

**INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DO
RIO DE JANEIRO – IFRJ Campus Nilópolis**

BRUNO RANGEL IMENES

DRAG-SE:

O produtor cultural na cena transformista carioca

IFRJ – CAMPUS NILÓPOLIS

2017

BRUNO RANGEL IMENES

**DRAG-SE: O PRODUTOR CULTURAL NA CENA
TRANSFORMISTA CARIOCA**

Monografia apresentada à coordenação do Curso de Bacharelado em Produção Cultural, como cumprimento parcial das exigências para conclusão do curso.

Orientador: Prof.^a Dr. Jorge Luiz P. Rodrigues Caê.

IFRJ – CAMPUS NILÓPOLIS

1º SEMESTRE/2017

IFRJ – CAMPUS NILÓPOLIS

BRUNO RANGEL IMENES

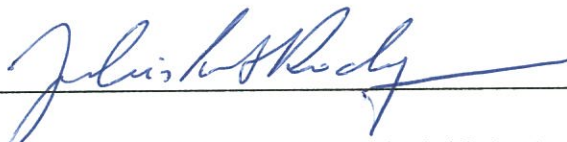
DRAG-SE: O PRODUTOR CULTURAL NA CENA TRANSFORMISTA
CARIOCA

Monografia apresentada à coordenação do Curso de Bacharelado em Produção Cultural, como cumprimento parcial das exigências para conclusão do curso.

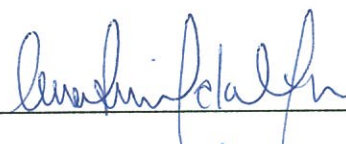
Aprovada em 27 de Julho de 2017.

Conceito: 7.8 (NOVE PONTO OITO).

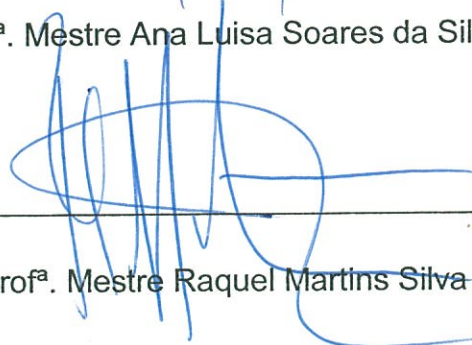
Banca Examinadora



Prof. Doutor Jorge Luiz P. Rodrigues Caê (Orientador/IFRJ)



Profª. Mestre Ana Luisa Soares da Silva (IFRJ)



Profª. Mestre Raquel Martins Silva (IFRJ)

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, gostaria de agradecer a nossa Presidente eleita, Dilma Vana Roussef, e ao governo do PT por criar e manter os Institutos Federais, extremamente importantes para a formação de profissionais da área cultural. Agradeço ao deputado Jean Willys, que luta pelos direitos LGBTs e dos trabalhadores da Cultura, além de outros políticos que inserem em seus discursos a criação de uma sociedade mais igualitária. Agradeço ao Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro, Campus Nilópolis, assim como seus dirigentes administrativos, por incluir o curso Bacharelado em Produção Cultural em sua grade curricular. Agradeço aos professores, Albertina Silvia, Álvaro Neder, Ana Luiza Lima, Ângela Coutinho, André Bern, Eline Deccache, Fernanda Piccolo, João Guerreiro, Raquel Silva, Renata Silêncio, Suelle Lima, Tadeu Mourão, Tiago Monteiro, Viniane Mury, etc, pelos ensinamentos sobre a Produção Cultural. Em especial, agradeço ao professor e orientador Jorge Caê por toda sua ajuda no processo de criação deste trabalho.

Agradeço a minha família, especialmente ao meu pai Artur Sampaio Imenes, minha mãe Maria Ignez Bittencourt Rangel e minha irmã Fernanda Rangel Imenes por me aceitarem como homossexual e me ajudarem a construir essa história com base no respeito às diferenças. Axs avós Aída Bittencourt (in memorian), Amaury Imenes (in memorian), Iara Sampaio (in memorian) e Walter Rangel (in memorian), agradeço por terem formado pais tão dispostos a amar e respeitar as pessoas. Agradeço aos tios Elaine Imenes, Fátima Rangel, Leila Imenes (in memorian), Marcos Rangel e Mário Imenes por serem muito mais que meros tios que só aparecem em datas comemorativas, mas pessoas que ajudaram na minha formação como ser humano. Por último e não menos importante, os primos que, muito além de meros primos, são amigos, parceiros e irmãos de consideração, como Juliana Bittencourt, Leandro Rangel e Rosberg Bittencourt.

Agradeço aos amigos antigos, que acompanharam o início a minha aceitação como homossexual, Carlos Lisboa Junior, Guilherme Merner (in memorian), Leonardo Storch, Pedro Seixas, Priscila Grecco, Rafael Braz, Raquel Matoso, Rennan Soares, Simone Marcondes, etc. Aos amigos do teatro, que foram

muito importantes para a minha escolha de profissão, Ana Mello, Daniel Freitas, Flavia Caleia, Regiane Alves, etc. Aos amigos de faculdade, que compartilharam experiências, trabalhos e muito perrengue durante os anos de graduação, Alana Steegmuller, Barbara Lima, Caroline Christófaró, Camile Bassani, Danielle Fontes, Gabrielle Barbosa, Frederico Brandão, Igor Lopes, Jaqueline Figueiredo, Joseph Andrade, Juliana Correa, Kaio Lima, Leon Simões, Luan Dutra, Thais Rocha, etc. Aos amigos que acompanharam e me apoiaram durante todo esse tempo, Adriano Meirelles, Breno Lira Gomes, Camilla Freitas, Camila Carrello, Christiana Luis, Félix Ribeiro, Gabriel Nascimento, Guilherme Bezerra, Júlio Mello, Júlio Peixoto, Leandro Santos, Luciana Passos, Renato Monteiro, Sergio Mota, Tiago Soares, Wallace Rocha, Wellington Cadinelli, Yuri Cherem, etc. Em especial àqueles que, de alguma forma, ajudaram no processo de construção deste trabalho, Vitor Vasconcellos, que me apresentou ao reality show RuPaul's Drag Race e, conseqüentemente, me introduziu o universo Drag, João Monteiro, que deu a ideia de fazer a monografia sobre o assunto, Victor Ribeiro, que com uma conversa foi capaz de sugerir questionamentos, Lilian Kerbel, que cedeu o contato da Katya Furacão, Fiu Carvalho, produtor da V de Viadão e amigo de longa data, que me concedeu uma entrevista para o trabalho, etc. Não poderia finalizar esses agradecimentos aos amigos sem fazer uma menção honrosa ao melhor amigo da vida, que, além de me acompanhar em todas essas etapas, me apresentou a produção cultural e esteve ao meu lado em muitos momentos que precisei, Ricardo de Aquino.

Para finalizar, gostaria de agradecer a todos os movimentos homossexuais e a todas as pessoas queer que fizeram esse trabalho possível. Especialmente, aos entrevistados presentes nessa pesquisa, a transformista Lorna Washington, a caricata Katya Furacão, ao vice-presidente da Turma OK José Carlos Ferreira, a produtora Bia Medeiros e a Drag Queen Aretha Sadick. Termino esses agradecimentos com uma frase da lendária Drag Queen RuPaul que diz: "se você não pode se amar, como alguém pode amar você? CAN I GET A AMEN?".

Bruno Rangel Imenes.

RESUMO

O presente trabalho aborda o papel do Produtor Cultural na cena transformista carioca: como ele pode auxiliar no legado de luta e resistência política da arte Drag? Com um levantamento histórico, uma pesquisa de campo e uma análise sobre as artes da noite, procura-se entender os efeitos que a combinação desses dois atores sociais exerce na sociedade, ampliando as discussões sobre gênero e sexualidade. Utilizou-se o método de estudo de caso sobre o Canal de YouTube e coletivo Drag-se para comprovar a eficácia desse encontro. Através de uma análise acerca da produção dos conteúdos que abordam o tema Drag Queen e entrevistas com artista e produtor, foi possível entender as transformações dessa relação entre arte Drag e Produção Cultural.

Palavras-chave: Transformista; Produção Cultural; Drag Queen.

ABSTRACT

The present work deals with the role of the Cultural Producer in the Carioca transvestite scene: how can the Producer support the legacy of fight and political resistance of Drag art? With an historical survey, a field survey and an analysis of the arts of the night, the work seeks to understand the effects that the combination of these two social actors exerts on society, broadening the discussions about gender and sexuality. The case study method was used on YouTube Channel and collective Drag-se to prove the effectiveness of this encounter. Through an analysis about the production of the contents that approach the theme Drag Queen and interviews with artist and producer, it was possible to understand the transformations of this relationship between drag art and cultural production.

Key words: Transvestite; Cultural Producer; Drag Queen.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	6
1. CONTEXTUALIZAÇÃO DRAG	12
1.1. História do transformismo no Rio de Janeiro: Dos Carnavais à cena Drag	12
1.2. Influências da Cultura Pop	39
1.3. Drag Queen, reivindicações políticas e Teoria Queer.....	42
1.4. Legado Drag.....	49
2. PRODUZINDO DRAG	51
2.1. Considerações sobre o Produtor na arte Drag	52
2.2. Quem produz Drag?	53
2.3. Drag Audiovisual	60
3. DRAG-SE	62
3.1. Campo	63
3.2. Entrevistas.....	75
CONCLUSÕES	80
REFERÊNCIAS.....	83

INTRODUÇÃO

Segundo a organização *Tansgender Europe*, o Brasil é o país com mais casos de morte por transfobia no mundo. Entre os anos de 2008 e 2014, foram contabilizadas 689 mortes, ou seja, mais de 100 casos por ano. O Grupo *Gay da Bahia* registrou a morte de 144 travestis e transexuais em 2016. A homofobia também é uma das grandes causas de morte no Brasil. Cerca de 170 homens gays foram mortos em 2016, além de 10 lésbicas, 4 bissexuais e 12 heterossexuais amantes, amigos ou familiares de travestis e transexuais, conforme aponta o grupo. O total de vítimas da LGBTfobia chegou a 343 mortes. Mesmo com esses dados, não existe ainda uma Lei que condene a homofobia e a transfobia no Brasil. O deputado federal do Rio de Janeiro Jean Willys não mede esforços para tentar legislar a condenação de crimes de ódio aos LGBTs, mas suas propostas são barradas por estar praticamente sozinho nessa luta no Congresso Nacional. A grande maioria dos deputados é contra essa criminalização, mesmo com as estatísticas apontando que o Brasil é um país que mata um LGBT+ quase diariamente.

Recentemente, tivemos dois casos com muita repercussão nacional: o caso do ambulante Luis Carlos Ruas, de 54 anos, que foi assassinado no metrô de São Paulo por defender duas travestis; e o caso da travesti Dandara, que foi filmada ao ser espancada até a morte nas ruas de Fortaleza. Ambos os acontecimentos ganharam repercussão nacional por conta das redes sociais, grandes aliadas na divulgação da causa LGBT+. Com a notícia sendo espalhada, a grande mídia passou a dar a devida atenção aos assuntos. Mas os casos recorrentes no Brasil são pouco explorados e discutidos pelo mainstream e a população não tem conhecimento, ou não se importa com esse cenário.

Dar visibilidade às causas LGBT+ pode mudar essas estatísticas. Neste trabalho, vamos estudar as formas de incentivar essa discussão através das Drag Queens. Elas estão e já estiveram muitas vezes no mainstream expondo as pautas LGBT+, mesmo que, em vários momentos, tenham sido silenciadas e encaradas como mero entretenimento. O importante é observar que o estrelato de travestis,

transformistas e Drag Queens pode significar uma abertura às demandas da comunidade, não apenas no Brasil, mas no mundo.

A Drag Queen RuPaul é um dos maiores ícones mundiais da comunidade LGBT. Em sua história, há uma luta incessante por um espaço no mainstream e muita resistência aos preconceitos que enfrentou na vida por ser negro e gay. RuPaul nasceu na cidade de San Diego, na Califórnia, em 1960. Começou a construir sua história como artista quando se mudou com sua irmã para Atlanta, na Geórgia, para estudar artes cênicas. Na cidade, foi vocalista de uma banda punk chamada Wee Wee Pole e atuou, dirigiu e produziu um filme chamado *Starbooty*, que tinha uma trilha sonora cantada por ele com o mesmo nome. Foi no filme que RuPaul apareceu pela primeira vez como Drag Queen. Ela se mudou para Nova York, onde se tornou nacionalmente conhecida. A artista alcançou o sucesso com que música com *Super Modelo Of The World*, que a transformou em ícone mundial. Essa história é contada em sua autobiografia *Lettin' All Hang Out* (Deixe tudo sair), lançada em 1995, mais de 10 anos antes do maior empreendimento de sua carreira, o reality show *RuPaul's Drag Race*.

Além da artista, outras personalidades Drags já eram conhecidas nos EUA, como a criadora do Festival Wigstock de Nova York Lady Bunny, a diva de John Walters Divine e a transexual e Drag Queen Amanda Lepore. Alguns filmes famosos das décadas 1970, 1980 e 1990 também exploravam esse universo. Porém, pouco se discutia sobre as questões de gênero no mundo e a grande massa não sabia (e ainda não sabe) diferenciar Drag Queen de transexual. RuPaul conseguiu expor as diferenças em *RuPaul's Drag Race* ao explorar a vida *out of Drag* (fora de Drag) das artistas no reality e aparecer desmontada no programa, caracterizando Drag Queen como arte. Ela se tornou a maior personalidade Drag do mundo e, anualmente, revela de 10 a 14 novas Drag Queens para o mainstream.

No Brasil, muitas artistas Drags chegam ao estrelato. Pablio Vittar, por exemplo, emplacou um hit no Carnaval 2017 e se tornou a Drag Queen mais visualizada em um vídeo no YouTube. O ator Jorge Lafond ficou muito famoso por sua personagem Vera Verão no programa *A Praça é Nossa* do SBT. Silvetty Montila tem um programa no YouTube semelhante ao *RuPaul's Drag Race*. Suzy Brasil,

Nany People e Mama Brusqueta também têm seus espaços na televisão. As transformistas já participaram de programas de calouro e até de infantis na década de 1980, como a Vovó Mafalda da *Turma do Bozo*, que era interpretada pelo ator Valentino Guzzo. Existem vários exemplos da inserção de artistas Drag nos meios de comunicação de massa, mas não podemos achar que esse é o maior avanço que se pode alcançar. A arte continua marginalizada no Brasil. A massa se diverte com a personagem, mas não se importa com o artista e suas demandas. A Drag Queen é muito mais que entretenimento. Ela pode ser agente de transformação social, especialmente nas questões de gênero.

Ser homem e apresentar comportamento afeminado em um país que as regras de comportamento social são ditadas pela heterossexualidade e pelo machismo, que ainda minimizam o papel da mulher, é extremamente importante para quebrar os paradigmas de gênero. O ato de travestir-se sempre foi marginalizado, exceto em algumas culturas e nos casos que atores viviam papéis femininos no teatro. Hoje, depois de muita luta e resistência, vemos um cenário mais diverso, que contesta os gêneros e as regras de comportamento social. Nesse contexto, a Drag Queen desempenha um papel importante para quebrar esses paradigmas. Segundo Guacira Lopes Louro, em seu livro “Um Corpo Estranho” (2013),

Em sua “imitação” do feminino, uma *drag queen* pode ser revolucionária. Como uma personagem estranha e desordeira, uma personagem fora da ordem e da norma, ela provoca desconforto, curiosidade e fascínio. De que material, traços, restos e vestígios ela se faz? Como se faz? Como fabrica seu corpo? Onde busca referências para seus gestos, seu modo de ser e de estar? A quem imita? Que princípios e normas “cita” e repete? Onde os aprendeu? A *drag* escancara a construtividade dos gêneros. Perambulando por um território inabitável, confundindo e tumultuando, sua figura passa a indicar que a fronteira está muito perto e que pode ser visitada a qualquer momento. Ela assume a transitoriedade, ela se satisfaz com as justaposições inesperadas e com as misturas. A *drag* é mais que um. Mais de uma identidade, mais de um gênero, propositalmente ambígua em sua sexualidade e em seus fatos. Feita deliberadamente de excessos, ela encarna a proliferação e vive à deriva, como um viajante pós-moderno. (Louro, p. 20 e 21, 2013).

Essa fala de Louro, em que ela enquadra a Drag Queen em seu conceito de viajante pós-moderno, que transita pelas fronteiras do que é imposto e o que é possível, demonstra a relevância da arte na desconstrução dos padrões de gênero. Para Judith Buttle, segundo Louro (2013), a Drag Queen revela a fragilidade da

ficção normativa de gênero. Ela está no limite entre os dois polos, ora vivendo sua vida como um homem gay, ora utilizando códigos sociais femininos para compor sua arte. É importante perceber que Drag Queen não é uma expressão de gênero, mas um fazer artístico e político. É um ato de resistência à marginalização dos LGBTs, que carrega um discurso pautado nas diferenças e na não imposição da masculinidade. Hoje, a Drag Queen transita por muitos espaços que antes eram inimagináveis. Graças a uma história de luta e resistência a modelos extremamente conservadores que tentavam controlar a afeminação de homens.

Sempre houve uma preocupação com o discurso contra a intolerância à homossexualidade e uma resistência em ser aquilo que é visto como condenável, mas em outras épocas não existia o espaço que hoje tem. As novas Drag Queens estão mais amparadas de ferramentas que possibilitam que elas tenham voz e, por isso, ocupem esses espaços sociais que antes eram inacessíveis. As transformistas e travestis de outrora também fazem uso dessas ferramentas e colhem os frutos de suas lutas. No início de 2017, o Canal Brasil exibiu uma série de documentários chamada *Noturnas*, que contou a história do transformismo brasileiro sob o olhar das artistas. Lorna Washington, uma das entrevistadas nessa pesquisa, também aparece na série contando sua história. Ela e artistas de grande porte, como Rogéria e Isabelita dos Patins, são algumas das várias personagens da noite, dos carnavais e dos teatros de revista cariocas, que possibilitaram a abertura que existe atualmente. Ao dar voz a essas pessoas, deixamos de focar apenas nas personagens, e no entretenimento momentâneo que elas proporcionam, e passamos a ouvir suas demandas, seus desejos, suas lutas e suas histórias.

A cena Drag no Rio de Janeiro sempre foi muito complexa. As travestis e transformistas já viram o estrelato e a repressão inúmeras vezes. É como um ciclo, ora elas são aceitas, ora são perseguidas ou ignoradas. A cena atual de Drag Queens está muito bem amparada pela moda lançada por *RuPaul's Drag Race* e os discursos políticos pautados na Teoria Queer. Agora, com a quantidade de ferramentas tecnológicas disponíveis, elas são capazes de produzir seus próprios conteúdos. O movimento que será estudado neste trabalho, o Canal e coletivo *Drag-se*, é um exemplo de mobilização de Drag Queens e Kings para disseminar um discurso Queer através da arte. Mas elas não estão sozinhas. A produção cultural

está presente nessa história. A co-idealizadora do *Drag-se*, Bia Medeiros, por exemplo, é Produtora Cultural e diretora de conteúdos audiovisuais. A Drag Queen Ravena Creole tinha um desejo de ter seu próprio programa online e juntou seus esforços com a vontade de Bia em produzir um conteúdo sobre a arte Drag. Foi necessário o olhar técnico da produtora para a realização da ideia.

A Produção Cultural também não é uma profissão reconhecida. Pouco se sabe sobre a importância que um Produtor Cultural tem para a sociedade. Nos últimos anos, os esforços para fomentar a Cultura têm sido confundidos com corrupção. Há quem diga que artistas e produtores só querem “mamar nas tetas do governo” por recorrerem às leis de incentivo para levantar fundos para os projetos culturais. Além de não ser reconhecida e, tampouco, regulamentada, a profissão acaba sendo estigmatizada pelos preconceitos que estão sendo criados. O produtor, além de empreendedor, é também um visionário. Ele cuida de toda a parte financeira e burocrática de um projeto, capta recursos, presta contas, organiza e executa as etapas de um projeto. Porém, muito mais que isso, ele idealiza e elabora formas de fomentar a cultura. Para isso, é preciso ter um olhar técnico e sensível. Combinar essas capacidades com a transgressão de uma Drag Queen pode causar um efeito de mudança na sociedade. O presente trabalho procura comprovar a transformação causada pela fusão desses dois atores sociais.

Divido o trabalho em três capítulos. No primeiro, faço uma contextualização do transformismo no Rio de Janeiro para mostrar a importância da figura Drag em uma sociedade extremamente complexa como a nossa. A intenção é explorar as lutas, os percalços, as conquistas, as influências e o legado que deixam para as futuras gerações. Para tal, realizei uma série de entrevistas com transformistas e produtores da noite carioca e fiz uma pesquisa bibliográfica, utilizando artigos e livros que contassem esse percurso. Também utilizo a Teoria Queer para pautar as discussões sobre gênero e mostrar a importância das Drag Queens nesse contexto. A Produção Cultural sempre esteve presente nessa história. Os movimentos que simbolizaram certa aceitação da sociedade à arte transformista estavam repletos de representantes da cultura que produziram e enaltecem as artistas da noite.

O segundo capítulo explora mais a relação entre a arte Drag e a Produção Cultural. O que está sendo produzido? Qual a importância do Produtor Cultural nessa área? Quais são as demandas que ainda precisam ser desenvolvidas? Quem produz Drag? Esses são os questionamentos levantados no capítulo, onde tento responder através de uma pesquisa feita antes de entrar no objeto de estudo, o Canal *Drag-se*. Além de utilizar minha experiência como Produtor Cultural e combinar com a pesquisa bibliográfica e as entrevistas, fiz um breve campo na noite do Rio de Janeiro para tentar responder essas perguntas. No capítulo, também insiro os conteúdos audiovisuais para discutir a importância deles na divulgação da arte Drag.

Finalizo com um estudo de caso sobre o Canal *Drag-se* para comprovar a eficácia da Produção Cultural nesse cenário. O *Drag-se* é um exemplo positivo de divulgação da arte através de conteúdos audiovisuais. Para tal, utilizei como base um campo, onde assisti aos vídeos do canal, acompanhei uma filmagem, analisei performances em festas e entrevistei algumas pessoas responsáveis por esse trabalho. Desta forma, tento responder todos os questionamentos em torno da combinação entre arte marginalizada e profissão pouco regulamentada para que, futuramente, haja um reconhecimento desses fazeres extremamente relevantes para a sociedade.

Afinal, não existe arte sem expressão e transformação. A Drag Queen veio para bagunçar as estruturas sociais. Levar essa pauta para o mainstream, sem deixar de dar voz às artistas e sem trata-las como meros palhaços, é abrir os caminhos para as demandas. É preciso fomentar essa arte e fazer o espectador entender que os gêneros podem ser mutáveis. Através disso, podemos pensar em uma sociedade mais tolerante e, quem sabe, diminuir as estatísticas de morte por transfobia e homofobia no Brasil.

Boa leitura!

1. CONTEXTUALIZAÇÃO DRAG

No presente capítulo, apresento uma contextualização das Drag Queens no Rio de Janeiro, contando a história da opressão aos homossexuais e como surgiu o travestismo e o transformismo na cidade, passando por toda produção que se desenvolveu a partir de uma resistência. Em seguida, discuto as principais influências das artistas da noite. Também disserto sobre as lutas políticas do movimento LGBT, incluindo as demandas das Travestis, Transformistas e Drag Queens, e utilizando a Teoria Queer para enriquecer o debate em torno das questões de gênero. Para finalizar, mostro a influência das artistas da noite na sociedade, como um legado deixado por elas.

1.1. História do transformismo no Rio de Janeiro: Dos Carnavais à cena Drag

O autor Igor Amanajás (2015) define Drag Queen como um fazer cênico, não associado diretamente à identidade de gênero e sexualidade. O transformista, em seu conceito original, é um ator que incorpora uma personagem do gênero oposto, trazendo para seu corpo elementos cênicos que ajudam a tornar possível a verossimilhança. Segundo Amanajás, em seu Artigo “Drag Queen: um percurso Histórico pela arte dos atores transformistas” (2015),

A história da humanidade apresenta inúmeras passagens em que o ato de se vestir (montar) em drag, além de um posicionamento artístico e político, foi uma necessidade cênica imposta pela sociedade e pela moral vigente. Desde a Grécia clássica até os dias atuais, homens personificam a imagem feminina em diferentes aspectos, da maneira mais realista ao total estilizamento da forma. A drag queen sofreu metamorfoses reais tanto em sua estética como em sua função, mas nunca perdeu seu principal objetivo – a grande arte do estranhamento. (Amanajás, p.1, 2015)

Essa “arte do estranhamento” se movimenta de forma contrária ao modelo de moral imposto pela sociedade. Para Roger Baker, autor de “Drag: A history of Female Impressionation” (1995), Drag subverte os códigos de vestimenta que impõem que homem deve se vestir de um jeito e mulher de outro. É a quebra dos padrões de gênero, que está relacionada à sexualidade, mas não depende dela para existir. Na Inglaterra, atores faziam imitações de mulheres para interpretar Shakespeare e eram chamados de *theater transvetit*. Nos países orientais, é normal

um homem encarnar papéis femininos no teatro. No Japão, eles são chamados de *onnagata*, na Tailândia, de *katoi* e na China, de *tan*. Baker (1995) diz que Eric Partridge, em seu *Dictionary of slang and Unconvational English* (Dicionário de gírias e inglês não convencional), define a palavra Drag como “a anágua da saia usada por atores ao atuar com roupas femininas” e sugere que a palavra deriva de “drag of the dress” (arrastar o vestido no chão), fazendo distinção da expressão “non-drag trousers” (calças que não arrastam no chão, muito usadas por mulheres). O importante é perceber que o ato de se travestir, conforme apontam Amanajás (2015) e Baker (1995), é um fazer cênico, mas, por subverter os padrões de gênero, muitos homossexuais acabam aderindo.

No Brasil, essas subversões não surgiram como arte, mas adotaram esse caráter com o tempo. No início era um sinal de resistência a repressão que se construía. Segundo Richard Miskolci, em seu livro “Teoria Queer – Um aprendizado pelas diferenças” (2012), a masculinidade é uma construção social muito conservada. De acordo com o senso comum, um homem não pode ser efeminado, ter trejeitos delicados, usar vestidos, joias, maquiagens e ter gostos que são geralmente associados à figura da mulher, pois incomoda e agride a moral. Isso pode trazer o que, na teoria queer, chamamos de abjeção¹, o que resulta em humilhações e agressões que afetam o indivíduo de maneira inimaginável. Muitos homossexuais acabam aderindo um comportamento normativo para fugir do estigma da *bicha* e seguem um modelo heterossexual para serem aceitos socialmente. Isso faz parte de uma construção machista e heteronormativa que transforma os sujeitos ao interesse do estado, como aponta Miskolci (2012):

Historicamente, a escola foi durante muito tempo um local de normalização, um grande veículo de normalização estatal. O processo de educar e a expansão do sistema de ensino foram importantes pra criar as nações contemporâneas. Havia interesse do Estado em utilizar o aprendizado e a cultura para unificar as nações, criando um sentimento comum de pertença, aquilo que Benedict Anderson chama de “comunidades imaginadas”. Na França, na Alemanha, em muitos países, já no final do século XIX todo mundo estava na escola. Reconheço o avanço respeitável que todos tivessem acesso à educação básica, mas é importante perceber que isso se deu lá em um contexto que também envolvia interesse político. Era importante educar as pessoas para elas serem cidadãos Estado-nação.

