



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
BACHARELADO EM ESTUDOS DE GÊNERO E DIVERSIDADE**

CÉSAR GABRIEL BELÉM DOS SANTOS

**“PROCURAM-SE BONECAS PRETAS”:
ARTE E RESISTÊNCIA DAS DRAG QUEENS NEGRAS DE SALVADOR**

Salvador - BA
2023

CÉSAR GABRIEL BELÉM DOS SANTOS

**“PROCURAM-SE BONECAS PRETAS”:
ARTE E RESISTÊNCIA DAS DRAG QUEENS NEGRAS DE SALVADOR**

Trabalho de conclusão de Curso apresentado ao Bacharelado em Estudos de Gênero e Diversidade, na Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia.

Orientação: Profa. Dra. Caroline Barreto

Salvador - BA
2023

CÉSAR GABRIEL BELÉM

“PROCURAM-SE BONECAS PRETAS”:

ARTE E RESISTÊNCIA DAS DRAG QUEENS NEGRAS DE SALVADOR

Trabalho de conclusão de Curso apresentado ao Bacharelado em Estudos de Gênero e Diversidade, na Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia.

Salvador, 13 de Dezembro de 2023.

Banca examinadora

Profa. Dra. Caroline Barreto de Lima (Orientadora)
Doutora pelo Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e
Sociedade - PosCultura (IHAC - UFBA)
Universidade Federal da Bahia (UFBA – FFHC/NEIM)

Profa Ms. Andreza Lorena Santos Cerqueira
Mestra em Estudos sobre Mulheres, Gênero e Feminismo (PPGNEIM - UFBA)
Bacharel em Comunicação Social - Relações Públicas (UNEB)

Darlane Silva Vieira Andrade
Doutora em Estudos Interdisciplinares Sobre Mulheres, Gênero e Feminismo
(PPGNEIM - UFBA)
Universidade Federal da Bahia (UFBA – FFHC/NEIM)

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA), com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

S237 Santos, César Gabriel Belém dos
/ “Procuram-se bonecas pretas”: arte e resistência das drag queens negras de Salvador

César Gabriel Belém dos Santos, 2023.
74 f.: il.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Caroline Barreto
TCC (trabalho de conclusão de curso) – Curso de graduação em Estudos de Gênero

e
Bahia, Diversidade. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da
Salvador, 2023.

1. Transformistas – Salvador (BA). 2. Personificadores femininos. 3. Negras.
4. Diáspora africana. 5. Cultura afro-brasileira - Arte. I. Barreto Caroline. II.
Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

CDD: 305.42

Com afeto,

Dedico este estudo a todas as pessoas LGBTQPN+, negras, periféricas e
subalternizadas desse mundo.
Que nossa força, nosso brilho nunca acabem.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, as Drags *Queens* e *Kings* , principalmente àquelas de Salvador que foram minhas interlocutoras, obrigado por me ajudarem a construir essa oferta intelectual. Vocês são a razão desse trabalho e vão cada dia mais conquistar o espaço de destaque que merecem.

Gratidão a minha família, que me apoiou incansavelmente, entendeu minhas ausências e não me deixou cair nessa jornada. Em especial a minha mãe Norma, meu pai Antônio e o meu irmão Pedro.

A meus amigos, que sonharam junto comigo e sempre foram uma das bases para que eu sobrevivesse e que tivesse força para ser intelectual. Em especial a Andreza, Mariana, Nadson, Fernanda, João e Janini que sempre embarcaram comigo em toda e qualquer jornada.

A meus afetos, que me ensinaram a sentir, e a ser um organismo cheio de felicidade, gozo e de existência como corpo subalterno.

Aos colegas de trabalho por serem solidários a meu sonho e a me permitir ser um intelectual e um profissional de excelência ao mesmo tempo.

As feministas, que me acolheram e são a base da minha intelectualidade, principalmente as feministas negras do Sul Global, sem a existência de seus escritos nada disso estaria aqui.

As minhas professoras do Bacharelado de Gênero e Diversidade e do Programa de Pós Graduação em Gênero, Mulheres e Feminismos por criarem esse espaço onde eu pude existir e onde eu deposito agora parte da minha jornada. Em especial Carol Barreto, minha orientadora neste trabalho e de muitos outros momentos da minha jornada acadêmica pelo Bacharelado em Gênero e Diversidade.

*"A minha pele de ébano é
A minha alma nua
Espalhando a luz do sol
Espelhando a luz da lua*

*Tem a plumagem da noite
E a liberdade da rua
Minha pele é linguagem
E a leitura é toda sua"*

Lazzo Matumbi

RESUMO

Salvador é considerada a cidade mais negra fora da África e a Cidade da Música pela UNESCO e, dentre as várias opções de divertimento e de arte afro-diaspórica que ela proporciona uma, em especial, vem crescendo e ganhando notoriedade midiática: a arte *Drag Queen* feita por pessoas pretas. Neste estudo, investigo os marcadores interseccionais que estão impressos nessas artistas e na arte que elas performam, as dinâmicas de localidade e de como as tessituras urbanas impactam nas suas vivências e performatividades. Por meio da música, da *montação*, do *fervo*, podemos entender como a cidade alimenta essa arte e como ela alimenta os espaços da cidade, o impacto que esses corpos causam no lócus urbano e as formas como esses espaços de sociabilidade interferem na cena local de cultura. Para entender esses espaços e essas artistas, fiz etnografia em diversos espaços de sociabilidade LGBTQAPN+ de Salvador, observando como esses corpos e o público se comportam, como essa arte e artistas se exprimem.

Palavras-chaves: Drag Queens Negras. Cultura Afro Diaspórica. Ativismo. Salvador.

ABSTRACT

Salvador is considered the blackest city outside of Africa and the City of Music by UNESCO. Among the various options for entertainment and Afro-diasporic art that it provides, one in particular has been growing and gaining media prominence: Drag Queen art created by Black individuals. In this study, I investigate the intersectional markers imprinted on these artists and the art they perform, examining the dynamics of locality and how urban textures impact their experiences and performances. Through music, makeup, and vibrant events, we can understand how the city nurtures this art and how it, in turn, nurtures the city's spaces. We explore the impact these bodies have on the urban landscape and the ways in which these spaces of sociability interfere with the local cultural scene. To comprehend these spaces and these artists, I conducted ethnography in various LGBTQAPN+ sociability spaces in Salvador, observing how these bodies and the audience behave, as well as how this art and these artists express themselves.

Keywords: Black Drag Queens, Afro-Diasporic Culture, Activism. Salvador.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Imagem da Drag Queen Mary Jane Beck no Boteco do Paulista

Figura 2 – Imagem da Drag Queen Gotham

Figura 3 – Imagem da Drag Queen Gotham

Figura 4 – Imagem da Drag Queen Mary Jane Beck.

Figura 5 – Imagem da Drag Queen Mary Jane Beck.

Figura 6 – Imagem da Drag Queen Valerie O'arah.

Figura 7 – Imagem da Drag Queen Valerie O'arah.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1.0 CIÊNCIA FEMINISTA: MEU LOCUS DE PESQUISA	14
2.0 CULTURA COMO EXPERIÊNCIA	26
3.1 NETNOGRAFIA E OBSERVAÇÃO DIGITAL: COMO ESCOLHI MINHAS PESSOAS INTERLOCUTORAS	31
3.2 ETNOGRAFIA E PESQUISA DE CAMPO	37
4.0 POR QUE <i>DRAG QUEENS</i> E EM SALVADOR?	46
5.0 <i>DRAGS</i> NO CONTEXTO DO ESTUDO DE SEXUALIDADES	54
6.0 ARTIVISMOS NA ARTE DRAG, NEGRA E LGBTQAPN+	60
7.0 CONSIDERAÇÕES FINAIS	66
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	69
APÊNDICES	

INTRODUÇÃO

Pensar em pesquisar como pessoas LGBTQIAPN+ se divertem dentro do ambiente acadêmico já é subversivo, executar uma pesquisa que observa como artistas bichas, *drag queens* pretas, se compõem e existem no cenário de cultura de Salvador, a partir do campo dos Estudos de Gênero e performance, é duplamente subversivo. É com a força dessa subversão, essa que também é o ato que minhas pessoas pesquisadas realizam para sua sobrevivência, que esse texto foi escrito. É com a lente de pessoa marginalizada que eu pesquiso a maneira com que os espaços de sociabilidade de Salvador e a própria cidade acolhem ou expulsam essas artistas e esses corpos. Dentro desse universo, por conta da minha formação e de uma escolha política, utilizo como lente metodológica os estudos de feministas negras e interseccionais e as suas perspectivas.

Olhando e levando em conta as subjetividades das minhas pessoas pesquisadas, me encontro com a cultura e os Estudos Culturais focados na área de Experiência, entendendo a cultura *drag* como uma cultura de experiência de via dupla, pois ela tanto provoca uma experiência para seus expectadores quanto em si é um movimento de experienciação e experimentação, uma arte que existe na disputa e cria movimentos de incômodo por não seguir a receita da arte erudita ou qualquer tipo de roteiro, é uma arte que se coloca em criar e recriar novos tipos de interfaces. Dentro desse olhar de arte e cultura como experiência, me debruço também na Antropologia da Experiência e como ela explica a performatividade da cultura *drag* e as suas interações.

Por conta da maneira com que a arte se organiza no tempo atual e a forma com que as artistas expandiram e utilizam os meios digitais como arena de espetáculo, utilizo como metodologia a Netnografia e a observação digital, por meio dela consegui pesquisar no período de isolamento por conta da pandemia de COVID-19 e também manter contato com a arte e as artistas *drag* quando a presença física não era recomendada. Por isso também, localizo no

meu estudo como pesquisei durante o período da pandemia e os desdobramentos que ela trouxe para a própria pesquisa em si e para o contexto de arte *drag* e suas artistas.

Fiz visitas de campo nos espaços de sociabilidade da cena *Drag* de Salvador, observando de forma essas pessoas, o público, os espaços, o efeito da arte nas pessoas. Entendi por meio dessa observação o impacto da arte na vida dessas artistas e dessas pessoas, a forma com que a cidade dialoga com essas pessoas e espaços e vice versa.

Além disso, trago os motivos pelos quais escolhi esse objeto de pesquisa e como ele se apresenta, respondo quais os diferenciais da cena *drag queen* Preta de Salvador e das suas artistas, de forma que justifique esse estudo. Faço também um breve retrospecto do cenário cultural de Salvador e de como ele se localiza no cenário de arte e cultura do país, com especial atenção para pensar como a arte e cultura LGBTQIAPN+ se inserem nos espaços e no cenário da cidade.

Por fim, trago como os estudos de sexualidade dialogam com essas existências e a importância da arte para pessoas LGBTQ+, sejam elas artistas ou consumidoras de artes. Trago então o conceito de ativismo para mostrar como a arte LGBTQ+ pode ser ativista e mantém e refaz as existências dessas pessoas.

*"A minha pele preta é
meu manto de coragem
Impulsiona o movimento
Envaidece a viadagem"
(Linn da Quebrada)*

1.0 CIÊNCIA FEMINISTA: MEU LOCUS DE PESQUISA

Segundo a criadora da boneca Barbie a americana Ruth Handler, ela desenvolveu a boneca em função de substituir as bonecas que existiam na época e que eram na sua maioria representações de bebês ¹, trazer uma releitura de mulheres adultas seria então permitir que meninas brincassem com uma imagem mais próximas do seu eu futuro, pudessem trocar roupas e mimetizar a vida de uma mulher adulta por meio da brincadeira.

O que Ruth não pensou em criar semelhança naquela época foi a imagem semelhante de uma boneca negra, já que, a primeira versão de uma boneca Barbie de cor negra só apareceu no ano de 1979, cerca de 20 anos depois da primeira versão da boneca Barbie². Pensar em meninos brincando de forma livre e aceita pela sociedade de Barbie foi outra invenção que Ruth não pensou, tampouco que vemos ser naturalizados no ano de 2023. Procurar bonecas pretas na Salvador de 2023 é pensar quem foi, são e podem ser essas bonecas representadas na realidade, é pensar nos aparatos de gênero, raça e performatividades que bonecas podem representar. E diferente do que Ruth imaginou na criação da Barbie em 1959 ou o que a sociedade lida como um comportamento tido como aceito, vou eu um homem negro, bissexual procurar e "brincar" com bonecas pretas Soteropolitanas.

Bonecas essas que confundem as leituras de gênero e performatividade, bonecas que são artistas artistas e que burlam os conceitos de normatividade, bonecas que são pretas mas que também tem outros recortes e vivências na cidade, bonecas que saem a noite montadas e de dia podem ser

¹ Disponível em

<https://exame.com/pop/barbie-quem-e-ruth-handler-criadora-da-boneca-e-que-aparece-no-filme/>;

Acesso em 24 de Novembro de 2023 às 02:46

² Disponível em

<https://www.uol.com.br/ecoa/ultimas-noticias/2023/07/30/colecionadora-conta-a-historia-que-esta-por-tras-da-criacao-da-barbie-negra.htm>; Acesso em 24 de Novembro de 2023 às 02:47

vistas com outra identidade, nome e endereço, bonecas que são pretas e são *Drags* mas também são *Queens*.

Neste trabalho pesquiso como as *Drags Queens* pretas da cidade de Salvador ocupam os espaços de divertimento e existência da cidade, como essas *Bonecas Pretas* existem e como sua arte ocupa os espaços, fazendo isso com o olhar dos estudos de gênero e performance, assim como nos estudos de raça, pensando nas desigualdades e gênero, raça e sexualidade ainda existentes e no fato de eu ser um pesquisador implicado por diversos desses recortes.

Em um mundo no qual a justiça de gênero e de raça ainda é inexistente, deslocar o olhar para os estudos de feministas negras em um trabalho que versa sobre cultura afro-diaspórica produzida em Salvador, na Bahia, é fundamental para que se entenda os fenômenos que afligem esses corpos e essas subjetividades. Pensar que a ciência dos últimos séculos foi desenvolvida igualitariamente é fechar os olhos para a história, para as opressões que mulheres, pessoas racializadas, pessoas do Sul Global e do mundo que boa parte do tempo é esquecido, escondido, vilipendiado e tratado como "terceiro mundo". É necessário deslocar o olhar para ciências diferentes daquelas que tradicionalmente nos ensinam para se entender verdadeiramente os fenômenos que nos afligem, já que a ciência eurocêntrica é baseada nos pensamentos de homens que não se interessavam nem se debruçaram pelos fenômenos sociais igualitariamente. Esses "cientistas" não abarcavam diferentes vivências e subjetividades, ancorando-se no machismo e no patriarcado em sua produção intelectual.

Fazer esses deslocamentos não é uma tarefa fácil, é preciso uma desconstrução de pensamento e um deslocamento da maneira com que tradicionalmente somos ensinados a pensar e a pesquisar, segundo Clifford Geertz (1989), faz parte da necessidade de revisitar conceitos, e maneiras de pesquisar o incômodo e o estranhamento. Contudo, Geertz ensina-nos a aperfeiçoar nossa maneira de pensar e de gerar um pensamento crítico, olhar de maneira original e diferente para perguntas, conceitos e ideias. Para o autor, tomar partido delas ao mesmo tempo que as insere no contexto é uma nova forma de familiaridade do pensamento crítico e da geração de conhecimento, de forma que:

[...] Ao nos familiarizarmos com a nova ideia, após ela se tornar parte do nosso suprimento geral de conceitos teóricos, nossas expectativas são levadas a um maior equilíbrio quanto às suas reais utilizações, e termina a sua popularidade excessiva. Alguns fanáticos persistem em sua opinião anterior sobre ela, a "chave para o universo", mas pensadores menos bitolados, depois de algum tempo, fixam-se nos problemas que a ideia gerou efetivamente. Tentam aplicá-la e ampliá-la onde ela realmente se aplica e onde é possível expandi-la, desistindo quando ela não pode ser aplicada ou ampliada (GEERTZ, 1989, p. 13).

É com posicionamento, localidade e alteridade que escrevo esse texto, com o lócus da ciência feminista, que é e foi "[...] o de estender e reinterpretar as categorias de diversos discursos teóricos de modo a tornar as atividades e relações sociais das mulheres analiticamente visíveis" (HARDING, 1993, p.1), já que, até então, a ciência partia desse local de invisibilização dos problemas das mulheres, dos escritos das mulheres e de pessoas minorizadas, não pensavam que essas alteridades era passíveis de serem analisadas e analisadas. As relações de gênero não eram observadas e levadas em consideração, deixando parte da realidade submersa em um não lugar de parcialidade. Isso não quer dizer tampouco que devemos esconder essa ciência masculinista e masculinizante, e sim de reinterpretá-la, atualizando-a, pensando em uma ótica feminista, através da qual esses indivíduos são capazes de produzir ciência e de ser ciência.

Ao inserir novos tipos de experiência, diminuímos as possibilidades de se fazer uma pesquisa que não reflete a realidade. Ao pensarmos que boa parte das teorias que utilizamos como fundantes excluíram essas diferenciações de gênero e que "não foram essas experiências que geraram os problemas que as teorias procuram resolver, nem serviram elas de base para testar a adequação dessas teorias" (HARDING, 1993, p. 1), entendemos que fazer uma ciência feminista é fazer uma ciência menos descolada da realidade e que observa outras perspectivas.

