e Política [online]**. 2007, n. 70 [Acessado 20 dezembro 2021, pp. 101-138. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0102-64452007000100006>>. Epub 13 Set 2007. ISSN 1807-0175. <https://doi.org/10.1590/S0102-64452007000100006>.

GILL, Rosalinde. Análise do discurso. In.: BAUER, M.W. & GASKELL, G. (org.) **Pesquisa Qualitativa com Texto, Imagem e Som – um manual prático**. 7 ed. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 244-271

GREEN, James N. **Além do Carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX**. Editora UNESP. São Paulo, 2000.

HARAWAY, Donna. **Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX**. Tradução Tomaz Tadeu. In: HARAWAY, D.; KUNZRU, H.; TADEU, T. (Orgs.). **Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

HALL, Stuart. **A identidade cultural da pós modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva,

HONNETH, Axel. **Luta por reconhecimento: a gramática moral dos conflitos sociais** (Trad. Luiz Repa). São Paulo: Ed. 34, 2003.

HONNETH, Axel. A dinâmica social do desrespeito: para a situação de uma teoria crítica da sociedade. **Política & Sociedade**, v. 17, n. 40, p. 21-42, 2018. Disponível em:<A dinâmica social do desrespeito: para a situação - ProQuest>. Acesso em: 13 de jan. 2021

IRINEU, Bruna Andrade. Negociações, Disputas e tensões na arena LGBT brasileira entre os anos 2010 e 2014. Em: GREEN, James N; QUINALHA, Renan; CAETANO, Marcio; FERNANDES, Marisa (orgs.), **História do Movimento LGBT no Brasil**. 1ed. São Paulo: Alameda, 2018, p. 471-487.

JAMESON, F. Reificação e utopia na cultura de massas. **Crítica Marxista**, São Carlos, v. 1, p. 1-25. 1994.

LAVAREDA, A. (2011). “Neuropolítica: o papel das emoções e do inconsciente” in **Revista USP**, n.º 90, pp. 120-146.

JARA, Mauricio Barría. PERFORMANCE Y POLÍTICAS DEL ACONTECIMIENTO: una crítica a la noción de espectacularidad. **Revista Aletria**. jan.-abr.- n. 1- v. 21. 2011.

LOURO, Guacira Lopes (Org.). **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. p. 7-34

MANIN, Bernard. As Metamorfoses do Governo Representativo. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, nº 29, pp. 5-34. 1995

MATOS, Edilene. **A voz e suas poéticas**. In: Repertório, Salvador, ano 21, n.30, p. 81-99, 2018.

MACRAE, E. Os respeitáveis militantes e as bichas loucas. In: EULALIO, A. et al. (Org.). **Caminhos Cruzados**. São Paulo: Brasiliense, 1982. p. 99-111.

MACRAE, Edward. (2018). Identidades homossexuais e movimentos sociais urbanos no Brasil da 'Abertura'. Em: GREEN, James N; QUINALHA, Renan; CAETANO, Marcio; FERNANDES, Marisa (orgs.), **História do Movimento LGBT no Brasil**. 1ed. São Paulo: Alameda, 2018, p. 39-62

MIGUEL, Luis Felipe. **Dominação e resistência: desafios para uma política emancipatória**. São Paulo: Boitempo, 2018.

MIGUEL, L. F.. Os meios de comunicação e a prática política. **Lua Nova: Revista de Cultura e Política**, n. Lua Nova, 2002 (55-56), p. 155–184, 2002.

MISKOLCI, Richard. Não ao sexo rei: da estética da existência foucaultiana à política *queer*. In: L. Souza, T. Sabatine, & B. Magalhães (orgs). **Michel Foucault: sexualidade, corpo e direito**. Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011, p. 47 -68.

MUNIZ JUNIOR, José de Souza; BARBALHO, Alexandre. Entre a diversidade e o antagonismo: práticas articulatórias da discursividade LGBT no Ministério da Cultura. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 35, p. 1-18, 2020. Disponível em: Acesso em: 06 nov. 2021.