¹ Miskolci (2012) define abjeção como a experiência de ser temido, humilhado. Ele afirma que, segundo Julia Kristeva (1982, p.4) “o abjeto não é simplesmente o que ameaça a saúde coletiva ou a visão de pureza que delinea o social, mas, antes, o que perturba a identidade, o sistema, a ordem” (Miskolci, 2012, p.24). Portanto, na Teoria Queer, o ser abjeto é alguém que foge dos padrões morais da sociedade.

Havia interesse político em ter pessoas para governar. (Miskolci, p. 40, 2012)

Para Miskolci (2012), o estado não está preparado para receber o diferente. Ele usa a escola como meio normalizador dos indivíduos a seus interesses. A heterossexualidade compulsória², que o autor classifica como um modelo heterossexual imposto a ser seguido, é uma ferramenta que os órgãos de educação adotam para moldar o indivíduo ao interesse do Estado. Por isso, há uma grande resistência dos poderes brasileiros em inserir na educação uma discussão pautada nas diferenças, que abrace o que é extirpado socialmente. Mas essas concepções sobre a efeminação masculina não surgiram agora. É algo enraizado em nossa sociedade, que começou a construir uma aversão à homossexualidade desde a colonização portuguesa. Começamos agora a trilhar um caminho para entender a opressão e a resistência, que possibilitaram o surgimento do transformismo no Brasil.

1.1.1. Homens femininos e repressão à homossexualidade

A sodomia, ato de fazer sexo anal com homens ou mulheres, era considerada crime com pena de morte durante a inquisição portuguesa, no período da Colonização. Cerca de 30 pessoas foram levadas à fogueira após serem julgados por esse crime. E mais de 400 foram exiladas e perderam todos os bens pelo mesmo motivo, conforme aponta James N. Green em seu livro “Além do Carnaval – A Homossexualidade Masculina no Brasil do Século XX” (2000). De acordo com Green, após a independência do Brasil, com a promulgação do Código Penal Imperial Brasileiro, a sodomia deixou de ser crime. Porém, ainda existiam resquícios de controle da homossexualidade. O artigo 280 “punia atos públicos de indecência com dez a quarenta dias de prisão e multa correspondente a metade do tempo de reclusão” (Green, 2000). Como os homossexuais se encontravam em praças públicas – mais especificamente no Largo do Rossio, Centro do Rio de Janeiro –

² Segundo Miskolci (2012), a Teoria Queer classifica três tipos de normalização de gênero e sexualidade adotados pelo Estado: heterossexismo: A pressuposição de que todos são ou deveriam ser heterossexuais; heterossexualidade compulsória: São padrões impostos e usados pelo Estado para firmar um domínio heterossexual na sociedade, onde as pessoas são criadas para ser e viver como heterossexuais; heteronormatividade: Um regime de visibilidade, que permite que pessoas se relacionem com outras pessoas do mesmo sexo, mas sigam uma vida nos padrões heterossexuais.

para realizar suas fantasias homoeróticas, a prática acabou sendo condenável perante o Estado.

O governo republicano de 1889 aprovou um Novo Código Penal, onde a homossexualidade não era diretamente criminalizada. Porém, o Código incluía quatro Artigos que condenavam indiretamente a homossexualidade no Brasil, com o intuito de controlar o que subvertia a moral e os bons costumes da época. O Artigo 379 do Código Penal de 1890, o único que contribui diretamente para a pesquisa, intitulado “Do Uso de Nome Supposto, Títulos Indevidos e Outro Disfarce” tornava o travestismo uma prática ilegal ao proibir “disfarçar o sexo, tomando trajos impróprios de o seu e trazê-lo publicamente para enganar”. O Novo Código Penal de 1890 tentava punir qualquer indivíduo que subvertesse o conceito de moral da época. A homossexualidade estava nas ruas, nos becos, no relacionamento entre homens e menores de idade, na prostituição e no travestismo. Logo, esse controle acontecia de forma indireta ao condenar essas práticas. (Ler Green, 2000, pg. 58).

Estudos sobre a homossexualidade no Largo do Rossio, condenações do Código Penal e perseguições policiais aos homossexuais da época, eram quase exclusivos aos afeminados. Havia uma figura, conhecida como *fanchono*, que buscava satisfazer seus prazeres sexuais com meninos delicados ou, como se dizia na época, *frescos*. Os *fanchonos* frequentavam o Largo do Rossio, tinham uma aparência mais masculina e praticavam sexo anal de forma ativa. Esses homens eram praticamente ignorados pelos policiais que perseguiram os homossexuais afeminados.

Algumas publicações jurídicas da época não reconheciam a homossexualidade como uma inclinação, mas como uma tendência praticada pela afronta a moral, no caso dos afeminados, ou pela falta de opção, no caso de militares e de homens que buscavam o prazer em atividades homoeróticas para não recorrerem às prostitutas. Sendo assim, as figuras masculinas que participavam dessa subcultura não eram inferiorizadas e sua identificação era mais difícil, enquanto os afeminados eram mal vistos e punidos com mais frequência.

Os estudos médicos, no entanto, apontavam a homossexualidade como um problema biológico, uma anomalia, ou um distúrbio mental. Médicos defendiam o

não confinamento de homossexuais em presídios, mas a internação, educação moral e o tratamento do que chamavam de *pederastas*. Alguns pediam a criação de um Centro de Tratamento ao *Homossexualismo*, enquanto juristas discutiam o retorno da condenação ao código penal. Essa discordância tinha um ponto comum: para todos os pesquisadores e para o estado, a homossexualidade representava um perigo para a sociedade e precisava ser controlada. Famílias, quando notavam um comportamento suspeito por parte de um membro, jogavam toda a responsabilidade dessa problemática para o Estado. O que resultava em prisões arbitrárias, internações em manicômios e diversos tratamentos, como eletrochoque e reeducação normalizadora.

Algumas publicações não distinguem papéis de gênero. Tanto os *frescos* quanto os *fanchonos* eram considerados como *sodomitas*. No entanto, as internações eram relacionadas, não apenas aos *desvios sexuais*, mas, em sua maioria, a afeminação. Um estudo realizado pelo médico criminologista e fundador do Laboratório de Antropologia Criminal do Governo Vargas Leonildo Ribeiro tinha como objeto apenas um tipo de homossexual. Os resultados foram publicados no compilado *Homossexualismo e Endocrinologia*, premiados e aclamados pela comunidade intelectual internacional e eram feitos com homossexuais capturados pela polícia no centro do Rio de Janeiro. As prisões eram sempre feitas por um comportamento óbvio e estereotipado dos *pederastas passivos*. Sendo assim, não correspondia a totalidade do submundo das atividades homoeróticas, limitando apenas ao que Ribeiro chamava de “homossexuais profissionais”.

Leonildo Ribeiro chegou a relacionar a homossexualidade com características físicas de mulheres, como tamanho da genitália, formato do púbis e extensão de braços e pernas. Green (2000) afirma que nenhuma dessas características foi comprovada cientificamente, pois as pesquisas eram feitas apenas com uma mostra pequena de homossexuais afeminados e não havia uma comparação com os chamados *homens de verdade* ou com heterossexuais. E as análises de Ribeiro não foram contestadas, pois sua finalidade era conter a homossexualidade por base de tratamento médico e reeducação moral.

Os estudos sobre a homossexualidade perderam força na década de 1940, com os assuntos do Estado voltados para a Segunda Guerra Mundial. Porém, essas concepções reverberam e ultrapassam as gerações. Até a década de 1950, circulavam nas escolas uma cartilha que condenava a prática homossexual. A repressão policial e social a homossexualidade na década de 1950 também foram obstáculos enfrentados. E essas práticas continuaram, por muito tempo, sendo relacionada à afeminação. O afeminado continua inferiorizado diante da sociedade e muitos homossexuais adotam uma postura mais masculina para fugir da opressão. Porém, se por um lado existe uma parcela que segue um modelo heteronormativo, há quem ainda resista. A teoria Queer vem para respaldar a luta de quem é diferente, mas vou abordar o assunto mais para frente, quando falar das influências do Queer no cenário atual. Por enquanto, é importante ter em mente que uma subcultura homossexual surgiu no Brasil a partir da resistência.

O transformismo segue esse caminho. Ainda que fosse liberado durante o Carnaval, o ato de travestir-se com roupas femininas foi condenável perante a sociedade civil, estudiosos e o Estado brasileiro por muitas décadas. Se pararmos para analisar, até hoje existe um olhar conservador que condena a prática, ainda que haja mais abertura para as discussões em torno de gênero e sexualidade. Porém, é na resistência que o transformismo surge, se mantém e se configura um fazer cultural carioca.

1.1.2. Gêneros e sociedade no Século XX

Os estudos médicos e sociológicos sobre a homossexualidade da década de 1930 apontavam um cenário sexual normativo, que dividiam os indivíduos entre *homem de verdade*, ou ativos, e *frescos afeminados*, ou passivos. Os resultados compreendiam o afeminado como um “homem preso no corpo de mulher” e distinguiam que, nas relações homoeróticas e afetivas, existia o papel masculino e feminino. Green (2000) conta um caso bastante comum nas pesquisas da época:

(Leonildo) Ribeiro descreveu de um desses homens, M.S, conhecido como “Marina”. Segundo Ribeiro, já na tenra idade, Marina expressara preferências e atitudes associadas com meninas, tais como brincar de bonecas e gostar de tarefas domésticas. Quando foi mandado para uma escola interna com 12 anos, ele já sentia fortes atrações por outros garotos. Sua primeira experiência sexual foi com um inspetor escolar, que o

submeteu à penetração anal. Poucos anos depois, Marina deixou sua família no Norte do Brasil, mandou-se para o Rio de Janeiro e conseguiu emprego no teatro de revista como dançarino e membro do coro. No Rio, conheceu um homem de *status* social superior ao seu, e os dois iniciaram um relacionamento de seis anos, no qual Marina assumiu o papel tradicional da mulher. Ele cuidava da casa, possuía um guarda-roupa repleto de trajes femininos e assumiu o que Ribeiro considerava uma *persona* feminina: “o prazer de servir, a dedicação, o espírito de sacrifício e passividade, o sentimento de dependência”. O relacionamento se desfez, no entanto, quando o “parceiro ativo” de Marina, como Ribeiro o descrevia, decidiu casar-se com uma mulher. (Green, 2000, p.136)

Embora o caso de Marina não correspondesse uma totalidade, podemos analisar melhor a descoberta de um novo gênero ou, como era denominado na época, um *terceiro sexo*. Marina, e muitos outros homossexuais passivos, assumiam uma identidade feminina e se reconheciam como mulheres de suas relações, no conceito tradicional da mulher frágil, submissa e doméstica. Esse caso nos ajuda a compreender como eram as relações homossexuais da época, que seguiam um tradicionalismo de papéis de gênero. Ainda que fossem dois homens em uma relação estritamente sexual, um queria ser chamado por nome feminino e se identificava como mulher.

A Boemia do Centro do Rio, nas décadas de 1930 e 1940, abriu espaço para a subcultura homossexual que existia clandestinamente desde a virada do século. Os homossexuais conseguiam trabalhos em Cabarés da Lapa e em apresentações nos Teatros de Revista. Os encontros homoeróticos passaram a se misturar com as atividades boêmias. E a homossexualidade, apesar de oprimida, já não era tão condenável em meio a tantas marginalidades que aconteciam no local.

Um caso muito famoso, e que virou um mito de resistência homossexual, é o de Madame Satã. Green (2000) conta que Madame Satã era um famoso malandro que transitava pela Lapa, mas fugia do estereótipo do malandro por ser, como ele denominava, *homem bicha*. Ele começou sua vida boêmia muito cedo. Trabalhava em Bordéis da Lapa como camareiro, participava de bacanais com homens, mulheres e outras *bichas*, tinha vício em bebidas e jogos. Madame chegou a se travestir de mulher para fazer apresentações em teatros e participar de concursos do Carnaval.

Embora atendesse por um nome feminino e gostasse de penetração anal passiva, Madame Satã fugia do estereótipo dos homossexuais da época por se

portar como Malandro e defender sua honra quando necessário. Era conhecido por carregar uma navalha e ter matado um policial que o chamou de “bicha vagabunda”. Mas Madame Satã gostava e tinha orgulho de ser *bicha*. Seu reconhecimento é por suas atitudes truculentas que contradiziam a submissão dos homossexuais afeminados que eram objetos de estudo na época. Madame é símbolo de resistência da opressão à homossexualidade da primeira metade do século XX.

Paralelamente a afeminação de homens, ocorria à modernização feminina, que para muitos significava a e masculinização da mulher. Na primeira metade do Século XX, mais precisamente entre as décadas de 1920 a 1940, houve uma crescente onda feminista no Brasil. As mulheres passaram a se ocupar cada vez menos com os trabalhos domésticos e a buscar cada vez mais seu espaço no mercado de trabalho. Inicialmente, apenas mulheres de baixa renda trabalhavam fora dos campos e dos lares para complementar na renda familiar. Mas, com a industrialização e urbanização, e com a crise que se instaurou no país pelas mudanças sociais e econômicas, surgiram novos cargos que passaram a ser ocupados pelas mulheres, inclusive de classe média.

Os filmes de Hollywood exibiam mulheres fortes e independentes. A moda feminina vinda da Europa trazia tendências cada vez mais masculinizadas, como calças femininas e cabelos curtos. Uma subcultura de mulheres que sentiam interesses afetivos e sexuais por outras mulheres começava a se formar. Com isso, o feminismo foi ganhando força e as demandas por igualdade de gênero foram aumentando. As feministas exigiam direito ao voto e queriam ocupar cada vez mais espaços que eram destinados aos homens. Se por um lado houve um avanço nesse sentido, por outro, a emancipação social, econômica e sexual das mulheres incomodou as camadas mais conservadoras. Foi um momento conflitante e de muitas discussões no sentido de controlar a afeminação de homens e a masculinização de mulheres. Médicos e juristas queriam afastar a responsabilidade das discussões de gênero e sexualidade da família e da Igreja, embora criassem conceitos cada vez mais conturbados e contraditórios em torno dessas questões.

Com a tomada do poder por Getúlio Vargas, em 1932, o domínio das discussões e pesquisas sobre gênero e sexualidade pelo Estado representou um

atraso. Miskolci (2012) afirma que o Estado tenta moldar a sociedade de acordo com os seus interesses e desconsidera as questões individuais. Em um período em que se discutia o nacionalismo e a eugenia, a homossexualidade e a emancipação feminina eram encaradas como problemas sociais que precisavam ser combatidos. Com o militarismo ganhando força após a Segunda Guerra Mundial, a hegemonia masculina foi reforçada no Brasil. As pesquisas em torno da homossexualidade cessaram na década de 1940, mas o Estado passou a usar a escola como meio de controle moral e normalizador.

As décadas seguintes foram marcadas por mais atrasos nesse sentido. Durante a Ditadura Militar, o conservadorismo se intensificou e foi atingindo um caráter mais machista e elitista. A mulher agora podia compor a força de trabalho, completar o ensino secundário e buscar uma formação universitária. Porém, era imposto que ela continuasse virgem até o casamento e que fosse submissa ao homem e ao lar. A mulher continuava aprendendo a ser dona de casa, tinha que saber lavar, passar, cozinhar e cuidar dos filhos. Enquanto aos homens, era dada a missão de defender a pátria. Com isso, o feminino foi desvalorizado e era considerado inferior perante o Estado. O homem que tendesse para um lado mais feminino sofria agressões de todos os sentidos. Ser homem significava, não apenas ser forte, valente, mas agressivo e opressor. Homem que fosse minimamente sensível e delicado, era visto como inferior e era violentado pelos demais, como descreve Miskolci em um relato sobre sua experiência escolar durante o período da ditadura, logo no início do seu livro:

Ainda me recordo como, ao acordar, colocava meu uniforme e seguia para a escola. Era o final da década de 1970, e vivíamos sob a presidência do general Figueiredo, a última do regime militar. No pátio tínhamos que formar filas: duas para cada sala de aula, uma de meninos e outra de meninas. Começavam aí as brincadeiras, nas quais os meninos mais robustos empurravam os mais frágeis para a fila feminina, espaço desqualificado em si mesmo. (Miskolci, p.9, 2012)

É nesse contexto de opressão que surge uma cena underground gay no Rio de Janeiro, onde homossexuais se encontravam escondidos para viver a homossexualidade e a fantasia do feminino, em uma época de repressão, em que era proibido sair à rua vestido de mulher e havia o controle de atividades homoeróticas. Com o tempo, foram surgindo nichos que possibilitaram o desenvolvimento de uma cultura pautada nas questões de gênero e sexualidade.

Porém, antes de seguirmos para os novos movimentos e as novas expressões de gênero, é necessário contextualizar o Carnaval como evento de grande influência para o surgimento do transformismo na cidade e de produções que deram origem a Cultura Drag carioca.

1.1.3. Carnaval e fantasias de gênero

O carnaval é um ambiente de transgressão de valores sociais, ainda que de forma temporária. As restrições e regras familiares cessam por quatro dias para dar lugar a uma festa com valores completamente contrários aos que sociedade prega. Segundo Roberto Da Matta, em seu livro “Carnavais, Malandros e Heróis” (1997), é no carnaval que a *empregada doméstica* se veste de *aristocrata* e é coroada como *rainha*, enquanto a *madame* sai as ruas para dividir o espaço com ela. Esses paradigmas sociais são características marcantes do carnaval brasileiro, que quebra as duras barreiras da moralidade e das hierarquias das relações sociais. Ainda segundo Da Matta (1997):

Tudo indica que o carnaval tem realmente múltiplos planos. E o carnaval do Brasil parece ter, na sua especificidade, um espaço social voltado para exibição, a alternativa, o diálogo gestual e o comentário entre classes e segmentos sociais. O espaço do carnaval é, assim, o espaço espremido entre a fantasia e a roupa de trabalho, a mulher e o amante, o machão e o homossexual, a riqueza e a pobreza, o dominador e o dominado, a família e a associação voluntária, a igualdade e a hierarquia. (Da Matta, 1997, p.150)

Esse espaço espremido entre os opostos sociais trazem um caráter de tolerância para o carnaval. Com isso, as festividades deixaram fluir uma tendência que nas rotinas dos homossexuais era proibida: sair travestidos às ruas. O primeiro registro que se tem sobre a *fantasia de gênero* durante o Carnaval data a década de 1880. Segundo Green (2000), o professor de criminologia da Faculdade de Direito do Rio de Janeiro e desembargador da Corte de Apelação do Distrito Federal, Francisco José Viveiros de Castro escreve em seu livro “Attentado ao Pudor: estudo sobre as aberrações de instinto sexual”, de 1894, no capítulo intitulado “Pederastia”, que, nos últimos anos de Império, homens afeminados, então chamados de *frescos*, invadiam os bailes de Máscara do Teatro São Pedro vestidos de mulher. Os bailes de máscaras no Largo do Rossio surgiram no fim do Império, quando a elite carioca quis trazer para o Brasil os Carnavais no estilo de Veneza.

Com o tempo, os homossexuais da época aproveitavam os bailes para viver a fantasia de gênero sem qualquer repressão. Eles utilizavam os artifícios da máscara para disfarçar as características que os masculinizavam, e eram confundidos com mulheres. Conforme descreve Viveiros: “Um desses *frescos*, como eram elles conhecidos na *gyria* popular, tornou-se celebre pelo nome *Panella de Bronze*. Vestia-se admiravelmente de mulher, a ponto de enganar os mais perspicazes” (Viveiros, 1894; Green, 2000, p. 63).

Nas primeiras décadas do século XX, com a popularidade dos blocos de rua, os carnavais foram tomados por homens que se vestiam de mulher. Alguns eram heterossexuais, que usavam roupas de suas mães, irmãs, namoradas ou esposas para satirizar o comportamento feminino. Outros eram homossexuais, que, conforme dito anteriormente, queriam apenas soltar o que estava reprimido. No início de seu livro, Green (2000) fala em como a popularidade da cantora Carmem Miranda afetou o carnaval e o ato de travestir. Ele faz um espectro dos carnavais da época e mostra as diferenças entre as fantasias de gênero. Green (2000) afirma que,

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 das da cantora popular mais famosa da década, e de suas roupas estilizadas, inequivocamente excederam as transgressões carnavalescas do sexo masculino da época. Essas falsas baianas a *Iá* Carmen Miranda engajaram-se numa subversão festiva que arremedava tanto o comportamento sexual normativo quanto o tradicional hábito de travestir-se no Carnaval. Sua *performance* festiva nas ruas do Rio de Janeiro era uma afirmação pública das próprias noções de masculinidade e feminilidade desses homens, noções que desafiavam e ao mesmo tempo reforçava padrões de gênero no Brasil na primeira metade do século XX. (Green, p. 21, 2000)

As décadas de 1930 e 1940 foram essenciais para, o que Green chama de, “apropriação homossexual do carnaval” e, sendo assim, o surgimento do travestismo. O primeiro bloco de travestis surgiu no ano de 1932 e se chamava *Caçadores de Veados*, cujo nome tratava ironicamente de um apelido pejorativo dado aos homossexuais. Todos os integrantes do bloco saíam travestidos à rua e desfilavam pela cidade causando verdadeira comoção por onde passavam. Os bailes carnavalescos também eram repletos de homossexuais que se travestiam durante o carnaval. Com o crescimento da Praça Tiradentes como centro de

entretenimento e lazer noturno, e o sucesso dos teatros de revista da época, a Praça, que antigamente era conhecida como Largo do Rossio, o maior reduto de encontros homossexuais, passou a abrigar diversos bailes carnavalescos. Na década de 1940, houve um crescimento da apropriação homossexual nos Carnavais da Praça Tiradentes. Foi assim que Dercy Gonçalves propôs o primeiro concurso de homens travestidos de mulher, em 1948, que virou tendência e ganhou cobertura da imprensa mais tarde.

No início da década de 1950, observando o crescimento de uma subcultura homossexual, empresários do entretenimento começaram a incentivar a presença de homens travestidos nos bailes de carnaval e concursos de fantasia. A imprensa, que obscurecia a participação homossexual, passou a cobrir os bailes frequentados por travestis e a popularizar os concursos pelo Brasil inteiro. Essa cobertura, contudo, criou um estereótipo que permitia a interpretação que todo homossexual se travestia. Novamente, a efeminação de homens era o foco da divulgação sobre a homossexualidade e não representava uma totalidade.

Embora levantasse esse estereótipo, dar maior visibilidade às travestis permitia popularizar sua resistência à imposição de gênero, que não cessava na quarta-feira de cinzas. Elas eram conhecidas como “falsas baianas”, devido às imitações de Carmem Miranda nas décadas de 1930 e 1940 e o primeiro concurso realizado por Dercy Gonçalves, em que todas se fantasiaram de Baianas. Porém, as fantasias iam desde a tradicional odalisca dos carnavais cariocas a imitações de estrelas de cinema, como a famosa travesti Kay Francis, que incorporava a atriz de mesmo nome e queria ser mais feminina que ela.

Os homossexuais passaram a frequentar diversos bailes famosos da época com suas fantasias exuberantes. Entre eles, os famosos baile dos artistas e os concursos de fantasias do Teatro Municipal. Porém, a presença mais significativa estava no baile do Teatro João Caetano, na Praça Tiradentes, onde aconteciam os concursos de travestis. Com o tempo, mesmo com certa hostilidade que surgiu posteriormente, outros eventos começaram a surgir. Um deles foi o *Baile dos Enxutos*, cujo nome fazia uma brincadeira com a gíria *enxuta*, que se referia mulher bonita. O *Baile dos Enxutos*, que acontecia no Teatro Recreio, na Praça

Tiradentes, virou referência no carnaval carioca e passou a ganhar cobertura positiva da imprensa na década de 1960. O Jornal Última Hora, que antes atacava os bailes de travestis, passou a cobrir. A proteção à hostilidade da população por parte do estado, fez com que tal comportamento fosse substituído pela velha tolerância à homossexualidade e ao travestismo no carnaval. Com isso, o concurso de fantasias voltou a fazer parte das atividades dos bailes e continuou consagrando travestis como rainhas do Carnaval. Porém, com algumas restrições para conter a hostilidade dos anos anteriores. Segundo Green (2000), as travestis não podiam entrar totalmente fantasiadas no *Baile dos Enxutos* e tinham que levar parte de sua indumentária nas bolsas.

Em 1964, pouco antes do Golpe Militar, algumas prisões arbitrárias aconteceram na porta do *Baile dos Enxutos*. A polícia militar não permitia que ninguém entrasse no Teatro Recreio e prendeu vários homossexuais que tentavam adentrar o espaço, soltando todos, ainda com suas fantasias, na quarta-feira de cinzas. Como forma de deboche e denúncia a repressão daquele ano, além de uma forma de exibir as fantasias tão cuidadosamente produzidas, as travestis saíram desfilando das delegacias. Nos anos seguintes, a quarta-feira de cinzas foi marcada por desfiles e uma banda montada na porta das delegacias que acompanhavam a festa debochada dos homossexuais. O nome da banda é mais uma provocação, pois chamava-se *O que vou dizer em casa?*.

Em 1968, com a promulgação do Ato Institucional nº5 e a instauração da censura, o governo de Médici tentou acabar com tudo que era considerado imoral. Com isso, veio a proibição dos bailes de travestis e dos concursos masculinos de fantasia do Teatro Municipal, para evitar qualquer manifestação homossexual durante o carnaval. Essa proibição não durou muito tempo, pois os agentes da censura tinham medo que as travestis participassem de outros bailes e liberaram a atividade. Com a liberação, as travestis organizaram uma edição do *Baile dos Enxutos* que foi considerada a mais devassa de toda história, segundo Green (2000).

Os bailes e blocos de travesti voltaram a ser populares. A Praça Tiradentes já não era tão atrativa na época e a boemia tinha ido toda para a Lapa. Sendo

assim, os eventos passaram a acontecer lá. O *Baile dos Enxutos* continuou em atividade até a década de 1980. Na mesma época, surgiu um novo baile que substituiu o *Enxutos*, chamado *Gala Gay*, que ainda acontece todos os anos na casa de shows Scala do Rio de Janeiro. Com isso, as travestis e, conseqüentemente, as transformistas, continuaram a fazer parte desse movimento cultural.

Foi no carnaval, também, que a transformação ganhou um caráter mais artístico, muito além da fantasia da mulher clássica. As Caricatas de Cara Branca são grandes personagens do carnaval gay carioca, que incorporam em suas fantasias as maquiagens clownescas de pierrot e colombina, a cara branca da corte francesa, os acessórios e alegorias dos desfiles das escolas de samba e dos concursos de fantasia, além, claro, da imitação da mulher de forma *caricata*. E assim surgem grandes ícones do Carnaval, como Isabelita dos Patins, Lola Batalhão e Laura de Vison. Para conhecer melhor a história das Caricatas de Cara Branca, entrevistei Gino Fonseca, que incorpora Katya Furacão, personagem do Carnaval Carioca conhecido por liderar a *Banda de Ipanema*. Gino me recebeu em sua casa às dez horas da manhã do dia 8 de outubro de 2016 e falou por mais de três horas sobre sua história de vida e de sua personagem.

Gino nasceu e foi criado na cidade de Cachoeira de Macacu, no interior do Estado do Rio de Janeiro. Ele veio morar no Rio com seu irmão Joubert após serem expulsos de casa por assumirem a homossexualidade. Na cidade, eles conheceram as boates do momento: a *Casa Nova*, perto dos Arcos da Lapa, e o *Boêmio Cabaré*, na Cinelândia. Gino se encantou com os shows de transformistas, o que despertou o desejo de criar sua própria caricatura do feminino. Em 1986, Gino e Joubert saíram montados pelas ruas de Ipanema, com as caras pintadas de branco, fantasias coloridas e brilhosas, incorporando as personagens caricatas. Na década de 1990, eles ganharam destaque através da *Banda de Ipanema*.