É importante se quebrar também a ideia de que a ciência feminista é, de alguma forma, mais relacional, que não se atém aos fatos e é comandada por emoções, esse é o pensamento machista que muitos pesquisadores tentavam implicar na ciência feminista para que ela fosse desacreditada, e para que

eles mantivessem o poder do que é considerado ciência e pensar. Um pensamento que ajudava a manter o *status quo* e os privilégios, fazendo com que existisse pouca possibilidade de um deslocamento da ciência para outros problemas e necessidades de pensamento, dessa maneira:

A romantização dos valores tradicionalmente associados à mulher, que deixa escapar a oportunidade de discutir os estereótipos masculinos enquanto práticas dominantes e lugar do poder em uma sociedade androcêntrica (SCHIEBINGER, 2001, p.11).

No fundo, o que temos que perceber é que, apesar de haver uma ciência feminista, ela deriva do fato de se perceber e ter um ponto de partida feminista, contudo, vale salientar que ela respeita todos os ritos necessários para se fazer uma boa ciência. Assim, a ciência feminista é tão valiosa e possui tanta qualidade quanto qualquer outra. A ciência não é completamente relacional, ela parte de pontos de vista diferentes. Todos nós partimos de lugares únicos, individuais, e relacionais à nossa posição. Deslocar pensamentos e olhares para outros problemas é tentar se democratizar e responder perguntas diferentes, aumentando a amplitude de pensamento considerando o poder, os sistemas de capital que são exercidos sobre nós, a maneira com que as relações sociais se organizam, as relações entre diferenças e outridade, é gerar outros métodos de abordar os problemas. Por isso, entende-se dessa forma que:

Testar a hipótese de que as mulheres podem fazer ou têm feito ciência diferentemente (ou mesmo de que o feminismo faria uma diferença) iria requerer um estudo complexo de história da ciência. Embora tanto mulheres como feminismo sejam variáveis importantes, mudanças nos métodos e substância da ciência resultam de um vasto conjunto de fatores sutis e não tão sutis. Ninguém iria sugerir, por exemplo, que a Segunda Guerra Mundial foi "causada" por Hitler ou mesmo pela ascensão do Nazismo. Os historiadores analisam tendências sociais e econômicas de longo prazo que causaram instabilidade na sociedade europeia e especialmente alemã. Eles fazem remontar aspectos do nazismo a aspectos autoritários do luteranismo, a fraquezas nos tratados estruturando a paz após a Primeira Guerra Mundial, aos antecedentes coloniais de nações europeias, à fragilidade das tradições democráticas na Alemanha e assim por diante (SCHIEBINGER, 2001, p.38).

A ciência feminista, então, destrói a lógica de que existe um ser universal, de que não existe parcialidade no método da ciência e do pensamento. Por outro lado, ela reconstrói o localizar-se no pensamento e na alteridade na hora de pensar, entendendo que é necessário se colocar na ciência, pois, independente da tentativa de se deslocar como observador não participante das cenas de pesquisa, já partimos para nosso lócus como nossa bagagem e com todo um arcabouço pré-existente.

Ressaltar de onde vem esse arcabouço e localizá-lo ao fazer ciência é então dar a oportunidade ao interlocutor de entender com mais afinco de onde essa ciência está partindo e como ela se estrutura. Entender que não existe sujeito universal é respeitar as pessoas e fenômenos pesquisados e o próprio sujeito-pesquisador, fazer o deslocamento do pensamento para entender as particularidades de cada sujeito, objeto e pesquisador é quebrar paradigmas criados pela ciência tradicional que vem repleta de um olhar patriarcal e machista. É necessário se deslocar para entender que:

Uma vez entendido o caráter arrasadoramente mítico do "homem" universal e essencial que foi sujeito e objeto paradigmáticos das teorias não feministas, começamos a duvidar da utilidade de uma análise que toma como sujeito ou objeto uma mulher universal - como agente ou como matéria do pensamento (HARDING, 1993, p.8).

E dentro desse universo de ciência feminista, temos que pontuar que ela não é nem deve ser universalizante também. Por boa parte do tempo, a ciência feminista que tanto tentou quebrar a lógica masculinizante apagou outras possibilidades de pensamento com a sua vertente branca e a tentativa de não se respeitar outros deslocamentos de pensar vindos de pessoas racializadas, do Sul Global, os transfeminismos e qualquer tipo de pensamento que também tirava do *status quo* pensadoras brancas eurocentradas. Foi essa ciência feminista branca, de classe social privilegiada e do Norte Global, que não levava em consideração diversos tipos de problemas e abordagens e que:

Na busca de teorias que formulem a única e verdadeira versão feminista da história da experiência humana, o feminismo se

arrisca a reproduzir, na teoria e na prática política, a tendência das explicações patriarcais para policiar o pensamento, presumindo que somente os problemas de algumas mulheres são problemas humanos, e que apenas são racionais as soluções desses problemas (HARDING, 1993, p. 9).

Por isso, para além dessa pesquisa levar o pensamento da ciência feminista em si, eu me desloco para o pensamento feminista negro, e é deste lugar que eu falo, do feminismo negro, do Sul Global, já que tudo isso me recorta e me torna ser, é pensando nessa complexidade que o feminismo negro se torna necessário. Pensar problemas e outras realidades e se deslocar também para outros tipos de olhares é fundamental para uma ciência mais democrática. Pensar ciência com o olhar de pessoas subalternizadas é, acima de tudo, uma revolução, uma nova maneira de revolucionar a ciência e considerar que outros sujeitos são possíveis de fazer ciência e pensar, que o deslocamento vai criar novas maneiras de se resolver problemas, estudar fenômenos, pensar soluções e considerações de outros sujeitos e de outras maneiras de viver. Assim, segundo Ângela Figueiredo (2020):

De acordo com Boaventura (2009), a epistemologia construiu um modelo hegemônico de ciência moderna, oriundo do modelo de racionalidade que se constituiu a partir da revolução científica do século XVI, e que alcançou seu apogeu no século XIX. Uma das características mais destacadas nesse contexto. Foi a omissão do sujeito na produção do conhecimento, que “esqueceu” trabalhadores, mulheres, indígenas, afrodescendentes, e esses excluídos e excluídas estão, sobretudo, no conjunto de países e regiões submetidos ao colonialismo europeu (SANTOS, 2009) (FIGUEIREDO, 2020, p. 6).

À revelia do feminismo branco europeu, as mulheres negras formaram o feminismo negro para falar sobre seus problemas, e de outros sujeitos subalternizados, pensar deslocamentos da sua localização no mundo e desses indivíduos, além de pensar problemas a partir da sua realidade. É uma epistemologia localizada por diversas opressões que levamos conosco o tempo todo e que impacta o nosso modo de fazer ciência. Anteriormente, essas opressões não eram levadas em consideração, já que, de acordo com Luiza Bairros:

[...] uma mulher negra trabalhadora é triplamente oprimida ou mais oprimida do que uma mulher branca na mesma classe social mas experimenta a opressão a partir de um lugar que proporciona um ponto de vista diferente sobre o que é ser mulher numa sociedade desigual racista e sexista (BAIRROS, 1995, p.461).

Utilizo nesta pesquisa o feminismo negro, pois ele me permite pensar o lugar de problemas das sujeitas que irei pesquisar, bem como me debruçar sobre os problemas e as soluções que as epistemologias brancas não alcançam. Por conta das suas interseccionalidades, as mulheres negras se deslocaram para um tipo de ciência e de pensamento que busca ser mais amplo e relacional, que entende dos contextos e das diferenças dos diversos fenômenos que nos recortam e atravessam, pensar para além das opressões, mas considerando-as. Nesse sentido, o feminismo negro pensa coletivamente e com um projeto de libertação das sujeitas, algo que pretendo utilizar nesta pesquisa. Buscar uma ciência que ajude as pessoas interlocutoras é uma necessidade da Academia e daqueles que estudam comunidades subalternizadas. O Feminismo Negro tem essa particularidade, pois, segundo bell hooks (2015, p. 207):

Como grupo, as mulheres negras estão em uma posição incomum nesta sociedade, pois não só estamos coletivamente na parte inferior da escada do trabalho, mas nossa condição social geral é inferior à de qualquer outro grupo. Ocupando essa posição, suportamos o fardo da opressão machista, racista e classista. Ao mesmo tempo, somos o grupo que não foi socializado para assumir o papel de explorador/opressor, no sentido de que não nos permitem ter qualquer "outro" não institucionalizado que possamos explorar ou oprimir.

Há também uma confluência entre marcadores em mim que me fazem querer ir além dos marcadores de gênero ou raça, e pensar em diversas opressões que levo comigo de maneira interseccional. Dentro desse espectro, tomo como minha epistemologia um aspecto relacional de:

[...] em contraste com as epistemologias, os paradigmas abrangem enquadramentos interpretativos, como a interseccionalidade, que são usados para a explicação de tal fenômeno social. Metodologia se refere aos princípios gerais de como conduzir uma pesquisa e como paradigmas

interpretativos devem ser utilizados. O nível da epistemologia é importante porque ele determina quais questões merecem investigação, que quadros interpretativos serão utilizados para analisar os achados e que conhecimento subsequente será expresso (COLLINS, 2000, p. 252 *apud* FIGUEIREDO, 2020, p. 6).

Para entender melhor os motivos de que eu utilizo o feminismo negro e interseccional e não tão somente feminismo nesta pesquisa, é importante entender em como eles se diferenciam e como as mulheres negras são recortadas diferentemente das mulheres brancas. O feminismo hegemônico surgiu das mãos de mulheres e para mulheres brancas, do norte, que não pensaram e humanizaram mulheres que sempre foram oprimidas e sentiram todos os impactos do sexismo e do patriarcado, que sempre foram impactadas pelas ações inclusive destas feministas brancas. Para bell hooks (2000) quando consideramos o feminismo branco como o feminismo em geral, consideramos as vozes de mulheres como Betty Friedan considerando por muitos como uma das principais pessoas ao falar sobre feminismo, só que os atos e palavras de Friedan:

A famosa frase de Friedan, “o problema que não tem nome”, muitas vezes citada para descrever a condição das mulheres nesta sociedade, na verdade se refere à situação de um seleto grupo de mulheres brancas casadas, com formação universitária, de classe média e alta – donas de casa entediadas com o lazer, a casa, os filhos, as compras, que queriam mais da vida. Friedan conclui seu primeiro capítulo afirmando: “Não podemos continuar a ignorar essa voz íntima da mulher, que diz: Quero algo mais que meu marido, meus filhos e minha casa”. A autora definiu esse “mais” como profissões, sem discutir quem seria chamado para cuidar dos filhos e manter a casa se mais mulheres como ela própria fossem libertadas do trabalho doméstico e tivessem o mesmo acesso a profissões que têm os homens brancos. Ela não falou das necessidades das mulheres sem homem, sem filhos, sem lar, ignorou a existência de todas as mulheres não brancas e das brancas pobres, e não disse aos leitores se era mais gratificante ser empregada, babá, operária, secretária ou uma prostituta do que ser dona de casa da classe abastada (hooks, 2000, p. 194).

Esse problema acaba se repetindo em todo o feminismo eurocêntrico, pois as mulheres que defendem essa vertente levam em consideração apenas seus problemas e vivências, ignorando a diversidade e a pluralidade de

opressões que abarcam outras sujeitas. Assim, o Feminismo Negro surge para sair desta bolha, pensar nos problemas de outras mulheres, e de outras pessoas minorizadas, já que os problemas gerados pela desigualdade de gênero afetam a todos, principalmente às pessoas de minorias sociais. Ignorar a existência de outros tipos de vivências e de outras possibilidades é comum na ciência branca, e isso não é diferente no feminismo pautado pela branquitude. Nesse sentido, o Feminismo Negro propõe pensar para além dos efeitos do patriarcado e sexismo, pensar nas mulheres que:

Como grupo, as mulheres negras estão em uma posição incomum nesta sociedade, pois não só estamos coletivamente na parte inferior da escada do trabalho, mas nossa condição social geral é inferior à de qualquer outro grupo. Ocupando essa posição, suportamos o fardo da opressão machista, racista e classista. Ao mesmo tempo, somos o grupo que não foi socializado para assumir o papel de explorador/opressor, no sentido de que não nos permitem ter qualquer “outro” não institucionalizado que possamos explorar ou oprimir (hooks, 2000, p. 207).

Para além de ser uma corrente teórica, e uma lente analítica para se observar o mundo e os problemas enfrentados principalmente por pessoas racializadas e que vivem nas margens, o Feminismo Negro compõe parte de um espectro de pensamento. Observar os problemas, as vivências e o mundo por essas lentes é libertador e pode ser extremamente necessário para a sobrevivência das mulheres negras, na tentativa de diminuir as opressões que elas carregam em seus corpos, nos seus caminhos e que vêm se repetindo através da história. Segundo Patrícia Hill Collins (2016), outra importante pensadora que faz parte do arcabouço e do pensamento feminista negro, ele:

[...] consiste em ideias produzidas por mulheres negras que elucidam um ponto de vista de e para mulheres negras. Diversas premissas fundamentam essa definição em construção. Primeiro, a definição sugere que é impossível separar estrutura e conteúdo temático de pensamento das condições materiais e históricas que moldam as vidas de suas produtoras (Berger & Luckmann, 1996; Mannheim, 1954) (COLLINS, 2016, p. 101).

Diante disso, analisar as *drag queens* pretas de Salvador pela lente do feminismo negro e da interseccionalidade é necessário e, por isso, foi a

abordagem metodológica escolhida por mim. Visto que pensar em corpos negros e LGBTQIAPN+ pelo prisma do feminismo negro é fundamental para as vivências deste estudo, pensar em cultura LGBTQIAPN+ pautada por pessoas negras é refletir como os problemas interseccionais recortam corpos negros, corpos esses que sofrem por diversas avenidas de opressão, sejam elas estruturais ou ativamente pelas violências múltiplas que são produzidas pela sociedade, pelo Estado, pelas estruturas racistas e patriarcais.

"Drags são feitas de maquiagem, texto, modos de ser/estar no meio do público, de performances, de dublagens, de fantasias, de desejos" (VENCATO, 2002, p. 3), são também feitas de histórias engendradas nos seus corpos, histórias que, na maioria das vezes, são carregadas de homofobia, violências, problemas com a família e com suas próprias identidades. Para além da maquiagem, do brilho, do salto alto, há histórias que precisam ser contadas para que se entenda a forma com que essa arte se exprime, a forma como ela é feita, como o ambiente interfere nela e vice-versa.

Essas artistas, performers, são muitas vezes símbolos também de resistência artística, elas que ocupam espaços das cidades que muitas vezes são vistos como abjetos pelo restante da sociedade, que ocupam muitas vezes centros e espaços que outras camadas sociais e artistas de outras vertentes não acessam, seja por ser o espaço relegado a esses corpos, seja pela potência da sua montagem e existências que ocupam, e é nesses espaços que eu irei adentrar pra fazer minha pesquisa de campo e etnografia, pois etnografia é "[...] interagir/relacionar-se. Não é só estar com o outro, fitando seus trejeitos e anotando suas palavras. É por vezes estar sujeito a sentir o que ele sente, de modo diverso do dele" (GEERTZ, 2000) (VENCATO, 2002, p. 20).

Ao olhar para uma *drag queen* ou *king* é impossível não se perguntar onde começa o que lemos como feminino ou masculino, a qual diva aquela figura remonta, que tipo de processos, evidências, bagagem aquela figura carrega consigo, o que poucos se perguntam, e que eu estou em busca nesta pesquisa, é: para além da maquiagem, do vestido, do brilho, do microfone, quem são as *drags* negras de Salvador? O que elas carregam dentro de si dessa cidade? O que a cidade carrega com elas? Como são seus processos de montagem, de resistência, de ocupação, suas subjetividades?

Drags são personagens, mas também são *personas*, e este processo de construção e desconstrução:

[...] também é gradativo e constantemente passa por refazer, sendo iniciado quando se decide pela primeira vez “sair montada” e reelaborado a cada vez que é necessário pôr em ação qualquer um dos aspectos inerentes à experiência drag (VENCATO, 2002, p. 36).

Assim, esses corpos e personagens vivem uma experiência singular dentro de si e na ocupação da cidade e dos espaços, ao estarem desmontadas elas existem e vivem a experiência de uma maneira totalmente diferente ao estarem montadas, a percepção que a sociedade tem dos corpos masculinos e femininos sobretudo pretos perpassa diferentes recortes do racismo, e ao estarem montadas há diversos outros recortes em um primeiro plano como a homofobia, a percepção de um corpo artístico:

Como para os/as transexuais e travestis trabalhados/as por Maluf (2000), diria que para as drags é o corpo o território em que se opera a transformação, não uma espécie de passagem da natureza para a cultura, mas uma passagem entre “dois corpos culturais” (“de um corpo cosmológico essencializado a um corpo cosmológico não-essencializado, de uma teoria de gênero a outra teoria de gênero”) mediada pelo desejo de tornar-se outro, de tornar-se uma personagem, uma caricatura de um feminino que talvez nem mesmo exista numa suposta “natureza feminina”. Assim, poderia ser dito que “... o corpo e os usos que dele fazemos, bem como as vestimentas, adornos, pinturas e ornamentos corporais, tudo isso constitui, nas mais diversas culturas, um universo no qual se inscrevem valores, significados e comportamentos, cujo estudo favorece a compreensão da natureza da vida sociocultural” (Otta & Queiroz, 2000: 19) (VENCATO, 2002, p. 36).