NERY, João W. Transmasculinos: invisibilidade e luta. Em: GREEN, James N; QUINALHA, Renan; CAETANO, Marcio; FERNANDES, Marisa (orgs.), **História do Movimento LGBT no Brasil**. 1ed. São Paulo: Alameda, 2018, p. 393-404

ORLANDI, E.P. **Análise de Discurso: princípios e procedimentos**. 2.ed. Campinas: Pontes, 2007

PELÚCIO, Larissa; MISKOLCI, Richard. **A prevenção do desvio: o dispositivo da aids e a repatologização das sexualidades dissidentes**. Sexualidad, Salud y Sociedad, n. 1, p. 125-157, 2009.

PERLONGHER, Nestor. **O Que é Aids**. São Paulo: Brasiliense.1987

PRECIADO, Beatriz. **Entrevista com Beatriz Preciado (por Jesús Carrillo)**. Cadernos Pagu, n.28, p.375-405, 2007.

PRECIADO, P.B. Aprediendo del vírus. In: **Sopa de Wuhan: Pensamiento contemporáneo en tiempos de pandemias**. Editorial: ASPO (Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio), 2020

RODRIGUES, Arilson; CERQUEIRA, Edgar Lucas. PANDEMIA, IDENTIDADES E DRAG QUEENS: Notas sobre os processos de subjetivação e desidentificação durante a pandemia da covid- 19. **IHAComunidade Teia de Saberes e Fazer**. E-book da Sessão Científica-Popular. Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos da Universidade Federal da Bahia - IHAC/UFBA. 84p. 2021.

ROLNIK, S. O caso da vítima: para além da cafetinagem da criação e de sua separação da resistência. **ARS** (São Paulo), v. 1, n. ARS (São Paulo), 2003 1(2), p. 79–87, dez. 2003.

ROLNIK, Suely. **Esferas da Insurreição: Notas para uma vida não cafetinada**. São Paulo: n-1 edições, 2019. 208p.

SANTOS, ANA CRISTINA CONCEIÇÃO. Lésbicas negras (re) existindo no movimento LGBT. Em: GREEN, James N; QUINALHA, Renan; CAETANO, Marcio; FERNANDES, Marisa (orgs.), **História do Movimento LGBT no Brasil**. 1ed. São Paulo: Alameda, 2018, p.79-90.

SELISTRE, J. R. **O Queer e o Camp na arte contemporânea latino-americana em um contexto de globalização**. 2018. 345 fls. Dissertação (mestrado). Universidade Federal de Santa Maria. Rio Grande do Sul, 2018.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. /Tomaz Tadeu da Silva (org.), Stuart Hall, Kathryn Woodward. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000

SILVEIRA, Amadeu da. **Democracia e os códigos invisíveis: como os algoritmos estão modulando comportamentos e escolhas políticas**. Edições Sesc São Paulo. São Paulo. 2019

SIMÕES, J. A.; FACCHINI, R. **Na trilha do arco-íris: do movimento homossexual ao LGBT**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2009

SOUZA, Eloisio Moulin de; PEREIRA, Severino Joaquim Nunes. (Re)produção do heterossexismo e da heteronormatividade nas relações de trabalho: a discriminação de homossexuais por homossexuais. RAM, **Rev. Adm. Mackenzie**, São Paulo , v. 14, n. 4, p. 76-105, Aug. 2013 . Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-69712013000400004&lng=en&nrm=iso>. access on 04 Sept. 2020. <http://dx.doi.org/10.1590/S1678-69712013000400004>.

TOITIO, R. D. **Cores e contradições: a luta pela diversidade sexual e de gênero sob o neoliberalismo brasileiro**. Campinas, 2016. 329 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais), IFCH/Unicamp.

TREVISAN, Joao Silverio. **Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade**. 4. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018. 726 p.

VAZ, Tales Gubes. **Pedagogia queer, cultura visual e discursos sobre (homo)sexualidades em dois cursos de extensão online**. 2012. 146 fls. Dissertação (Mestrado em Processos e Sistemas Visuais, Educação e Visualidade) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2012.

VECHIATTI, Paulo Roberto I. Mobilização judicial pelos direitos da diversidade sexual e de gênero no Brasil. Em: GREEN, James N; QUINALHA, Renan; CAETANO, Marcio; FERNANDES, Marisa (orgs.), **História do Movimento LGBT no Brasil**. 1ed. São Paulo: Alameda, 2018, p. 449-470