Segundo Gino, as personagens não tinham nome, pois não queriam ser conhecidas, apenas sair no carnaval montados de mulher para a própria diversão. Porém, o jornalista Audflax, do extinto jornal *O Grito*, reparou nas irmãs e as batizou com os nomes de *Karen* e *Katya*, que juntos formam a palavra *Caricata*. O sobrenome *Furacão* surgiu, pois, como conta Gino (2016), elas causavam alvoroço

por onde passavam. As irmãs Furacão são ícones do Carnaval Gay Carioca por terem encabeçado a *Banda de Ipanema*. Ambas se afastaram da arte transformista. Joubert, inclusive, passou a trabalhar em outro segmento dos Carnavais, os desfiles das escolas de Samba. Gino se afastou para se dedicar a sua família e ao magistério. Ele é professor de arte do município. Porém, vez ou outra, ainda traz a Katya para o seu cotidiano e sai todo ano nas *Paradas do Orgulho Gay* e na *Banda de Ipanema*.

O Brasil é visto por estrangeiros como uma cidade receptiva à homossexualidade. Mas essa liberdade funciona apenas durante o Carnaval. Fora desse ambiente aberto e festivo, o índice de agressões e assassinatos de homossexuais, transexuais e travesti continua sendo o maior do mundo. Katya Furacão é um dos exemplos de aceitação sem preconceitos durante o Carnaval, que dá uma ideia completamente equivocada do cenário brasileiro em torno das artistas da noite. Fora do Carnaval, não existe esse glamour todo. Elas encaram uma vida bem mais complexa, obscura e oprimida.

1.1.4. Travestis e Transformistas

Paralelamente à história dos carnavais, acontecia um movimento do travestismo no Rio de Janeiro. É importante salientar que transformistas e travestis não são a mesma coisa. De acordo com Green (2000), antes da década de 1960, homem que se vestia de mulher era conhecido como Travesti. Porém, com as mudanças que ocorreram na época, quando as travestis passaram a assumir o padrão de mulher em suas vidas diárias, surgiu o termo transformista para diferenciar a arte de uma expressão de gênero. As transformistas são homens, vivem vidas masculinas durante o dia, seguindo um padrão heterossexista, mas exploram o feminino como arte e fantasia. As travestis transformam seus corpos e se identificam como mulher no dia-dia. É importante encarar como duas formas diferentes de viver o feminino e perceber que, apesar disso, as histórias acabam se encontrando em diversos momentos. O intuito é mostrar como surgiu a produção do entretenimento LGBT no Rio de Janeiro, em que as travestis foram estrelas, influenciando e abrindo caminho para futuras gerações de transformistas.

Como foram relatadas anteriormente, as relações homoeróticas e afetivas nas primeiras décadas do século XX eram divididas em *homem de verdade*, ou *ativo*, e *fresco passivo*. Isso possibilitou o surgimento do termo *terceiro sexo*, que denominava os homossexuais que se comportavam como mulher e assumiam papéis tradicionais femininos em suas relações. Como o caso de Marina e outros homossexuais que usavam pó de arroz no rosto, eram submissos em seus relacionamentos e/ou se prostituíam para viver. Ou o caso de Madame Satã, que dizia ser *homem bicha*, tinha atitudes que fugiam do estereótipo dos *viados*, mas recebia um nome feminino e se travestia para apresentações em cabarés, blocos e concursos de Carnaval.

Também já vimos o Carnaval como local de surgimento e ascensão do travestismo no Rio de Janeiro. Porém, sabemos que, fora do Carnaval, as expressões de gênero foram deixando de ser fantasia e passaram fazer parte da rotina diária dos homossexuais. As *bichas* começaram a tomar hormônios, a usar roupas, joias, maquiagens e outros adereços associados à mulher. As travestis passaram a ocupar os cabarés da Lapa e os rebolados. Elas abriram portas para a arte de gênero, o transformismo. Mas como, de fato, aconteceu essa transformação onde os chamados *frescos* passaram a adotar características mais femininas?

De acordo com Green (2000), essas incorporações de gênero fora dos carnavais iniciaram mais precisamente na década de 1930. Para fugir das agressões familiares ou por serem expulsos de casa, homossexuais buscavam abrigos em pensões para rapazes. Os apartamentos das pensões eram pontos de encontros de amigos que fugiam das perseguições das ruas. Eram onde encontravam o apoio que não tinham da família. Nesses encontros, trocavam roupas, experimentavam maquiagens e adereços *de mulher*.

O travestismo em público foi considerado violação no Código Penal até 1940. O homossexual que quisesse viver a fantasia do feminino tinha que esperar o Carnaval, ou aproveitar os encontros nos apartamentos das pensões. Alguns se apresentavam em cabarés, mas nunca saíam à rua travestidos, ainda que adotassem codinomes femininos e se comportassem como mulher.

A transformista Lorna Washington (2016), com base em seus estudos e suas conversas com travestis de outrora, conta em entrevista que, em 1953, o empresário Carlos Machado vai a Paris e conhece um bailarino francês que se veste de mulher. Com a fama das vedetes, o produtor traz o bailarino, que atende com o nome de Ivaná, para o Brasil e faz com que ele vire capa da Revista Cruzeiro, como sendo uma nova vedete. Isso causou revolta nos setores mais conservadores, mas despertou o desejo dos homossexuais da época de assumirem papéis femininos perante a sociedade.

Green (2000), conta uma história muito parecida, da travesti francesa Conccinelli, que tinha traços e trejeitos que se encaixavam aos padrões de gênero da época. A artista veio ao Brasil em 1963 para se apresentar em um dos espetáculos de Carlos Machado e causou verdadeiro alvoroço na imprensa. Com o sucesso das performances e espetáculos de travestis, a cobertura da sua vinda ao Brasil foi intensa. A mensagem passada pela imprensa dizia nas entrelinhas que a travesti, para ser respeitada, tinha que se encaixar nos padrões femininos da época e parecer, de fato, uma mulher. É possível que Lorna tenha confundido algumas informações e que Ivaná, na verdade, seja Conccinelli. O que importa é que a ascensão das travestis no carnaval e no teatro tirou-as da obscuridade e incentivou as expressões definitivas de gênero.

Em 1964, a casa noturna *Stop*, que funcionava em um novo reduto gay de Copacabana, a Galeria Alasca, apresentou o primeiro show de travestis intitulado *The international set*. O show impressionou pela sua originalidade e profissionalismo. No mesmo ano, Carlos Machado produziu o espetáculo *Les Girls*, compostos por travestis e transformistas, que virou febre nas noites cariocas e viajou o país inteiro. Com o sucesso do espetáculo, outras casas noturnas e teatros, entre 1965 e 1967, lançaram shows de transformistas e travestis fora do carnaval. A maioria desses espetáculos era realizada na Praça Tiradentes, junto com os rebolados e as revistas. Atores travestidos já faziam parte dos teatros de revista, mas foi na década de 1960 que homens deixaram de fazer caricaturas exageradas da mulher e passaram a se transformar em mulheres belas e elegantes, algumas vezes mais femininas que as próprias divas do teatro. Muitas chegaram a ter uma

fama nacional, como é o caso da famosa travesti Rogéria, que foi descoberta por Carlos Machado e viajou o mundo com o espetáculo *Les Girls*.

É importante ressaltar que todo esse glamour não representa uma totalidade. Algumas travestis alcançaram a fama dentro e fora do carnaval e Rogéria atingiu o ápice que nenhuma conseguiu. Porém, pensando em um panorama mais amplo, elas continuavam marginalizadas e oprimidas. A prostituição de travestis se instaurou como uma atividade cotidiana do Centro do Rio. Segundo Green (2000), a prática de tomar hormônios para inchar os seios, quadris e afinar a voz, se iniciou a partir da necessidade de semelhança com mulheres biológicas para atrair clientes.

Atualmente, o termo *travesti* é mais um entre muitos termos que denominam as expressões de gênero, mas é pouco usado pela nova geração. As concepções também mudaram. O termo *travesti*, etimologicamente, vem do latim *trans*, que significa através, mais *vestitus*, que significa vestir, ou seja, tem um caráter de disfarce, e surgiu do ato de travestir-se no carnaval e no teatro. Rogéria, apesar de viver como mulher em seu dia-dia, se diz *homem bicha*, que incorpora uma personagem e que seu nome é Astolfo.

As novas concepções de gênero discordam desse ponto de vista. Atualmente, o prefixo *trans* vem acompanhado de *sexual* ou *gênero*, que transformam o significado em “através do sexo” ou “através do gênero”. Por muito tempo, houve uma separação em que a *transexual* era quem fazia operação de mudança de sexo, enquanto a travesti não. Porém, a geração atual não quer incluir a questão genital para diferenciar as concepções. Todos os termos são aceitos, de acordo com o desejo e o sentimento individual. Mas travesti deixa de ser apenas um disfarce e passa a ser uma expressão de gênero diária. E, atualmente, o termo é usado como ato político para designar as *transexuais* e *transgêneros* que vivem na periferia. Isso modifica as concepções das travestis da geração de Rogéria. Há muita discussão em torno dessas novas ideias, porém, é importante para a pesquisa que as travestis fazem parte desse universo que contesta os padrões de gênero e, artisticamente, foram grandes estrelas de espetáculos teatrais do século XX.

1.1.5. As turmas e o transformismo

Na década de 1950, Copacabana virou uma referência na busca por socialização homossexual. Bares, cafés, cinemas, casas noturnas e inferninhos do bairro eram ambientes propícios para encontrar amigos e parceiros sexuais. Porém, esses espaços não eram destinados a esse público e seus donos restringiam o comportamento homossexual nos estabelecimentos. Muitos homossexuais de classe média buscavam moradia em Copacabana para se aproximarem da cena que estava surgindo e fugirem do isolamento social. Como é o caso de Carlos Miranda, que deixou sua família em Campos, após uma longa depressão por não ser aceito como homossexual. No início, Carlos contava com ajuda da família para viver, mas logo conseguiu um emprego e alugou um apartamento em Copacabana. Em uma de suas idas aos cinemas do bairro, Carlos conheceu Peres e os dois decidiram realizar festas no apartamento de Carlos, que permitiam a socialização homossexual longe da repressão policial. Essas reuniões abriram espaço para uma nova tendência na subcultura gay, as redes sociais de amigos.

Essas redes de amigos eram a oportunidade para os homossexuais buscarem acolhimento, visto que perderam o apoio da família ou resolveram desligar os laços por conta da sexualidade. Ao chegar ao Rio de Janeiro e conhecer pessoas que compartilhassem dos mesmos gostos e desejos, o homossexual encontrava incentivo para viver. De acordo com Green (2000),

O domínio público da sociabilidade homossexual, que incluía as interações na rua, os bailes de travestis, a praia e os concursos de Miss Brasil, era uma parte fundamental das vidas desses homens, mas os edifícios dessa subcultura eram os grupos de amigos (as “turmas”) que funcionavam como uma família alternativa para os homossexuais enfrentarem a hostilidade social. (Green, 2000, p.290)

As turmas eram divididas por classe social, região, afinidades e construíam uma identidade própria, com dialetos e códigos para disfarçar seu estilo de vida. E repetiam uma tendência da década de 1930, onde homossexuais se encontravam nos apartamentos das pensões masculinas para fugir da repressão e viver o travestismo. No começo, era apenas uma brincadeira, como aponta o sociólogo Thiago Barcelos Soliva em seu artigo para o 35º Encontro Anual da ANPOCS, “Antes do Arco-Íris: Algumas notas sobre a Turma Ok” (2011). Soliva afirma que,

Nas reuniões eram lidos jornais sobre temas variados, eram feitas brincadeiras como “salada mista” e “jogo da verdade”. Havia ainda

pequenas apresentações, nas quais homens “vestidos do outro gênero” exibiam roupas e faziam dublagem de importantes cantoras do momento. Essas apresentações eram aplaudidas com os estalar dos dedos em função do receio de serem descobertos pelos vizinhos e denunciados às instituições responsáveis pela repressão no período da ditadura. Esse episódio é ainda lembrado pelos sócios da Turma OK. Anuar, Álvaro, Benito, lembram desse período com muito orgulho, símbolo da resistência deles e de tantos outros que sofreram com a falta de liberdade. (Soliva, p. 6, 2011).

Como Soliva (2011) afirma na citação, nos encontros, “havia pequenas apresentações nas quais ‘homens vestidos do outro gênero’ exibiam roupas e faziam dublagens”. Essas *fantasias de gênero* surgiram nas festas temáticas organizadas pelas Turmas. E o “estalar de dedos” era para não chamar atenção para o que estava acontecendo nos apartamentos, por conta da repressão policial e, futuramente, da Ditadura Militar. Gino Fonseca (2016), que encarna Katya Furacão, conta que, na época das festas temáticas, não era permitido sair à rua vestido de mulher e, por isso, cada um levava uma peça de montagem como disfarce. Uns levavam apenas perucas, outros carregavam vestidos pela cidade, e tinham aqueles que andavam com suas malas de maquiagem com a desculpa que iam trabalhar em casamentos. Ao chegar aos espaços de encontro, os amigos passavam horas trabalhando em seus corpos para chegar ao ápice do feminino.

A primeira festa que se tem registro das *fantasias de gênero* ocorreu no final de junho ou início de julho de 1963, quando as chamadas *bonecas* se reuniram na casa de uma das integrantes, vestiram-se com roupas de diferentes regiões do Brasil e promoveram o concurso *Miss Traje Típico*. O concurso, inspirado no Miss Brasil, tinha um corpo de jurados composto apenas por *bofes*, os *homens de verdade* da época. Isso causou certa revolta em um dos membros, Agildo Guimarães, que resolveu criar um jornal de duas páginas para criticar a organização do concurso. Foi assim que surgiu *O Snob*, importante jornal gay da década de 1960. Green (2000) descreve a ascensão do jornal da seguinte forma:

De um jornalzinho mimeografado e minimalista, com simples desenhos e traços de modelos femininos, *O Snob* tornou-se uma publicação que incluía de trinta a quarenta páginas, trazendo ilustrações elaboradas, colunas de fofocas, concursos de contos e entrevistas com os famosos travestis do momento. Os membros da rede social que produziam *O Snob* distribuíam-no entre amigos e conhecidos na Cinelândia e em Copacabana, às vezes pedindo uma contribuição para cobrir os custos, outras entregando-o gratuitamente. Embora *O Snob* não fosse o primeiro periódico desse gênero que apareceu no Rio de Janeiro, ele foi o mais duradouro e mais influente, e inspirou o surgimento de mais de trinta publicações similares entre 1964 e

1969, não apenas em outras partes da cidade, mas também em todo o estado e no restante do país. As páginas de *O Snob* ofereciam acesso ímpar ao mundo dos bichas, bofes, bonecas e entendidos. O jornal é especialmente valioso pelas diversas noções de gênero que retrata, as controvérsias que surgiram sobre esse tema e suas visões sobre política nos anos 60. (Green, 2000, p.298)

Em 2010, em seu estudo sobre o Jornal *O Snob*, Rogério Costa contabilizou nove turmas no Rio de Janeiro, que existiam entre o Centro e a Zona Sul. Todas elas tinham basicamente a mesma história: homossexuais que se reuniam em apartamentos na época da repressão policial e, posteriormente, da ditadura militar para viver a sexualidade e o transformismo. Não havia julgamentos. Todos eram iguais em suas diferenças e podiam partilhar os seus desejos, suas vontades e, acima de tudo, viver a homossexualidade. Segundo Soliva, “A possibilidade de existir como homossexual era um dos principais objetivos perseguidos por esses grupos” (Antes do Arco-Íris: Algumas notas sobre a Turma Ok, p. 7, 2011). Era um local de liberação do feminino, que não era desqualificado por quem fazia parte desses grupos. Era permitido encarar outro gênero, usar peruca, maquiagem, vestido e salto alto sem qualquer julgamento ou repressão.

Pouco antes do início da ditadura militar, mais precisamente em 1963, surgiu a *Turma Ok*, como conta José Carlos Ferreira (2016), atual vice-presidente do grupo, em entrevista. A *Turma Ok* foi um importante espaço para socialização de amigos homossexuais que gostavam de se transformar em outro gênero. Ela surgiu no Centro do Rio e aproveitou a tendência de encontros e festas temáticas divulgadas pelo Jornal *O Snob*. De acordo com Soliva (2011), membros das Turmas de Copacabana participavam dos encontros da Turma Ok e introduziam as festas e os concursos no Centro. Com isso, as atividades da *Turma Ok* foram crescendo no sentido de se tornar um dos mais importantes grupos de transformistas cariocas.

A repressão da ditadura militar não atingiu, inicialmente, a sociabilidade homossexual, conforme afirma Green (2000). Porém, após instalação do AI-5, a repressão e a censura atingiram a subcultura das *bonecas*. O jornal *O Snob* deixou de existir com medo represália e a *Turma Ok*, segundo Soliva (2011), acabou cedendo à pressão militar e diminuiu suas atividades. Na década de 1970, Jorge Luiz Ferreira Bahiana voltou a reunir os amigos. Com a popularidade e o aumento do número de associados, surgiu a demanda de uma sede, na qual as reuniões e

festas pudessem comportar mais pessoas. Foi quando, na década de 1980, a *Turma Ok* foi institucionalizada como um clube, com aprovação de seu estatuto, e ganhou uma sede no Centro do Rio. Em 1990, houve uma expansão das atividades da Turma, que passou a organizar shows, espetáculos e concursos de beleza que lotam até hoje grandes clubes do Rio de Janeiro.

José Carlos Ferreira (2016), vice-presidente do clube, me concedeu uma entrevista para falar sobre as atividades da *Turma Ok*. Ele diz que a manutenção da Turma é feita pelos próprios associados, que pagam uma quantia mensal para suprir as necessidades do espaço. A sede, por sua vez, já passou por várias mudanças de endereço. Atualmente, ela funciona na Rua dos Inválidos, no Centro do Rio de Janeiro, mas já passou por, pelo menos, mais dois endereços, também no Centro. Apesar da figura de um presidente, todas as decisões da Turma são feitas democraticamente pelos membros, deixando tudo mais harmonioso e “em família”, como nos seus primórdios.

1.1.6. Vida noturna, Galeria Alaska e Lorna Washington

Na década de 1960, de olho nas novas tendências, empresários começaram a investir em espaços de sociabilidade homossexual. Bares, boates e casas noturnas foram abertos, permitindo que as artistas saíssem dos Carnavais e das Turmas e passassem a ocupar outros espaços. Os shows de travestis e transformistas tomaram conta da vida noturna de Copacabana e do Centro do Rio.

Entre as décadas 1960 e 1980, a *Galeria Alaska* (Copacabana, Posto 6), que recebia o apelido de Galeria do Amor, era considerada o local onde a vida gay tinha mais liberdade. As principais boates e casas noturnas desse período funcionaram na Galeria. O seu entorno era repleto de bares para gays e lésbicas. Os exemplos mais marcantes de estabelecimentos que funcionaram na Galeria são a casa noturna *Stop*, que lançou o famoso espetáculo de travestis e transformistas *Les Girls* e a boate *Sótão*, que ficou conhecida internacionalmente e introduziu à subcultura gay uma grande estrela transformista dos anos 1970 e 1980.

Em 15 de julho de 1970, empresários abrem a boate *Sótão*. A boate era uma referência entre os clubes homossexuais do Rio de Janeiro e era frequentado por

heterossexuais e simpatizantes famosos, inclusive celebridades internacionais como Mick Jagger e Freddie Mercury. Um grande marco para a *Sótão* foi o DJ Armândio, que ficou conhecido mundialmente pela ousadia em seu estilo. Ela também foi o berço de um grande ícone gay carioca, a transformista Lorna Washington, que conta em entrevista como começou sua carreira.

Celso Maciel, que adota Lorna Washington como nome artístico, me recebeu em seu camarim da *Sauna Gay Meio Mundo*, onde faz shows nas duas primeiras quintas-feiras de cada mês, para contar sua história e a história do transformismo no Rio de Janeiro. O ator conta que começou sua vida gay muito cedo, pois era considerado desenvolvido por “ser gordo e ter barba”. Ele passou a frequentar a *Boate Sótão* quando ainda tinha 15 anos. Em uma das noites, mais precisamente em 1982, o DJ Armândio, conhecido por misturar músicas de discoteca com outros estilos, tocou *Você Não Soube Me Amar* da banda Blitz. Celso e seu amigo Junior Brasil fizeram uma coreografia e foram aclamados pelos frequentadores da boate. A partir deste dia, eles começaram a fazer pequenas performances todas as noites. Na mesma época, a *Galeria Alaska* perdia a *Catacombe*, importante casa de “shows de Mulatas” (Lorna Washington, 2016), e reabria o *Teatro Alaska*, que ficou conhecido posteriormente como um local de apresentação de Transformistas e Travestis. Esse teatro recebia diversos espetáculos. O primeiro deles, como conta Celso, foi o *Paris Paname*, dirigido pela atriz travesti Claudia Celeste, que fazia diversas referências a capital francesa. Claudia conheceu Celso e Junior Brasil na Galeria e os convidou para apresentar um show em um espetáculo que acontecia às 2h30 da manhã, no *Teatro Alaska*. O show, dirigido pelo maquiador conhecido como R.R., recebia diversos artistas da noite para se apresentar. Foi logo na primeira apresentação que Claudia Celeste se encantou pela dupla e os convidou para fazer parte de outro espetáculo dirigido por ela, o *Wonder Boys*. O musical era integrado por homens, em sua maioria. Celso e Junior Brasil eram, o que o ator define como, as *Caricatas Comicistas*, que faziam a parte cômica vestidos de mulher nos intervalos dos espetáculos. Assim, nasceu Lorna Washington e sua companheira Afro Disíaca. A história da Lorna é relevante para entendermos como surgiram as transformistas e travestis em uma época que ainda havia repressão, mas uma resistência homossexual muito forte. Empresários como Claudia Celeste e o já citado Carlos

Machado descobriam diversos artistas transformistas e estimulavam o crescimento da Cultura LGBT no Rio de Janeiro.

1.1.7. Drag Queens, novas concepções de gênero e o cenário atual

O conceito de Drag Queen chegou ao Rio de Janeiro nos anos 1990, conforme conta Gino Fonseca em entrevista. Foi uma tendência que veio de ícones da cultura LGBT+ internacional como Divine, Lady Bunny, Amanda Lepore e Rupaul, e de filmes como *Priscilla, a rainha do deserto*, *A gaiola das loucas* e *Para Wong Foo, Obrigado por tudo*. Mas o que difere as Drag Queens das transformistas e caricatas que já conhecíamos?

Lorna Washington me ajuda a entender as minúcias que separavam essas três categorias, e adiciona mais algumas para a lista. As transformistas, em seu conceito original, são homens que se vestem de mulher de forma glamorosa para sair à noite, se divertir, desfilar, participar de concursos e fazer shows. As caricatas, como vimos anteriormente, são personagens que surgem no Carnaval, usam roupas extravagantes e têm, como sua principal característica, a cara branca. Porém, a partir desta categoria, surgiram as caricatas da cara suja ou, como Lorna denomina, atores transformistas cômicos, que são artistas que se caracterizam de “mulher suja e pobre” para fazer esquetes e stand-up de comédia. As Drag Queens, na visão da Lorna, surgem com uma proposta de releitura da moda feminina da década de 1970, pois usavam cabelos armados, cílios postiços, maquiagem exagerada, roupas coloridas e psicodélicas e calça boca de sino. Portanto, Lorna é enfática ao dizer que, apesar das diferenças, todos fazem parte de um mesmo grupo. Ela diz que “é tudo a mesma coisa. Não existe hétero de todos os tipos? Então Drag Queen e caricata é tudo viado transformista. Só muda o jeito de ser”. (Lorna Washington, 2016)

A geração atual faz a mesma leitura de Lorna Washington de que todas são iguais, mas levando em consideração que, no resto do mundo, homens que se vestem de mulher são chamados de Drag Queens. No contexto atual, Drag Queen não assume apenas essa postura exagerada. De acordo com a Drag Queen Ravena Creole, em um dos vídeos do Canal de YouTube *Drag-se*, existem vários estilos de

Drag Queen. Analisando as duas gerações, percebi que os conceitos são os mesmos e o que muda é a terminologia proveniente de estrangeirismo. As *Caricatas* são conhecidas como *Comedy Queens*, e as *Transformistas*, que buscam se assemelhar mais ao feminino, são chamadas de *Fishy Queen*. Outras categorias serão abordadas mais adiante, mas é importante entender que não há como dizer exatamente quais são as diferenças práticas entre Drag e Transformista. Também podemos encarar essas definições como sinônimas, ou traduções, e que a base dessa discordância é a falta de diálogo entre uma geração e outra. Porém, para entender como os artistas transformistas passam a ser chamados de Drag Queen, é importante fazer essa separação.

Foi assim, então, que surgiram as Drag Queens, que dominavam as boates da época com performances e dublagens inspiradas, tanto nas artistas da noite de outrora, quanto nos filmes e nos ícones internacionais. Elas eram extravagantes, coloridas e faziam caricatura exagerada do feminino. Com o tempo, as artistas Drags foram abraçando cada vez mais a cultura internacional e absorvendo influências de todas as partes do mundo. Nesse contexto, surgiram vários estilos alternativos de Drag Queen. Atualmente, elas usam barba, maquiagens artísticas, incorporam personagens andrógenas e carregam um discurso político que contesta a polaridade de gênero, o machismo e o racismo na sociedade e no movimento LGBT+.

Esse cenário atual demorou a se instaurar no Rio de Janeiro. Na primeira década do século XXI, houve um crescimento de festas voltadas para o público gay, cis, de classe média, que adotava a postura heteronormativa reforçada pela mídia e pelo Estado. Foi uma época de aceitação gay, mas do gay, como muitos classificam, pós-moderno. São homossexuais assumidos que buscam os mesmos direitos dos heterossexuais, vivem e possuem os mesmos interesses que eles. Gostam de esportes, praticam musculação, usam barba e se assemelham cada vez mais ao conceito de homem reforçado pela sociedade, como aponta Richard Miskolci (2010).

De acordo com Green (2000), em 1966, o modelo *bicha/bofe* era contestado por um dos membros de *O Snob*, Hélio, conhecido como Gato Preto, que assumia sua homossexualidade, mas não se considerava uma *boneca*. Em um artigo publicado pelo *O Snob*, Hélio tenta fugir do estereótipo da *bicha* e critica

severamente o comportamento das *bonecas*. Isso marcou o surgimento do que Green classifica como uma *nova identidade de gênero*. O artigo veio ao encontro das contestações dos homossexuais de classe média que queriam fugir desses estereótipos. Foi nessa época que o termo *entendidos* passou a denominar esses homens que sentiam atração por outros homens, mas não se enquadravam no perfil das *bonecas*.

Na década de 1970, os esforços para dissociar o comportamento homossexual à efeminação e ao travestismo foram ainda maiores. Com o sucesso dos concursos de carnaval, a população passou a relacionar a homossexualidade ao ato de travestir. Em um movimento contrário, homossexuais tentaram mudar esse cenário com publicações literárias e movimentos que construam a imagem do “gay macho”, ou dissociado dos padrões de gênero da época. Por um lado, isso representou um avanço nas relações entre os homossexuais. Não existia somente a figura da *bicha* que só queria ter relações com *bofes* ou *homens de verdade*, mas homossexuais que se relacionavam independente de papéis sexuais ou de gênero. Por outro lado, a homossexualidade começou a ser tolerada apenas por esse viés. E, assim como nas décadas anteriores, o indivíduo que tivesse traços mais afeminados, era condenado. Enquanto o homossexual que encarava uma postura masculinizada, sem estereótipos, passou a ser respeitado e valorizado. Isso marcou uma grande repressão por parte dos homossexuais e o surgimento da heteronormatividade.