Na montagem, as *drags* se montam e se remontam artisticamente, mas também com uma nova *persona*, ali ocorre a preparação corporal para o momento ápice onde a metamorfose ocorre, e aquele ser, que minutos antes era uma coisa, se torna outra, pronta para, sem vergonha, envolver o público, fazer mágica com seu *lip sync*³, encantar o público. Assim, quando estão

³ Segundo o dicionário Cambridge, *lip sync* é uma prática em que os intérpretes fingem estar cantando uma música, quando na verdade estão apenas movendo os lábios. O lip sync é parte

prontas para o show, a subversão de corpos, de gênero, de sexualidade ocorre e é na sociabilidade, no palco, na pista e na rua que a arte *drag* toma forma e elas nascem. "O caráter fabricado e (re)elaborado da experiência drag é sublinhado pelas drags em conversas com os demais sujeitos com quem convivem" (VENCATO, 2002, p. 45).

As *drags* ocupam as paisagens urbanas e os espaços de divertimento da cidade. Apesar de serem encontradas em espaços de diversão LGBTQIAPN+ com maior facilidade, elas se transferem para outros espaços tão logo eles existam e essa transferência seja possível. Ou seja, onde há agentes e espaços culturais ou de resistência há um espaço *drag*, de forma que elas estão "[...] cada vez mais visíveis no cenário urbano contemporâneo. Pouco a pouco, elas foram surgindo e, no começo dos anos 1990, já tinham se espalhado por quase todas grandes metrópoles do planeta" (GADELHA, 2009, p. 19).

A partir da fala de Gadelha, nota-se que essas *personas* não são vistas apenas em espaços de espetáculo, cada vez mais elas ocupam a cidade de maneira única, com outras atividades, sendo a *drag* uma persona através da qual um indivíduo pode se empoderar a qualquer momento e vestir-se de uma nova personalidade:

Esses corpos são minuciosamente manufaturados através de um processo conhecido por montagem. Pintados, travestidos e adornados às mil maneiras, muitos desses corpos montados se apresentam como verdadeiros artefatos rizomáticos.

Em tais montagens, quase tudo pode ser traçado animalidade, feminilidade, masculinidade, etc. O corpo montado de uma drag pode ter asas como as de um dragão; possuir seios; ter chifres; seus olhos podem ser marrons, vermelhos, violetas ou de qualquer outra cor; seus cabelos são de perucas, cujos fios podem exibir diversas cores, texturas e tamanhos; suas vestimentas (sempre femininas) estão mais próximas de fantasias carnavalescas; e seus pés costumam apresentar-se calçados em sapatos de saltos elevadíssimos (GADELHA, 2009, p. 19).

Para ler melhor essas pessoas, utilizo da antropologia da performance e da experiência, dos estudos dos rituais e da cultura de massa, em uma pesquisa de campo, olhando de perto para essas pessoas, suas personas e

importante da cultura Drag, a maioria das Drags fazem dublagens de músicas nas suas apresentações.

para a cidade como uma tríade que se une para desvendar como elas se relacionam com seus pares, com suas personas *drag*, seus espaços de sociabilidade e a cidade em volta, pensando também o corpo como espaço que personifica esses fenômenos e expande para fora e para o que o outro observa. Utilizo uma bibliografia vasta com diversos aspectos, pois os fenômenos e as pessoas pesquisadas são complexas, e onde necessita um olhar de interseccionalidade e interdisciplinaridade, de certa forma as ciências sociais nos possibilita diversas abordagens de pesquisa e de estudos de fenômeno, pensando o corpo psicossocial, de forma que temos um desenvolvimento mais amplo das possibilidades de abordagem da pesquisa de indivíduos e das relações deles com a sociedade, de forma que:

Atualmente, são desenvolvidas questões de interesse crescente para as ciências sociais sobre os usos sociais do corpo. Por um lado, trata-se da controvérsia cultural sobre o futuro dos corpos, explorando o papel da ciência e da tecnologia nas novas concepções acerca do corpo, da vida e da morte. Por outro lado, trata-se dos usos "subversivos" do corpo que, por parte de certos grupos urbanos, questionam certos valores sociais, em especial os de gênero (GADELHA, 2009, p. 19).

2.0 CULTURA COMO EXPERIÊNCIA

Para além do Feminismo Negro e da interseccionalidade, minha pesquisa está calcada na ótica dos Estudos Culturais e de Performance, principalmente nas Teorias da Cultura de Massa, entendendo que, a cultura *drag*, além de derivar da cultura de massa, hoje passa por um fenômeno de chegar também às massas, fenômeno este visto inclusive no Brasil com o crescimento de artistas como Pablo Vittar e Glória Groove, que estão saindo das bolhas LGBTQIAPN+ e chegando no *mainstream*, aceitas pelas famílias e inclusive sendo sucesso com o público infantil⁴. Como já apontado por Gadelha (2009), as *drags* surgiram no fim do século XX, foram disseminadas pelo mundo e popularizaram-se, e agora chegaram aos programas dominicais, aos topos das paradas de sucesso, tiveram um deslocamento da visibilidade como

⁴ Disponível em: https://www.purepeople.com.br/midia/a-cantora-pablo-vittar-tambem-e-sucesso_m2393612. Acesso em: 18 mar. 2022.

artistas de nicho para artistas que podem performar em espaços de alta repercussão midiática.

Esses fatores não apagam, contudo, que essa cultura ainda é no seu cerne de resistência e de nicho, para além das *drags* famosas que estão nos programas de domingo na televisão há toda uma legião de outras *drags* que passam seu chapéu no final das suas apresentações para poder viver e em muitos casos para sair de espaços de subordinação. Há uma vulnerabilidade intrínseca nessa arte e nas artistas, a cultura LGBTQIAPN+ ainda é uma cultura de vulneráveis, contudo, de certa forma:

Tornar-se vulnerável à sedução da diferença, buscar um encontro com o Outro, não exige que o sujeito abdique de sua posição dominante de forma definitiva. Quando a raça e a etnicidade são Commodificados como recursos para o prazer, a cultura de grupos específicos, assim como os corpos de indivíduos, pode ser vista como constituinte de um *playground* alternativo onde os integrantes das raças, gêneros e práticas sexuais dominantes afirmam seu poder em relações íntimas com o Outro (hooks, 2019, p. 68).

É importante pensar aqui também o que seria esse Outro, pois quando falamos em raça, classe, gênero etc., o Outro seria aquele que se opõe a quem é o objeto, quem produz ações violentas e desumanizantes e que impactam diretamente nessas pessoas e que se desloca de um lugar de semelhança e de permissão para que estes vivam essa humanidade são esses Outros. Para Grada Kilomba (2019):

Other é um termo neutro em inglês, ausente de gênero. A sua tradução em português permite variar entre dois gêneros - a/o outra/o. Embora seja parcialmente satisfatório, pois inclui o gênero feminino e põe-se em primeiro lugar, não deixa de reduzir a dicotomia masculino/feminino, menina/menino, não permitindo a atendê-lo a vários gêneros LBTTQIA+ - xs Outrxs-expondo, mais uma vez, a problemática das relações de poder e a violência na língua portuguesa (KILOMBA, 2019, p. 16).

Para refletir como a cultura e a identidade afetam essas subjetividades, trarei a visão de cultura de Goffman (1975), que pensa identidade e a maneira com a qual recebemos os atributos materiais e imateriais de cada pessoa, sendo que, para ele, a identidade social é aquela que, primeiramente, nós somatizamos ao conhecer alguém e, a partir da qual criamos novas imagens.

Utilizarei essa teoria para entender essas *personas* que são tão amplas e com diferentes identidades como as *drags* pretas, já que é a partir da identidade que outros atributos são aglutinados e sumarizados para entendimento da localização delas no mundo e das referências que compõem as suas *personas*.

Pensando a Antropologia da Experiência a maneira com que essas *drags* são observadas ao se apresentar e ao se portar na cidade, e das próprias experiências que elas levam consigo seja no formar-se como artistas ou como indivíduos, pensando no que a cultura impacta nessas formações e que elas também são altamente influenciadas por diferentes meios onde passam e pelas experiências adquiridas nas suas vivências, de forma que:

Do ponto de vista de uma Antropologia da Experiência, não podemos apreender a experiência dos outros, podemos apenas tentar ouvir o que eles têm a nos dizer acerca dela. Turner (1981), assim como Bruner (1986), partindo da idéia de que o cultural é simbólico, afirma que comunicar a própria experiência é um ato auto-referencial, enquanto acerca das outras pessoas falamos em termos de comportamentos, o que implica numa noção de experiência que difere da de comportamento. Isso se daria porque a experiência é algo pessoal, que acontece num ser ativo, que muda e se molda na ação. Só podemos experimentar nossa própria vida, sendo muito difícil apreender a experiência do outro. Assim, poderia se dizer que a tentativa de expressar a experiência do outro se constitui na criação/expressão de uma outra experiência. São as expressões que estruturam a experiência, sendo que entre a realidade e o que é expresso há lacunas. É nessas lacunas, na tensão que elas provocam, que a experiência se constrói. Ainda, "... a experiência é culturalmente construída, enquanto a compreensão pressupõe a experiência" (1981: 6). É importante ressaltar que, na perspectiva de uma antropologia da experiência, as pessoas não são vistas como agentes passivos do processo histórico, ou seja, elas também constroem seu próprio mundo, suas próprias representações da realidade (VENCATO, 2002, p. 21).

Dentro da Antropologia da Experiência, há uma corrente dos Estudos Culturais que versa sobre a arte como experiência, comandada por John Dewey (2010), que entende que, para a arte e para cultura serem completas, elas precisam da experiência do interlocutor para existirem. Dessa forma, é necessária a bagagem da vivência de cada indivíduo para completá-las. Nessa teoria, cada obra de arte ou momento de arte isoladamente conta uma história que é modificada a partir de cada interlocutor, a mensagem só é decodificada

com a bagagem individual de cada um, sendo o artista um emissor de uma mensagem que vai ser completada com o auxílio do outro.

Pensando na arte *drag* como uma arte, que é em si uma experiência e onde as próprias artistas desejam criar experiências com suas apresentações, seu imagético e toda bagagem que elas trazem para sua arte, com essa teoria eu poderei entender a significação dessas mensagens e dessa arte. Para tanto, é fundamental entender as condições das artistas e dos interlocutores, bem como o meio, o universo e o espaço onde essa arte e artista estão inseridos, o que possibilita entender a arte e faz dela, em si, arte. Dessa maneira, é para entender a imbricação entre campo e objeto que utilizo da Teoria da Arte como Experiência. Investigar como o meio interfere na arte e na artista e vice-versa é o objeto deste trabalho. Assim, para Dewey (2010):

Quando os objetos artísticos são separados das condições de origem e funcionamento na experiência, constrói em torno deles um muro que quase opacifica sua significação geral, com a qual lida a teoria estética. A arte é remetida a um campo separado, onde é isolada da associação com os materiais e objetivos de todas as outras formas de esforço, sujeição e realização humanos (DEWEY, 2010, p. 60).

Por isso, a necessidade de estudar a arte de maneira conjunta com os fatores que as formam e que interferem no processo e no produto. Entender a arte como experiência, como um processo, e não como algo já dado que não necessita da bagagem dos interlocutores, é também entendê-la como parte integrante dos cenários urbanos, composta por uma soma de interferências. É entender também que essas artistas promovem por meio da arte um ativismo, entendendo suas vivências e arte como revolucionária e contra o sistema. Dessa forma, não há como passar pela arte sem ser interferida por ela, ainda que estejamos contemplando de maneira passiva sem um esforço para tentar entendê-la, já há ali uma própria afetação.

Entender o sentido de uma obra de arte ou de uma artista nos pede para que desloquemos o olhar para outras realidades. Assim, ao mesmo tempo que naquele momento estamos levando para a apreciação e para o fazer sentido nossa bagagem, há diversos processos interdependentes que ocorrem ao realizar uma arte ou significação. Dessa forma:

O "sentido" abarca uma vasta gama de conteúdos: o sensorial, o sensacional, o sensível, o sensato e o sentimental, junto com o sensual. Inclui quase tudo, desde o choque físico e emocional cru até o sentido em si - ou seja, o significado das coisas presentes na experiência imediata (DEWEY, 2010, p. 88).

A experiência, assim, pode ser o momento da catarse, mas também da própria significação da obra de arte, é ela o resultado do estado em que ficamos ao experienciar uma arte e também o seu processo, é como interagimos com ela e com o meio, gerando a fagulha de resultado que a arte busca, é o momento onde nós, como seres humanos, somos transformados ao fazer arte ou ao interagir com ela. A arte, dessa forma, não nos deixa isolados ou parados diante do choque com ela, "a experiência é o resultado, o sinal e a recompensa da interação entre organismo e meio que, quando plenamente realizada, é uma transformação da interação em participação e comunicação" (DEWEY, 2010, p. 88-89).

Para se fazer arte é necessário que ali tenha uma intenção, um impulso de agir daquela forma para que a arte seja significada de alguma maneira. Neste trabalho, busco também entender as intenções dessas artistas, sejam elas aquelas explícitas ou as implícitas, que eu irei captar a partir das observações antropológicas. Entender a arte como parte integrante do meio, do processo, das vivências das artistas e das intenções é a possibilidade de integrar ela com os processos de formação da cultura e das suas existências, é entender como a formação da artista interfere na arte e em todo ciclo cultural ao seu redor.

A arte é parte *sine qua non* da existência humana e da presença como ser pensante e atuante, sem ela perdemos significado e existência de maneira que não é possível identificar o que temos de humano ou não. Para as sujeitas da minha pesquisa, a arte é ainda mais sinônimo de existência, ao pensar nos diferentes recortes e processos interseccionais que elas sofrem para que sua arte e sua existência sejam apagadas. Para Dewey (2010), a existência da arte é uma prova da existência humana e da forma como nós reagimos ao meio, de forma que:

A existência da arte é a prova concreta do que acabou de ser

afirmado em termos abstratos. E a prova de que o homem usa os materiais e as energias da natureza com a intenção de ampliar sua própria vida, e de que o faz de acordo com a estrutura de seu organismo - cérebro, órgãos sensoriais e sistema muscular. A arte é a prova viva e concreta de que o homem é capaz de restabelecer, conscientemente e, portanto, no plano do significado, a união entre sentido, necessidade, impulso e ação que é característica do ser vivo. A intervenção da consciência acrescenta a regulação, a capacidade de seleção e a reordenação. Por isso, diversifica as artes de maneiras infindáveis. Mas sua intervenção também leva, com o tempo, à ideia da arte como ideia consciente - a maior realização intelectual na história da humanidade (DEWEY, 2010, p. 93).

Pensar no fazer arte e na arte de maneira diversificada é pensar para além do erudito, que há formas de arte para além dos clássicos e que elas são tão passíveis de modificação do pensamento como quaisquer outras. Estudar uma forma de arte não erudita é ter a possibilidade de identificar novas formas de intelectos e de formação de ideias e de arte, de pensar como a práxis humana é diversificada e nos possibilita diferentes níveis de consciência e de organização. Pensar que há intelectualidade em tipos de arte tidas como marginais como a arte *drag* é refletir sobre a realização de outros tipos de corpos, é um pensamento contra colonial do que seria atribuído como arte e cultura pela erudição. Esse tipo de arte e de artistas são recebidos no campo artístico e cultural de maneira hostil, assim como suas existências, que precisam ser celebradas e consideradas sempre.

3.1 NETNOGRAFIA E OBSERVAÇÃO DIGITAL: COMO ESCOLHI MINHAS PESSOAS INTERLOCUTORAS

Nos últimos anos, ampliando um caminho que se estrutura desde o final do último século, as tecnologias digitais e informacionais se estabeleceram como um novo território de sociabilidade e de existência, confluindo para nossos corpos e existência em um processo que não tem mais volta. De certa forma, "a internet não é apenas uma rede de computadores interconectados trocando informações, mas um organismo (...) que

*transformaram nossas formas comunicativas
do habitar"*

Danilo Patzdorf (2019, p.15).

Era janeiro de 2020, e um vírus, até então desconhecido por todos, começou a alertar as autoridades mundiais de saúde⁵. Com os primeiros casos detectados na China⁶, o vírus que, ao infectar humanos se desenvolvia para uma síndrome respiratória grave, acabou se transformando. Logo após o descontrolo do vírus mostrar-se real, ele rapidamente se espalhou por todo o mundo. O que antes estava restrito a partes da Ásia, chegou ao Brasil, assim como o entendimento da sua forma de transmissão, por meio de gotículas oriundas do nariz ou da boca da pessoa infectada conduzidas pelo ar, e da informação de que a melhor forma de controlar a propagação da doença era através do distanciamento social e do uso de máscaras sobre a boca e o nariz⁷.

Embora tardiamente, e muitas vezes de maneira errônea, estados e municípios brasileiros passaram a determinar isolamento social, fechamento de universidades, comércio, e de toda atividade econômica não essencial que poderia provocar aglomerações e, assim, contribuir para a disseminação do vírus. Dessa forma, minha proposta de campo foi afetada diretamente, não conseguiria conhecer e captar minhas fontes em espaços de diversão, visto que eles foram os primeiros a fechar as portas.