É nesse contexto que uma aceitação a homossexualidade discreta passa a existir. As chamadas *Barbie*, homossexuais com corpos malhados, passaram a dominar a cena de festas LGBTs do Rio de Janeiro. Muitos afeminados ainda frequentavam as festas, mas não faziam parte da opção de interesse dos demais. A cena gay carioca começou a ganhar essa característica e, como em todo movimento social, o ser estranho, o abjeto foi ocupando um espaço periférico. Com isso, as Drag Queens passaram a ter seu espaço reduzido na cena gay carioca. Em boates das Zonas Norte e Oeste do Rio, como 1140 e Papa G, um grupo continuou resistente. Algumas boates do Centro e de Copacabana ainda davam espaço para uma apresentação ou outra. O Buraco da Lacreia continuava suas atividades recebendo os shows de Drag Queens e transformistas. A turma Ok permanecia

funcionando como casa shows. Nas Paradas do Orgulho Gay e Carnavais, as Drag Queens continuavam como personagens atuantes. Porém, houve um esvaziamento das artistas da noite nos espaços destinados ao público LGBTQ+, o que desmotivou a arte Drag na década de 2000.

Na década de 1990, a Igreja Evangélica integrou o Poder Legislativo. Deputados protestantes lutavam contra a legalização do casamento gay. Alguns ex-militares também continuaram inseridos no plenário com um discurso machista e homofóbico. Com a crise política e financeira que rodeou os últimos anos do Governo PT no Brasil, essa onda conservadora, pautada em um fundamentalismo militar e religioso, ganhou força e incluiu, em uma de suas pautas, a manifestação contra a homossexualidade. Dessa vez, o preconceito é velado. Pouco se fala sobre condenação e tratamento, mas a homossexualidade é encarada como um mal para a sociedade. O discurso fundamentalista chegou aos ouvidos do povo e colocou para fora um preconceito que estava calado. A violência contra homossexuais e transgêneros aumentou e o Brasil continua sendo o país que mais mata por homofobia e transfobia no mundo.

Novamente, após tantos avanços e discussões, a sociedade consegue colocar a comunidade LGBTQ+ em seu “devido lugar”. Em um movimento contrário a essas tendências, já na década de 2010, o produtor Edu Castelo teve uma ideia quase parecida com os primórdios da cultura gay no Rio de Janeiro. Ele resolveu reunir amigos para viver a sexualidade, sem a opressão heteronormativa existente no cotidiano, e contestar os valores morais impostos pela sociedade atual. Foi assim que surgiu a festa *V de Viadão*, mais uma alusão irônica ao tratamento pejorativo. De acordo com Fiu Carvalho, também produtor da festa e frequentador assíduo desde a primeira edição, Edu quis fazer algo completamente desprezioso para reunir amigos, mas a proposta agradou. Ela cresceu, foi ganhando público cativo e, atualmente, é uma das festas mais conhecidas e influentes da noite carioca.

Mas o que a *V de Viadão* tem a ver com a história das Drag Queens? Com a sua proposta Queer e sua mensagem de inclusão do diferente, homens voltaram a se vestir de mulher na noite. Desta vez, inspiradas pelo reality show *RuPaul's Drag Race*, divas da música pop americana, como Lady Gaga e Beyoncé, e os

movimentos queer divulgados pelas mídias sociais, as Drag Queens ganharam uma característica de ousadia e diversidade de estilos. Inicialmente, elas frequentavam apenas a *V de Viadão* e produziam performances para apresentar durante as festas. Com a popularidade do Reality Show do RuPaul, a arte Drag é valorizada e, durante as performances, os frequentadores das boates voltam suas atenções para as Drag Queens. Com o tempo, surgiram outras festas como *Priscilla* e *Drag-se* que colocam as Drags como atração principal da noite. Atualmente, a maioria das festas do Rio de Janeiro inclui a Drag Queen como atração.

Para concluir, é importante perceber que todos esses movimentos partem de uma resistência. Os encontros furtivos no Largo do Rossio, as turmas e os jornais clandestinos, os bailes e blocos de carnaval, os shows de travesti, a noite gay carioca e movimento Drag atual, incluindo nosso objeto de estudos, o Canal *Drag-se*, são representações de uma subcultura que nasce em contraponto aos valores morais e impositivos da sociedade. Utilizo o trecho de uma entrevista de 1971, retirada do livro de Green (2000), em que a travesti Rogéria responde ao jornalista Aguinaldo Silva, redator de *O Pasquim*, sobre os movimentos gays internacionais em ascensão. Em sua resposta, Rogéria representa bem o sentimento de luta dos homossexuais brasileiros apenas pelo ato de se fazer presente na sociedade e resistir à opressão:

Sempre fui militante. Quando eu subo no palco e emocio uma plateia, estou mostrando com isso o quanto de humanidade que existe em mim, na minha arte. Muitos homossexuais são militantes, cada um em seu campo, principalmente na arte. No dia em que aparecer um crioulo bicha, genial jogador de futebol, ele será aplaudido no Maracanã com o maior carinho. As pessoas têm sempre essa reação quando estão diante de um homossexual e notam nele um ser humano. Os homossexuais formam uma minoria oprimida, mas há uma diferença fundamental: Você pode destruir outras minorias, como as raciais, por exemplo. A minoria homo é indestrutível; seria preciso simplesmente que não nascessem homens e mulheres para que deixasse de existir homossexuais. (Rogéria, Jornal *O Pasquim*, 1971; Green, 2000, p. 418).

1.2. Influências da Cultura Pop

Em minha vivência na noite gay carioca, percebo que a maior parte das festas e espaços destinados ao público LG+ sofre influência da cultura exterior, mais especificamente da cultura pop americana. Um cenário genuinamente brasileiro, ou

que tenha nascido das camadas populares e das periferias, não é devidamente reconhecido. O que há, de fato, é a valorização do que vem de fora.

Após a Segunda Guerra Mundial, a aproximação do Estado Brasileiro com os EUA permitiu a invasão de produtos culturais norte-americanos. O Brasil, então, se transformou em uma sociedade de consumo de massa e a cultura americana foi inserida no cotidiano do país. Nas décadas de 1950 e 1960, jornais, revistas, programas de televisão, filmes estrangeiros ditavam moda e padrões culturais de Paris, Nova York e Roma. Com isso, as travestis e as transformistas passaram a trazer para suas personagens, elementos e inspirações vindas de outros países.

Lorna Washington (2016) fala em entrevista de suas inspirações. Ela cita grandes divas do teatro brasileiro, como Fernanda Montenegro, mas sua lista de influências das estrelas de Hollywood é mais extensa. Ela conta que existem diversas transformistas e travestis brasileiras de sua época que fazem covers de artistas nacionais, como Alcione e Maria Betânia, mas a grande maioria busca inspirações em divas do cinema e da música internacional.

A era Disco dos anos 1970 também invadiu o país, trazendo as divas da música para os meios de influência na arte transformista. Diana Ross, Donna Summer, Tina Turner, Cher e, posteriormente, Madonna e Whitney Houston ganharam suas imitadoras. Foi também, nessa época, que os movimentos sociais americanos e europeus começaram a influenciar as lutas pelos direitos civis homossexuais no Brasil. Com isso, novos conceitos de gênero e estilos de montagem adentram a cultura gay brasileira. A androgenia e as Drag Queens invadiram as boates nos anos 1980 e 1990.

Um dado importante observado em pesquisa aponta para um novo cenário de influências. As novas Drag Queens não se inspiram apenas em mulheres biológicas como no passado. A partir de meados dos anos 1990, com o surgimento de filmes como *Priscilla, a Rainha do Deserto*, e estrelas Drags americanas, como RuPaul, entrando para o *mainstream*, o termo Drag Queen passou a ser utilizado no Brasil. Com isso, a estética exagerada e caricata surgiu como marca do “novo estilo”. Porém, foi com o Reality Show *Rupaul's Drag Race* que as Drag Queens passaram a ter protagonismo nesse meio de influência. Segundo o produtor da festa

V de Viadão, Fiu Carvalho, a retomada de uma Cena Drag no Rio de Janeiro começou, não apenas pelo espaço que as festas Queer abriram, mas pelo sucesso do Reality Show entre os gays. As Drag Queens se inspiram em outras Drag Queens. Muitas artistas da nova geração começaram a carreira ao observarem o sucesso e a aceitação mundial de artistas do Reality. Gírias e novas terminologias provenientes da língua inglesa também incorporaram o Universo Drag carioca, além de dublagens, maquiagens e indumentária com forte influência internacional.

A geração atual de Drags ainda bebe nessa fonte de divas pop americana. A Drag Queen Natasha Fierce se define, em um dos vídeos do Canal Drag-se, como uma *Drag Impresionator* da popstar Beyoncé, ou seja, ela se veste e se apresenta como Beyoncé. Em muitas performances, as Drag Queens dublam músicas de ícones do pop americano como Lady Gaga, Katy Perry, Britney Spears e Rihanna. Essas artistas acabam virando referência, não apenas na dança e na atuação no palco, mas nas roupas, nos cabelos, nas maquiagens e em toda composição das personagens.

Há também um grupo que sofre fortes influências de um movimento que tomou conta dos clubes americanos e ingleses no final dos anos 1970 e início dos anos 1980. Os movimentos Club Kids (EUA)³ e New Romantics (Reino Unido)⁴ são inspirados na Cultura Pop e na moda excêntrica dos anos 1970 e 1980. Nos últimos anos, eles têm retomado as atividades e utilizado as redes sociais como forma de divulgar a arte aplicada no corpo. A Drag Queen Azazel conta em um documentário do *Canal Drag-se* que suas roupas extravagantes e suas maquiagens exóticas são uma mistura de elementos desses movimentos.

Com a aproximação do mundo através da Globalização, das novas tecnologias e das redes sociais, ficou ainda mais fácil essa introdução de produtos culturais de fora no Brasil. O que vemos, então, é um grande cenário globalizado e

³ Segundo Cristian Pereira Philips, em sua monografia “Os novos ‘Club Kids’ de Londres” (2011), *Club Kids* é um movimento que surgiu na década de 1970 e tem como características a androgenia, moda excêntrica e maquiagens extravagantes. Eles fazem parte da cultura dos “bailes” de Nova York e promoviam concursos de moda e dança. Atualmente, eles utilizam as redes sociais para divulgar sua arte no corpo.

⁴ Segundo Philips (2011), os *New Romantics* são de Londres, também surgiram nos anos 1970 e seguem a tendência dos Club Kids, da androgenia, moda excêntrica e maquiagem extravagante, mas combinam elementos do Punk dos anos 1970 com o Glam, mantendo a habilidade de chocar e causar escândalo.

sem uma fonte originalmente brasileira. Ainda há quem resista e tente trazer um pouco de brasilidade para a cena LGBT+ carioca, mas os esforços são pequenos perto da força que a Cultura Pop americana tem no Brasil. Assim, grande parte das Drag Queens cariocas, especialmente as que fazem parte de nosso objeto de estudo, o *Canal Drag-se*, seguem uma estética com influências de outros países.

1.3. Drag Queen, reivindicações políticas e Teoria Queer

Já vimos anteriormente neste capítulo que uma cultura pautada na sexualidade e nas questões de gênero se manteve a partir da resistência ao conceito de moral e aos padrões impostos socialmente. No fim da contextualização histórica, utilizei um trecho da entrevista da travesti Rogéria ao jornal *O Pasquim* em que ela diz que a visão sobre os homossexuais se modifica quando há a percepção de humanidade. Essa fala surge como contraponto da concepção de que o homossexual é invertido, problemático ou uma aberração. Porém, apesar da resistência presente em muitas décadas, a organização política LGBT+ não existia até 1970. Apresento aqui os caminhos da luta e as reivindicações, inserindo as Drag Queens no contexto e usando a Teoria Queer para pautar a discussão.

Mesmo que ainda não houvesse uma organização, a politização homossexual começou na década de 1960, com o deboche na quarta-feira de cinzas e algumas publicações de *O Snob*. As prisões nos bailes de Carnaval resultavam em desfiles debochados na porta das delegacias. Esse ato político representava um protesto contra as prisões arbitrárias que aconteciam na época. Não era apenas um desfile de fantasias extravagantes de travestis, mas uma forma de mostrar que a repressão policial não abalava em nada a comunidade homossexual. O Jornal *O Snob* também fez críticas à repressão em seus últimos anos. Mesmo que as publicações focassem nas festas e na coluna de fofocas, alguns artigos continham críticas à Ditadura Militar. Os editores decidiram, inclusive, encerrar as atividades do jornal com medo de serem pegos pela censura por “conteúdo subversivo”. Mas as bonecas tocaram no assunto. O artigo escrito pelo editor-fundador de *O Snob* Agildo Guimarães contava, de forma poética, sete acontecimentos especiais recentes de

sua vida. Ao descrever a Marcha dos Cem Mil, em 26 de junho de 1968, contra o governo militar, Guimarães diz:

À hora declinante da tarde, na Avenida Rio Branco o povo a lotava completamente, com faixas, dizeres, gritos e aquela vontade locomotiva de caminhar à frente, de mudar o que está errado, de modificar o que está obsoleto. E os gritos de LIBERDADE, LIBERDADE eram ecoados por mil bocas ao mesmo tempo, e de mil multiplicava-se por mil, e o eco transcendental foi bem longe, ao infinito. Aquela sensação de emoção, que nos dá, quando sentimos a irmanização de um ideal, num total nunca calculado, chega através de um arrepio no corpo, lágrimas que chegam aos olhos, e aquele estranho sentir que não estamos sós. Que vontade de sair com eles gritando, gritando, caminhando, caminhando. E quando tudo acaba, e nós nos dirigimos para a casa, levamos a certeza que a vida tem de mudar. Que aquilo tem de germinar. A semente plantada tem de crescer e frutificar. Aquilo que chegou até nós, tem de ser passado adiante. Não pode parar. (Guimarães, 1968; Green, 2000, p.312 e 313)

No fim dos anos 1970, houve uma reação mais intensa dos homossexuais brasileiros a ditadura militar. Foi o início de uma organização de uma política Gay brasileira. Alinhados a movimentos sociais, como o movimento negro e feminista, às contestações da esquerda brasileira e ao movimento Gay internacional, homossexuais brasileiros começaram a formar grupos para lutar por igualdade de direitos civis.

Segundo Miskolci (2012), o movimento negro do Sul dos EUA, o movimento feminista da “segunda onda” e o então denominado “movimento homossexual” eram conhecidos como “novos movimentos sociais”, pois surgiram após a luta operária. Eles traziam demandas próprias das minorias sociais. Pregavam os direitos humanos, a tolerância e igualdade social. As demandas feministas, segundo Green (2000), eram mais comuns aos homossexuais, especialmente no Brasil por não haver um movimento estabelecido. O desafio ao patriarcado, à rigidez dos papéis de gênero e aos costumes sexuais tradicionais foram demandas que, futuramente, passaram a ser defendidas pelo movimento LGBT+ brasileiro.

Nos EUA e na Europa existia o movimento *Gay Power*, que buscava por igualdade de direitos para a comunidade LGBT+. Segundo Green (2000), o *Gay Power* é um movimento de libertação gay, iniciado em 1969, com rebelião de *Stonewall*, que deu origem ao *Gay Pride* e ao *Dia Mundial do Orgulho Gay*. Em 28 de junho de 1969, o bar frequentado por homossexuais *Stonewall*, em Nova York, foi invadido por policiais que prenderam todas as travestis do local. Isso causou uma

comoção dos frequentadores do bar e originou um confronto com a polícia de Nova York. A polícia desistiu do confronto e declarou vitória aos homossexuais. Com isso, um grupo politizado começou a se organizar e a notícia de um novo movimento Gay se espalhou pelo mundo. Grupos Europeus também foram surgindo, dando força ao movimento. Segundo Green (2000), no Brasil ainda existia certa resistência em aderir o *Gay Power* por medo da repressão militar. Porém, o grupo inspirou os homossexuais a se organizarem politicamente.

Alguns jornais da época noticiavam as conquistas do *Gay Power*, mas, devido ao conteúdo considerado subversivo, não propunham uma organização política brasileira. A imprensa alternativa, como *O Pasquim* e *Já*, traziam algumas discussões sobre a politização de homossexuais. Foi em entrevista a *O Pasquim*, inclusive, que Rogéria falou da luta pautada em sua existência como travesti. Mas todos esses jornais eram destinados a um público heterossexual e, vez ou outra, traziam notícias sobre a homossexualidade com um tom de deboche. O que faltava era um jornal gay politizado. Os redatores de *O Snob*, ainda nos anos 1960, lançaram a revista *Gente Gay*, que discutia algumas questões sobre direitos civis defendidos pelo *Gay Power*. Mas ainda não existia nenhum tabloide com a força de *O Pasquim* que sugeria uma organização homossexual. Foi quando um grupo de jornalistas, em 1978, lançou o *Lampião de Esquina*, que tratava de assuntos cotidianos, mas discutia e divulgava as pautas do *Gay Power*.

Foi assim que esses movimentos foram introduzidos no Brasil. A primeira organização homossexual brasileira aconteceu em São Paulo com o *Grupo Somos* no fim da década de 1970. Depois de muitas tentativas frustradas, intelectuais conseguiram formar um grupo que debatia e lutava pela garantia dos direitos civis dos LGBTs. No Rio de Janeiro, existiu o *Grupo Somos Rio* e o *Grupo Auê*, que introduziram as discussões em torno da sexualidade na cidade. Mas foi na década de 1990 que houve um avanço no sentido de ampliar as discussões para sociedade. Gisele Santana Paris (2016) afirma em sua dissertação sobre a Parada do Orgulho Gay do Rio de Janeiro que o grupo Arco-Íris, uma organização não governamental e sem fins lucrativos, surge “a partir do sonho de um grupo de amigos em resposta à epidemia de AIDS e à discriminação de lésbicas, gays, bissexuais, travestis e transexuais – LGBT, tornando-se referência em território nacional na promoção de

valores de respeito à diversidade humana” (Paris, “Parada do Orgulho LGBT do Rio de Janeiro: um desfile-mobilização e suas estratégias comunicativas”, 2015, p.18; retirado do site: <<http://www.arco-iris.org.br/o-grupo/>>). A ONG foi responsável pela primeira Parada do Orgulho Gay do Brasil, que aconteceu em Copacabana, mas não teve nenhuma repercussão. No ano seguinte, o grupo organizou um encontro no Museu de Arte Moderna que marcou o início das manifestações que, atualmente, aconteciam todo ano em Copacabana. O Arco-Íris também organiza reuniões, debates e campanhas para promover as pautas sobre aceitação, tolerância, garantia de direitos civis e prevenção de doenças sexualmente transmissíveis.

Outra demanda do movimento é a luta contra a AIDS. Na década de 1980, a epidemia do vírus se alastrou pelo mundo. Inicialmente, a doença era conhecida como *Câncer Gay* por, aparentemente, contaminar apenas homossexuais. Segundo Miskolci (2012), o estado americano não deu suporte para os infectados. No Brasil, porém, o estado estava tentando se aproximar dos homossexuais após o fim da ditadura militar e deu todo apoio necessário. Por terem perdido muitos amigos na época, homossexuais se organizavam para dar ajuda aos infectados e divulgar os métodos de proteção contra o vírus. Com isso, criou-se uma rede de solidariedade e de reflexão sobre as novas formas de opressão devido à doença.

Mas onde entram as nossas artistas nessas questões? Já vimos que o discurso de Rogéria era pautado na resistência em existir como travesti. Lorna Washington (2016) conta em entrevista que o humor é sua forma de protesto. Em seus shows, quando ouve uma piada ofensiva, ela troca a ofensa com o humor ácido das transformistas. Ela segue a linha da Rogéria ao aproximar-se do público como um ser humano como outro qualquer. Lorna também participa da luta contra a AIDS. A transformista perdeu muitos amigos por conta da epidemia nos anos 1980 e continua frequentando reuniões e atos pela conscientização gay de prevenção contra o vírus. As demandas de Katya Furacão já são outras. O artista é casado com um homem e adotou um filho. Gino (2016) diz que sua luta começou quando ele foi o primeiro homossexual a conseguir a união estável e dividir o plano de saúde com o marido. O casal também foi um dos primeiros a entrar na fila para adoção. Atualmente, ele segue a postura de Lorna e Rogéria, aproximando seu estilo de vida diferente da vizinhança e conseguindo o respeito dos vizinhos. Ele também

incorpora a personagem Katya Furacão para participar das paradas LGBTQ+ do Rio de Janeiro, Niterói e São Gonçalo. Gino (2016) conta que, na última parada LGBTQ+ de São Gonçalo, fez uma performance protestando pelo fim da Homofobia. Katya saiu à rua com um vestido rasgado, coberta de sangue e carregando cartazes que contestavam o fundamentalismo religioso e a opressão do estado.

Essas artistas de outra época, porém, não inserem as questões de gênero em seu discurso. Lógico que, ao incorporar a caricatura do feminino, há uma contestação clara dos padrões de gênero impostos. Mas a fala das três sobre as novas demandas em torno do assunto diferem bastante do discurso atual. Rogéria deu uma entrevista ao jornal Correio da Tarde dizendo que “Travesti tem que saber que não é mulher de verdade” (Rogéria, 2016, Correio da Tarde). Lorna (2016) diz que ainda tenta investigar sobre as novas expressões, mas considera tudo muito confuso. Já Gino, interprete de Katya, é bem mais radical. Em entrevista, ele diz que homem nasce homem e vai morrer homem, e define essas discussões sobre gênero como “uma palhaçada”. Questionado sobre suas amigas travestis, Gino responde que “são homens que querem viver como mulheres” (Fonseca, 2016). Ele também diz que as incorporações de gênero são realizações de desejos internos de se “ter aquilo que não tem”, ou de “ser aquilo que não é”.

Essas concepções surgem a partir de um processo de delimitação de um determinado ser a partir das diferenças corporais. Tanto Gino quanto Rogéria entendem o corpo a partir da determinação da sociedade do que é “ser homem” e “ser mulher”, sem levar em consideração o indivíduo. Essas afirmações estão alinhadas a construção que coloca a heterossexualidade como algo “normal” e “central” e, muito além das sexualidades, determina o gênero através das características físicas. Segundo Guacira Lopes Louro, em seu livro “Um corpo estranho” (2003) (apud. Judith Butler) afirma que:

O ato de nomear o corpo acontece no interior da lógica que supõe o sexo como um “dado” anterior à cultura e lhe atribui um caráter imutável, a-histórico e binário. Tal lógica implica que esse “dado” sexo vai determinar o gênero e induzir a uma única forma de desejo. Supostamente, não há outra possibilidade senão seguir a ordem prevista. A afirmação “é um menino” ou “é uma menina” inaugura um processo de masculinização ou feminização com o qual o sujeito se compromete. Para se qualificar como um sujeito legítimo, como um “corpo que importa”, no dizer de Butler, o sujeito se virá obrigado a obedecer às normas que regulam sua cultura. (Louro, apud. Butler, 2003, p.16)

As *Drag Queens*, no entanto, conforme aponta Louro (2003), são transgressoras sociais, que colocam em cheque as concepções de gênero ao fazer uma caricatura do que se entende por mulher. Suas atitudes estão alinhadas também a Teoria Queer, que contesta as binaridades homem/mulher e homossexual/heterossexual. Conforme Louro (2003), elas vivem no limite entre o que a sociedade apresenta e as transgressões de gênero. O que faz, talvez, travestis e transformistas de outrora reproduzirem determinações sociais é o nascimento muito recente de uma teoria que respalda essas questões. Tanto Lorna quanto Gino pesquisaram para entender sua sexualidade. Porém, seus estudos foram fundamentados em discursos que traduziam gênero e sexualidade em polos homem/mulher, homossexual/heterossexual.

A ótica *queer* é muito recente. Ela surgiu em meados dos anos 1990, com as perturbações em torno da AIDS e os fragmentos dentro dos movimentos sociais. A teoria se baseia em concepções pós-estruturalistas e não contesta somente homofobia e a privação de direitos civis. A teoria queer contesta a centralização e hegemonia de um único modelo sexual e propõe uma sociedade que saiba lidar com as diferenças. Mas antes de entrarmos nas contestações dessa teoria, é importante definir o que é queer. Segundo Louro (2003):

Queer é tudo isso: é estranho, raro, esquisito. Queer é, também, o sujeito da sexualidade desviante – homossexuais, bissexuais, transexuais, travestis, *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 e de ser 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, 2003, p.7 e 8)

A palavra *queer* é um termo pejorativo americano, designado a homens e mulheres homossexuais, que foi apropriada e resignificada por um grupo que contesta a centralização de pessoas que rejeitam outras formas de desejo e identidade. Agora, segundo Judith Butler (1999), queer significa colocar-se contra a normalização de indivíduos. Conforme afirma Louro “Queer representa claramente a diferença que não quer ser assimilada ou tolerada e, portanto, sua forma de ação é muito mais transgressora e perturbadora” (Louro, “Um corpo estranho”, 2003, p.39).

A teoria Queer vai muito além do discurso de aceitação e inclusão de homossexuais na sociedade.

Louro (2003) afirma que, no Brasil, essas discussões têm a ver com a história do movimento homossexual do país e suas fraturas internas. Elas também têm a ver com toda história até aqui contada, toda mídia criada e todos os espaços destinados ao público LGBTQ+. Porém, elas vêm muito mais ao encontro do surgimento de grupos de pesquisa e centros universitários voltados para o estudo de sexualidade. Essas discussões também se alinham às novas demandas dos grupos LGBTQ+ brasileiros, que contestam a polaridade de gênero e sexualidade. E combatem, além da homofobia, a lesbofobia e a transfobia.

Nesse contexto, a arte Drag é um instrumento de contestação do modelo binário e de inclusão das novas demandas. Segundo Louro (2003), a figura Drag permite pensar sobre gêneros e sexualidades. Essas transgressões se traduzem em questionamentos em torno da obrigatoriedade de se comportar de forma heteronormativa. Ao fazer paródia de gênero, como define Louro (2003), apropria-se dos “códigos, ou das marcas daquele que se parodia para ser capaz de expô-los, de torna-los mais evidentes e, assim, subverte-los, criticá-los e desconstruí-los” (Louro, “Um corpo estranho”, 2003, p.88).

Alinhadas a isso, a geração atual de Drag Queens carrega discursos políticos contra esses conceitos de centralização e normalização heterossexual, desconstruindo os códigos de gênero impostos pela sociedade. Elas incorporam um discurso queer para legitimar suas personagens e contestam os limites sociais. A nova geração, porém, não se limita à luta por direitos iguais e ao combate às polaridades de gêneros e sexualidade. Outras reivindicações dos movimentos negro e feminista se misturam às demandas das Drag Queens. Muito pelo fato da ótica queer pensar o indivíduo por suas características identitárias, muito além da dualidade heterossexual/homossexual.

Green (2000) aponta que os esforços da comunidade homossexual se limitavam ao gay, cis, branco, de classe média. Muitos avanços foram feitos nesse sentido e algumas reivindicações de lésbicas também foram ouvidas. Mas o que pode ter sido um progresso para uma classe, pode ter se transformado em um

abismo social na emergente cultura gay. A classe média branca tomou conta dos espaços, enquanto os homossexuais de renda mais baixa, geralmente de origem afro-brasileira, não tinham acesso aos locais de sociabilidade gay. Sobre isso, há um esforço de uma parcela da comunidade LGBTQ+ em incluir as questões do movimento negro como pauta das discussões. Ravena Creole e Aretha Sadick, ambas do *Drag-se*, são alguns exemplos de Drag Queens negras que carregam em seu discurso a valorização da cultura afro-brasileira, a inclusão, o protagonismo e a representatividade negra em vários setores sociais e culturais, incluindo na arte Drag. As mulheres também carregam suas reivindicações. Além das lésbicas lutarem por mais notoriedade no movimento, e também contestarem a polaridade de gênero, algumas querem se afirmar em mais um meio dominado por homens. Elas também reivindicam seu espaço no Universo Drag, ora se transformando em figuras masculinas, ora se caracterizando com indumentárias e maquiagens caricatas, como as das Drag Queens.

É importante perceber que o movimento atual é muito diverso e vem ao encontro das discussões sobre Teoria Queer e das demandas sociais que estão em voga. Já vimos que muitas mudanças foram feitas pela resistência. Agora, vemos que outras foram graças à luta LGBTQ+, na qual as nossas artistas da noite estavam presentes. Espera-se que essas discussões se avancem para uma sociedade mais diversa, pautada, não na tolerância, mas na diferença, como aponta Richard Miskolci (2012). E que as Drag Queens sejam devidamente reconhecidas nesse processo.

1.4. Legado Drag

Lorna Washington e Katya Furacão, ao serem questionadas sobre seus legados, me respondem praticamente da mesma forma: hoje em dia ninguém quer ler, se informar, então ninguém vai saber o que eu fiz (Lorna Washington, 2016). O legado deixado por elas, porém, pode não ter sido claro, mas existe. Não é só por não terem chegado ao estrelato de Rogéria, por exemplo, que não fizeram nada memorável. Lorna faz parte de uma classe de artistas que inspirou o surgimento do movimento atual. Enquanto Katya, com a sua personagem caricata, influencia com suas características extravagantes. Ambas dão sua contribuição para os novos estilos e tendências do Universo Drag.

Porém, o legado das artistas da noite vai além de simples tendências para outras gerações. Elas ajudam a construir uma subcultura, pautada nas novas concepções de gênero e sexualidade. A resistência e a luta constante dos homossexuais, especialmente os afeminados, para não desestruturar o movimento, possibilitou que a vida homossexual fosse permitida. Locais de sociabilidade gay como praias, bares, boates, cinemas e saunas, assim como os jornais de circulação homossexual, só foram possíveis devido à persistência em não reprimir o desejo. A comunidade LGBT+ só tem força atualmente graças aos *frescos*, *fanchonos*, *bonecas*, *bofes*, *entendidos*, *bichas*, *travestis* e *transformistas* do século passado.

A subcultura homossexual foi responsável pelas famílias alternativas, um grande legado das *bonecas*. As turmas funcionavam como fonte de apoio para homossexuais renegados pelas famílias originais. Esse fato permitiu o surgimento de uma comunidade que tenta se apoiar onde for possível. Infelizmente, ainda há uma exclusão de muitas manifestações de gênero e sexualidade, mas a nova geração queer luta por visibilidade em todos os sentidos para, quem sabe, construir uma nova “família alternativa”.

Nossas artistas da noite não fazem parte apenas de um grupo fechado, uma subcultura homossexual. Os carnavais e os shows de travestis permitiram que elas alcançassem o estrelato, levando a pauta de aceitação para o mainstream. Como a própria Rogéria fala em sua entrevista ao jornal *O Pasquim*, sua forma de luta é a arte, é a divulgação do travestismo e da homossexualidade. Elas, então, saem de um submundo para atingir um palco maior. O mesmo acontece com o objeto de estudos *Drag-se* e outros produtos culturais que serão discutidos nos próximos capítulos. As novas formas de divulgar Drag popularizam um fazer ainda condenado por vários setores sociais.

Se valoriza a arte Drag, a sociedade abraça a não imposição de normas, padrões e códigos culturais para determinar um sujeito. A desconstrução de gênero é o ponto de partida para entender que o indivíduo não se constrói apenas por um padrão pré-definido. Ao fazer uma caricatura do que se entende por mulher, ao utilizar roupas e acessórios associados aos códigos femininos, a artista Drag levanta

questionamentos sobre a legitimidade, fixação e permanência desses padrões. Segundo Louro (2003),

(...) a figura *drag* permite pensar o gênero e a sexualidade: ela permite questionar a essência ou a autenticidade dessas dimensões e refletir sobre seu caráter construído. A *drag-queen* (sic) repete e subverte o feminino, utilizando e salientando os códigos culturais que marcam esse gênero. Ao jogar e brincar com esses códigos, ao exagerá-los e exaltá-los, ela leva a perceber sua naturalidade. Sua figura estranha e insólita ajuda a lembrar que as formas como nos apresentamos como sujeitos de gênero e de sexualidade são, sempre, formas inventadas e sancionadas pelas circunstâncias culturais em que vivemos. Os corpos considerados “normais” e “comuns” são, também, produzidos através de uma série de artefatos, acessórios, gestos e atitudes que uma sociedade arbitrariamente estabeleceu como adequados e legítimos. Nós também nos valemos de artifícios e de signos para nos representarmos, para dizer quem somos e quem são os outros. (Louro, 2003, p.89)

A resistência homossexual nos períodos discutidos nesse capítulo, além da luta por direitos e visibilidade, são fatores importantes que produzem na sociedade certa tolerância. A trajetória das contestações aos padrões de gênero e sexualidade faz parte das pautas sociais e promovem uma “aceitação gay”. Os estudos que colocavam a homossexualidade como doença e a repressão policial foram derrubados. Atualmente, só é possível discutir a determinação e centralização de certa sexualidade, pois teve alguém com coragem para se assumir como “diferente”. Ainda há muita luta pela frente, mas o legado que se tem até aqui é muito representativo e importante para as gerações futuras. O que vem a partir das novas demandas, vai acrescentar ainda mais as questões. Logo, as artistas da noite não são meramente entretenimento de festas, boates e fins de semana, mas figuras essenciais para a construção de uma sociedade mais humana e diversa.

2. PRODUZINDO DRAG

Com a contextualização do transformismo e do movimento Drag no Rio de Janeiro, é possível refletir sobre a inserção da Produção Cultural nesse cenário. No presente capítulo, discuto os caminhos que o Produtor precisa seguir para estar imerso neste segmento artístico e cênico. Em seguida, faço uma análise das produções, utilizando experiências de campo e entrevistas com produtores da noite e a artista transformista Lorna Washington, para saber quem produz Drag. Por fim,

recorto para os conteúdos audiovisuais, visando inserir o Produtor Cultural nesse universo e abrir caminho para o objeto do estudo de caso, o Canal Drag-se.

2.1. Considerações sobre o Produtor na arte Drag

Antes de entrarmos em nosso objetivo – de analisar a Produção Cultural no Cenário Drag – gostaria de fazer algumas considerações, com base em minha experiência como Produtor e no que pude perceber no decorrer da pesquisa. Primeiramente, gostaria de deixar claro que este é um posicionamento meu e que o objetivo deste capítulo é me colocar como Produtor Cultural em um cenário artístico tão rico, porém secundário. Aponto aqui um caminho que acredito que o produtor deva seguir para se inserir nesse universo: é necessário perceber o movimento Drag como arte e cultura.

Um reconhecimento das práticas culturais da comunidade LGBTQ+ poderia facilitar um diálogo em torno da sexualidade e das questões de gênero. O transformismo é extremamente importante nesse sentido, pois é carregado de um discurso que contesta os padrões de gênero da sociedade. O movimento é um dos pilares da Cultura LGBTQ+ no Rio de Janeiro e precisa ser reconhecido como tal. As artistas já tiveram seu espaço no mainstream, mas, em muitos momentos, de forma superficial e com o intuito de entreter. É necessário ouvir suas demandas, trata-las como prioridade em seus discursos.

Ao entender o transformismo como arte, o Produtor pode perceber que há muito mais a ser explorado nesse sentido. As Drag Queens atuais encaram o corpo como instrumento artístico, tanto pela maquiagem elaborada, exagerada e, muitas vezes, clownesca, quanto pela confecção de roupas e acessórios que usam para compor suas personagens. A caracterização milenar de gêneros é um fazer artístico incorporado pelas Drag Queens. Atualmente, elas usam enchimentos, que são denominados como Pads, maquiagens corporais e corsets para dar a ilusão do que se entende por feminino. No *Canal Drag-se*, existem tutoriais de diversos artifícios para chegar ao ápice da aparência da mulher.

Porém, há um grupo que encara o Drag como um fazer artístico que não se limita apenas a mudança de gênero. Alma Negrot fala em seu documentário do *Canal Drag-se* que se considera a transitoriedade de tudo o que quer ser e que imprime esse desejo no corpo em forma de arte. Para compor a personagem *Azazel*, João Tapioca conta que segue influências do movimento Club Kids com suas maquiagens artísticas e seus acessórios exóticos, representando uma personagem que não se limita a polaridade de gênero, adquirindo uma característica andrógina. Já Marcela Barroso, que encarna a personagem Sirena Signus, não entra na questão de mudança de gênero e utiliza o Drag com o intuito de empoderamento feminino e divulgação de indumentárias criadas por ela, visto que Marcela é Designer de Moda.

As Performances também podem ser vistas como arte e entretenimento. É um fazer cênico que incorpora diversas linguagens. A palavra que descreve a arte Drag, tanto pela mistura de linguagens quanto de gêneros, é hibridismo. Além de atrizes, elas podem ser cantoras, performers, dançarinas, instrumentistas, artistas plásticas e utilizar esses artifícios para enriquecer suas performances. Normalmente, o processo criativo de suas apresentações parte de ideias e iniciativas próprias. Elas pensam em textos, letras de música, coreografias, partituras corporais, etc. Estão em constante movimento de criação e aprendizado. O Produtor Cultural precisa perceber que a arte Drag não se trata apenas de um entretenimento barato e sem importância. O primeiro passo para valorização desses fazeres é o reconhecimento. O Universo Drag é culturalmente e artisticamente rico e um instrumento político importante para as discussões de gênero. Portanto, há que se investir nesse movimento e inseri-lo em um âmbito cultural com maior visibilidade.

2.2. Quem produz Drag?

Para inserirmos a Produção Cultural no cenário Drag, é necessário compreender a produção de um show de Drag Queen e compará-la a um espetáculo teatral. Conforme já discutido anteriormente neste trabalho, a performance Drag é um fazer cênico. Logo, para obter um êxito artístico em um show, a Drag Queen precisa de uma direção artística, ensaios, cenografia, indumentária, trilha sonora e uma boa iluminação. Porém, o que vemos na maioria dos casos, são artistas

talentosas se submetendo a precariedade dos shows da noite. E como esses shows acontecem? Quem os produz?

No capítulo anterior, vimos os shows de travesti em Copacabana popularizando grandes artistas do gênero, como Rogéria. Já naquela época, não existia uma lei que fomentasse estes espetáculos teatrais. Todos eles eram produzidos pelos empresários do entretenimento, como Carlos Machado, que descobria talentosas travestis e as incluía em seus espetáculos de canto, dança e atuação. Com o tempo, as travestis e transformistas foram perdendo o espaço. Os tais empresários do entretenimento já não faziam parte deste universo, mas as artistas continuaram a construir suas histórias de afirmação. Atualmente, transformistas e travestis se apresentam em boates, festas, saunas gays, casas de show, como a Turma Ok e Buraco da Lacreia, mas poucas atingem sucesso fora do *nicho* LGBTQ+.

A nova geração Drag desconhece o estrelato e os grandes espetáculos. Suas apresentações se limitam a pequenos shows em boates e festas, onde os atrativos são a música e as interações sexuais. Exceto uma festa ou outra que tenta valorizar as artistas e as performances, a maioria não as coloca como atrações principais. Mas é bom observar que, nos últimos anos, houve um crescimento de festas voltadas para o público que gosta desse fazer artístico Drag. E que a maioria das festas já inclui uma performance ou outra no meio dos sets de DJ. Essa nova tendência, trazida pelo reality show *RuPaul's Drag Race* e pela festa *V de Viadão*, pode dar novos rumos ao transformismo.

Por um lado, é bom ver o crescimento desse gênero. Por outro lado, é importante observar a precariedade desses shows. Voltamos a analisar a partir de um olhar teatral, com base nas produções cênicas. Em meu campo, pude presenciar diversas apresentações transformistas, mas analiso aqui as três mais significativas e que farão parte de uma análise sobre a produção cultural: um show de Lorna Washington na *Sauna Gay Meio Mundo*, um show de transformistas na *Turma Ok* e o show de Ravena Creole na comemoração de três anos da *Festa V de Viadão*.

No dia 15 de dezembro de 2016, fui conversar com Lorna Washington e assistir seu show na sauna gay meio mundo, em que se apresenta nas duas

primeiras quintas-feiras de cada mês. Antes da entrevista, cheguei a casa e me sentei em uma das mesas do salão. As atividades principais do espaço são interações sexuais entre homens, logo, poucos estavam no salão interessados na apresentação de Lorna. O show estava marcado para as 20h, mas começou com meia-hora de atraso. Lorna entrou dublando a música *How Can I Go* do vocalista da banda Queen Freddie Mercury com a cantora lírica Montserrat Cabale. Ela anunciou que, naquela noite, estava homenageando o cantor, mas só dublou as partes de Cabale, entrando muito tempo depois de a música ter começado. O refletor que iluminaria a transformista em sua entrada, só funcionou no final da música. Lorna, que seguiu seu show interagindo com a plateia, fez uma brincadeira com os problemas técnicos da abertura. O salão estava vazio, eu e mais duas pessoas assistíamos, além da equipe que trabalha no local. O som era constituído por uma caixa com entrada USB para celular, um microfone, uma mesa antiga e um aparelho de DVD. Em muitos momentos, o som falhava, a música atrasava e a voz de Lorna ficava abafada. Mesmo com os problemas técnicos, Lorna brilhou em sua apresentação para seis pessoas na sauna. A artista cantou Whitney Houston, Roberto Carlos, Gonzaguinha, Edith Piaf e finalizou com a dublagem de uma música francesa de despedida. O show é curto, com duração de meia-hora, mas o suficiente para ver que Lorna é uma artista de repertório e um talento exemplar.

Lorna também esteve presente no show que assisti da Turma Ok. Novamente, começou com atraso, dessa vez de quase duas horas, teve alguns problemas técnicos de som e de luz e pequenos erros nas apresentações. O atraso foi explicado pelo vice-presidente da casa, José Carlos Vieira. Como a apresentação acontecia em uma sexta-feira, muitos vinham direto do trabalho e só tinham tempo para se caracterizar no horário em que o show estava marcado. Talvez um erro de logística do espaço em marcar no dia e horário em que todos estariam saindo do trabalho, mas essa situação já explica o certo amadorismo nas apresentações. Como as artistas não dedicam 100% do tempo à arte transformista e esse trabalho artístico não tem um valor estimado, elas acabam se inserindo no mercado de trabalho formal e passam a ter menos tempo para dedicar a ensaios. Sendo assim, luz, som, dança, dublagem, cenário, praticamente tudo é improvisado.

Apesar dos percalços, o conceito do show é bem trabalhado e as artistas desempenham seus papéis dentro das limitações financeiras e de produção. O show foi uma homenagem à série de filmes 007 e abria com o vencedor do concurso promovido pela *Turma Ok*, *Galo de Ouro*, caracterizado como o personagem James Bond, que dublou a música tema do filme *Thunderball*, cantada por Tom Jones. Logo depois, Lorna dublou a música *Diamonds Are Forever* de Shirley Bassey. Na sequência, 12 transformistas, que representavam as *Bond Girls*, dublaram outros temas dos filmes 007 cantados por mulheres, como Madonna e Adele, enquanto interagiam com o personagem James Bond. A apresentação finalizou com uma travesti negra, vestida de dourado, dublando a música *Goldfinger*, do filme com mesmo nome, gravada por Shirley Bassey. Por fim, mesmo com os pequenos erros de produção, a impressão que fica é de um trabalho duro de uma equipe que se empenha para manter a tradição do clube. Os erros ficam pequenos perto dos esforços dos membros da *Turma Ok*. Mas um olhar crítico de produção aponta que falta mais investimento e ensaios para aprimorar as apresentações.

Os erros de produção dos shows de Drag são quase imperceptíveis nas apresentações de boates. Não existe uma luz que conversa com as performances ou uma preparação prévia das artistas. Alguns refletores iluminam o palco, o DJ põe a música para tocar e a Drag Queen faz sua apresentação de, no máximo, 10 minutos. Porém, a performance de boate é diferente do show de uma Lorna Washington ou da *Turma Ok*, pois as pessoas não vão à festa com o intuito de ver as artistas. A apresentação acontece em meio a um set de DJ e as atenções não estão voltadas para as Drag Queens. Com isso, a produção acaba sendo despretensiosa, sem compromisso com a perfeição. As Drags estão na boate para ganhar dinheiro, se reafirmar como artistas, algumas querem lançar reivindicações políticas, mas, na maioria dos casos, elas fazem por diversão e satisfação de poder colocar para fora a sua personagem.

Ravena Creole se popularizou pelo *Canal Drag-se*, mas já fazia parte da cena Drag carioca. A festa *V de Viadão* foi um de seus primeiros locais de apresentação. Com isso, sua presença e performance eram indispensáveis na comemoração de 3 anos da festa, conforme aponta Fiu Carvalho (2016) em entrevista. Ravena fez duas apresentações na noite, mas focarei em uma que ela

faz com frequência nas festas do Rio. Ravena é negra e se denomina a Drag do Povo. Com isso, ela leva suas reivindicações para o palco, especialmente em apresentações de festas mais politizadas, como a *V de Viadão*. Ela tem duas músicas com discurso de empoderamento negro em seu repertório: *A carne*, interpretada por Elza Soares, e *Pérola Negra*, interpretada por Daniella Mercury. A Drag entrou com sua peruca Black Power e uma túnica branca dublando a música de Elza. Em seguida, Ravena retirou a túnica, onde por baixo vestia um macacão da cor de sua pele com pérolas coladas em seu corpo, e finalizou a performance com a música de Daniella. Ravena está habituada a performar as duas músicas. Não há riscos de erros graves durante suas apresentações. Falhas foram apresentadas durante as outras performances, mas nada muito perceptível. Como já foi dito anteriormente, a performance de boate é mais despretensiosa que um show de transformista e travesti. Porém, as Drag Queens ficam limitadas a esse tipo de apresentação curta, em locais onde as atenções não estão voltadas para elas.

Festas, boates e casas de show tentam manter a tradição e abrir espaços de apresentação para as artistas. Um público recente começou a acompanhar e estimular a arte Drag. Porém, os exemplos apresentados neste capítulo mostram que ainda há uma precariedade da cena que, embora muito rica, necessita de mais investimento. Lorna Washington (2016) diz em entrevista que não existe uma Lei de Fomento que contemple os shows de artistas da noite. Por essa razão, seu orçamento é sempre apertado e precisa administrar o que ganha para se produzir.

Mesmo que ainda não haja um incentivo do Estado para investir em artistas da noite, existem outros meios de estímulo à arte Drag no Rio de Janeiro. O exemplo mais significativo é a *Turma Ok*, onde um grupo de associados incentiva os projetos do clube, conforme aponta José Carlos Ferreira (2016) em entrevista. Com o dinheiro investido na manutenção da sede e na criação de espetáculos, os associados puderam manter atividades da turma sem qualquer patrocínio externo e lei de fomento. Eles mantêm um espaço de sociabilidade entre amigos, com diversos shows de transformistas que contam com dança, canto, dublagem e comédia, além da produção de concursos de beleza inspirado em Miss Brasil, que elegem todo ano a *Estrela de Ouro*, o *Galo de Ouro* e a *Menina de Ouro*.

O dinheiro investido é dividido entre muitos eventos e a manutenção do espaço. Isso reduz a verba destinada à produção dos shows e acaba não atendendo a todas as demandas de um espetáculo cênico. Importantes etapas da pré-produção como ensaios, coreografia, afinação de luz, cenografia ficam prejudicados. Há a ausência de profissionais capacitados que entendam as demandas de um espetáculo cênico. Com isso, os shows acabam tendo uma característica mais amadora. Ferreira (2016) conta em entrevista que existe uma equipe responsável por elaborar espetáculos. Na década de 1990, um grupo de jovens atores passou a fazer parte da concepção de shows especiais de dança e dublagem, como o show especial do 007. Porém, na maioria das noites, as transformistas vão a *Turma Ok* com suas apresentações prontas, sem ensaio na casa. José Carlos, além de vice-presidente, é iluminador do show e conta que, muitas vezes, a artista pede para ele improvisar a luz durante as performances.

O mesmo acontece com a *V de Viadão*. O produtor Fiu Carvalho (2016) conta em entrevista que todo o orçamento da festa é pago com a renda que ela produz, inclusive o cachê das artistas que se apresentam. A escolha de uma Drag Queen para performar vai ao encontro do tema da festa. Ele diz que algumas artistas são versáteis, usam mais referências artísticas e conseguem se enquadrar em uma gama maior de temas. Fiu (2016) afirma que a produção dá total liberdade de criação para as Drag Queens. Eles costumam negociar com espaço quando há a necessidade de visita técnica e ensaios. E se colocam a disposição para qualquer ajuda. Porém, as artistas são responsáveis pela criação e produção de suas apresentações.

Logo, quem produz os shows e performances de Drag Queen são as próprias Drags Queens. Sem investimento financeiro e o auxílio de profissionais que entendam de produção cênica, as artistas da noite são produtoras, criadoras, diretoras, maquiadoras e figurinistas de suas próprias personas e performances. Com dinheiro que ganham em apresentações e trabalhos formais, elas investem na evolução de suas Drags e em seus shows individuais. Lorna Washington (2016) conta em entrevista que ninguém nunca a produziu. Ela diz que já teve um assistente que trabalhava com ela comprando materiais para seus figurinos, maquiagens e performances, mas ela o pagava com o dinheiro que ganhava das

apresentações e aulas de inglês que dava na época. Lorna (2016) diz que nunca precisou de ninguém para produzir seus shows. Sempre foi a produtora de si mesma. Assim ela se mantém na ativa e nunca deixou de fazer o que ama. Muitas seguem esse caminho e, atualmente, com a ascensão da arte Drag por conta de conteúdos audiovisuais, os cachês estão cada vez mais altos e elas conseguem se produzir com o que ganham nos shows. Muitas ainda não possuem um status como as artistas do *Drag-se* e se produzem com dinheiro que ganham em empregos formais. De fato, o dinheiro para a produção acaba não sendo muito, mas consegue atender as demandas de uma performance individual.

Com isso, conclui-se que as Drag Queens conseguem viver de sua arte sem necessariamente depender de dinheiro público e de profissionais capacitados na área da Cultura. Talvez, elas não queiram chegar a um estrelato. Talvez, o dinheiro que ganham seja o suficiente para o que elas se propõem. Talvez, a intenção seja produzir uma performance *trash* e/ou amadora. Mas se houvesse um investimento, um olhar de produção em shows de artistas como Lorna Washington, por exemplo, sua visibilidade poderia ser semelhante ao êxito de Rogéria.

Existem exemplos no mainstream em que a Produção Cultural está inserida no universo Drag. Um exemplo bastante representativo é o do comediante Paulo Gustavo, com seu espetáculo 220 volts, que recebe patrocínio, tem uma equipe de profissionais da cultura e que atrai um público de todas as idades, gêneros e sexualidades. Ele se caracteriza como Drag no teatro, representa diversos estereótipos de mulher e faz performances de dublagem. Porém, Paulo não vende uma persona Drag, mas várias. Ele é conhecido como Paulo Gustavo, não como Dona Hermínia, por exemplo. É diferente das artistas da noite se apresentam como suas personagens. O foco, no caso do ator, são as sátiras do feminino.

Esse estilo de interpretação é tradicional no teatro brasileiro e, conseqüentemente, no cinema e na televisão, onde comediantes se caracterizam de mulher para fazer representações do feminino. Outros atores famosos, como Chico Anysio, Jô Soares, Grande Othelo e Rodrigo Sant'anna também interpretam mulheres de forma caricata, mas existe uma discussão que questiona se isso é realmente Drag. No entanto, Paulo Gustavo é famoso por ser homossexual

assumido e fazer essas sátiras de gênero. Sendo assim, o público pode associá-lo a uma Drag Queen. O que, de fato, podemos observar é que os motivos por ele ter certa notoriedade são os mesmos de Rodrigo Sant'anna e sua personagem travesti Valéria, que tratam importantes questões como algo risível. São famosos por piadas e bordões que caem no gosto popular. Embora, de alguma forma, o caso de Paulo possa representar uma aceitação do Drag no mainstream.

A música é outro exemplo da inserção do Produtor Cultural no cenário Drag. Existem várias artistas contestando gênero através de performances musicais, inclusive artistas Drag, como Pablo Vittar e Gloria Groove. Ambas estão ganhando seus espaços em festas, shows, boates, nas redes sociais e até nas grandes mídias, como jornal e TV. Essas artistas estão começando a ser reconhecidas pelo grande público, contestam os padrões de gênero e falam abertamente sobre as questões LGBTs. Mas ainda que haja esse discurso forte por trás das artistas, o que estamos discutindo, que são os shows da noite, aparecem como pano de fundo nessa questão. O foco acaba sendo muito mais a música que a artista.

O Produtor Cultural que está se inserindo nesse cenário, abraça o que é rentável e trata o assunto com certa superficialidade. A festa coloca a Drag Queen como atração corriqueira, mas sem um suporte financeiro. Os shows do Paulo Gustavo não se inserem nas questões de gênero e sexualidade. E a música ainda não representa todas as artistas da noite que estão sendo discutidas neste trabalho. Mas outros esforços estão surgindo, especialmente no setor audiovisual. Esse fato pode ser observado no exemplo do próximo capítulo, o estudo de caso, em que o Produtor Cultural também se insere, mas dando grande visibilidade a arte Drag.

2.3. Drag Audiovisual

Antes de entrarmos no estudo de caso, é importante enquadrar o objeto em outra linguagem artística. O canal *Drag-se* tem diversos desdobramentos que serão abordados no próximo capítulo e que comprovam a eficácia da Produção Cultural no cenário Drag. Porém, sua principal atividade é a produção de uma série de documentários sobre Drag Queens, sendo assim, um conteúdo audiovisual.

O audiovisual tem sido um grande instrumento de divulgação da arte Drag. Os exemplos supracitados, da música de Pablio Vittar e do teatro de Paulo Gustavo, tiveram projeções maiores graças ao audiovisual. Sem o videoclipe da Pablio e sua participação no programa *Amor e Sexo* da Rede Globo, poucos saberiam que o hino do carnaval 2017, *Sou Todo Dia*, é cantado por uma artista Drag. Paulo Gustavo, se não fosse por seus programas no canal Multishow e o filme *Minha mãe é uma peça*, não ficaria famoso com suas personagens femininas. Sendo assim, o audiovisual ajuda a projetar artistas Drag, não só no Brasil, mas no mundo.

O exemplo mais representativo, que já foi citado neste trabalho, é o programa de TV americano *RuPaul's Drag Race*. O Reality Show é uma referência mundial por sua ousadia em popularizar uma arte marginalizada. Segundo o artigo “A Construção de Celebidades Drags a Partir de RuPaul's Drag Race: Uma Virada do Imaginário Queer”, escrita por alunos de Comunicação Social da UFRJ para o XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (2015),

As drags faziam parte, em suma, dos espaços marginalizados de sociabilidade gay. Hoje, no entanto, o fenômeno causado por esse reality, com ares de *America's Next Top Model*, redimensiona a construção de subjetividades em torno da dita estética camp e reapropria seu quê de subversão política, fazendo das drags, parte da rentável indústria do mainstream. (Graduandos do Curso de Comunicação Social da UFRJ, p.2, 2015).