Com as universidades fisicamente fechadas, as aulas passaram a ocorrer na modalidade remota, assim como a maior parte das pesquisas, já que ir às ruas e sair a campo poderia ser mortal. Para Lúri Bueno, Maysa Bueno e Ruberval Maciel (2020), os desafios do ensino e pesquisa na pandemia, neste formato que foi absolutamente improvisado por conta das necessidades, nos levam a:

O fenômeno das tecnologias digitais da informação e comunicação, as TDIC, é um fenômeno característico da formação histórico-cultural a qual pertencemos. É preciso

⁵ HISTÓRICO da pandemia de covid-19. **OPAS**, [2020]. Disponível em: <https://www.paho.org/pt/covid19/historico-da-pandemia-covid-19>. Acesso em: 07 mar. 2022.

⁶ CORONAVÍRUS na China: perguntas e respostas sobre a doença. **Uol**, 2020. Disponível em: <https://www.uol.com.br/vivabem/noticias/bbc/2020/01/22/coronavirus-na-china-perguntas-e-respostas-sobre-a-doenca-que-matou-6.htm>. Acesso em: 22 jun. 2020.

⁷ Disponível em: <https://coronavirus.saude.mg.gov.br/blog/108-distanciamento-social>. Acesso em: 22 jun. 2020.

observar as especificidades das relações nesses ambientes considerando que elas sofrem um deslocamento do ensino tradicional presencial que não é uma simples transferência de conhecimentos e práticas e, sim, um conjunto complexo de filtros e adaptações, que vão colocar os limites, possibilidades e determinar caminhos. É preciso considerar essa complexidade ao pensar os ambientes virtuais que têm suporte nas tecnologias digitais (BUENO; BUENO; MACIEL, 2020, p. 226).

Adaptando-se a essa nova realidade, a etnografia passou a também incluir a observação de mundo e de objetos para além do espaço físico. Com um mundo hiperconectado e interligado, fechar os olhos para as ambiências digitais e para as dinâmicas virtuais seria fechar os olhos para o próprio mundo. Há hoje um imbricamento entre esses dois espaços de tal forma que não somos mais capazes de apontar o que ocorre fora da internet e das conexões e o que ocorre no mundo digital. Nossos corpos, nossa sociabilidade, o trabalho, o estudo, há muitos mundos e realidades ocorrendo ao mesmo tempo na virtualidade. Para Flávia Santos e Suely Gomes (2013), a etnografia virtual ou netnografia são:

Estudos empíricos conduzidos em espaços virtuais de socialização enfrentam o desafio de definir um método que seja apropriado e consiga propiciar o levantamento e a análise de dados relevantes para a compreensão das dinâmicas sociais e culturais próprias do ambiente estudado segundo os objetivos previamente fixados (SANTOS; GOMES, 2013, n.p.).

Tendo em vista que pesquiso *drag queens* pretas com a lente da cultura, da raça, do gênero e da performatividade, e que também, devido ao período de isolamento social decorrente da necessidade de prevenção e diminuição da contaminação pelo coronavírus, entendi que era necessário fazer uma pesquisa-ação virtual. Assim, pude observar como as *drags* pesquisadas e a comunidade de interesse se comportam no meio virtual bem como analisar a comunicação e as comunidades virtuais dos espaços de sociabilidade LGBTQIAPN+ de Salvador onde essas *drags* se apresentam. Dessa forma, observando uma comunidade virtual consegui captar de maneira mais fidedigna e mais aproximativa as características e modos de ser dessas artistas. Com a pesquisa de campo com etnografia virtual, entendo que:

[...] o método etnográfico é o mais apropriado quando o objeto de análise da pesquisa é a cultura e, portanto, não há definição ou detalhamento prévio sobre que dados serão coletados, nem estabelecimento a priori de categorias de análises. Essas categorias emergem a posteriori mediante a interação do pesquisador com campo de pesquisa e a análise dos dados é fundamentalmente pautada na interpretação de significado e assume uma forma descritiva e interpretativa. Mesmo que se reconheça que os estudos das culturas online se enquadram nas características apontadas por Hammersley, o uso do método etnográfico naquele contexto, no entanto, ainda exigirá determinadas adequações para abarcar certas peculiaridades próprias do ciberespaço. Nos últimos anos, autores como Kozinets (1997), Hine (2004) e Boellstorff (2008) forjaram uma apropriação da etnografia tradicional para que ela pudesse ser adaptada a um novo ambiente, o ciberespaço, exigindo então algumas redefinições e acrescentando outras possibilidades (SANTOS; GOMES, 2013, n.p.).

Por mais que se entenda que há uma problemática em chamar um universo virtual de campo, entende-se que essa separação vem caindo sistematicamente e, com a pandemia de covid-19, esse fenômeno foi acelerado. Hoje, com o desenvolvimento das tecnologias de informação, inteligência artificial e miniaturização da computação, o campo vem ganhando uma roupagem híbrida através da qual as tecnologias digitais quebram barreiras geográficas das pesquisas, facilitando a realização de entrevistas e observações e podendo ser configuradas como o próprio campo de pesquisa de um fenômeno. A partir do momento em que o distanciamento físico vira uma necessidade básica de sobrevivência e diversos aspectos da nossa vida migram para o virtual, passamos a entender que é ali onde acontece sim o campo, é ali que a vida segue.

Nesse caso, os ambientes virtuais precisam ser entendidos com suas particularidades e desafios. Assim, a observação desses espaços necessita levar em conta como as pessoas se portam no ambiente virtual, além disso, é necessário refletir sobre a maneira como lemos essas interações quando não temos acesso à materialidade física da pessoa nem à territorialidade física onde ela está inserida, na qual também ocorreria essa leitura, de forma que:

É sabido que os ambientes virtuais alteram consideravelmente a noção de espaço, e conseqüentemente de campo, conforme entendido na perspectiva tradicional da antropologia, uma vez que as comunidades virtuais inauguram um campo de

interações mediada por computadores, desterritorializado e sem limites geográficos, tornando-se um fenômeno mundialmente distribuído (HINE, 2005) (SANTOS; GOMES, 2013, n.p.).

Essa pesquisa de campo virtual configura-se com as características que se complementam com a observação *in loco* dos ambientes físicos. Atualmente, é possível observar e ter um olhar mais abrangente sobre os fenômenos de maneira virtual, já que a pesquisa virtual permite captar fenômenos por mais tempo sem as barreiras físicas e a necessidade de deslocamento ou de preparação para tal. Há nuances também que são melhor detectadas no virtual, já que não há qualquer indicação no ambiente e para as pessoas pesquisadas de que há interferência de um pesquisador. Sendo assim, a pesquisa de campo virtual e física se complementam de uma forma que ajudam a pesquisa a ter uma maior êxito, ampliam as possibilidades de campo e de observação, capturam nuances novas, ajudam na captação e tratamento de dados, fornecem *inputs* da sociedade e dos pesquisados que separadamente uma ou outra modalidade de pesquisa não contemplaria, de certa forma essa imbricação se configura de forma que:

A análise de dados que implica a interpretação dos significados e funções das atuações humanas, sendo expressas por meio de descrições e explicações escritas e verbais; estudo, pela observação direta e por um período de tempo, das formas costumeiras de viver de um grupo particular de pessoas associadas de alguma maneira, unidade social representativa para estudo; emprego de variedade de métodos e técnicas qualitativas (BUENO; BUENO; MACIEL, 2020, p. 225).

Dessa forma, selecionei páginas de coletivos e artistas *drag queens* de Salvador, compostos por artistas autodeclarados negros, que atuam promovendo exibições virtuais de shows, rodas de conversas, apresentações gravadas e similares nas redes sociais *Twitter*, *Instagram* ou *YouTube*, nos anos de 2020, 2021 e 2022 para uma primeira abordagem. Observei então essas apresentações, os conteúdos, a frequência, o tipo, as macro-mensagens proferidas nesse ambiente e tabulei esses dados de forma qualitativa.

As *lives*, ou transmissão ao vivo, por meios das redes sociais — sejam de conversas, shows, ou outros tipos de apresentações culturais — permitem,

além do segmento da cultura e da arte ao vivo, uma maneira direta de intercâmbio entre os espectadores e os artistas. Tirando a força das grandes redes de mídia e dando espaço para artes que não são privilegiadas por elas, esse tipo de manifestação cultural ajudou a diminuir o espaço entre artistas, arte e público no contexto pandêmico. Diante disso, escolhi realizar a observação, pois entendi que ela me possibilitaria:

[...] focar principalmente no desempenho e comportamento no ambiente virtual. O pesquisador combina a observação com a participação, sendo agente principal da pesquisa. O grau de participação é variável segundo o tipo de estudo, assumindo o pesquisador o papel de observador e em outros momentos de participante nas discussões. O objetivo da observação participante é documentar o não-documentado, desvelar os encontros e desencontros que permeiam o dia a dia da prática online, descrever as ações e representações de seus atores sociais, reconstruir sua linguagem, suas formas de comunicação e os significados que são criados e recriados no cotidiano virtual. O pesquisador participa ativamente na vida do grupo. Possibilita o acesso a dados de domínio mais privado e a captação de sutilezas e aspectos subjetivos dos indivíduos e grupos. Um dos maiores desafios é quando o pesquisador deve assumir identidades e papéis dentro do coletivo observado ou criar vínculos com determinados indivíduos e com o grupo, interferindo abertamente no fenômeno, modificando o comportamento dos indivíduos, gerando resistências e/ou alianças, cujos sentidos e implicações devem ser cuidadosamente analisados (AMARAL, 2008). A observação participante possibilita ao pesquisador entrar no mundo social dos participantes do estudo com objetivo de investigar e descobrir as relações de aprendizagem que se estabelecem nesse ambiente. No processo chamado observação participante, são feitas anotações detalhadas em relação aos eventos, organizadas e classificadas de forma que o pesquisador possa analisar essas relações naquele ambiente (BUENO; BUENO; MACIEL, 2020, p. 228).

Por conta da pandemia e da situação de isolamento social, entendi então pela utilização de duas áreas diferentes da metodologia, unindo netnografia e observação digital à investigação de campo, realizada no primeiro momento da pesquisa. Essa maneira de pesquisa foi utilizada por mim para escolher minhas pessoas interlocutoras e para manter a pesquisa em movimento durante a pandemia de COVID-19. Após esse primeiro momento, em que a pesquisa *in loco* teve que ser paralisada pelos riscos de contaminação, quando a vacinação contra a covid-19 se mostrou efetiva,

retomei a pesquisa em espaços físicos de divertimento LGBTQIAPN+ de Salvador, fazendo uma pesquisa de campo, visitando os espaços de divertimento e a maneira com que as pessoas interagem com eles, bem como a interpelação das sujeitas desta pesquisa nos cenários da cidade onde essa arte estava acontecendo.

3.2 ETNOGRAFIA E PESQUISA DE CAMPO

Após esse primeiro momento de pesquisa netnográfica, e da fase mais crítica da pandemia de COVID-19, as apresentações presenciais de Drag Queens voltaram a acontecer nos espaços de divertimento de Salvador. Tão logo foram liberados esse tipo de evento pela OMS e eu estava devidamente vacinado e seguro, resolvi que já era a hora de começar minhas visitas de campo e a circular nesses espaços de divertimento pela cidade. Fiz essas visitas como pesquisador afetado que sou, sem perder contudo o caráter científico e de observação nesses momentos.

Em um campo, é necessário treinar o ouvir, o ver, o escrever, o sentir, deixar todos nossos sentidos abertos e acolhedores para entender o fluxo de pensamentos e as complexidades dos sujeitos pesquisados. "Talvez a primeira experiência do pesquisador de campo (ou no campo) esteja na domesticação do seu olhar" (OLIVEIRA, 2000, p. 15), assim, como temos que pensar para além daquilo que somos pré programados a pensar, todos nós temos pré-julgamentos e tendências, mas é sobre tentar diminuí-las para escutar novas realidades, e mesmo que seja uma realidade próxima, como no meu caso, ouvir nas entrevistas, com o ouvido de investigador, seguindo as pistas e desencavando realidades para a escrita.

Para nós, que trabalhamos como uma pesquisa voltada à observação da sociedade e dos seus fenômenos, é importante aceitar que eles são diversos, surpreendentes e, ao mesmo tempo, que nosso olhar é colocado junto da estrutura e vem junto com nossos conceitos durante a pesquisa-ação. Para Oliveira (2000, p. 18), "o sociólogo ou o politólogo por certo terão exemplos tanto ou mais ilustrativos para mostrar o quanto a teoria social pré-estrutura o nosso olhar e sofisticar a nossa capacidade de observação".

Escolhi esse arcabouço metodológico que une netnografia, estudos culturais, estudos de performance, interseccionalidades e estudos de raça pois

acredito que as artistas e pessoas selecionadas, assim como os problemas que eu estou encontrando em campo são complexos e necessitam de uma série de teorias e teóricos para abarcar toda essas subjetividades e questões. Pensar numa observação participante também, é entender que de certa forma minha presença e meu olhar de pesquisador interferem e impactam no cenário de pesquisa e na trajetória das pesquisadas, entender e assumir esse impacto é ser sincero comigo, com meus interlocutores e com minha pesquisa. Sendo que, na observação participante para Vencato (1998):

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

Entender também que minha pesquisa e minha ciência são posicionadas e levam consigo uma série de marcadores é assumir a ciência feminista como meu lócus de pesquisa e que ela está sendo feita com um olhar único, com toda a minha bagagem e localização singular como pesquisador. Pesquisar pessoas minorizadas de maneira posicionada é entender que a pesquisa, para além de documento, precisa devolver algo à sociedade e às pessoas impactadas, e entender que elas também fazem a pesquisa e não são tão somente objetos observados.

Dessa maneira, assumir a intelectualidade dessas pessoas e incluí-las na pesquisa, situando esses aspectos, é de extrema necessidade e é do fazer ciência feminista. Minhas escolhas metodológicas, assim, carregam também essa necessidade e essa preocupação, minha pesquisa-ação é dada como uma experiência real, situada e participativa, onde muitos recortes são trazidos e deixados nos ambientes e nas pessoas pesquisadas.

Assim que vacinado e liberado pelas autoridades, resolvi então ir a campo ter um encontro fora das telas com as *Drags* que eu havia observado de maneira virtual e que eu tinha pré-selecionado para serem minhas pessoas interlocutoras de pesquisa. Fui a campo com o olhar de um observador participante, afetado e que iria afetar o espaço de pesquisa, fui com o olhar de

um fã de *Drag Queens* e de uma pessoa que participa ativamente da cena de sociabilidade LGBTQ+ de Salvador.

Assim como Jeanne Favret-Saad relata em "Ser afetado" me permitir nas visitas de campo ser afetado pela arte, participar ativamente dela e dos momentos em que fosse interpelado, fui a campo sem me negar a participar das cenas que eu iria observar, já que, é parte importante das apresentações de *Drag* a interpelação do público e a participação dele nas apresentações. Um espetáculo de *Drag Queens* não ocorre sem a participação do público, e eu, como pesquisador mas também como público, me permito participar.

No dia 09 de Julho de 2022 fui a minha primeira visita de campo, cheguei ao Bairro do Rio Vermelho por volta das 20 horas, fui acompanhado por um amigo para um show de Drag Queens que ocorrem semanalmente, todas quintas, sextas, sábados e domingos no espaço Boteco do Paulista. Nessa noite, a apresentação principal seria de duas Drags a Desiree Beck e a Mary Jane Beck (FIGURA 1), essas apresentações não tinham temas específicos e como a maior parte dos shows de Drag Queens são colaborativas, o público paga quanto puder e há também a participação do público durante as performances, por incentivo das próprias performers.

Me permito nesse espaço participar ativamente entendendo que meu lugar de pesquisador é também um lugar de espectador e de participante, de modo que me ocupei de um lugar de etnólogo passível de ser afetado já que não acredito no entendimento que o etnólogo não é afetado "e assim proteger o etnólogo (esse ser a-cultural, cujo cérebro somente conteria proposições verdadeiras) contra qualquer contaminação pelo seu objeto." (SAAD,2005 p.157).

Uma apresentação de Drag pode ser absolutamente passíveis de transe, a música, a maneira com que elas conduzem o show, todo o ambiente é montado para levar a experiência de maneira tal que você se descole do seu momento e entre naquele universo. Foi importante para mim como etnólogo aceitar esse ambiente e essa experimentação para entender realmente o universo delas, do público, do lugar de sociabilidade e da arte, "Esse lugar e as intensidades que lhe são ligadas têm então que ser experimentados: é a única maneira de aproximá-los"(SAAD,2005 p.159).

Em determinado momento da apresentação Desiree Beck começou a dublar a música Brasil de Cazuza e após essa dublagem ela emendou fazendo comentários políticos sobre o país, e o destino da futura eleição. Ainda nesse momento, ela puxou o cântico "olê, olê, olá, Lula Lula" chamando o público a entoar ele junto com ela, nesse momento eu fui diretamente afetado, não consegui segurar e cantei o cântico junto do público. Naquele momento tive certeza de ser um pesquisador afetado e que essa afetação é necessária para pesquisa e que faz parte do pesquisador de arte ser diretamente afetado e participante das cenas de pesquisa.

Em outros momentos da noite me senti também tocado pela apresentação e emocionado por elas, seja pela apresentação, seja por entender que após todo período de pandemia, isolamento, eu estava conseguindo fazer uma visita de campo física e poder continuar com minha pesquisa conforme inicialmente planejada.

No espaço onde ocorrem as apresentações, os espectadores assistem o show sentados em um espaço de semicírculo onde as Drags se apresentam no meio, elas interagem o tempo inteiro com a platéia, seja fazendo piadas, dedicando músicas, fazendo perguntas, pedindo participações específicas. Durante elas, o público pode pedir através do celular comidas e bebidas que são entregues por garçons e garçonetes vestidas de camisa e calça social e gravata borboleta. A dinâmica do espaço é que o público consuma esses alimentos e bebidas durante os shows e a vestimenta e a atuação dos garçons e garçonetes remetem a um momento solene e de que as apresentações fazem parte de um luxo e *glamour* que as *Drags Queens* também representam.

Em determinado momento da noite Mary Jane Beck avisa que vai cantar "*Feeling Good*" de Nina Simone logo após cantar "*Divino Maravilhoso*" de Gal Costa e "Festa" de Ivete Sangalo. Conversando com um dos presentes que se apresentou como Guilherme e morador da cidade de São Paulo, ele relatou que as Drags de Salvador são diferentes, elas cantam músicas com alma e músicas brasileiras e baianas. Segundo o mesmo, na cena paulistana é comum que as Drags só cantem músicas das divas norte americanas e que as apresentações sejam voltadas ao pop internacional. Durante a noite, essa repetição de músicas brasileiras e de língua inglesa foram se repetindo diversas vezes. No meio da noite, Mary Jane que é negra e diversas vezes ela

faz comentários sobre esse fato, ela predominantemente canta e dubla artistas negras durante a noite. Um diferencial da artista é que ela canta, a maior parte das Drags apenas dubla músicas de outras artistas. Em um dos momentos me emocionei com sua performance da artista Liniker. Liniker que é uma artista transgênero negra e que carrega em si tantos recortes interseccionais, representa o tipo de arte-resistência que artistas *Drag Queens* negras carregam em si também e ao Mary Jane igualar na fala a sua vivência e a interpretar a arte de uma outra insubmissa como si me fez entender de forma tocante a importância da minha pesquisa e a possibilidade de vivenciá-la.

FIGURA 1 - FOTOGRAFIA DO ESPAÇO COM A DRAG MARY JANE BECK



Minha segunda visita de campo ocorreu em Novembro de 2022, dessa vez ao tradicional bar de apresentações Drag de Salvador Âncora do Marujo, essa não foi minha primeira vez ao local e tampouco a última, já que o bar é um local *habitué* da noite LGBTQIAP+ soteropolitana. Dessa vez, fui acompanhado de minha prima materna e um amigo, eles foram sabendo que aquela seria uma visita de campo e que estavam indo participar desse momento comigo. O Âncora fica localizado no Centro de Salvador, na Rua Carlos Gomes, uma das mais antigas ruas da capital, conhecida pelo seu forte comércio popular e por estar no Centro Antigo da cidade ter essa característica comercial, ter um maior movimento de pessoas durante o dia.

Quando o comércio adormece, porém, a Carlos Gomes acorda com outro tipo de público e de frequentadores, na sua extensão e mediações além do Âncora do Marujo há outros estabelecimentos voltados ao público LGBTQIAP+ e adulto, a maior parte deles que resiste ao tempo, a especulação imobiliária e ao esvaziamento do Centro da cidade como um todo. Ao passar das 22h esses lugares começam a abrir e a trazer pessoas montadas nos seus *looks* e maquiagem, clubbers⁸, turistas, *Drag Queens*, *Drag Kings*, pessoas que frequentam as casas de swing e prostituição que existem por ali, etc.

É normal ao passar desse horário encontrar essas pessoas nas portas dos estabelecimentos e na extensão da rua conversando, fumando, esperando carros por aplicativos ao chegar e ao sair dali, um contraste gigante ao público que vai atrás do comércio de rua durante o dia. Alguns desses estabelecimentos, como o próprio Âncora, não tem letreiros ou placas de identificação, sendo possível encontrar apenas olhando nos aplicativos de mapa ou vendo essa aglomeração de diferentes corpos e de *Drags* montadas na porta.

⁸ Clubber ou clubbing é uma tribo urbana de pessoas que frequentam danceterias (os clubs, em inglês), as quais foram comuns nos anos 1990. Foi em parte responsável por elevar gêneros musicais como house e techno ao mainstream, além de movimentar a vida noturna pelas grandes metrópoles e influenciar a moda.

O ambiente do Âncora se divide em duas partes, uma inicial onde fica uma sala com televisões que transmitem o show de Drags e funcionam como a recepção do local e área de descanso, o salão principal onde há um bar e algumas mesas e cadeiras em formato de semicírculo e o palco onde há as apresentações. Atrás do palco encontra-se um pequeno camarim e um banheiro para os frequentadores e pessoas que se apresentam. O espaço é diminuto, apertado e não comporta muitas pessoas, o fluxo porém é intenso, em qualquer horário da noite é possível ver pessoas e grupo de pessoas chegando e saindo, ocupando principalmente o espaço principal.

No dia da visita de campo e assim como na maioria dos dias, não havia definição prévia de quais e quantas *Drags* se apresentariam no espaço, há uma dinâmica de palco aberto e dinamicidade nas apresentações de forma que há uma programação pré definida mas também há uma rotatividade dele de maneira orgânica e no momentos das apresentações.

Cheguei por volta das meia noite ao local, o valor de entrada nesse dia era de R\$10 e a casa estava cheia. Não havia mesas e cadeiras para todos os frequentadores que se espalhavam nas paredes e cantos para não atrapalhar o fluxo de passagem das demais pessoas. A drag que estava se apresentando no momento era a Ferah Sunshine, de cor de pele negra e peruca loira a artista dublava músicas internacionais e nacionais, o foco da apresentação era músicas românticas e dramáticas, assim como a apresentação da mesma, havia bastante dramaticidade no jogo corporal dela, nas expressões faciais e nas letras e temas das músicas dubladas.

No intervalo entre as músicas, havia sempre um momento de conversa com o público, contação de histórias e piadas. Algo que me chamou muito atenção é a reverência dela e das outras *Drags* a suas "famílias". Os sobrenomes de cada uma delas é conectado a uma "mãe" *Drag*, na maior parte das vezes amigas e mentoras que as ajudaram a se montar, a ensaiar e que se apresentam de maneira conjunta ou que formam uma rede de apoio a nível pessoal e artístico. Em diversos momentos da noite houve esse momento que uma *Drag* chamava uma outra ao palco chamando de "mãe", "irmã" etc. e contava histórias de "família".

Na sua apresentação Ferah em alguns momentos contou essas histórias de família e como as demais *Drags* presentes no espaço fazem uma rede e

tem histórias juntas. A familiaridade entre artistas Drags e da cultura ballroom é dada em um espaço de vácuo familiar onde pessoas LGBTQTIAP+ vivem, onde as famílias consanguíneas não estabelecem vínculo afetivo ou expulsam de casa nossos corpos e corpos e identidades que fogem à norma. Por isso, essa familiaridade entre *houses* ou famílias Drag e ballroom são importantes. Sobre a família nesses aspectos Henrique Santos relata que:

Tais Houses são estruturas parecidas com a de uma família, mas que, ao contrário do que usualmente é projetado de forma normatizadora a partir de uma lógica heteronormativa, essas Houses são frutos de ligações sociais que transcendem muito a concepção de uma família formada a partir de um ato matrimonial entre dois indivíduos, ou mais especificamente, um homem e uma mulher. (SANTOS, p. 16, 2018)

Tanto a cena Drag Queen das cidades e essa relação de familiaridade, quanto a cultura *ballroom*, ambas culturas notadamente LGBTQIAP+, de resistência e de ocupação de espaços urbanos se fortalecem por meio dessa familiaridade e ajudam na possibilidade de novas existências para essas pessoas marginalizadas, com uma possibilidade de cultura e divertimento e de girar a economia local e desses próprios indivíduos. Para algumas dessas pessoas e artistas ter uma família *Drag* ou *ballroom* é a única possibilidade de ter uma família, acolhimento e algumas vezes de sair das ruas, marginalidade e invisibilidade social. Assim, para além da importância artística e econômica há um forte viés social e de sobrevivência para essas expressões culturais. Para Pablo Felipe Souza:

A cultura Ballroom reflete e interpreta esse papel sensível de identificação e instiga as estruturas das relações, possibilitando o acolhimento entre os membros de sua comunidade. Nesse sentido, o principal foco do surgimento das Balls, era de se existir um local contra hegemônico, de acolhimento, criação e difusão cultural, para o fortalecimento das estruturas de proteção e desenvolvimento para essas determinadas comunidades que viviam e ainda vivem nos processos de marginalização e exclusão social. Esses bailes, que genericamente são muitas das vezes analisados pela sociedade, como apenas mais uma ferramenta de festividade

desses indivíduos, se tornaram um acontecimento mais profundo, algo que libertaria esse grupo de suas frustrações cotidianas. (SOUSA, p.19, 2023)

Ferah Sunshine continuou sua apresentação com um bloco de músicas de axé music antigas, com ijexás e músicas predominantemente da cultura negra, ainda que cantadas por cantoras brancas como Ivete Sangalo, Daniela Mercury e Claudia Leitte. Foi comum no axé music essa apropriação da cultura negra por cantoras *mainstream* e pela indústria fonográfica, Daniela Mercury por exemplo, se intitula como "A branca mais preta da Bahia" e já fez blackface e utilizou perucas black em cima do trio⁹. Essa apropriação cultural faz com que mesmo em momentos e em apresentações que ritmos negros e que exaltam essa cultura ocorram as vozes dubladas pelas *Drags* sejam de artistas brancas. Isso faz com que a cultura e a identidade negra dessas apresentações sejam diluídas em nome da performatividade e da existência dessas gravações disponíveis em players de áudio e streaming como possíveis de serem dubladas.

A segunda apresentação da noite foi da *Drag* Duda Baroni, ela que fenotipicamente montada pode ser lida como negra, mas que em nenhum momento se apresentou assim ou reforçou uma identidade negra no palco. Ela também afirmou que seria a apresentadora da noite e que iria controlar a entrada e saída das demais *Drags* do palco. Ali ela também fez uma apresentação de *stand up comedy* contando histórias relacionadas a apresentações antigas dela, e da sua vida pessoal. É comum em meio aos momentos de dublagem de músicas que as *Drags* façam esse tipo de intervenção, quase sempre puxando o diálogo com a platéia, contando histórias amorosas e de sexuais, falando sobre histórias do lugar e da cidade.

Em outro momento da noite uma das *Drags* perguntou quais homens da platéia eram solteiros, uma parte da platéia levantou as mãos - inclusive eu- ela então fez piadas sobre a quantidade e aspectos físicos dessas pessoas, após esse momento convidou um dos meus amigos para o palco para, segundo ela, mostrar o rebolado. Enquanto dublava uma música da cantora Daniela Mercury ela incentivava o mesmo a dançar e a interagir, hora sentado numa cadeira

⁹ Disponível em <https://correionago.com.br/e-caricatura-sim-daniela-mercury-e-acusada-de-realizar-blackface-no-carnaval/> Acesso em 10 de Outubro de 2023 às 16:54

simulando um *strip tease*, horas em pé dançando. Após esse momento, a *Drag* fez uma série de perguntas e piadas para ele, questionando o fato da solteirice, preferências sexuais, onde morava, o que gostava de fazer para se divertir, assim como fazia elogios e convidava o mesmo a sair. Nesse momento, foi impossível não ser afetado, sorrir e participar do coro que reagia as perguntas e à performance. A *Drag* então contou um pouco da sua vida, falando sobre as dificuldades que a homofobia trazem, dificuldades com o relacionamento da família e da aceitação como *Drag* e também que seu último relacionamento foi rompido após a mesma ter se tornado *Drag Queen*. Ela relatou que apesar de ser um relacionamento já estabelecido, o antigo namorado não aceitou que ele tivesse virado *Drag*, se vestisse como mulher e fizesse performances dessa forma na noite soteropolitana, e que mesmo sendo homossexual não aceitaria esse tipo de comportamento. Na contação da história era visível a emoção, mas ao mesmo tempo que aquilo fazia parte da performance e do se apresentar e se mostrar *Drag* ao público.

Entendi ali que faz parte da performance das *Drags* serem simpáticas e interagir com o público o tempo todo, repensei algumas características de que essas performers são emuladas apenas a divas inacessíveis e sim que faz parte do trabalho delas se mostrarem vulneráveis, *descer do salto* para conquistar a platéia e para relatar suas próprias vivências além da personagem e como pessoas parte de uma sociedade homofóbica.

Ser acessível e vulnerável é um aspecto complexo para vivências LGBTQIAP+, já que somos pessoas que sofremos violências sistêmicas e vulnerabilidade, se aproximar do público se mostrando vulnerável para conquista da atenção pode ser ainda mais difícil para *Drags Queens* negras que sofrem internacionalmente pela homofobia e pelo racismo. Ainda que passem por esses recortes, há ali uma doação e liberdade por nome da arte e do espetáculo que faz tanto com que a platéia seja conquistada quanto mostra que a arte *Drag* é sobretudo uma vivência fora dos padrões e que mesmo que esteja em ascensão na cultura popular ainda é vulnerável e receptora de enormes preconceitos.

Essas histórias da cidade mostra como a organização urbana e a cidade faz parte dessas vivências e dessas apresentações, ao demarcar onde cada história ocorreu e como a ocupação e a ambientação da cidade ajudou naquele

momento específico ou como a cidade interferiu nisso, há o entendimento que a cidade vai além de ser uma paisagem urbana e é também agente e indivíduo participativo dessas vivências e dessas histórias.

Assim como Jeanne eu entendi meu momento de campo como surpreendente já que embora eu não tivesse certeza como seria uma pesquisa de campo com *Drags* sem me abster de participar da sua arte " (...) tudo se passou como se tivesse tentado fazer da "participação" um instrumento de conhecimento (SAAD,2005 p.157) ." Nessa afetação, diversos momentos me emocionei e fiz parte das apresentações de forma passiva, mas ao mesmo tempo, mantive meu foco em fazer os relatos no campo e em entender as dinâmicas de apresentação, dos espectadores, do lugar de sociabilidade, das *Drags* e dos seus corpos.

4.0 POR QUE *DRAG QUEENS* E EM SALVADOR?

Fazer arte é travestir-se de uma nova realidade para movimentar estruturas. Está no cerne do que é produzir arte o incômodo, fazer os diferentes pensarem, modificar a realidade do outro de maneira original e única. Salvador é considerada a cidade na qual, segundo pesquisa realizada no último censo pelo IBGE (2010), se concentra a maior população negra fora da África em todo mundo, tendo 82% da sua população tida como negra. Por sua vez, no estado da Bahia, se encontra a maior desigualdade de renda entre raças no país¹⁰. Salvador é considerada a Cidade Mundial da Música pela UNESCO¹¹ e tem a maior celebração popular do planeta que é o Carnaval de rua¹², esses dois fatos isolados já são suficientes para provar a efervescência cultural da cidade e a importância da música e das dinâmicas de cultura e arte que a afetam:

¹⁰ Dados obtidos em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/ba/salvador/panorama>. Acesso em: 02 out. 2022.

¹¹ SALVADOR tem título de 'Cidade da Música' renovado pela Unesco. **G1**, 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/ba/bahia/noticia/2020/09/29/salvador-tem-titulo-de-cidade-da-musica-renovado-pela-unesco.ghtml>. Acesso em: 11 nov. 2022.

¹² CARNAVAL de Salvador: a maior celebração popular do planeta. **Época**, 2018. Disponível em: [tps://epoca.oglobo.globo.com/Especial-Publicitario/Prefeitura-de-Salvador/noticia/2018/01/carnaval-de-salvador-maior-celebracao-popular-do-planeta.html](https://epoca.oglobo.globo.com/Especial-Publicitario/Prefeitura-de-Salvador/noticia/2018/01/carnaval-de-salvador-maior-celebracao-popular-do-planeta.html). Acesso em: 11 nov. 2022.

Freqüentemente, o debate sobre juventude em contextos urbanos enfoca questões como evasão escolar, violência e criminalidade, abandono social, sexualidade, inserção no mercado de trabalho ou conflito de gerações. Temas que esboçam uma preocupação em torno de desastres sociais e perspectivas de futuro para cidadãos em formação. Na cidade de Salvador, capital do estado da Bahia, estas questões aparecem num contexto onde, segundo estatísticas oficiais, cerca de 80% da população é formada por negros (pretos e pardos). Estes negros são as vítimas mais constantes da repressão policial, são quase invisíveis nos meios de comunicação, são as maiores vítimas do desemprego, exercem as funções que exigem menor qualificação, recebem salários mais baixos e mais dificilmente ascendem no emprego (LIMA, 2002, p. 78).

Nos meses anteriores, e no próprio Carnaval, as ruas da cidade são tomadas por turistas e moradores durante o ciclo de festas populares como os festejos de Santa Bárbara/lansã, a Lavagem da Basílica do Senhor do Bonfim, o Dia de Iemanjá, entre outras festas e manifestações populares seculares nas quais o sagrado e o profano se fundem e reúnem diversos tipos de culturas e pessoas em torno da celebração, já que "se em geral se fala das propriedades formais do corpo, ele também deve ser considerado como agente que reage, que se movimenta e que faz movimentar" (PINTO, 2001, p. 232).