A popularidade do programa alcançou níveis mundiais e influenciou diversos artistas a iniciarem o processo de construção de novas personas, inclusive no Rio de Janeiro. Segundo Fiu Carvalho (2016), a festa V de Viadão inseriu as performances Drag em suas atividades devido ao impacto do reality show na cena LGBT carioca. O produtor afirma que muitos frequentadores da festa se caracterizavam de Drag inspirados no programa. Outro exemplo da influência audiovisual na divulgação da arte Drag, também abordado neste trabalho, é o surgimento do estilo Drag Queen no Brasil. Gino Fonseca (2016) afirma em entrevista que a caracterização extravagante surgiu em meados dos anos 90, sobre influência dos filmes *Priscilla, a rainha do deserto* e *Para Wong Foo, obrigado por tudo*. Esses são exemplos de produtos internacionais, geralmente americanos, que tocam no assunto e estimulam esse fazer em várias partes no mundo. No Brasil, essa divulgação também acontece e vem crescendo com o passar dos anos. Além do *Drag-se*, outros web-realities estão

sendo produzidos, como *Academia de Drags*, filmado na boate Blue Space, em São Paulo, e *Vrá – A batalha de Drags*, de Belo Horizonte.

Ao contrário do que Lorna Washington (2016) fala em entrevista sobre a inserção da Produção Cultural na arte Drag, muitos trabalhadores da cultura não poupam esforços para produzir e divulgar conteúdos que possibilitam a discussão sobre a arte transformista no Brasil. Em 2016, pelo menos três documentários sobre as artistas da noite cariocas foram produzidos: *Divinas Divas*, dirigido pela atriz Leandra Leal, que conta a história de travestis do passado; *Vida de Rainha*, dirigido por Luciana Avellar, que mostra o cotidiano de transformistas cariocas; e *Lorna Washington – Sobrevivendo a supostas perdas*, dirigido por Rian Córdova e Leonardo Menezes, que discute a vida e as reflexões da transformista.

Lorna (2016) afirma que o documentário possibilitou que a nova geração conhecesse sua história e seu legado. Após o lançamento do filme, a artista recebeu diversas propostas de trabalho e homenagens por sua importância no cenário Drag e sua conscientização sobre o vírus HIV. Ela conta que um dos diretores do filme, Rian Córdova, a apresentou para algumas artistas do *Drag-se* na *Turma Ok* para um novo filme que está produzindo. Após um show que fizeram na casa, Lorna foi convidada a participar da festa *Drag-se*.

Podemos observar, com o exemplo dos conteúdos audiovisuais, que a inserção de um Produtor Cultural nesse universo artístico é extremamente importante para seu reconhecimento. Ao contrário dos shows da noite, que contam com produções pequenas e de baixo orçamento, o audiovisual modernizou esse fazer artístico e valorizou a arte transformista na cultura LGBT.

3. DRAG-SE

Inserindo o produtor cultural na cena Drag, pude escolher um objeto para aprofundar a análise. O Canal *Drag-se*, como já foi citado anteriormente, é um meio de construção e divulgação da arte Drag e de demandas sociais urgentes. Descrevo aqui meu trabalho de campo, com análise dos vídeos produzidos, das performances em festas e relatos sobre a experiência nos bastidores. Para por em prática tudo o

que já foi discutido até o momento, finalizo este trabalho com uma análise sobre a importância que o canal tem na sociedade e na vida das Drags, a partir dos pontos de vista da produtora e de uma artista, atingidos através de entrevistas.

3.1. Campo

O campo deste trabalho começou no início de 2017, após toda a pesquisa bibliográfica, a fim de estudar o *Drag-se* como um exemplo positivo da produção cultural no cenário Drag. Segundo Bia Medeiros (2017) fala em entrevista, o projeto inicial consistia na produção de 10 web-documentários. A primeira iniciativa de patrocínio veio através de crowdfunding, financiamento online de pessoas comuns. Depois de uma incessante campanha e de reunirem todo o dinheiro que precisavam para a produção dos documentários, a Rio Filme abriu um edital para a produção de conteúdos para a web. O projeto aumentou, ganhou outras proporções e foi contemplado. Ao invés de 10 web-documentários, 52 vídeos foram produzidos. O canal ganhou muitos seguidores e visualizações, a ponto da *Suma* (produtora do *Drag-se*) não querer encerrar as atividades, mesmo depois do dinheiro da Rio Filme ter acabado. Após o sucesso na web, os vídeos foram exibidos no Canal Brasil, em uma temporada de 13 episódios.

Um conteúdo audiovisual voltado para a arte Drag, que inclui uma militância em seu discurso, ganhando uma notoriedade nacional, causa um impacto muito positivo na cena transformista. Mas é importante ir mais a fundo para entender melhor esses impactos e os seus desdobramentos na sociedade. E entender como o Produtor Cultural atua para que isso seja possível. Para tal, descrevo meu campo, que consistiu em analisar os vídeos do Canal, as festas, as performances e as filmagens dos programas que ainda são produzidos.

3.1.1. Vídeos

A primeira análise que faço é do conteúdo do canal. Aqui me coloco como espectador e insiro a minha visão sobre o objeto. O intuito é mostrar o impacto e as possíveis interpretações através de um olhar de quem está de fora. Além dos web-documentários, analiso outros vídeos do *Drag-se*. O canal disponibiliza tutorias de

transformação, clipes e performances audiovisuais. Todo o conteúdo da primeira leva de vídeos é precedido por três vinhetas: uma de comemoração dos 450 anos da cidade do Rio de Janeiro, uma da Rio Filme e uma da produtora Suma. Provável que essa iniciativa tenha vindo da Rio Filme que financiou a primeira fase do projeto.

O intuito inicial era produzir, com o dinheiro do crowdfunding, dez web-documentários sobre artistas que estavam começando na cena. São eles: as Drag Queens Ravena Creole, Chloe Van Dame, Natasha Fierce, Pandora Yume, Dhanja Patra, Aurora Borealis, Nataliya Goncharova, Serena Signus, Azazel e o Drag King Charlie Wayne. Com o dinheiro do fomento, a *Suma* conseguiu produzir mais três filmes: das Drag Queens Aretha Sadick, Alma Negrot e Maria Paju. Os documentários mostram a vida e contam a história de cada artista, muito além das personagens. As pessoas por trás das maquiagens e figurinos são ouvidas, afastando o criador da criatura. Há muitas demandas políticas em seus discursos: desde a desconstrução dos gêneros através da arte, a afirmação do feminino em um meio dominado por homens. Esses documentários levam o espectador leigo para um universo pouco explorado. Mostram que, por trás de todo aparato artístico, existem pessoas normais. Com suas complexidades e questionamentos que vão além do que é comum, mas são pessoas com ambições, desejos, inseguranças e senso de humor como qualquer outra. Isso, de certa forma, aproxima o artista do espectador.

Os tutoriais de transformação são chamados de *Lado D*. Foram produzidos 27 vídeos que exibem as Drag Queens e King ensinando a arte da *montação* para o espectador. As artistas aparecem fazendo diversos estilos de maquiagens no rosto e no corpo, produzindo suas roupas, montando seus enchimentos e até explicando como esconder a genital. São tutoriais que ensinam, desde a imitação do corpo e dos códigos femininos e masculinos, a desconstrução total dos gêneros. Podemos perceber mais uma tentativa de separar as pessoas dos personagens e de aproximar o artista do público. Porém, muito mais que isso, esses tutoriais estimulam quem pretende começar no meio Drag.

Os clipes e performance audiovisuais são chamados de *Carão*. Cada Drag da primeira formação tem o seu *Carão* disponível no Canal. O primeiro vídeo é o de

Alma Negrot, com o subtítulo *Rito*, que exhibe sua excentricidade através da performance e maquiagem. A edição e a música também colaboram com a mensagem que Alma quis passar. São elementos que fogem do padrão estético que estamos acostumados e dialoga com a proposta artística da Drag. As mensagens de *Carão* são bem diferentes umas das outras, mostrando a diversidade que existe entre as artistas do Canal. O vídeo de Chloe Van Dame, por exemplo, é filmado na praia e tem uma pegada mais dramática. Ela dubla a música *All By Myself* da Celine Dion e mostra seu talento ao incorporar uma personagem que utiliza todos os códigos femininos de uma *Diva*. Já Azazel tem uma proposta mais obscura, que representa a desconstrução dos padrões. A Drag aparece com um chifre característico de sua personagem, representando a figura do diabo. Ela está destruindo um prédio velho, caindo aos pedaços, enquanto outras personagens, que apresentam certa excentricidade aos olhos do senso comum, aparecem em ações marginalizadas. É como se o vídeo todo se passasse em um inferno glamuroso e desconstruísse esse estigma do pecado como coisa ruim. Tudo ao som da música *Sonia* da dupla NoPorn, que fala exatamente dessa complexidade humana frente as normas sociais.

A Drag Queen Nataliya Goncharova faz uma performance de funk. Ravena Creole, que é Baiana, representa seu estado dublando uma música de axé. Pandora Yume traz para o seu vídeo um elemento sexual que carrega para sua personagem, o BDSM (bondage, disciplina, sadismo e masoquismo), com uma música mais alternativa. Aretha Sadick segue a linha de Alma Negrot apresentando partituras corporais, com edição e música fora do padrão e que dialogam com sua Drag. Todos os vídeos respeitam o estilo das artistas. Ao que parece, a ideia partiu de cada uma e a direção só teve que se ajustar ao que a Drag queria apresentar. A proposta agora é valorizar a arte e mostrar a diversidade de artistas e propostas que o canal e a arte Drag têm para apresentar.

Outra forma de explorar esse universo através de vídeo é filmando as performances. O canal tem uma sessão chamada *Close*, que exhibe filmagens profissionais de apresentações em festas da noite carioca, como *Drag-se*, *V de Viadão* e *Priscilla Rio*. São shows de artistas internacionais, que geralmente participaram de *RuPaul's Drag Race*, e nacionais, que fazem ou não parte do casting

do canal. As performances serão analisadas adiante, quando eu entrar na festa *Drag-se* através dos vídeos. Mas é importante perceber que essas filmagens representam mais uma maneira de valorizar a arte Drag e mostrar a diversidade dos estilos.

Algumas Drag Queens e Kings que não estão no casting, geralmente de outros estados, também fazem parte do Canal na sessão *Out of Drag-se*. Já passaram pelos vídeos as famosas Drag Queens de São Paulo Márcia Pantera e Íkaro Kadoshi, e o fenômeno do Carnaval de 2017, a Drag Queen do Espírito Santo Pablllo Vittar. São vídeos curtos que mostram entrevistas e declarações sobre a relação das artistas com a arte Drag. Essa é uma forma de mostrar outros fazeres e outros diálogos que estão acontecendo no meio Drag e sair um pouco do nicho central do Rio de Janeiro.

Esses vídeos fazem parte da primeira leva de produção, com financiamento da Rio Filme e do crowdfunding, e também foram exibidos na TV Brasil. Após o fim do dinheiro do fomento, a abordagem do canal mudou. Existia a vontade de continuar e a *Suma* decidiu produzir novos programas, com um orçamento mais baixo. Os únicos que se mantiveram foram o *Close*, o *Lado D* e o *Out of Drag-se*, que antes já não exibiam as vinhetas de fomento e produção. Em 2016, algumas Drag Queens deixaram o Canal, algumas pararam de se montar e outras ideias foram surgindo.

Ravena Creole ganhou dois programas, o *Vlog do Povo* e *Tudo na vida de Ravena*. O *Vlog* é produzido por ela, com filmagens que ela faz pelo celular e edita em seu computador. Os vídeos mostram o dia-dia da Drag Queen, com narração da própria, em um formato de história do aplicativo Instagram. O outro programa é mais profissional, pois tem produção da *Suma*. Ravena entrevista e brinca com convidados, além de responder perguntas de seus seguidores. O formato dos vídeos segue a linha de videologs que virou febre no YouTube e tem transformado anônimos em celebridades.

O programa *Pandora Yume entra na sala* também segue esse formato. Apesar de ser um pouco parecido com o de Ravena, ele tem um cenário próprio e um foco maior nos convidados. *Tudo na vida de Ravena*, muitas vezes, exhibe

continuações de participações da Drag em outros vídeos. Já o *Pandora Yume entra na sala* segue um padrão de Vlog de entrevistas. A montagem das duas atrações tem o mesmo formato dos vídeos dos chamados *YouTubers*, com offs, erros de gravação e chamadas da Diretora Bia Medeiros. Isso, de certa forma, aproxima mais ainda o espectador das apresentadoras e torna a linguagem ainda mais descontraída.

Os outros programas produzidos pelo Canal são: *Lado Dhanja*, apresentado por Dhaja Patra, que tem uma proposta semelhante ao *Lado D*, onde a artista convida maquiadores, outras Drag Queens e amigos para maquiá-la; O *Sadick Fashion Hit*, que também tem um formato de videolog que aborda assuntos como moda e arte, mas com uma linguagem mais próxima dos programas alternativos da extinta MTV; e o programa *Crisálida*, produzido por Alma Negrot, onde ela se reúne com um videomaker ou um artista plástico diferente para elaborar performances em vídeos. Podemos perceber, mais uma vez, uma diversidade de linguagens e estilos. O *Drag-se* vem munido de uma tolerância ao diferente e estimula os espectadores a conhecerem todos os estilos possíveis de arte Drag.

As Drag Queens são responsáveis pelos seus conteúdos. Elas se profissionalizaram e passaram a ganhar a vida com a arte Drag. Agora, as artistas são capazes de criar roteiro para seus vídeos, colocar suas ideias em prática e editar seus próprios conteúdos. No entanto, elas não abandonaram o Canal. As Drags continuam fazendo parte de um coletivo administrado por uma Produtora Cultural. Não é uma questão de dependência, mas uma troca entre a arte e a técnica. Combinar esses dois fazeres é entregar um resultado de qualidade e dar visibilidade a arte. Os vídeos do *Drag-se* são um exemplo de como essa combinação dá certo. Procurei saber, então, como eles são produzidos, o que nos leva a nossa próxima fase do campo, o acompanhamento de uma filmagens.

3.1.2. Filmagem

As filmagens não ocorrem com regularidade. Não existe um cronograma para que elas aconteçam. Em minha primeira tentativa, quis acompanhar as gravações do programa da Pandora Yume e, em seguida, entrevista-la. Mas, por

conflitos de agenda, a produtora Bia Medeiros não conseguiu agendar uma reunião para discutir os programas. No dia 17 de abril de 2017, em uma última investida, solicitei a Bia que me convidasse para qualquer evento de produção do Drag-se. A produtora disse que naquele dia aconteceria uma filmagem com Aretha Sadick e que eu poderia acompanhar. Eu já tinha entrevistado Aretha por e-mail, então não foi necessário entrevistá-la novamente.

As filmagens aconteceram na Lagoa, em um estúdio na casa da Drag fotógrafa Betina Polaróide e do produtor Marco Aurélio Martins. Os dois participaram da produção com Bia e Aretha. Marco auxiliava a Drag e Betina fotografava os bastidores. Cheguei por volta de 19h e Aretha estava se maquiando. Esperamos por mais de uma hora até ela ficar pronta. Bia me disse que a espera é normal e, enquanto a produção aguarda, eles ouvem música e discutem questões de outras produções. Pude acompanhar uma dessas conversas, onde Bia, Marco e Betina decidiam o tema e as atrações da festa que aconteceria no Teatro Rival, em maio de 2017. Os três também falavam sobre uma festa em junho, que lançaria a nova programação do Drag-se. Betina Polaróide falava de seu programa que estreia junto com a nova programação. Até então, ela trabalhava apenas na produção e nos registros fotográficos das festas e dos bastidores dos vídeos. No canal, ela já fez algumas participações, mas nunca foi apresentada como parte do elenco oficial.

Quando a maquiagem de Aretha ficou pronta, Marco ajudou a Drag a escolher seu figurino. Tudo foi definido na hora. Aretha tinha uma ideia e Marco ajudou a afinar os detalhes. Com a Drag pronta, começaram os preparativos para as filmagens. Betina fazia fotos de Aretha e dos bastidores, enquanto a Drag ensaiava seu roteiro e Bia ajustava câmera, som e luz. Começaria, então, a filmagem do que Bia chama de *cabeça*, ou seja, o início e o final de três programas. Aretha gravaria em São Paulo algumas entrevistas com artistas da noite, que ela chama de "notívagos filhos que caminham noite a fora". São eles: a Drag Queer Alma Negrot, o clubber Rafael Silveira e a artista sul-africana Umlila. Essas *cabeças* são os takes que antecedem a entrevista e fecham o programa. Esse termo é usado, pois Bia faz planos fechado de Aretha.

Após uma hora e meia de preparo, iniciaram as filmagens do *Sadick Fashion Hit*. Bia bateu a claquete na tomada 24, visto que, no dia anterior, outros programas foram produzidos. Aretha começou com seu tradicional bordão “Hey, hi, hello, my lovers” e anunciou a primeira entrevista. Nesse momento, pude perceber que todo o roteiro é improvisado. Aretha vai com a ideia, mas cria tudo na hora. A Drag queria associar o documentário *Paris is Burning* com o tema das entrevistas. Ela fez uma brincadeira dizendo que acordou de bom humor e propôs uma “nova família tradicional brasileira”, fazendo menção às *House of LaBeija* e *House of Ninja*⁵, que são apresentadas no documentário. Esses grupos de Drag Queens substituem as famílias tradicionais americanas com o acolhimento de LGBTs renegados, como aconteceu no Brasil com a *Turma Ok* e alguns grupos de travestis. Aretha propôs a criação da *House of Sadick*, com as pessoas entrevistadas. Para chegar a esse texto, ela pediu sugestão de todas as pessoas que estavam em estúdio, inclusive a minha. Deu para perceber que essa criação é um trabalho coletivo. Ela gosta de ouvir opiniões e criar junto com a produção.

Com o roteiro pronto, Aretha gravou seis vezes essa primeira entrada. São três programas diferentes, então, a produção filmou apenas a *cabeça* da entrevista com Alma Negrot. Em um sétimo take do dia, Aretha novamente abriu com o seu bordão e anunciou a entrevista com Rafael Silveira e, em seguida, fez o mesmo procedimento para anunciar Umlila. O programa encerra com um quadro chamado *Hit Certo*, em que a Drag sugere temas de pesquisa e dá dicas culturais para os espectadores, como a *Casa Nem*, seus projetos e os eventos culturais que acontecem no espaço para arrecadar fundos. Em seguida, ela pede para as pessoas compartilharem os vídeos e se inscreverem no Canal, divulga suas redes sociais e finaliza com seu outro bordão “solte o som, aperta o play e dance ao seu estilo”. Cada programa teve seu take com o Hit Certo, mas ela encontrou certa dificuldade em falar sobre a *Casa Nem* na primeira *cabeça*, em que abordou os espaços de acolhimento a pessoas LGBTs. Houve uma preocupação política, tanto por parte de

⁵ O documentário *Paris is Burning* mostra a cena gay de Nova Iorque do fim da década de 1980, que seguia as tendências dos bailes (balls) e promovia concursos (category is). O filme apresenta o conceito de *House* a partir de pessoas que participam daquela cena. A travesti Dorian Corey define as *Houses* como gangues gays de rua que duelam nos bailes através das competições. Aretha, no entanto, se refere ao conceito de acolhimento, que a Drag Queen Pepper LaBeija apresenta no documentário. Ela diz “São famílias para muitas crianças sem famílias. Mas é um novo sentido de família. Não é uma questão de homem, mulher e filhos. É um grupo de seres humanos com vínculos comuns” (LaBeija, 1987)

Aretha quando da produção, em usar os termos corretos e correspondentes à fala das pessoas responsáveis pelo grupo. Para criar esse texto, Marco pesquisou o release usado para divulgar a *Casa Nem*, que posteriormente foi adaptado para a fala de Aretha. Enquanto ele pesquisava, Bia filmava os desfechos dos outros programas. Por fim, no último take do dia, o *Hit Certo* do primeiro programa foi gravado. O texto de Aretha dizia que “A casa nem é um espaço de acolhimento de pessoas *LGBTIs*⁶ em estado de vulnerabilidade, mais especificamente transexuais, travestis e transgêneros, que recebe eventos e propõe atividades como o *Prepara nem* e o *Yoga nem*” (Aretha, 2017).

A filmagem durou em torno de 3 horas, entre o preparo, a criação de textos e todas as tomadas. O programa tem aproximadamente oito minutos, mas nesse dia foram produzidos, no máximo, dois de cada vídeo. Após esse processo, Aretha fará as três entrevistas em São Paulo e enviará para a *Suma* editar todos os vídeos. Bia, inclusive, pede para Aretha repetir várias vezes as entradas e saídas com o intuito de ter bastante material para edição. Quando tudo estiver pronto, o programa será lançado semanalmente em sua terceira temporada, que deve estreiar em junho com a nova programação do *Drag-se*.

A harmonia entre as pessoas que trabalham nesse espaço, bem como a criação dos textos quase improvisados, dão a impressão de um lugar descontraído. Não há, de fato, uma rigidez por parte da produção. Bia Medeiros dá total liberdade para as Drag Queens criarem seus conteúdos, enquanto auxilia com o seu conhecimento e sua técnica. As ideias surgem coletivamente, em um movimento orgânico de produção, para entregar seu conteúdo com toda a relevância social. Acontece uma troca entre arte e técnica, entre criatividade e conhecimento prático. Para entender melhor essa relação, analiso a produção da festa *Drag-se* como importante espaço para performances das artistas da noite.

3.1.3. Performances e Festa Drag-se

⁶ Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais e Intersexuais

Segundo Sara Salih, em seu livro “Judith Butler e a Teoria Queer” (2012), Judith Butler diferencia Drag Queen de pessoa trans⁷ através da performatividade. A Drag Queen pode ou não se identificar como mulher, mas, na maioria dos casos, elas utilizam os códigos sociais femininos apenas como arte performática, subvertendo, assim, a ordem compulsória dos gêneros. Para Butler, a performatividade é um ato intencional, que produz significado. No caso das Drag Queens, esse significado rompe as barreiras impositivas de gênero. O palco é um grande instrumento para essas performances. É nesse espaço que o Daniel Barroso pode incorporar a Chloe Van Damme e contestar a normatividade, utilizando códigos que caracterizam o gênero feminino.

Contudo, como já foi discutido no capítulo anterior, a performance Drag está exposta à precariedade da noite. Não existe um incentivo a arte e elas acabam investindo e produzindo tudo sozinhas. Com o Drag-se é um pouco diferente. As artistas do canal têm sim total liberdade para gerenciar suas próprias carreiras e criar seus próprios conceitos. Bia Medeiros (2017) diz em entrevista que não existe uma relação de dependência entre as Drags e o canal, e sim uma troca. Porém, as atividades da produtora *Suma* não se limitam apenas à produção dos vídeos.

Além do conteúdo do canal, a *Suma* produz festas com a temática Drag. Elas funcionam como um espaço para performance, tanto das artistas do casting, quanto de outras artistas que estão começando. A festa mais conhecida carrega o nome do coletivo. Ela surgiu para divulgar e levantar fundos para os documentários. Nas primeiras edições, a equipe realizou concursos para descobrir quatro artistas para a primeira temporada e escalaram para o casting o Drag King Charlie Wayne e as Drag Queens Maria Paju, Alma Negrot e Aretha Sadick. Com o tempo, a *Drag-se* foi crescendo e se tornando uma das festas mais famosas de Drag Queen no Rio de Janeiro. Atualmente, sem fomento e patrocínio, parte do dinheiro das festas é utilizada na produção dos filmes.

Durante o campo, a *Suma* não produziu a festa *Drag-se*. Portanto, não consegui estar presente a nenhuma. Analiso as performances, então, através de vídeos do canal e de material bruto, sem edição, fornecido pela Bia Medeiros.

⁷ Transexual e transgênero

Escolho duas festas específicas para comentar: a festa que comemorou os dois anos do *Drag-se*, com participação da então vencedora de *RuPaul's Drag Race*, Bob The Drag Queen, e uma festa chamada *Drag-se Encontros*, que promoveu inúmeras performances em conjunto e inseriu a transformista Lorna Washington como uma das atrações, em meio a tantos novos talentos da noite carioca.

A festa de dois anos do *Drag-se* foi uma produção um pouco ousada da *Suma*. A função de promover shows de Drag Queens internacionais no Rio de Janeiro era da festa *Priscilla*, que também acontece em São Paulo, e trazia para as duas cidades as artistas de *RuPaul's Drag Race*. A produção da *Priscilla*, no entanto, teve alguns problemas com espaços e o público carioca. Em outubro de 2016, os produtores encerraram as atividades no Rio de Janeiro. Tendo em vista que a Bob The Drag Queen já viria ao Brasil para seu show em São Paulo, a *Suma* resolveu trazer a artista para fazer um show na comemoração de dois anos do coletivo.

A *Drag-se de 2 anos* aconteceu no dia 26 de novembro de 2016, no espaço Duplex Club, no Centro do Rio de Janeiro. Além do show da Bob The Drag Queen, foram promovidos diversas performances de artistas locais e o primeiro *concurso de lipsync* (dublagem) do *Drag-se*. O concurso, que foi apresentado pela Drag Queen hostess Maybe Love, é inspirado no *lipsync for your life* do programa *RuPaul's Drag Race*, onde as artistas com o menor desempenho no programa têm que *dublar pelas suas vidas* para continuar na competição. As Drags do Rio, porém, precisam apenas dublar para subir na disputa, até sobrar duas em uma final, onde o público escolhe a vencedora.

Para analisar os shows de artistas locais, escolho o de Aretha Sadick com Chloe Van Damme, ou seja, a apresentação de duas artistas do canal que ajudará a entender a relação entre produtora e performance. Aretha e Chloe dublaram um tributo que Christina Aguilera fez a Whitney Houston, cantando um medley das músicas *I Have Nothing* e *I'm Every Woman* em dueto com um holograma da cantora. Chloe dublou os vocais de Aguilera, enquanto Aretha, os de Whitney Houston. Além da questão de não apropriação do lugar do negro, visto que Chloe é branca e dublou uma cantora branca, enquanto Aretha, que é negra, dublou a

cantora negra, a questão da performatividade de gênero esteve presente nessa apresentação. São dois homens que, aparentemente, se apresentam como cisgênero⁸ encarando personagens femininas, usando vestidos, joias, maquiagens e outros códigos sociais de mulher, e dublando uma música chamada *I'm Every Woman* (Eu sou toda mulher). Isso é uma contestação clara da fixação de gêneros, onde se quebra totalmente as barreiras do que é imposto. Como a performance foi completamente inédita, visto que as artistas se apresentam independentes uma da outra, a *Suma* teve que intervir na produção. Bia Medeiros (2017) conta que essa performance foi criada pelas Drags, mas ela pediu para que acontecesse na festa.

As performances da festa *Drag-se Encontros* também foram inéditas e precisaram de intervenção da *Suma*. Ela aconteceu no dia 20 de janeiro de 2017, no Teatro Rival, na Cinelândia, espaço importante para a comunidade Drag, visto que foi uma casa que acolheu diversas travestis em seus rebolados. Escolhi a festa, pois ela aconteceu em um local histórico e promoveu encontros entre gerações. Suzy Brasil foi hostess da noite e apresentou, além de artistas em evidência e transformistas de outras épocas, o concurso de *lipsync* que tem o intuito de revelar novas Drag Queens. A intervenção da *Suma* aconteceu no encontro entre Chloe Van Damme e Lorna Washington, conforme afirma Lorna (2016) em entrevista. Ela foi convidada por Bia Medeiros no show que teve na *Turma Ok* com as artistas do *Drag-se*, para o novo documentário de Rian Córdova. Como as duas artistas cantam, Lorna foi convidada para fazer uma performance ao vivo com Chloe. Bia Medeiros (2017) conta em entrevista que teve que ajudar na escolha de uma música que ficasse confortável para as duas e agendar ensaios.