Para além das manifestações culturais próprias de uma cidade secular, cujo Centro Histórico é considerado Patrimônio Cultural da Humanidade pela UNESCO¹³, existe também uma forte cena de cultura LGBTQIAPN+ e uma ocupação cada vez maior desse centro pela juventude. Nesses espaços, esses corpos pulsam resistência e arte corporal, além de reafirmarem a sua pluralidade e a necessidade de ocupação da cidade de Salvador. Um desses lugares é o Âncora do Marujo, fundado em 13 de abril de 2000, que se localiza na Rua Carlos Gomes, centro de Salvador, "[...] atualmente é o local mais antigo em funcionamento para o público LGBTQIA+" (FARIAS, 2022, p. 10), com mais de 20 anos de história.

Nesse e em outros espaços da cidade, os corpos de pessoas negras e LGBTQIAPN+ disputam pela existência de forma constante, já que o urbanismo de Salvador não é pensado para que essas pessoas existam e ocupem os espaços, não há no Plano Diretor de Desenvolvimento de

¹³ POR QUE Salvador? **Salvador destination**, [202-]. Disponível em: <https://salvadordestination.com/pagina/1/Por-que-Salvador>, Acesso em: 16 mar. 2023.

Salvador¹⁴ tampouco há legislação que versa sobre a proteção e disposição de espaços de diversão e cultura para pessoas negras e/ou LGBTQIAPN+. Ao mesmo tempo, esses corpos dançam, existem e resistem de forma que:

Um aspecto essencial da corporalidade e que, em grande parte, depende da música, é a dança. No ritual a relação entre música e dança revela muito do significado e da importância dos preceitos religiosos e do mito. Aqui também o corpo é suporte de símbolos, o corpo, no entanto, que age e que se movimenta. No candomblé, por exemplo, as vestimentas e as chamadas ferramentas são signos essenciais da entidade divina, o orixá, mas é no movimento que se expressa a sua natureza fundamental. Assim, a dança, da forma como ocorre nos toques e cerimônias públicas do candomblé, serve de apoio à incorporação dos orixás em seus médiuns, quando se apresentam aos espectadores presentes. Ao analisar a dança dos orixás, não podemos nos limitar à observação superficial em relação às diversas mímicas dançadas, como: “Oxum mira-se no seu espelho, portanto é vaidosa”. Muito além desta observação vai a percepção da reciprocidade e das relações estruturais de música e movimento, que são específicas do orixá, de sua dança e mitologia. Vista desta forma, a relação de música e dança é submetida a uma análise estrutural interna. Refiro-me a elementos sensórios, que podemos denominar de estruturas acústico-mocionais. Uma análise interna da dança parte de sequências de movimentos em conjunto com o seu suporte musical inerente (PINTO, 2001, p. 233).

Apesar de ser comumente tida como uma juventude festiva e pouco comprometida, a juventude soteropolitana tem em si diversos marcadores que a tornam singular. Além do já relatado nível de violência empregado pela polícia contra esses jovens, sobretudo pretos e periféricos, e a própria violência urbana em geral, temos uma das piores educações pública do país¹⁵, níveis de desemprego altíssimos¹⁶, além de recebermos pouco investimento em cultura pelos entes governamentais. Nos últimos dez anos, por exemplo, o orçamento

¹⁴ Lei Nº 9.069/2016 de 30/06/2016 – Dispõe sobre o Plano Diretor de Desenvolvimento Urbano do Município de Salvador – PDDU 2016 e dá outras providências.

¹⁵ EDUCAÇÃO da Bahia despenca para penúltimo lugar no Ideb de Português e Matemática.

Correio 24horas, 2022. Disponível em:

<https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/educacao-da-bahia-despenca-para-penultimo-lugar-no-ideb-de-portugues-e-matematica/>. Acesso em: 14 nov. 2022.

¹⁶ COM MAIOR nº de desempregados em 9 anos, taxa de desocupação na BA bate recorde e vai a 21,3% no 1º trimestre de 2021. **G1**, 2021. Disponível em:

<https://g1.globo.com/ba/bahia/noticia/2021/05/27/com-maior-no-de-desempregados-em-9-anos-taxa-de-desocupacao-na-ba-bate-recorde-e-vai-a-213percent-no-1o-trimestre-de-2021.ghtml>.

Acesso em: 14 nov. 2022.

do Governo Federal destinado à cultura caiu pela metade¹⁷, como se não bastasse, há uma enorme repressão da cultura da juventude preta pelo próprio Estado¹⁸, a exemplo da proibição de festas do tipo paredão pelo governo da Bahia:

Neste contexto, os baianos, de um modo geral, e os jovens negros, em particular, cultivam um sentimento positivo de diferença em relação ao Brasil e ao mundo (Pinho, 1998a), assim como um sentimento de indiferenciação racial; evadidos da escola, propensos à violência, ao crime e ao desemprego, estes jovens negros são objeto de imagens e representações culturais que orientam a idéia de uma juventude alegre, lasciva, musical, festiva e exótica. A perspectiva cidadã desta juventude em Salvador me parece, portanto, fundamentalmente racializada (LIMA, 2002, p.78).

Pensar Salvador e os atores que compõem a cidade, seu círculo cultural e artístico é sobretudo pensar na interseccionalidade dessas pessoas, por conta das desigualdades e dos marcadores engendrados nessas pessoas, formadas por uma forte miscigenação e derivação de minorias. Nesse sentido, segundo Osmundo Pinho (1996, p. 1), "a naturalização da estrutura de distribuição racial de poder é, em Salvador, de tal forma persuasiva e hegemônica que dissimula as marcas de sua introjeção nas práticas e nas representações".

Pensar pessoas que tem em seus corpos marcadores de minorias de raça, classe, sexualidade e localidade é importante para entender como a arte delas são recortadas por esses marcadores e vice-versa, como que o circuito cultural da cidade é influenciado pelos deslocamentos dessas artistas e como a cidade e suas dinâmicas influenciam nessa arte. Pensar a cidade a partir da montagem, do circuito LGBTQIAPN+, é olhá-la por um viés diferente do comum, é amplificar o impacto dessa cultura dissidente no dia a dia das pessoas, tirar e

¹⁷ ANTUNES, Leda. Orçamento Federal da Cultura cai à metade em dez anos. **O Globo**, 2021. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/orcamento-federal-da-cultura-cai-metade-em-dez-anos-25183180>. Acesso em: 2 abr. 2023.

¹⁸ RUI COSTA anuncia proibição de festas 'paredão' na Bahia. **Correio 24horas**, 2021. Disponível em: <https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/rui-costa-anuncia-proibicao-de-festas-paredao-na-bahia-nao-vamos-permitir/>. Acesso em: 14 nov. 2022.

medir a arte delas dos guetos para o todo.

Todos esses fatores concorrem para uma série de efeitos específicos sobre a interpretação e o sentido das identidades sociais no mundo contemporâneo. Esses efeitos serão assumidos neste ensaio como sendo da seguinte ordem: 1. As identidades são pensadas e vividas como alternativas de significação da experiência social e não como essencialmente acopladas aos sujeitos. 2. As identidades se relacionam a correntes de subjetivação que transversalizam o mundo como um todo. 3. As identidades se exprimem como articulações de poder que agem e reagem segundo tradições socialmente construídas e segundo elementos simbólicos disponíveis na estrutura da sociedade envolvente (PINHO, 1996, p. 2).

Nos últimos anos, as *drag queens* passaram de ícones culturais do universo LGBTQIAPN+ para se inserir no universo da cultura pop em geral, um movimento iniciado no exterior e que era majoritariamente da cultura de rua, hoje se expandiu para a música, as artes plásticas, televisão e cinema e demais espaços de sociabilidade. A partir do momento em que a cultura pop e de *mass media* se apoderaram desse tipo de arte, a arte *drag* passou a receber visibilidade de massa, mas também modificou parte do seu cerne, recebendo uma série de estudos a seu respeito, diante do aumento significativo da importância da arte, das artistas e daquelas que estão conseguindo furar a bolha. Exemplos como as cantoras, apresentadoras e multi artistas Pablio Vittar e Glória Groove, no Brasil, e de Rupaul, a nível internacional, só provam que a arte *drag* deixou em parte de ser contracultura para ser uma partícula da cultura LGBTQIAPN+ na cultura de massa. Dessa forma:

Os mass media conferem prestígio e crescem a autoridade de indivíduos e grupos, legitimando seu status. O reconhecimento pela imprensa, rádio, revistas ou jornais falados atesta que uma nova personalidade despontou; um “alguém” de opinião e comportamento bastante significativos para atrair a atenção do público. O mecanismo desta função de atribuição de status é patente na propaganda padrão com testemunhos em que “pessoas importantes” endossam um determinado produto (MERTON; LAZARFELD, 2002, p.128).

Outro ponto que corrobora essa tese de que estamos em um momento de popularização da arte *drag* é a quantidade de programas televisivos e obras audiovisuais feitas sobre o tema no Brasil e em outros países. Somente aqui,

no momento, temos em fase produção e gravação dois programas do tipo, um será a versão brasileira do *reality show* norte americano *Rupaul's Drag Race*¹⁹ e o brasileiro *Caravana das Drags*, produzido pela *Amazon Prime* e apresentado por Xuxa, o programa será transmitido para 240 países, e teve parte das suas gravações realizadas na cidade de Salvador, em maio de 2022²⁰. Ter Xuxa, uma artista ligada ao contexto familiar e ao *mainstream*, apresentando e estrelando um programa ligado à arte *drag* ressalta o furo da bolha e a popularização dessa arte por meio de outros atores culturais, desconectando-a de uma arte puramente LGBTQIAPN+. Assim:

[...] os meios de comunicação de massa servem notadamente para reafirmar as normas sociais, expondo os desvios destas normas ao público. O estudo da classificação particular das normas então reafirmadas possibilitaria um índice claro do grau de relacionamento dos *mass media* com os problemas periféricos ou centrais da estrutura de nossa sociedade (MERTON; LAZARSELD, 2002, p.132).

Um fato relevante que ocorre na cidade de Salvador, durante o carnaval, é uma proliferação da liberdade sexual e do *travestismo*, seja nas fantasias orgânicas que homens e mulheres criam e desfilam nas ruas, principalmente nas festas pré-carnaval, ou em diversos blocos voltados a essa prática como o tradicional *As Muquiranas*, bloco no qual homens se vestem com trajes que remetem ao gênero feminino e assumem uma personalidade característica ligada ao gênero. Em sua maioria, os associados do bloco são policiais e homens que durante o ano não teriam tal comportamento e são assumidamente machistas²¹. Sendo assim, o *travestismo* ligado as *drag queens* vai além delas e de referências norte-americanas como o programa americano *Rupaul's Drag Race*, o ato de travestir-se artisticamente com

¹⁹ JÚNIOR, André. Saiba quais nomes foram sondados para apresentar Drag Race Brasil. **Metrópoles**, 2022. Disponível em: <https://www.metrosoles.com/colunas/leo-dias/saiba-quais-nomes-foram-sondados-para-apresentar-drag-race-brasi>; Acesso em: 11 nov. 2022.

²⁰ XUXA DESEMBARCA em Salvador para gravação de reality. **Correio 24horas**, 2022. Disponível em: <https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/xuxa-desembarca-em-salvador-para-gravacao-de-reality/>; Acesso em: 11 nov. 2022.

²¹ AS MUQUIRANAS: resgate da trajetória do bloco carnavalesco. **CarnAXE**, [c2023]. Disponível em: <http://www.carnaxe.com.br/micare/micaretas/muquifest/muquifest.htm>. Acesso em: 14 nov. 2022.

imagens de outro gênero está no cerne da tradição e da maneira de se divertir do brasileiro.

No livro *Além do Carnaval: A homossexualidade masculina no Brasil do século XX*, o autor James Green apresenta as perspectivas da formação histórica da homossexualidade brasileira, principalmente centrada nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, e demonstra, por meio dos seus estudos, a tese de que, desde o referido século, há um forte movimento de *travestismo* local. Para ele, o ato de imitar ou mimetizar divas locais e estrangeiras e utilizar-se desses códigos, seja em momentos de diversão ou no dia a dia, vem de muito longe.

Em 1938, a cantora popular Carmen Miranda estrelava o filme brasileiro *Banana da terra*, como uma baiana que cantava e dançava com uma pequena cesta de frutas presa de forma precária à sua cabeça. Seu modo de atuar era uma imitação exagerada das tradições das mulheres afro-brasileiras dos mercados da Bahia. Logo depois, durante os quatro dias de festas do carnaval, centenas de homens tomaram as ruas do Rio de Janeiro. Vestidos com saias brancas rodadas e turbantes limpos e reluzentes, como faziam as famosas mulheres da Bahia, esses homens excederam a própria paródia da baiana encenada por Carmen Miranda.

O costume, entre certos homens brasileiros, de travestir-se com roupas típicas das mulheres afro-brasileiras há muito fazia parte do carnaval. Contudo, esses foliões não eram os usuais maridos ostentando joias e vestidos chamativos emprestados de suas irmãs, mães e namoradas, no intuito de atirar-se a quatro dias de festas e desinibição.

Suas personificações coloridas da cantora popular mais famosa da década, e de suas roupas estilizadas, inequivocamente excederam as transgressões carnavalescas do sexo masculino da época (GREEN, 2019, p. 31).

Essa liberação sexual e de vestimentas, no entanto, não era democrática ou permitida para todas as classes, enquanto que os homens de elite e a classe média brasileira conseguiam utilizar-se dessas vestimentas e de ter uma repressão menor da sexualidade e de códigos ligados à homossexualidade, homens pobres eram duramente reprimidos pela polícia e pelo Estado. Assim, percebemos que a interseccionalidade de quem consegue ou não utilizar-se desses códigos sempre agiu contra a pessoas pobres, sendo assim:

Quanto mais baixo o status econômico ou social de uma pessoa, mais vulnerável ela se tornava aos abusos policiais. Nos anos 20 e 30, médicos e criminologistas estavam interessados em conduzir sua pesquisa entre os homens de classe média e baixa, em razão das teorias eugenistas em voga que ligavam a pobreza à degeneração, à violência, ao perigo e à desordem.

Em geral, os homens da classe alta podiam ocultar sua vida sexual sob um manto de respeitabilidade (GREEN, 2019, p. 45).

Os abusos policiais eram constantes e afligiam principalmente homens negros e pobres, “quanto mais baixo o status econômico ou social de uma pessoa, mais vulnerável ela se tornava aos abusos policiais” (GREEN, 2019, p. 45). Nesse sentido, segundo James Green (2019, p. 45), desde os primórdios havia uma distinção interseccional dos ambientes de socialização homoerótico e como há essa distinção especial na cidade já que “em geral, os homens da classe alta podiam ocultar sua vida sexual sob um manto de respeitabilidade”.

Muitas das referências dessas artistas *drag queens* vêm do cinema, da música e da rádio. Emular o visual, a estética, a história e músicas dessas divas que representam um ideal feminino guia essas pessoas e as aproxima daquilo que tá na essência de sua arte. Muitas *drags* têm nomes e visuais inspirados nas divas, cujas estéticas podem ser visualizadas em revistas, filmes, ou mais recentemente na internet, de modo que:

As revistas sobre cinema, tais como A Cena Muda e Eu Sei Tudo, além das revistas semanais ilustradas, como O Cruzeiro, acompanhavam de perto a vida das estrelas de Hollywood, bem como a vida das cantoras e atrizes do rádio brasileiro. Essas publicações lançavam padrões de moda, maquiagem e estilos de cabelo, todos os quais eram imitados à risca por seus leitores (GREEN, 2019, p. 174).

Todo esse histórico remonta ao carnaval baiano e ao ato de as *drag queens* serem aceitas na sociedade, principalmente quando ligadas ao carnaval e a liberação sexual que existia nesses períodos, estando no centro das manifestações populares. Ao escolher esse objeto e essa cidade, entendo que estou tratando também de um histórico que vai além de como a arte *drag* é conhecida hoje, mas rememorando um histórico que vem desde os primórdios de registros dessa arte no Brasil, do *travestismo* e da homossexualidade.

Atualizar esses registros para o momento atual, com um recorte de gênero, raça, classe e localidade é entender qual o desenvolvimento desse histórico, em que momento essa arte e esses artistas se encontram atualmente.

Para tanto, utilizarei os registros de James Green para traçar paralelos e parâmetros neste estudo, já que, na investigação feita por ele, há uma ampla formação histórica e de dados oficiais e extraoficiais aferidos pelo próprio em diversas fontes. Isso não implica de nenhuma forma que os estudos do autor serão o único parâmetro para o paralelo, entendendo também que além de tal obra temos outras sobre o período e o contexto em questão e que o mesmo não trabalha com todos os marcadores engendrados dos objetos que irei confrontar, necessitando assim de outros autores, marcadores e registros.

Drag queens, além do mais, estão presentes no imaginário LGBTQIAPN+ e urbano brasileiro. Elas existem também em sua relação com o público e os donos de bares, com a mídia e com as outras *drags* (VENCATO, 2002, p. 5), hoje elas ocupam a mídia de massa, as cidades, o imaginário coletivo, são cantoras e *performers* de sucesso e de visibilidade, em suma, são um fenômeno atual que vem aumentando à medida que a cultura pop e a mídia de massa levam essas figuras para mais produtos culturais, retirando-as dos espaços de divertimento LGBTQIAPN+ e colocando-as na televisão, na rádio, nos paradas de sucesso musicais etc. como parte da cultura de massa vigente.

5.0 DRAGS NO CONTEXTO DO ESTUDO DE SEXUALIDADES

Para pensar as performatividades de gênero e sexualidade imbricadas ao conceito de pessoas *Drag Queens* e *Drag Kings* primeiro há de se entender que *Drags* não são uma identidade de gênero e sim uma performatividade artística que burla os conceitos de gênero, sexualidade e identidades. Apesar de tradicionalmente ser uma arte ligada a pessoas LGBTQIAP+ e a esses espaços, o conceito e o ato de se montar *Drag* não necessariamente advém de pessoas com sexualidade não heteronormativa ou de dissidência de gênero. O ato de se montar *Drag* pode vim separado de uma dissidência de gênero e sexualidade, contudo, entender que burlar esses conceitos de identidade já é uma dissidência de gênero em si nos faz intercruzar os estudos de *Drags* com

os de sexualidade, identidade não heteronormativa, de dissidências de gênero e sexuais.

Por conta desses fatores, aproximo aqui os estudos de sexualidade LGBTQIAP+ com os de performatividade *Drag*, partindo do pressuposto também que parte dos autores de sexualidade e gênero aproximam essas dissidências e as pesquisam de maneira imbricada, seja pensando na arte *Drag* como uma forma de existência Queer, seja por ser uma arte atribuída e performada, na maior parte das vezes, por pessoas dissidentes de gênero e sexualidade. Para Guacira Lopes Louro o ser Drag Queen se encaixa no ser Queer por:

Queer é tudo isso: é estranho, raro, esquisito. Queer é, também, o sujeito da sexualidade desviante – homossexuais, bissexuais, transexuais, travestis e drags. É o excêntrico que não deseja ser ‘integrado’ e muito menos ‘tolerado’. Queer é um jeito de pensar e de ser que não aspira o centro nem o quer como referência; um jeito de pensar que desafia as normas regulatórias da sociedade, que assume o desconforto da ambiguidade, do ‘entre lugares’, do indecível. Queer é um corpo estranho, que incomoda, perturba, provoca e fascina (LOURO, 2012, p.8 *Apud Amanajás, 2014, p.3*).

As *Drags* então se encaixaria nesse espaço da sexualidade e da sociedade que burla os conceitos pré definidos do que são corpos lidos como femininos e masculinos, se colocando fora do centro e da normatividade, utilizando da performatividade e da arte para questionar e mostrar outras acepções de corpos e de códigos de vestimentas, de performance, de corpo, uma forma de *travestismo* que difere de vivências de gênero e de pessoas transexuais e travestis. Enquanto as duas últimas são formas de vivência de gênero, *Drags* são formas de expressão artística dissociadas de vivências de gênero não conforme e de sexualidade. Dentre esse grupo de *travestismo* que as *Drags* se encaixam, temos também as *crossdressers*, de forma que as formas de vivência de gênero trans estão configuradas de uma forma diferente das *crossdressers* e *Drags*. Como *crossdresser* temos que pensar que:

Crossdresser: Pessoa que frequentemente se veste, usa acessórios e/ou se maquia diferentemente do que é socialmente estabelecido para o seu gênero, sem se identificar como travesti ou transexual.

Geralmente são homens heterossexuais, casados, que podem ou não ter o apoio de suas companheiras.

Transformista ou Drag Queen/ Drag King: Artista que se veste, de maneira estereotipada, conforme o gênero masculino ou feminino, para fins artísticos ou de entretenimento. A sua personagem não tem relação com sua identidade de gênero ou orientação sexual (JESUS, 2012, p.10 *Apud Amanajás, 2014, p.3*).

As *Drags* então se encaixam então nesse espaço da sexualidade e da sociedade que burla os conceitos pré definidos do que são corpos lidos como femininos e masculinos, se colocando fora do centro e da normatividade, utilizando da performatividade e da arte para questionar e mostrar outras acepções de corpos e de códigos de vestimentas, de performance, de corpo, uma forma de entretenimento que perpassa também noções de identidade, sexualidade, gênero e performance.

Apesar dessas definições e desses conceitos, há de se entender também que cada definição e conceito desses está impresso em um período de tempo específico e organizados ao universo daqueles debates, assim, as bordas do conceito de *Drags*, *crossdressers*, travestismos e transexualidades que eu trago neste trabalho estão localizadas neste espaço tempo e nos debates tidos a rigor desse momento. Dessa forma, " travestismo, drag queens e transexualismo não são categorias naturais, mas percepções modernas de fenômenos típicos e recorrentes da diversidade sexual humana comum em muitas culturas" (CARDOSO, 2005, p.421).

O ato de se vestir de outro gênero ou burlar as fronteiras do que é tido como uma performance de gênero, tem um caráter histórico e é relatado em diversos momentos da sociedade, em momentos ligados a performances sexuais e de gênero e em outras puramente artístico.

O ato de vestir-se com roupas e ornamentos do outro sexo constitui uma prática recorrente em muitas sociedades e pode ter diversos significados, como o caráter festivo, religioso ou mítico, não estando necessariamente ligado ao prazer sexual (CARDOSO, 2005, p.422).

Essas práticas contudo necessitam de ser separadas em si para não afetar aquilo que é manifestação sexual, de gênero e de arte, pensar em como

as *Drags* montam e se desmontam para eventos é muito diferente de se pensar a vivência de uma pessoa trans ou travestis, são vivências onde o não conformismo de gênero se separa de quem se conforma com o gênero biológico e coloca símbolos de leitura do outro gênero apenas por performance. Ainda que para a população geral esses exemplos sejam parecidos, temos que, como pesquisadores da área de gênero e sexualidade diferenciar esses dois tipos de sociabilidade e existência.

Há também de se ressaltar, que existe diversas gradações dentro da binariedade feminino/masculino e que gênero e performance de gênero são socialmente construídos e mutáveis, sendo assim, a leitura de cada uma dessas performances de gênero se aplicam a cada espaço/tempo em que aparece, sendo provável que a leitura social do que é uma performance lida como feminina e masculina e dentro e fora dessas gradações mudem a partir de diferentes perspectivas de espaço/tempo.

Pensar nas gradações entre os gêneros e quem vive e performa fora dessas gradações é um importante fator para pensar como as *Drags* criam suas personas e performances, a criação da imagem de uma Drag não necessariamente se remonta aquilo que é lido socialmente como de outro gênero, *Drags Kings e Queens*, assim como pessoas não binárias (sejam aquelas que performam essa não binariedade, ou não) subvertem a lógica de uma construção de gênero de forma binária, de forma que:

A identidade do papel de gênero pode ser masculina, feminina ou ambígua. Existem muitas variedades ou gradações dessas três formas, configurando um espectro no qual tipologias não podem ser claramente discernidas, porém algumas denominações tentam exemplificar uma gradação nesse contínuo que, ao mesmo tempo, dependendo do ponto de vista, podem ser percebidas como fenômenos distintos.(CARDOSO, 2005, p.422).

Olhando para a forma com que a sociedade atual ler o fazer-se *Drag* e a transexualidade, entendemos que a primeira forma é bastante aceita e tida já como fenômeno da cultura popular, tendo capilaridade como uma forma de vivência artística e de dissidência aceita, enquanto que, pessoas trans e travestis ainda enfrentam um enorme estigma social, e sofrem de violência e assassinatos por motivos transfóbicos recorrente e de maneira brutal.

Enquanto que há *Drags* inseridas em meios culturais e sociais de maneira cada vez mais frequente, há uma lenta inserção e aceitação por meio da sociedade de vivências trans.

Nessa perspectiva, vestir-se em drag queen trata-se de um dos modos socialmente mais aceitos e menos agressivos de travestir-se, uma vez que a presença do público faz-se necessária. Geralmente, são homossexuais que adotam por algumas horas uma figura feminina elaborada, incorporando seus trejeitos e maneirismos como forma de manifestação crítica ou artística com o cunho de entretenimento lúdico ou profissional (Love, 1992). (CARDOSO, 2005, p.423).

Enquanto que a as dissidências de gênero trans e travestis não são marcadas pela teatralidade, pela ocasião e por tempos específicos a vivência e a arte *Drag* são marcadas por uma necessidade ou uma vivência pontuada na performance, de forma que há essas marcações distintas de corporalidade, vivência. Para Vencato:

O que diferencia a drag dos outros transgêneros, a meu ver, são aspectos como temporalidade, corporalidade e teatralidade. Temporalidade porque a drag tem um tempo montada, outro desmontada e, ainda, aquele em que se monta. Diferente de travestis e transexuais, as mudanças no corpo são feitas, de modo geral, com truques e maquiagem. A corporalidade drag é marcada pela teatralidade, perspectiva que é importante para compreender esses sujeitos.(VENCATO, 2002, p.11).

Há de se considerar também que há diversas formas de se montar uma *Drag*, não necessariamente é necessário uma criação de gênero ou de figura de gênero perfeita para que uma *Drag* seja montada, há diversas maneiras de se fazer *Drag* e conceitos, como as *Drags* monstras, aquelas que misturam elementos de corpo, maquiagem e vestimentas lidas como masculinas e femininas, as que incluem artefatos e próteses ao corpo, há diversas acepções possíveis de *Drags* pois há diversas maneiras de ser uma persona, seja ela ligadas a binariedade ou não.

É um pouco a confusão entre signos masculinos e femininos que faz com que a drag chame a atenção e, por vezes, divirta. A drag aguça a curiosidade da platéia, que em muitos momentos busca

aquilo que não está no lugar - um descuido na maquiagem, uma “mal andada” de salto, um pênis mal escondido, etc. – sendo que, o que está “fora do lugar” causa alguma instabilidade e desconforto. Ao mesmo tempo, a não paridade entre os signos de sexo e gênero que carregam faz com que prendam a atenção. Talvez por essas razões, informações sobre o corpo da drag desmontada tenham valor no mercado de bens simbólicos gay. (VENCATO, 2002, p.12).

É possível também se pensar a importância da aparência e da corporalidade para a reafirmação da existência de *Drags*, pessoas trans e travestis, assim como para qualquer indivíduo que existe na sociedade atual, onde aparência é cada vez mais importante para existências e pertencentes ao sistema capitalista como moeda e reafirmação de existências. Ao pensar a maneira com que essas pessoas expressam por meio da aparência sua existência é importante pensar como elas estão reafirmando a maneira com que a sociedade as lê e reafirma sua existência como um corpo possível. Por exemplo:

Para uma pessoa Transfeminista a expressão de uma “corporalidade não padrão” poderá representar uma maneira de desconstruir os ditames que definem os padrões de excelência de gênero – binários, cissexistas, heteronormativos, classistas e racistas - e desenhar-se (BARRETO, 2015, p.2)

A sexualidade e a existência assim, passa também pelas questões de aparência e montagem, a forma com que a sexualidade se exprime nos corpos e como esses próprios corpos se apresentam no mundo é uma forma de construção e de afirmação e reafirmação de gênero - ou do modo que entendemos que gênero é constituído pela aparência- pensar na estética e na forma com que as aparências se dão a partir do gênero e da sexualidade é pensar como os corpos sexuados se expressam para sociedade e para o mundo. Para Barreto (2015) e segundo Butler (2004) "gênero é a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser."(BUTLER, 2010, p. 59 *apud* BARRETO, 2015, p.8).

6.0 ARTIVISMOS NA ARTE DRAG, NEGRA E LGBTQAPN+

A arte em sua excelência e função já é uma estrutura que modifica outras estruturas, o pensamento, incomoda e causa sensações e modificações na psique daqueles que a contemplam, há porém, um tipo de arte e de artista, corpo e existência artística que cria e é por sua alteridade ativista e artista.

A arte criada e pensada por *Drags*, pessoas negras e LGBTQIAP+, são por conta das suas alteridades e localidades uma arte que se imbrica com o ativismo, pois, pessoas com essas localidades fazendo arte já é uma revolução, pois as estruturas sociais e das artes não foram pensadas para que esses tipos de corpos, alteridades e pensamento fizessem e produzissem arte e obras artísticas. Dentro desse universo, a cultura também é parte integrante da formação dessa arte ativista e que ressalta as existências de pessoas fora dos padrões e subalternas. A subalternidade faz com que essas pessoas criem uma arte de caráter ativista pois fazer arte a partir dessas subalternidades já é ser ativista pela própria existência. Para Raposo (2015), por Artivismo entende-se que:

A utilização de inúmeras linguagens e plataformas para explicitar, comentar e expressar visões do mundo e de produzir pensamento crítico, multiplica o espectro do ativismo a partir do qual é possível intervir poética e performativamente e construir espaços de comunicação e de opinião no campo político - arte de rua, ações diretas, performances, vídeo-art, rádio, culture jamming, hacktivism, subvertising, arte urbana, manifestos e manifestações ou desobediência civil, entre outras. (RAPOSO, 2015, p.5)

E é justamente nessa janela de arte subversiva e com o apelo de furar a bolha do sistema e da arte que as artes negras, LGBTQIAPN+ se modulam, já que, essas performatividades se baseiam na existência subversivas desses corpos e dessas próprias existências, trazendo suas experiências e seu olhar de corpos insurgentes para o fazer arte e para o as obras, performances, momentos artísticos que essas alteridades produzem. O existir desse tipo de arte e da criação desse termo, dá-se então da necessidade de entender que:

Artivismo é um neologismo conceptual ainda de instável consensualidade quer no campo das ciências sociais, quer no campo das artes. Apela a ligações, tão clássicas como prolixas e polémicas

entre arte e política, e estimula os destinos potenciais da arte enquanto ato de resistência e subversão. Pode ser encontrado em intervenções sociais e políticas, produzidas por pessoas ou coletivos, através de estratégias poéticas e performativas. (...). A sua natureza estética e simbólica amplia, sensibiliza, relete e interroga temas e situações num dado contexto histórico e social, visando a mudança ou a resistência. Ativismo consolida-se assim como causa e reivindicação social e simultaneamente como ruptura artística – nomeadamente, pela proposição de cenários, paisagens e ecologias alternativas de fruição, de participação e de criação artística (RAPOSO, 2015, p.5)

Ele nasce desse desejo e necessidade de insurgência pela própria existência e pelas questões ao redor, ao gritar pela validação da sua existência, pela igualdade e pela quebra das definições autocráticas da sociedade do que é gênero, as *Drags* criam um manifesto arte-corpo a favor da existência dessa manifestação artística, de uma definição amorfa da corporalidade e da aparência a partir das suas próprias manifestações artísticas. Inserindo ainda dentro desse contexto as pessoas interlocutoras desta pesquisa, *Drags* negras ainda se soma a interseccionalidade de raça e como as existências artísticas e arte de pessoas negras são historicamente apagadas e colocadas como de segunda linha. Esse ato de se insurgir contra o sistema, a sociedade, as predefinições e uma arte não posicionada surge da necessidade de existência de si e da arte, de forma que:

Insurgir associa-se, então, sinonimicamente a sublevar-se, amotinar-se, revoltar-se, emergir, surgir de dentro, reagir, opor-se, tudo sinónimos próximos do desejo insurrecional, da insurgência. Mas de algum modo insurgir não contempla necessariamente a sua completude. Destino e desejo, continuam, suspensos ou adiados, a confundir-se na boca e nos corpos dos seus atores. E esta é uma das inquietações que este dossiê procura equacionar. Como pensar o ativismo enquanto insurgência política que não contendo propriamente um plano de transformação social possa ser todavia o rastilho para se começar a viver o que se sonha (Arditi 2012, Holston 2007)? (RAPOSO, 2015, p.7)

O fato dessas artistas também usarem o corpo como lócus da sua arte faz com que esse ativismo seja imbricado com a existência, reforçando a

importância dele como espaço onde a arte atua e se faz realizar, onde ela se reafirma como existente e circunda a existência do artista de forma que existe no ativismo “o potencial do corpo como espaço político e artístico para integrar arte e ativismo. Esse potencial reside na incorporação de uma emoção de entrega capaz de gerar mudanças a partir da performance, num paradigma onde para além da ‘arte pela arte’ emerge uma ‘arte atuante’” (RAPOSO, 2015, p.10). O corpo assim torna-se o receptáculo de uma intencionalidade ativista de arte, o espaço onde essa arte existe e ao mesmo tempo se funde com um ativismo e uma intencionalidade, onde essa "arte de existir enquanto estilísticas de existências, nas quais a subjetividade é lugar de múltiplos posicionamentos, afetos e sensibilidades que se dão no campo social e em nossa interação/criação com ele"(STUBS, LESSA, FILHO, 2018, p.2). É de se compreender também, que o feminismo considera o ativismo como uma maneira de luta política e de emancipação das vivências e dos corpos, de modo que ele é uma das maneiras de se fazer política e presença de luta. A identidade, o corpo, a política e a arte juntas causam uma forte expressão de luta, ativismo e de existência num modelo necessário para um mundo onde fazer-se arte e existência ainda necessita de luta. De certo modo:

Em termos gerais, a ênfase na identidade e as estratégias biopolíticas de controle e docilização são artifícios políticos naturalizados social e subjetivamente que operam, de forma sutil ou declarada, no cerceamento e despotencialização de nossos territórios de existência. Operam para limitar e/ou dirigir nossas práticas de liberdade, reduzindo-as às experiências calculadas e planejadas e fazendo com que nos criamos livres e autônoma/ os. É diante desse panorama que se faz necessário instaurar uma subversão da identidade, uma reapropriação do corpo enquanto território de existência e a inclusão de perspectivas de análise que procedam por uma política da diferença. (STUBS, LESSA, FILHO, 2018, p.2).