As duas artistas cantaram a música atemporal *Greatest Love Of All*, de Whitney Houston, e mostraram que a arte transformista não tem idade. Promover um encontro de gerações como esse, além de toda a carga política que ele e as outras performances representam, é valorizar a cultura Drag e colocar em pauta tudo o que foi discutido até aqui. Revelar novas artistas através dos concursos de *lipsync* também faz parte desses fazeres que incentivam a arte Drag.

⁸ Forma como as novas gerações denominam as pessoas que não são transgênero, pelo prefixo cis significar “no mesmo lado de”, como forma de concordância com a identidade de gênero construída pela sociedade.

As performances não apresentam tanto amadorismo, como acontece normalmente. Diferente do show de Lorna Washington na sauna gay meio mundo, a festa tem mais verba e uma equipe que se preocupa em produzir as apresentações, como acontece na *Turma Ok*. O que difere o show do 007 da performance de Lorna com Chloe, é não haver na festa a pretensão de montar um espetáculo nos moldes de Broadway. O show na boate é um pouco mais despretenso, sem o rigor de produção. Então, todas as falhas que são apresentadas na *Turma Ok*, podem aparecer no show do *Drag-se*, devido à falta de verba e ensaio. Porém, o caso do *Drag-se* é menos impactante.

Ambas as apresentações analisadas não apresentaram falhas perceptíveis. Aretha e Chloe já tinham uma ideia pronta para a festa *Drag-se* de dois anos e puderam ensaiar. O show foi impecável no que se propõe. Não houve erros de dublagem, elas conseguiram incorporar as divas e interpretar maravilhosamente bem as músicas. Para show de Chloe e Lorna Washington na festa encontros, também houve um reunião prévia das duas. No entanto, as artistas apresentaram alguns problemas vocais durante o show. O que poderia ser resolvido com um pouco mais de ensaios, mas uma performance ao vivo está sujeita a esse tipo de adversidade. E o fato de ser uma produção mais despretenso justifica essas falhas.

Ainda assim, há uma preocupação maior em produzir um show mais elaborado que nas festas como a *V de Viadão*, por exemplo. Nesse caso, as atenções estão todas voltadas para as artistas, visto que a temática da festa é a arte Drag. Elas não são mais atrações corriqueiras no meio de um set de DJ. O público vai à festa para ver as performances Drags. A produção as coloca como atrações principais para que elas possam transitar e dominar esse lugar dedicado a elas. E, mesmo que haja uma despretenso e pouco investimento, as artistas encontram um espaço mais abrangente para expor sua arte. O *Drag-se*, novamente, se mostra um coletivo que pretende ir além de produzir algo superficial e rentável. Ele valoriza e divulga a arte transformista.

3.2. Entrevistas

Durante o campo, foram realizadas duas entrevistas para entender melhor essa relação entre produtor, produto e arte: uma entrevista com a produtora Bia Medeiros, outra, via e-mail, com a Drag Queen Aretha Sadick. Outras tentativas foram feitas. Conforme dito anteriormente, eu entrevistaria Pandora Yume no dia de gravação do seu programa, mas as filmagens não aconteceram durante o campo. Tentei outro encontro com ela ou uma entrevista por e-mail, mas não obtive nenhuma resposta. A Drag Queen e também idealizadora do Canal Ravena Creole estava no roteiro de entrevistas, mas por conflitos de agenda, não consegui marcar um encontro. Uma tentativa por e-mail com muita insistência também não foi bem sucedida, visto que Ravena dizia que sua agenda estava muito cheia para responder as perguntas.

As entrevistas realizadas estão transcritas e disponíveis no anexo deste trabalho para que não se perca a fala das entrevistadas. A intenção é mostrar o olhar de cada uma para esse cenário, sem roubar o protagonismo. A entrevista com Aretha Sadick, por exemplo, foi copiada do e-mail que ela enviou. Como ela respondeu algumas perguntas com o link de seu documentário do *Drag-se*, transcrevi sua fala no vídeo. Diferente das entrevistas com Lorna Washington, Katya Furacão, José Carlos Ferreira e Fiu Carvalho, em que pretendia buscar dados sobre a história do transformismo no Rio de Janeiro, o intuito aqui é entender como cada uma se sente em relação ao Canal *Drag-se* e as novas demandas sociais presentes em seus discursos. Abaixo, exponho as ideias gerais de suas reflexões sobre o tema.

O primeiro encontro foi com Bia Medeiros, idealizadora e produtora do *Drag-se*. Ela me recebeu em sua casa para contar a história do canal e discutir sua importância para os LGBTs. As filmagens de alguns programas acontecem na casa de Bia e ela divide o espaço com duas Drags do casting, Ravena Creole e Chloe Van Dame. Foi o único contato que tive com o escritório/estúdio do *Drag-se*, mesmo tentando diversas vezes realizar campo e entrevistas no local.

Bia me recebeu por volta de 14h do dia 11 de março de 2017 e logo anotou meu nome para o controle de trabalhos feitos sobre o canal. Ela disse que foram mais de 40 trabalhos realizados, entre teses e monografias, desde sua estreia em 2015, e que ela precisa desse controle para saber o que está sendo escrito sobre eles. Expliquei que a minha pesquisa é sobre a atuação da Produção Cultural na cena Drag e disse que gostaria de usar o *Drag-se* como um exemplo positivo no trabalho. Entre os assuntos tratados em entrevista, estão a atuação do produtor cultural na cena transformista e a importância do audiovisual e das mídias sociais para a divulgação da arte Drag. A conversa foi esclarecedora e tocou em assuntos que não foram discutidos até então no trabalho. Bia falou sobre sua paixão pela arte e os estímulos para a criação do projeto, falou também sobre as novas gestões governamentais, que novamente secundarizam a arte, a cultura e as demandas LGBT+, além de afirmar a importância das mídias sociais nos diálogos sobre gênero e sexualidade.

Ao ser questionada sobre as motivações para criar o projeto, Bia Medeiros (2017) afirma que sempre gostou de Drag Queen e, como trabalha com produção audiovisual, tinha vontade de fazer algo nesse sentido. Por volta de 2013, ela conheceu várias pessoas que estavam começando a se montar. Entre elas, Ravena Creole, que se tornou uma pessoa muito próxima. Em uma viagem que fizeram juntas, Bia contou a Ravena sobre sua vontade em produzir um conteúdo que explorasse o universo Drag. A princípio, a ideia era elaborar algo focado apenas em Ravena, mas, com o tempo, foi se adaptando à nova cena que estava surgindo.

Bia e Ravena montaram um casting para produzir 10 web-documentários sobre pessoas que estavam começando a se montar. Ela diz que, por isso, o canal tem essa “carinha de nova geração” e que a ideia era incentivar novas pessoas que tinham vontade de criar suas personas. Após definirem o primeiro casting, veio a elaboração do projeto, a captação por crowdfunding e o edital de fomento da Rio Filme. O projeto cresceu e mais três Drag Queens entraram para o casting. A produção agora tinha verba para dar novos rumos aos trabalhos e produzir os *Carões*, *Closes* e *Lado D*, que, junto com os documentários, corresponderam ao que Bia chama de primeira temporada.

Todo o dinheiro do financiamento acabou, mas ela não quis abandonar o Canal. Questionada sobre a produção dos novos vídeos, Bia (2017) me responde que não há financiamento, mas que a própria *Suma* se organiza com o dinheiro que ganha nas festas para pagar as demandas dos programas. Que não são muitas, visto que, atualmente, eles são gravados de uma forma muito mais despretensiosa que no início. A equipe também reduziu. Algumas artistas deixaram de se montar ou se afastaram do Canal. Existe um novo casting, no qual a produtora faz parte como o Drag King Pedro Creole. Bia diz que, na produção, ainda trabalham Ravena, editando seus próprios vídeos, ela na direção, Aretha, Alma e Pandora na criação de seus programas e alguns colaboradores, como Betina Polaróide e Marco Aurélio Martins. Sobre as performances nas festas, Bia (2017) diz que quase tudo é improvisado. A atenção devida é dada quando necessário, mas, segundo ela, o cachê da noite não é o suficiente para que as artistas criem novas performances e elas acabam apresentando shows repetidos. A produtora diz que não existe ainda uma produção de artistas. A *Suma* está apenas por trás conteúdo e das festas. Mas a vontade de produzir as Drags existe. Bia está desenvolvendo um sistema colaborativo. A *Suma* abrirá um espaço na web para contratar shows e as artistas ajudarão a produtora a crescer. No entanto, Bia quer que elas continuem independentes. A diferença é que as artistas terão um espaço a mais para recorrer quando precisarem de ajuda na produção e agendamento de seus shows.

Questionei, também, sobre a importância de um canal como o Drag-se, seus impactos na sociedade e o legado que deixa para futuras gerações. Ela diz que o Drag-se é uma ferramenta importante de diálogo e de fomento das artes da noite. O que impactou, de certa forma, na profissionalização das Drags e da produção no sentido de entender melhor as demandas da cena. Graças ao Canal, a equipe pode agora transitar em lugares que antes eram inimagináveis. O legado é uma coisa que vem sendo construída a partir destes impactos. Ela acredita que um conjunto de fazeres está construindo esse legado e não tem como separar o que *Drag-se* faz da influência de uma Drag Queen que faz shows há 40 anos. Não há um legado único, mas coletivo, segundo a produtora. Da mesma forma que o Drag-se está lançando sua programação, Pablo Vittar está entrando no mainstream com suas músicas e Suzy Brasil está sendo dona de sua própria voz nas mídias sociais. A produtora diz que essas novas mídias têm sido grande aliadas da cena Drag. Não apenas pelo

acesso aos conteúdos do YouTube, mas pela facilidade que as artistas tem em se expressar e divulgar seus trabalhos, suas demandas políticas e suas vidas através das redes sociais. Segundo Bia, o show não termina na boate. Ela brinca que, agora, depois que o show acaba, você pode abrir o aplicativo Instagram na função Stories e acompanhar a Drag Queen se desmontando, saindo da boate e chegando à sua casa bêbada. Isso, de certa forma, aproxima o artista do espectador.

Sobre as novas demandas LGBTs, Bia acredita que muito precisa ser feito. Para ela, é essencial que a comunidade se entenda como um organismo e dê importância às demandas dos grupos mais oprimidos, sem, claro, roubar os devidos protagonismos. Ela diz que, para os olhos da sociedade, não tem diferenciação entre homossexual afeminado, Drag Queen, travesti e transexual. “É tudo um bando de viado e sapatão, isso quando lembram que sapatão existe. No geral, é um bando de viado” (Medeiros, 2017). Ela ainda questiona sobre a inserção da arte Drag em um cenário político extremamente complexo e conservador, no sentido de barrar qualquer projeto que proteja os LGBTs. Segundo Bia (2017), nós temos o presidente conservador Michel Temer no poder, o governador Pézão envolvido em vários escândalos de corrupção e um Bispo da Igreja Universal na prefeitura, demitindo vários membros importantes do programa *Rio sem homofobia*. E ela pergunta “onde a arte Drag entra nisso? Não entra! Nós temos fazer tudo na unha, no suor, sem nenhum auxílio estatal” (Medeiros, 2017).

Mas Bia tem planos para resistir a essas questões. O *Drag-se* deixará de ser apenas um canal do YouTube e abrirá um portal informativo, onde jornalistas de todo o Brasil irão escrever sobre diversas questões em torno de gênero e sexualidade. As Drag Queens continuarão sendo o foco principal do portal, que terá um espaço para agencia-las. E Bia não exclui as transformistas de outras épocas de seus planos. Perguntei se existem projetos para inclui-las e ela disse que conversas estão acontecendo para produzir algo nesse sentido. Porém, muito mais que apenas um canal de youtube e um portal de notícias, o *Drag-se* pretende se transformar em um coletivo. Bia diz que sua ideia é abrir um espaço para que pessoas possam procurar ajuda. Durante a pesquisa, percebi que o processo de criação era bastante colaborativo. A coletividade, porém, pretende alcançar um objetivo ainda mais político.

A segunda entrevista foi enviada por e-mail. Escolhi entrevistar a Drag Queen Aretha Sadick por ela estar no casting do *Drag-se* desde o início e por, atualmente, comandar o programa *Sadick Fashion Hit*. Sua persona carrega um discurso político em torno do movimento negro e das contestações de gênero. Porém, Aretha reside em São Paulo e, raramente, está no Rio para participar de algum evento. Logo, sua entrevista teve que ser via e-mail. Posteriormente, a encontrei no campo, onde fui acompanhar as filmagens de seu programa, mas sua entrevista já estava pronta. Ela enviou as respostas em 3 de abril de 2017 e falou sobre seu programa, sobre a importância das novas mídias na divulgação das demandas LGBTs e do legado que ela e o *Drag-se* deixam para futuras gerações.

Aretha explica que seu programa é uma produção colaborativa do Sadick Crew e *Drag-se* na qual “moda e música quebram a barreira do som e aceleram os saltos da passarela” (Sadick, 2017). É um programa que fala de temas que Aretha domina, visto que ela cria o próprio roteiro. A artista considera a plataforma virtual imprescindível para a divulgação da arte Drag. Ela segue um raciocínio parecido ao de Bia sobre essa questão e diz que as Drag Queens podem se apropriar de um espaço que antes não era dado. Ou seja, elas podem ser donas de sua própria voz, de seu próprio conteúdo, ainda que, segundo Aretha, algumas artistas não consigam se dedicar somente à sua produção audiovisual.

O *Drag-se* supre, de certa forma, essa demanda para Aretha. Se por algum motivo ela não consegue produzir seu conteúdo, o Canal está pronto para ampará-la. Perguntei o quanto a plataforma *Drag-se* ajudou em seu discurso e sua militância e ela respondeu que totalmente. Segunda Aretha (2017), “foi uma ótima maneira de retornar à cena e encontrar novos pares, novos pensamentos e perspectivas de diálogo. Um encontro com uma geração de agora falando pro agora”. Para ela, o principal desafio da comunidade LGBT+ é a falta de acolhimento interno. E, como uma Drag Queen negra, com certa notoriedade, ela pretende junto ao *Drag-se* lutar pelo movimento e abrir caminhos para as futuras gerações. Questionada sobre o legado que ela e o *Drag-se* podem deixar para futuras gerações, Aretha responde com quatro palavras que representam bem essa relação entre Produção Cultural e arte Drag: “Resistência! Criatividade! Questionamento! Registro!” (Sadick, 2017).

CONCLUSÕES

Um legado está sendo construído novamente a partir de uma resistência política. Agora, além das demandas de aceitação e igualdade, se vislumbra um sentimento de comunidade, de organismo, que sustente espaços onde pessoas LGBTs possam transitar e procurar ajuda. É um movimento que dá voz a quem precisa de voz, que coloca como prioridade o que é marginalizado. Hoje, a Rede Globo exibe em horário nobre um programa, o *Amor e Sexo*, que fala sobre Gênero e Sexualidade, com o olhar de quem vive essa realidade, sem censurar qualquer militância. O programa dominical *Fantástico*, uma das maiores audiências da Rede Globo, exibiu uma série de documentários sobre crianças transgêneros. Muito se discute sobre a superficialidade e os reais interesses da Rede Globo no tema, mas um programa que entra na casa de muitos brasileiros, tocando no assunto de identidade de gênero, sob o olhar de transexuais e transgêneros, é extremamente importante no cenário político atual. E isso é graças a iniciativas como o *Drag-se*, que abre espaços para esses discursos.

Porém, como Bia Medeiros (2017) disse em entrevista, o *Drag-se* não produz nenhum impacto sozinho. É um conjunto de fazeres políticos, artísticos e culturais que possibilitam a construção desse legado. Artistas da música, como As Baphonicas, Pablio Vittar, Mc Linn da Quebrada, As Bahias, Liniker, entre outras que incluem, de alguma forma, as questões de gênero em sua arte, são muito importantes para a abertura de um diálogo. Conteúdos internacionais, como *RuPaul's Drag Race*, com seus milhares de fãs pelo Brasil, divulgam a arte Drag e o discurso de aceitação do diferente. As mídias sociais permitem que essas pessoas sejam donas das próprias vozes e que produzam seus próprios conteúdos. Agora, o indivíduo é responsável pelo que quer ver. E muitos ouvidos estão atentos ao que as artistas da noite têm a dizer.

Bia Medeiros (2017) também afirma que essa não é uma questão de gerações, mas de uma gama de ferramentas tecnológicas que dão voz a artistas Drags e pessoas trans. Da mesma forma que Pablio Vittar tem o YouTube para postar seu videoclipe, Lorna Washington tem seu espaço no facebook para compartilhar sua militância. E muito se faz com essas vozes: produz-se textos,

músicas, fotografias, vídeos e outros conteúdos de fácil acesso, que tocam em assuntos que até então eram tabus para a sociedade. E isso abre um leque de possibilidades para as demandas urgentes do movimento LGBT.

A Produção Cultural está inserida nesses fazeres. Seja de forma superficial, apenas produzindo conteúdos de entretenimento, sem discutir o que é realmente importante, seja de uma forma mais militante, incluindo o discurso político nos conteúdos. Sem tirar a importância da música da Pablla Vittar, visto que ela se divulga como uma artista Drag, ou do Paulo Gustavo, que também insere a arte no mainstream. Mas o Produtor que se esforça para entregar um conteúdo como o *Drag-se* está muito mais próximo de causar um impacto na sociedade, do que aquele que se esforça apenas para produzir o que é rentável. Ainda assim, quem produz a arte Drag, de qualquer forma, está contestando os padrões de gênero impostos pela sociedade e se inserindo nesse legado político.

O que falta, no entanto, é a produção de artistas da noite. Como vimos, o *Drag-se* é uma ferramenta muito positiva para as Drag Queens e pretende se tornar um coletivo com diversos desdobramentos políticos. O canal também produz uma festa que funciona como espaço para performances, mas ainda não produz as artistas. Sua principal atividade continua sendo o audiovisual. Enquanto isso, as artistas continuam sendo as produtoras de sua própria arte. De certa forma, isso é positivo, pois elas podem criar e lançar o que quiserem. Mas e o investimento? E o olhar técnico? E a direção artística? O *Drag-se* também não tem um financiamento, mas o olhar e a experiência de Bia Medeiros são essenciais para a qualidade do conteúdo.

Não que as performances não tenham qualidade, mas as artistas acabam se submetendo à precariedade da noite. Lorna Washington continua fazendo show com repertório e talento impecáveis, mas ela, sozinha e sem financiamento, não dá conta das demandas de produção. Os cachês de boate continuam não suprimindo as necessidades da elaboração de um show inédito de Drag. O que se deve fazer? Quais são os desafios que o produtor deve vencer?

De certa forma, essas questões não abalam as Drag Queens. Elas podem precisar de ajuda, mas continuam fazendo seus shows por conta própria. Existe uma resistência em continuar lutando pelo seu espaço, pelas suas demandas e pela sua arte. Mas o Produtor Cultural deve se dispor de alguma forma para mudar esse cenário. Artistas transformistas são extremamente importantes para a construção de um legado político e social voltado para o respeito às diferenças. Através da performance e da resistência em ser o que quer ser, elas contestam o que segrega, marginaliza e oprime milhares de pessoas que não se enquadram no padrão imposto socialmente. Elas estão se inserindo cada vez mais em espaços que eram impensáveis, mas essa história é cheia de voltas e elas acabam caindo no esquecimento. Os concursos de travestis não existem mais, o espaço dado a elas na TV, ora aparecem, ora desaparecem.

Os esforços precisam ser maiores. Há que se valorizar esse fazer como arte e como um meio de transformação social. Há que inseri-lo em vários contextos, não só o da noite. Há que se produzir cada vez mais conteúdos que incluam artistas Drags e pessoas trans. Ainda mais em um momento em que o conservadorismo está se voltando novamente contra o movimento LGBTQ+, após tantos avanços. Estamos expostos a governos complexos, religiões fundamentalistas e políticos reacionários. O produtor cultural que valoriza uma arte como a Drag está contra qualquer discurso que cala a comunidade LGBTQ+. E se insere em um contexto de resistência que há muitos anos se instaurou, não só no Rio de Janeiro, mas no Brasil.

O exemplo do Drag-se é muito positivo nesse sentido. Mesmo não produzindo diretamente os shows de Drag, Bia Medeiros criou um canal de comunicação entre Drag Queens e um público que gosta da arte. As Drag Queens, que começaram a se montar na época das primeiras filmagens, foram se profissionalizando e hoje fazem parte desse legado que está sendo construído para futuras gerações. E, mesmo com pouco financiamento, Bia resiste na sua ideia de manter o canal e construir um coletivo que atenda muitas demandas do movimento LGBTQ+. A produção do Canal Drag-se é um dos importantes caminhos para a construção de uma sociedade pautada nas diferenças.

REFERÊNCIAS

Bibliográficas

35º ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS. Rio de Janeiro, 2011. GT 32: Sexualidade e Gênero: Sociabilidade, Erotismo e Política. SOLIVA, Thiago Barcelos. **Antes do Arco-Íris**: Algumas notas sobre a Turma Ok. Rio de Janeiro: 2011. 29p. Disponível em: <<http://www.anpocs.com/index.php/encontros/papers/35-encontro-anual-da-anpocs/gt-29/gt32-7/1204-antes-do-arco-iris-algumas-notas-sobre-a-turma/file>>. Acessado em: 10 de jun. de 2016.

AMANAJÁS, Igor. **Drag queen**: um percurso histórico pela arte dos atores transformistas. Campinas: 2015. 23p. Disponível em: <<http://www.belasartes.br/revistabelasartes/downloads/artigos/16/drag-queen-um-percurso-historico-pela-artedos-atores-transformistas.pdf>>. Acessado em: 12 de jun. de 2016.

BAKER, Roger. **Drag**: A History of Female Impersonation in the Performing Arts. 1 ed. Nova Iorque: New York University Press, 1995. 312p.

COSTA, Rogério Martins. **Sociabilidade homoerótica masculina no Rio de Janeiro na década de 1960**: Relatos sobre o Jornal O Snob. Rio de Janeiro: 2010. 128p. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/6564/CPDOC2010Rog%C3%A9rioSMartinsCosta.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acessado em: 20 de jul. de 2016.

CHARLES, RuPaul. **Lettin it All Hang Out**: An Autobiography. 1 ed. Nova Iorque: Hyperion, 1995. 240p.

DA MATTA, Roberto. **Carnavais, Malandros e Heróis**. 1ed. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1997. 350p.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. **Dzi croquettes**. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399377/dzi-croquettes>>. Acesso em: 15 jun. 2016.

ESQUERDA.NET. **Batalha de Stonewall: Marco do movimento LGBT**. Disponível em: <<http://www.esquerda.net/dossier/batalha-de-stonewall-marco-do-movimento-lgbt>>. Acesso em: 09 ago. 2016

ESTADO DE MINAS. **O martírio de Dandara**. Disponível em: <<http://www.em.com.br/app/noticia/especiais/dandara/2017/03/09/noticia-especial-dandara,852965/brasil-e-pais-que-mais-mata-travestis-e-transexuais.shtml>>. Acesso em: 20 mar. 2017.

GRISALHOS. **Breve história da boate Sótão**. Disponível em: <<https://grisalhos.wordpress.com/2013/11/26/breve-historia-da-boate-sotao/>>. Acesso em: 04 jul. 2016.

GRISALHOS. **Gala gay**. Disponível em: <<https://grisalhos.wordpress.com/tag/gala-gay/>>. Acesso em: 04 jul. 2016.

GREEN, James N. **Além do carnaval**: A homossexualidade masculina no Brasil do Século XX. 1ed. São Paulo: Editora Unesp, 2000. 541p.

LANG, Patricia; FILIPPO, Mariana; GASPARI, Guinevere; CATRINCK, Matheuz Catrinck; CANEDO, Julia; LEAL, Tatiane. **A Construção de Celebidades Drags a Partir de RuPaul's Drag Race**: Uma Virada do Imaginário Queer. Rio de Janeiro: 2015. 14p. Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/resumos/R10-3777-1.pdf>>. Acessado em: 15 de jul. de 2016.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho**: Ensaios sobre sexualidade e teoria queer. 1ed. São Paulo: Autêntica, 2003. 92p.

MISKOLCI, Richard. **Teoria queer**: Um aprendizado pelas diferenças. 1ed. São Paulo: Autêntica, 2012. 80p.

PARIS, Gisele Santana. **Parada do Orgulho LGBT do Rio de Janeiro**: um desfile-mobilização e suas estratégias comunicativas. Rio de Janeiro: 2015. 156p. Disponível em: <www.pos.eco.ufrj.br/site/download.php%3Farquivo%3Dupload/disserta_gparis_2015.pdf>. Acessado em: 12 de set. de 2016.

PHILIPS, Cristian Pereira. **Os novos "Club Kids" de Londres**. Brasília: UnB, 2011. 98p. Disponível em: <http://bdm.unb.br/bitstream/10483/2698/1/2011_CristianPereiraPhillips.pdf>. Acessado em: 13 de set. de 2016.

ROGÉRIA. Travesti tem que ter inteligência para saber que não é mulher de verdade. Entrevista ao Correio da Tarde. Publicada em: 19 de out. de 2016. Disponível em: <<http://www.correio24horas.com.br/single-entretenimento/noticia/rogeria-revela-detalhes-de-mais-de-50-anos-de-carreira-e-paixoes/?cHash=b505ce778095921f38f6622751134de1>>. Acesso em: 20 de out. de 2016.

SALIH, Sara. **Judith Butler e a teoria queer**. 3ed. São Paulo: Autêntica, 2012. 235p.

TRANSGENDER EUROPE. **Trans murder monitoring 2015**. Disponível em: <<http://tgeu.org/tmm-idahot-update-2015/>>. Acesso em: 20 mar. 2017.

Videográficas

VIDA DE RAINHA. Direção: Luciana Avelar. Produção: Ruan Rocha. Longa-metragem. Documentário Independente. 2016. 81'.

AFOLSINA: Crisálida #5. Direção: Alma Negrot e Mickael Veloso. Produção: Anarca Filmes e Suma Filmes. Canal Drag-se. Vídeo Performance. 4'50". 2017. Disponível em: <https://youtu.be/UU8_f0mSle0>. Acesso em: 15 abr. 2017.

CARÃO: Alma Negrot. Direção: Bia Medeiros. Produção: Suma Filmes. Canal Drag-se. Videoclipe. 2015. 4'07". Disponível em: <<https://youtu.be/Uuz6FUW3qF4>>. Acesso em: 15 de jun. 2016 e 13 de mar. 2017.

CARÃO: Aretha Sadick. Direção: Bia Medeiros. Produção: Suma Filmes. Canal Drag-se. Videoclipe. 2015. 2'59". Disponível em: <<https://youtu.be/qhNP9JsOkbw>>. Acesso em: 15 de jun. 2016 e 13 de mar. 2017

CARÃO: Azazel & Hausu Yume. Direção: Bia Medeiros. Produção: Suma Filmes. Canal Drag-se. Videoclipe. 2015. 5'13". Disponível em: <<https://youtu.be/WdTO9LfnvU>>. Acesso em: 15 de jun. 2016 e 13 de mar. 2017.