É interessante aqui, fazer esses paralelos entre estudos de sexualidade, de gênero, feminista e de arte juntas num espaço único que pode se denominar como ativismo, entender que as lutas feministas e de dissidências de gênero que minhas pessoas interlocutoras neste trabalho representam, são feitas para a existência desses tipos de arte e de corpos que expõem em si a arte feita de demandas políticas e que mesmo que estejam naquele momento fazendo

diversão, pela própria resistência em existir se mostram política. Considerando dentro desse espectro os índices de violências e assassinatos de pessoas LGBTQAPN+ e pessoas negras, a mera existência e a possibilidade de fazer arte e produzir divertimento para si, para sua comunidade e para o outro já se mostra um mecanismo de ativismo e de criação de outras possibilidades de existência. Para o feminismo, esse tipo de ativismo é visto como um efeito que:

Imprimir um tom social e político à arte. Várias artistas, influenciadas pelo feminismo, levantaram inúmeros questionamentos acerca da natural dominação masculina na arte, fazendo ver o caráter excludente e discriminatório daquele estado de coisas. Entre as questões levantadas citamos: a predominância de artistas homens e a quase ausência de artistas mulheres na história da arte; a tácita e naturalizada desvalorização das mulheres artistas nesse cenário, tanto por parte dos homens quanto das mulheres (STUBS, LESSA, FILHO, 2018, p.3)

Ativismos assim, se é o efeito ou o modo de fazer arte com artista ou de pessoas com recortes interseccionais minorizados de produzir uma arte que seja para além da estética produtora de sentido político, uma arte que faça com que suas existências sejam representadas, uma arte que utiliza o corpo, a existência e que quebra padrões pré estabelecidos para que essa arte exista e para que suas próprias vivências sejam representadas de alguma forma. Uma arte predominantemente política que esteja sendo produzida de uma maneira intencional para causar um efeito político ou de pensamento para além da estética, uma arte com bases feministas, contra hegemônicas, contra colonial, ainda que a estética continue sendo parte da criação também de um sentido político e de modificação de conceitos e atitudes pré concebidas dentro e fora do contexto da arte. Esse é um olhar contemporâneo para as artes posicionadas e feitas a partir de corporeidades e existências posicionadas e não hegemônicas, onde se vai contra o pensamento da elite artística e dos conceitos puramente estéticos colocando sentido do existir perante a arte.

Dessa forma, entendo que o que as *Drags* negras de Salvador produzem como arte é uma arte ativista, cercada de posicionalidade e de intenção na sua criação, levando consigo os signos de identidade do povo da Bahia e da resistência LGBTQAPN+ elas produzem uma arte localizada, que

se descola da arte *Drag* produzida por corpos de outros lugares do país e também de outras corporalidades e raças. A arte produzida por elas tem intenção de ser diferente das produzidas em outros espaços, pois elas, colocam a intencionalidade de que essa tenha a intenção de produzir nos espectadores um tipo de reflexão e de atitude únicas na sua fruição. Ao trazer os aspectos das cantoras da terra, ao cantar e não dublar, ao lembrar o que faz da Bahia a força motriz da cultura brasileira e o que faz de Salvador Cidade da Música elas reafirmam a localidade, a maneira com que a cidade e suas confluências são importantes para o seu fazer arte e sua maneira de fruir.

É importante entender também, a forma com que o público recepciona essas influências, há cada vez mais um trânsito das artistas *Drags* baianas no cenário nacional de arte *Drag Queen*, já é frequente shows e apresentações delas em espaços de divertimento da região Sudeste do Brasil. Junto com esse trânsito, há a caracterização da arte *Drag* negra da Bahia como própria, uma forma de expressão única e indistinguível das realizadas em outros espaços e pensadas por outros tipos de corpos. Mais uma das evidências desse fenômeno, foi a participação da *Drag Queen* Hellena Malditta na final da primeira edição do programa *Drag Race Brasil*²². Sua forma de fazer arte, levando inclusive a bandeira de ser uma *Drag* baiana e que leva essa identidade muito forte com ela, mostra esse distanciamento e o reconhecimento dessas artistas e do tipo de arte feita na Bahia como única. Assim, entendo que as *Drag Queens* negras da Bahia, em especial as negras soteropolitanas, vem criando uma sub-arte local carregada de intencionalidade, qualidade, posicionalidade e características oriundas da escola de arte local que elas tiveram acesso, dando uma personalidade única e distanciamento dessas de outras artistas, esse distanciamento se dá principalmente por meio das suas alteridades como negras, nordestinas, do universo da arte de Salvador e de querer manter uma identidade própria e localizada na arte e na existência dessas artistas.

²² TEIXEIRA, Rafael. *Drag Race Brasil* coroa sua primeira campeã; veja quem venceu a competição. CNN Brasil Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/entretenimento/drag-race-brasil-coroa-sua-primeira-campea-veja-quem-venceu-a-competicao/>. Acesso em 26 de Novembro de 2023.

7.0 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com essa pesquisa, eu pude comprovar e entender melhor a forma com que a arte *Drag* de Salvador, em especial a feita por pessoas negras, e essas artistas carregam consigo aspectos importantes da cidade em sua arte, assim como elas modificam as estruturas da cidade para que sua arte exista, como esse tipo de arte realizada na cidade de Salvador acumula em si diversos aspectos de resistência e de ocupação, apesar de todos os movimentos governamentais, sociais e do capital para que elas não ocupem esses espaços e existam como pessoas e artistas.

No primeiro capítulo, observo à luz do feminismo negro interseccional. a maneira com que os movimentos dessas artistas existem e como essa área de pesquisa observa as corporalidades e existências dessas artistas e dessa arte. Trago também, os motivos pelos quais eu escolhi esse *lócus* de pesquisa para esse estudo, a importância dele para a observação desses fenômenos e interpretação dos mesmos.

No segundo capítulo, trago as evidências do porque a arte *Drag* ser uma arte inserida na cultura da experiência, e como essa teoria consegue traduzir o momento que essa arte vive hoje no mundo e a maneira com que ela se desenvolveu e estabeleceu. Trago principalmente a teoria da cultura da experiência como parte do processo da criação da metodologia deste estudo e do entendimento do tipo de arte pesquisada.

No terceiro capítulo, trago a maneira com que eu continuei pesquisando durante a pandemia de COVID-19, a metodologia escolhida e como eu escolhi as pessoas interlocutoras desta pesquisa. Nele, trago também os resultados e relatos da minha pesquisa de campo de campo e o que eu observei nesses espaços de divertimento para pessoas LGBTQAPN+ de Salvador.

No quarto capítulo, apresento os motivos de ter escolhido Salvador e *Drags Queens* como pessoas interlocutoras desta pesquisa, os impactos dessa escolha, a maneira como que essas artistas e a cidade moldam minha sociabilidade e minhas vivências, trago para isso dados e evidência dos aspectos materiais e imateriais da cidade.

No quinto capítulo, temos a maneira com que as *Drags* se relacionam com os estudos de sexualidade, as principais diferenças das alteridades de

peças dissidentes de gênero que se travestem ou utilizam elementos de diferentes gêneros nas suas vivências.

No sexto capítulo, apresento a maneira com que a arte *Drag* é uma arte em sua maneira artista, como é definido esse conceito, a maneira com que a arte e o ativismo se fundem e a forma com que os ativismos são necessários e parte importante da sobrevivência de pessoas dissidentes de gênero e racialmente minorizadas.

A partir dessa metodologia, encontrei como resultados: a cidade interfere na arte e nas vivências das artistas *Drags* de Salvador, a maneira com que as dinâmicas sociais da cidade e do circuito de cultura e arte se configuram faz com que a arte delas seja única e tenham uma identidade característica da cidade e da cultura dela. As músicas, as performances, as vestimentas, a maneira com que a raça é expressa, todos esses fatores são autênticos das vivências das artistas que estão se apresentando em Salvador. É importante ressaltar como resultado também, que essas características únicas são percebidas pelos espectadores e pessoas que vivenciam essa arte, e é visível também, comparativamente, como essas características aparecem a partir das interseccionalidades dessas artistas.

Outro resultado encontrado é que as artistas estão cada vez mais rompendo a estética e a binariedade entre feminino/masculino, e criando performances e uma estética próprias, que não são limitadas a imagem feminina lida pela sociedade heteronormativa. Dentro desse aspecto, é importante ressaltar também que apesar de estarem comumente ligadas ao universo LGBTQAPN+ e ser uma forma de travestimento, ser *Drag* não é uma identidade de gênero ou sexual, e sim uma montagem e performance artística que burla com essa binariedade e com o aspecto estético performático do gênero.

Um aspecto também importante percebido neste estudo, é que, a raça é um marcador extremamente importante na performance das artistas *Drag* soteropolitanas negras, suas performances e as características das suas *Drags*, os tipos de músicas e de maneiras com que elas se apresentam e ocupam os espaços e a própria cidade tem os aspectos relacionais relativos a raça. Suas vivências são recortadas também pelo racismo e todas as suas causas e efeitos.

Por fim, declaro que o tipo de arte que é feita por essas artistas é uma arte ativista ou artivismo, já que, por suas próprias características e maneira com que é realizada a intenção de fazê-la de forma ativista, além de, por se tratar de uma arte feita majoritariamente por pessoas LGBTQAPN+ e que burla os binarismos de gênero, ela carrega consigo a subversão e traz consigo um tônus social ativista. Isso foi corroborado na minha pesquisa, quando, em uma das performances houve a menção política a Lula e a sua então campanha a presidente da república.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAIROS, Luiza. Nossos feminismos revisitados. **Estudos Feministas**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 2, p. 458-463, 1995.

BARRETO, Carol. **Moda e aparência como ativismo político: notas introdutórias**. XI ENECULT, Salvador, 2015

BUENO, Iúri; BUENO, Maysa O. B.; MACIEL, Ruberval F. A utilização da tecnologia em tempos de pandemia. **Caderno de Ensino, Linguagens e suas Tecnologias**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 223- 234, jul./dez. 2020.

Cardoso, F. L.. (2005). **Inversões do papel de gênero: "drag queens", travestismo e transexualismo**. *Psicologia: Reflexão E Crítica*, 18(3), 421–430.

CLIFFORD, James. Sobre a autoridade etnográfica. *In: _____*. **A experiência etnográfica: Antropologia e Literatura no século XX**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1998. p. 17-62.

COLLINS, Patricia Hill. Aprendendo com a outsider within*: a significação sociológica do pensamento feminista negro. **Revista Sociedade e Estado**, v. 31, n. 1, p. 99-127, jan.-abr. 2016. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/se/a/MZ8tzzsGrvmFTKFqr6GLVMn/?format=pdf&lang=p>. Acesso em: 10 set. 2022.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FIGUEIREDO, Angela. Epistemologia insubmissa feminista negra decolonial. **Tempo & Argumento**, Florianópolis, v. 12, n. 29, e0102, p. 1-24, jan./abr. 2020.

GADELHA, José Juliano Barbosa. **Masculinos em mutação: a performance drag queen em Fortaleza**. 2009. 265f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal do Ceará, Departamento de Ciências Sociais, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Fortaleza-CE, 2009.

GEERTZ, Clifford. Uma descrição densa: Por uma Teoria Interpretativa da Cultura. *In: _____*. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989. p. 13-41.

GONZALEZ, Lélia. Lélia Gonzalez. Entrevista [concedida a] Mara Tereza e Jaguar. **O Pasquim**, a. XVII, n. 871, Rio de Janeiro, p. 8-10, 20 mar. a 26 mar. 1986. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=124745&pagfis=29762>. Acesso em: 14 nov. 2022.

GREEN, James N. **Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX**. Tradução: Cristina Fino e Cássio Arantes Leite. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2019.

HARDING, Sandra. A instabilidade das categorias analíticas na teoria

feminista. **Estudos Feministas**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 7-32, 1993.

hooks, bell. Mulheres negras: moldando a teoria feminista. **Rev. Bras. Ciênc. Polít.**, Brasília, n. 16, p. 193-210, jan.-abr. 2015.

_____. **Olhares negros: raça e representação**. São Paulo: Elefante, 2019.

KILOMBA, Grada. **Memórias de Plantação: episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LIMA, Ari. Funkeiros, timbaleiros e pagodeiros: notas sobre juventude e música negra na cidade de Salvador. **Cad. Cedes**, Campinas, v. 22, n. 57, p. 77-96, ago. 2002. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/ccedes/a/wJCffw9dtKzRXsWjSyHSq8d/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 15 nov. 2022.

MANZINI, Eduardo J. Entrevista semi-estruturada: análise de objetivos e de roteiros. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL SOBRE PESQUISA E ESTUDOS QUALITATIVOS, 2, 2004, Bauru. **Anais [...]**. Disponível em:

https://www.marilia.unesp.br/Home/Instituicao/Docentes/EduardoManzini/Manzini_2004_entrevista_semi-estruturada.pdf. Acesso em: 13 out. 2022.

MERTON, Robert K.; LAZARSELD, Paul F. Comunicação da massa, gosto popular e a organização da ação social. In: LIMA, Luiz Costa (org.). **Teoria da cultura de massa**. 6. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002. p. 109-131.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. O trabalho do antropólogo: olhar, ouvir, escrever. In: _____. **O trabalho do antropólogo**. 2.ed. Brasília: Paralelo 15; São Paulo : Ed. UNESP, 2000. p. 17-35.

PATZDORF, Danilo. **Sobre aquilo que um dia chamaram corpo: corporalidades nas ambiências digitais**. Belo Horizonte: Letramento, 2019.

PINHO, Osmundo de Araujo. Alternativos e pagodeiros: notas etnográficas sobre territorialidade e relações raciais no Centro Histórico de Salvador. In: ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS, 20, 1996, Caxambu. **Anais [...]**. Disponível em:

<https://www.anpocs.com/index.php/encontros/papers/20-encontro-anual-da-anpocs/gt-19/gt19-15/5438-osmundopinho-alternativos/file>. Acesso em: 10 out. 2022.

PINTO, Tiago de Oliveira. Som e música: questões de uma Antropologia Sonora. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 44, n. 1, p. 221-286, 2001. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/ra/a/PnnKJTCvbQzVyN4dXMrsHyw/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 10 out. 2022.

SAAD, Jeanne Favret. "Ser afetado", São Paulo. Cadernos de Campo n.13, p.155-161, 2005

SANTOS, Henrique Cintra. A transnacionalização da cultura dos Ballrooms. 2018. 180 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Linguística Aplicada, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018.

SANTOS, Flávia; GOMES, Suely. Etnografia virtual na prática: análise dos procedimentos metodológicos observados em estudos empíricos em cibercultura. In: SIMPÓSIO NACIONAL DA ABCIBER, 7, 2013, Curitiba. **Anais [...]**. Disponível em: https://abciber.org.br/simposio2013/anais/pdf/Eixo_1_Educacao_e_Processos_de_Aprendizagem_e_Cognicao/26054arq02297746105.pdf. Acesso em: 7 out. 2022.

Roberta STUBS, Patrícia LESSA, Fernando FILHO. **Artivismo, estética feminista e produção de subjetividade**. Revista Estudos Feministas, Florianópolis, 2018

SOUSA, Pablo Felipe de Oliveira. Corpos dissidentes em uma sociedade individualizada: um estudo da cultura ballroom. 44p. 2023. Trabalho de Conclusão de Curso (Curso de Produção e Política Cultural) - Universidade Federal do Pampa, Campus Jaguarão, Jaguarão, 2023.

SCHIEBINGER, Londa. **O Feminismo mudou a Ciência?**. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

VENCATO, Anna Paula. **"Fervendo com as drags"**: corporalidades e performances de drag queens em territórios gays da Ilha de Santa Catarina. 2002. 124 p. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2002.

AMANAJÁS, Igor. Drag queen: um percurso histórico pela arte dos atores transformistas. **Revista Belas Artes**, v. 16, n. 3, 2014.

JESUS, Jaqueline Gomes de. **Orientações sobre identidade de gênero: conceitos e termos**. Brasília: Publicação *online*, abr. 2012. Disponível em: <http://www.sertao.ufg.br/up/16/o/ORIENTAÇÕES_POPULAÇÃO_TRANS.pdf?1334_065989>. Acesso em 20 de nov. 2014.

Paulo Raposo, «**“Artivismo”**: articulando dissidências, criando **insurgências**», *Cadernos de Arte e Antropologia*, Vol. 4, No 2 | -1, 3-12.

APÊNDICES



Figura 1: Imagens da Drag Queen Gotham
Fonte: *Instagram*, 2022²³.



Figura 2: Imagens da *Drag Queen* Mary Jane Beck.
Fonte: *Instagram*, 2022²⁴.

²³ Perfil de Gotham. *Instagram*, c2023. Disponível em: <https://www.instagram.com/gothammuah/>. Acesso em: 22 nov. 2023.

²⁴ Perfil de Mary Jane Beck (Nome social: Rodrigo Salles). *Instagram*, c2023. Disponível em: <https://www.instagram.com/maryjanebeck/>. Acesso em: 22 nov. 2023.

Figura 3: Imagens da Drag Queen Valerie O'arah.



Fonte: Instagram, 2022²⁵.

²⁵ Perfil de Valerie O'arah. Instagram, c2023. Disponível em: https://www.instagram.com/valerie_orarah/. Acesso em: 01 dez. 2022.