CARÃO: Chloe Van Dame. Direção: Bia Medeiros. Produção: Suma Filmes. Canal Drag-se. Videoclipe. 2015. 4'42". Disponível em: <<https://youtu.be/R7cOFCYyr60>>. Acesso em: 15 de jun. 2016 e 13 de mar. 2017.

CARÃO: Nataliya Goncharova. Direção: Bia Medeiros. Produção: Suma Filmes. Canal Drag-se. Videoclipe. 2015. 3'38". Disponível em: <https://youtu.be/IBH8bj_LS-k>. Acesso em: 15 de jun. 2016 e 13 de mar. 2017.

CARÃO: Pandora Yume. Direção: Bia Medeiros. Produção: Suma Filmes. Canal Drag-se. Videoclipe. 2015. 3'42". Disponível em: <<https://youtu.be/z6TR8sfr8yk>>. Acesso em: 15 de jun. 2016 e 13 de mar. 2017.

CARÃO: Ravena Creole. Direção: Bia Medeiros. Produção: Suma Filmes. Canal Drag-se. Videoclipe. 2015. 3'37". Disponível em: <https://youtu.be/_7-zTGI5DHc>. Acesso em: 15 de jun. 2016 e 13 de mar. 2017.

CLOSE: Drag-se Encontros – Lorna Washington e Chloe Van Dame. Direção: Bia Medeiros. Produção: Suma Filmes. Canal Drag-se. Filmagem de Show. 2017. 4'07". Disponível em: <https://youtu.be/Ca_YONIT2JE>. Acesso em: 20 de abr. 2017.

CLOSE: Aretha e Chloe – Drag-se de 2 anos com Bob the Drag Queen. Direção: Bia Medeiros. Produção: Suma Filmes. Canal Drag-se. Filmagem de Show. 2016. 5'55". Disponível em: <<https://youtu.be/6GExL9Kqrk>>. Acesso em: 20 de abr. 2017.

DIVINAS DIVAS. Direção: Leandra Leal. Produção: Bionica Filmes, Canal Brasil e Daza Cultural. Longa-metragem. Documentário. 2016. 110'.

DRAG-SE: Alma Negrot. Direção: Bia Medeiros. Produção: Suma Filmes. Canal Drag-se. Web-documentário. 2015. 5'49". Disponível em: <https://youtu.be/___21ez1ubCs>. Acesso em: 15 de jun. 2016 e 13 de mar. 2017.

DRAG-SE: Aretha Sadick. Direção: Bia Medeiros. Produção: Suma Filmes. Canal Drag-se. Web-documentário. 2015. 5'27". Disponível em: <<https://youtu.be/4ID4QxQOOG4>>. Acesso em: 15 de jun. 2016 e 13 de mar. 2017.

DRAG-SE: Azazel acabou forçando a barra. Direção: Bia Medeiros. Produção: Suma Filmes. Canal Drag-se. Web-documentário. 2015. 5'23". Disponível em: <<https://youtu.be/jFmu9xSblAg>>. Acesso em: 15 de jun. 2016 e 13 de mar. 2017.

DRAG-SE: Chloe Van Dame. Direção: Bia Medeiros. Produção: Suma Filmes. Canal Drag-se. Web-documentário. 2015. 5'33". Disponível em: <<https://youtu.be/8y5PHfWe8t4>>. Acesso em: 15 de jun. 2016 e 13 de mar. 2017.

DRAG-SE: Natasha Fierce. Direção: Bia Medeiros. Produção: Suma Filmes. Canal Drag-se. Web-documentário. 2015. 5'56". Disponível em: <https://youtu.be/_0Ri4C9hB58>. Acesso em: 15 de jun. 2016 e 13 de mar. 2017.

DRAG-SE: Pandora Yume. Direção: Bia Medeiros. Produção: Suma Filmes. Canal Drag-se. Web-documentário. 2015. 5'36". Disponível em: <https://youtu.be/BzOR_IPff40>. Acesso em: 15 de jun. 2016 e 13 de mar. 2017.

DRAG-SE: Ravena Creole. Direção: Bia Medeiros. Produção: Suma Filmes. Canal Drag-se. Web-documentário. 2015. 5'40". Disponível em: <<https://youtu.be/c-lv9ZLmJE>>. Acesso em: 15 de jun. 2016 e 13 de mar. 2017.

DRAG-SE: Sirena Signus. Direção: Bia Medeiros. Produção: Suma Filmes. Canal Drag-se. Web-documentário. 2015. 5'37". Disponível em: <<https://youtu.be/BvW-M-GhaS4>>. Acesso em: 15 de jun. 2016 e 13 de mar. 2017.

LADO D: Alma Negrot – Borboleta traminal. Direção: Bia Medeiros. Produção: Suma Filmes. Canal Drag-se. Vídeo tutorial. 2015. 8'12". Disponível em: <<https://youtu.be/dC6b1foKXHs>>. Acesso em: 15 de jun. 2016 e 13 de mar. 2017.

LADO D: Chloe Van Dame – Make bafo de contornos. Direção: Bia Medeiros. Produção: Suma Filmes. Canal Drag-se. Vídeo tutorial. 2015. 10'35". Disponível em: <<https://youtu.be/m16k-nwRKNY>>. Acesso em: 15 de jun. 2016 e 13 de mar. 2017.

LADO D: Natasha Fierce – Como fazer Padding? Direção: Bia Medeiros. Produção: Suma Filmes. Canal Drag-se. Vídeo tutorial. 2015. 9'08". Disponível em: <<https://youtu.be/KwdpCbt6B5A>>. Acesso em: 15 de jun. 2016 e 13 de mar. 2017.

LADO D: Pandora Yume – Boca de Troço. Direção: Bia Medeiros. Produção: Suma Filmes. Canal Drag-se. Vídeo tutorial. 2015. 5'48". Disponível em: <<https://youtu.be/dePGBp1jSBw>>. Acesso em: 15 de jun. 2016 e 13 de mar. 2017.

LADO D: Ravena Creole – Como trucar, aqueclar, esconder a neca? Direção: Bia Medeiros. Produção: Suma Filmes. Canal Drag-se. Vídeo tutorial. 2015. 9'00'. Disponível em: <<https://youtu.be/qmqk5K7Q-nk>>. Acesso em: 15 de jun. 2016 e 13 de mar. 2017.

LADO D: Sirena Signus – Look de plástico. Direção: Bia Medeiros. Produção: Suma Filmes. Canal Drag-se. Vídeo tutorial. 2015. 18' 30". Disponível em: <<https://youtu.be/GPemuJ1JRKw>>. Acesso em: 15 de jun. 2016 e 13 de mar. 2017.

LADO DHANJA: Com Pandora Yume. Direção: Bia Medeiros. Produção: Suma Filmes. Canal Drag-se. Programa. 16'37". 2016. Disponível em: <https://youtu.be/VyHiv6X_7Rc>. Acesso em: 15 abr. 2017.

LORNA WASHINGTON: Sobrevivendo a supostas perdas. Direção: Rian Córdova e Leonardo Menezes. Produção: Guaraná Conteúdo. Média-metragem. Documentário. 2016. 42'.

OUT OF DRAG-SE: Ikaro Kadoshi. Direção: Bia Medeiros. Produção: Suma Filmes. Canal Drag-se. Vídeo Depoimento. 1'32". 2015. Disponível em: <<https://youtu.be/uK0pdLnC6mc>>. Acesso em: 20 de mar. 2017.

OUT OF DRAG-SE: Márcia Pantera. Direção: Bia Medeiros. Produção: Suma Filmes. Canal Drag-se. Vídeo Depoimento. 0'49". 2015. Disponível em: <<https://youtu.be/nAbaGRbUHsQ>>. Acesso em: 20 de mar. 2017.

OUT OF DRAG-SE: Pablló Vittar. Direção: Bia Medeiros. Produção: Suma Filmes. Canal Drag-se. Vídeo Depoimento. 1'03". 2015. Disponível em: <https://youtu.be/K2XPg0_u3ys>. Acesso em: 20 de mar. 2017.

PANDORA YURME ENTRA NA SALA #41: Perguntas e respostas parte 1 – com Pablló Vittar e Ravena Creole. Direção: Bia Medeiros. Produção: Suma Filmes. Canal Drag-se. Programa. 16'01". 2017. Disponível em: <<https://youtu.be/TF1eIS6w414>>. Acesso em: 15 abr. 2017.

PARIS IS BURNING. Direção: Jennie Livingston. Produção: Jennie Livingston. Longa-metragem. Documentário. 1991. 78'.

SADICK FASHION HIT: Entrevista com Liniker, Tássia Reis e As Bahias e a cozinha mineira. Direção: Bia Medeiros. Produção: Suma Filmes. Canal Drag-se. Programa. 13'56". 2016. Disponível em: <<https://youtu.be/d9bQpJ71nxo>>. Acesso em: 15 abr. 2017.

VIDA DE RAINHA. Direção: Luciana Avelar. Produção: Ruan Rocha. Longa-metragem. Documentário. 2016. 81'.

VLOG DO POVO #39: Carnaval 2017. Direção: Bia Medeiros. Produção: Suma Filmes. Canal Drag-se. Programa. 18'27". 2017. Disponível em: <<https://youtu.be/s26UfGULSkM>>. Acesso em: 15 abr. 2017.

ANEXOS

Anexo 1: ENTREVISTA COM BIA MEDEIROS

Como surgiu a ideia do projeto Drag-se?

Bia Medeiros: O projeto mudou muitas vezes, mas a primeira ideia foi minha e da Ravena. Eu já estava com uma ideia de filmar a cena, sempre gostei muito de Drag Queen. Era uma coisa que eu acompanhava desde criança. Eu sou de Brasília e, quando eu vim morar no Rio, fui ao Cine Ideal, vi Suzy Brasil, Desireé e fiquei encantada. Tinha um teatro em Copacabana, onde eu morava com a minha mãe, que sempre tinha Drag Queen, mas com uma pegada mais teatral. É uma coisa que eu sempre acompanhei muito e eu conheci pessoas que estavam começando a se montar, no final de 2013, início de 2014. Ravena se tornou uma pessoa muito próxima de mim. Fomos passar o réveillon em Saquarema, ficamos uma semana na cidade, íamos à praia super cedo e conversávamos sobre esse projeto. Eu disse que queria fazer alguma coisa em relação a isso, mostrar o que estava acontecendo. A princípio, pensamos em alguma coisa para a Ravena. Depois, tentamos desenvolver isso de outras formas, chamando outras pessoas. A cena Drag estava se formando em outros moldes. Não é que a cena Drag estava começando, mas uma nova cena em volta daqueles personagens estava surgindo. Algumas pessoas não tinham nem começado a se montar na época que eu e Ravena conversávamos. Por exemplo, a Aurora Boreales nunca tinha se montado, Natasha Fierce só tinha se montado uma vez. O mote que desenvolvemos a partir daí foi mostrar pessoas que não eram profissionais da arte Drag e, mesmo assim, tinham interesse em começar. Pessoas que faziam por diversão, por questões políticas ou para abrir um diálogo sobre gênero. Por exemplo, a Pandora sempre fez isso para abrir um diálogo com pessoas que ela não dialogaria se não estivesse montada. Então, o projeto se desenvolveu um pouco nessa ideia. Eu levei o projeto para a minha produtora, a Suma. Eu e meu sócio tentamos desenvolver em um formato audiovisual mais careta para conseguir vender a ideia. Criamos um casting junto com a Ravena e nesse casting tinham pessoas que não toparam e outras que toparam. No início de 2014, ia abrir um edital da Rio Filme para web, mas a Rio Filme se enrolou e não abriu. Algumas fofocas do mercado diziam que não ia abrir o edital, mas a gente pensou: mesmo que não abra, temos um projeto na mão que queremos fazer e vamos perder o bonde se esperarmos a Rio Filme. Juntamos um grupo de pessoas e resolvemos fazer um crowdfunding para produzir 10 web-documentários. A ideia surgiu assim: vimos

quem topava e quem não topava e formatamos um projeto em cima do casting que montamos.

Depois vocês conseguiram algum financiamento?

Bia Medeiros: Nós fizemos o crowdfunding de setembro para outubro de 2014 e fomos bem sucedidos com um mês de campanha. Começamos a fazer uma campanha para termos um Drag King no casting, que era uma coisa que já constava no projeto do crowdfunding. Eram 10 web-documentários, tínhamos 9 Drag Queens e o King seria o décimo personagem. Quando terminou o crowdfunding e começamos a campanha para o Drag King, a Rio Filme abriu o edital. Pensamos: vamos fazer e colocar energia nisso. Paramos de filmar com o dinheiro do crowdfunding, guardamos esse dinheiro e pensamos em adiar as gravações para escrever o melhor projeto das nossas vidas. A gente tinha separado algumas mídias, fizemos um rolezinho no RioSul para divulgar o crowdfunding. Saímos no jornal O Globo, saímos na Revista de Domingo e a gente pensou: esse projeto vai ganhar a Rio Filme. Estávamos com muita energia e paramos tudo o que estávamos fazendo para escrever o projeto. Ganhamos o edital, o dinheiro saiu em janeiro de 2015, o projeto cresceu e estava bem maior. Ao invés de 10 web-documentários, produzimos 52 e estreamos o canal em junho de 2015. Esse foi o financiamento que a gente teve, fizemos essa programação até o final de 2015, o que chamamos de primeira temporada. O segundo desdobramento foi o Canal Brasil, que a gente vendeu no ano seguinte.

E os programas da Pandora, Ravana, Danjha e Aretha? Como vocês fazem?

Bia Medeiros: Quando acabou o financiamento, quando o dinheiro da Rio Filme acabou, nós entregamos os 52 episódios que foram propostos, nós tínhamos 25 mil inscritos no canal, 1,5 milhões de visualizações e pensamos: não vamos largar esse osso. Começamos a desenvolver outras formas de fomento cultural, mesmo sem financiamento. Entendemos como fomento da cultura e da arte Drag, mas também conseguimos circular em outros espaços. Como, por exemplo, o festival transarte, o desfile do Fernando Cozendey em São Paulo, onde sete pessoas do Drag-se participaram. E aí a gente entende como uma ferramenta muito importante e de diálogo entre o grupo e outras pessoas do meio.

Você meio que já está respondendo a próxima pergunta, onde eu peço para você me dizer a sua visão sobre o Canal e a importância dele.

Bia Medeiros: A gente trabalha hoje com um grupo menor de Drags. Um grupo deixou de fazer, outras participam pontualmente dos vídeos. Algumas pessoas pararam de se montar. Mas esse núcleo menor que ficou foi se profissionalizando, como o caso das Baphonicas, da Pandora, da Aretha e da Alma Negrot. Elas se profissionalizaram em um nível que hoje vivem disso. A maioria delas vive de Drag. E isso gerou uma outra coisa dentro da marca Drag-se. A gente se profissionalizou junto com elas. Então, a importância é realmente esse fomento cultural e esse diálogo com todas as pessoas que a gente consegue alcançar. Somos um grupo bem pequeno de pessoas trabalhando efetivamente na produção dos vídeos, na produção das festas, mas eu acho uma ferramenta importante de diálogo e de fomento das artes da noite, do transformismo, dos diálogos com maquiagem, performance e teatro. Nesse ano de 2017, estamos bem com essa pegada. Acho que a palavra desse ano é diálogo, formação de comunidade. Eu acho que a importância é bem política e social. Com relação aos impactos, eu posso elucubrar um monte, mas não sei te dizer aonde o Drag-se chega ou não chega.

Já que você começou a falar dos impactos, eu queria saber quais são os legados do canal e das artistas para as futuras gerações?

Bia Medeiros: A gente está em um momento em que as portas e janelas estão abertas para essa arte. Então eu acho que o legado vai ser de um movimento. Eu acho que o Drag-se vai surfar nessa onda que todos estão surfando. Não tem como dizer que o Drag-se vai deixar um legado x, y, z. Mas eu acho que esse momento político, social e cultural que a gente está vivendo tem as forças de oposição muito fortes querendo oprimir o movimento, mas ao mesmo tempo quem está produzindo está muito potente. Então existe um legado disso que eu acho que é irreversível. É difícil separar isso do que o Drag-se vai deixar de legado e de impacto.

É mais uma questão de uma geração que está trazendo esse legado.

Bia Medeiros: Mais ou menos. Eu acho que é um trabalho muito coletivo. Você vê uma Pablo Vittar estourando, mas também tem a Drag que está na Papa G há 40 anos fazendo show. Como separar essas duas coisas? É impossível! Todo mundo vai nessa onda. Até porque, quando se trata de cultura LGBT, para quem não está envolvido nisso e não tem interesse, é como se fosse tudo a mesma coisa, tudo viado. Para eles, não tem separação entre travesti, homem e mulher trans, binário ou não binário, Drag Queen, Drag King. Para quem está do lado de lá, em uma força de oposição, é tudo bicha e sapatão. Isso quando tem sapatão. No geral, é um bando de viado. Então, não tem como separar todo mundo. Não tem como dizer que o Drag-se fez isso ou aquilo ou a Pablo Vittar influenciou de tal forma. Eu acho que é uma avalanche de coisas que estão acontecendo juntas. Mas para nós, enquanto Drag-se, existe um legado muito importante. Foi um projeto que mudou as vidas de todos nós que estamos envolvidos. Então, existe um legado pessoal. Nós chegamos a lugares que nunca imaginaríamos, conversamos com pessoas que nunca pensamos em falar. Então eu acho que isso é um legado na nossa militância que não vai mudar.

E você esperava o sucesso do canal?

Bia Medeiros: No início, foi uma surpresa para todos nós. A Suma já era uma produtora de documentários, mas vinha de um mundo de curta-metragem, festival. A gente nunca imaginou, na verdade, que ia ter um boom. A gente lançou a campanha com esse lance do Rio Sul e, do nada, estava a Revista Época ligando para o meu celular. Eu pensei: gente, o que está rolando? Mas foi um momento muito bom! Acho que fomos muito felizes no timing. Muita coisa que está acontecendo hoje, não estava tão evidente naquele momento. Hoje, na verdade, o canal está mais em uma descida do que em uma subida. Mas a gente não esperava que teve. Nenhum de nós, nem as Drags, ninguém. E foi ótimo porque a gente conseguiu desenvolver super bem a ideia. E a gente nunca deixou de lado a militância, nosso posicionamento político. Mas eu acho que não, a gente não esperava.

Eu deixei você falar para não perder sua linha de raciocínio, mas você não respondeu sobre os programas da Pandora, Ravena, Aretha e Dhanja. Como eles são produzidos? Ainda tem financiamento?

Bia Medeiros: Não tem financiamento para os programas atuais. A gente faz na unha. Então, a gente fez uma temporada do Sadick Fashion Hit, uma temporada do Lado Dhanja, inclusive, esse último, a gente ainda vai lançar alguns programas. O programa da Ravena, o Vlog do Povo, ela faz quase independente, grava no celular e o amigo dela edita. É independente mesmo, até da minha produção. O programa da Pandora, eu gravo e edito. Nesse meio tempo, meu sócio da Suma viajou para Portugal e eu assumi sozinha a produtora. Antes a gente tinha um editor, agora eu só tenho uma menina que é freelancer e trabalha comigo, mas o Drag-se agora é aqui na minha casa. Tem um computador aqui, no quarto tem outro computador, a Ravena edita um monte de coisas também. O programa da Pandora eu faço ele inteiro. Ela faz o roteiro, chama as pessoas e eu edito e filmo. Tem o programa da Alma Negrot agora, o Frisalida, que ela está produzindo em São Paulo, que ela grava de 15 em 15 dias, e é colaborativo. Ela chama cada vez chama um videomaker diferente e um performer diferente e pensa em uma coreografia. É bem musical, bem performático. E o Lado D deve voltar também, mas não tem financiamento. A gente, às vezes, é chamado para falar em algum lugar, as festas, às vezes, dão dinheiro, às vezes não. O financiamento é próprio. Se você levar em consideração que o equipamento vem da Suma e que, muitas vezes, a gente tira dinheiro dos outros projetos e bota no Drag-se, é tipo um investimento próprio. Mas a gente continua procurando. É uma coisa que a gente faz com bastante frequência.

Mas as festas acabam virando também uma forma de conseguir dinheiro para produzir os vídeos.

Bia Medeiros: Sim. É uma das maneiras de financiamento. Porque acaba se misturando muito o que é Drag-se e o que é Suma. Então, o dinheiro das festas vai para a Suma e para o Drag-se. Hoje, na verdade, estamos trabalhando com um coletivo de produção. Sou eu, Ravena, Betina Polaroid e o Marco, marido da Betina. Essas pessoas trabalham nas festas desde a Drag-se de 2 anos, com a Bob The Drag Queen. Todos os eventos, festas de rua que a gente participa, têm essas quatro pessoas trabalhando. Então, existe uma cota que a gente pensa que vai para

o projeto, uma cota que vai para cada um que trabalhou na festa. É uma forma de financiamento sim, mas é uma coisa que não dá muito dinheiro. A gente mantém as festas muito mais para manter a marca que como uma maneira de financiar o projeto.

O Drag Attack também foi produzido pela Suma?

Bia Medeiros: Não. O Drag Attack é da Pandora Yume. Ela produz desde o início e a gente ajuda com algumas coisas. A gente já fez uma edição conjunta. A edição do episódio dela, ela produziu, mas foi feita para o episódio do Drag-se, mas é totalmente independente. Ela que criou o projeto, a marca.

Eu queria falar um pouco da festa. A festa é um espaço para performance Drag. Eu queria saber o quanto vocês, enquanto produção do Drag-se, se envolvem nos shows.

Bia Medeiros: Algumas vezes como, por exemplo, na festa de dois anos, com a Bob, que fizemos uma festa maior e idealizamos a performance dos Drag Kings. Nós que ensaiamos e levamos a música. Eles trouxeram as referências e a gente se envolveu muito nesse processo de produção. Mas a Veluma, por exemplo, trouxe uma performance pronta que nós assistimos no Rival Rebolado e gostamos. A Chloe e a Aretha já tinham ensaiado uma performance e a gente falou: nós queremos essa performance – que era inédita – na festa. Algumas coisas a gente se envolve, outras não. Depende muito da festa. Na festa do Rival, a gente fez acontecer o encontro entre a Lorna e a Chloe. Nós arranjamos ensaio, sugerimos música. Eu acho que depende da festa. Mas no geral é esse esquema da Drag já chegar com a performance pronta. Até porque os cachês dessas festas são muito baixos e para você fazer uma performance especial para a noite é mais caro. A Drag tem que montar outro figurino, outra estrutura, que às vezes ela não tem. Então depende muito do cachê que você oferece. Ela tem que ensaiar antes, as que cantam tem que passar som. No geral, o cachê de boate não paga isso. Tem que ser uma performance pronta, com o figurino que a pessoa já tem. Agora o projeto com Rian, de encontros, como o que foi promovido na Turma Ok, vai ter uma direção artística. E vai ser uma parceria entre a produtora dele e o Drag-se.

E vocês produzem as artistas ou elas são independentes quando não se trata de Drag-se?

Bia Medeiros: A gente não faz produção de artista. As festas do Drag-se, que a gente está com projeto de fazer uma turnê no Brasil, a gente vai produzir. Mas, até hoje, não é uma realidade.

Mas existe uma ideia de fazer algo nesse sentido?

Bia Medeiros: Existe. A gente não fez até agora porque eles começaram muito pouco profissionais e ninguém ganhava cachê para fazer isso. Eles foram se profissionalizando de um lado, a gente foi aperfeiçoando a produção de vídeo do outro e isso se perdeu um pouco. Mas a ideia é que, para 2017, isso se torne um pouco melhor para as duas partes. A ideia é a gente fazer uns pacotinhos de festa do Drag-se para fora do Rio de Janeiro. E ter um espaço no nosso site, que ainda não existe e pretendemos fazer um crowdfunding para isso, para agendar as festas. No site terão vários perfis, por exemplo, se a pessoa quiser alguém que anime festa, ela vai encontrar uma que Drag anime festas. Tem algumas que não animam festas, tem algumas que só fazem debate, outras que só fazem boate. Então vai ter um perfil onde você vai buscar diretamente o que você quer. De certa forma, vamos produzir essas artistas, mas isso ainda não acontece.

Então, atualmente elas são independentes.

Bia Medeiros: Sim. E a tendência é que, mesmo que a gente faça esse tipo de produção, elas sempre sejam independentes. Drag-se é uma plataforma aberta, tanto de diálogo, quanto de produção artística. Então nunca vai haver um contrato de exclusividade. Isso não é uma ideia possível para o Drag-se. Nossa ideia sempre foi fazer o que é bom para todo mundo e aberto o suficiente para as duas partes.

E como você avalia as novas linguagens, as plataformas tecnológicas e as mídias sociais na divulgação da arte Drag?

Bia Medeiros: Eu acho que esse é um dos grandes responsáveis por esse boom que teve. Não só o YouTube, mas qualquer mídia social que tenha surgido desde que esse boom começou, ou que venha surgir, é fundamental. Eu acho que tem uma

diferença enorme de uma geração que veio pré-rede social e essa geração que já surgiu na internet. Por exemplo, eu que sou fã de Drag desde criança, que há mais de 10 anos vê show de Drag, ia na boate e assistia a Suzy Brasil e eu não tinha contato nenhum com ela. O meu contato com ela era a boate. Eu não sabia como ela se maquiava, eu não sabia onde ela morava, eu não sabia o nome dela de boy, eu não sabia se ela era trans, se ela se identificava como gender fluid. Eu só sabia que a Suzy ia para o palco e imaginava que a vida dela devia ter algum grau de complexidade para ela sair e entrar dentro da boate, como ela se montava. Mas tudo ficava no imaginário. Na internet, você, não só acompanha a vida dessas pessoas quase 24h, como pode ver ela dentro da casa dela, como ela brinca com o cachorro. Você tem um contato direto. Hoje em dia, você manda um Direct e fala: amiga, eu quero me maquiar. Pode ser a Drag mais famosa do Brasil, mas ela tá ali e eventualmente vai te responder. Inclusive, a Suzy Brasil tem essa ferramenta hoje a favor dela. Eu acho isso fundamental porque gera um interesse muito maior. Acho que você prolonga o palco. Ao invés de você assistir o show da Desireé e ir embora, como acontecia em 2006, quando eu ia no Cine Ideal, você lembra da celebridade não só pelo show. Você chega em casa bêbado e consegue ver os histories dela, você acorda no dia seguinte e vê que ela é como você. Você vê a Drag tirando a maquiagem, saindo da personagem. Então eu acho que isso gera um interesse muito maior das pessoas em cima daquela personalidade.

Nós sabemos que muito aconteceu depois que o RuPaul lançou o Drag Race. Você acha que isso tem alguma relação com a cena do Rio de Janeiro?

Bia Medeiros: Com certeza! Aí eu acho que é mais ou menos o que eu falei sobre o legado do Drag-se. Não tem como dissociar essas coisas. Como você vai falar que o RuPaul influenciou de um jeito ou de outro? Não tem como saber. Lógico que as pessoas viram as Drags desmontadas, que é uma coisa relativamente inédita para a televisão, é uma forma de influenciar. Você vê uma pessoa de boy se maquiando, depois você vê a Drag montada no palco, depois você vê se desmontando, depois você vê o barraco. É curioso porque você vê ali tem uma pessoa como você. E isso te estimula a se montar. Você pega um pincel, faz um olho e sai na rua. E isso, dentro da cultura pop mainstream, como é o caso do Drag Race, tem um impacto direto em todos os países que tem esse tipo de acesso. A segunda maior fã-base de

Rupaul é no Brasil. Como você vai dizer que não tem impacto? Agora qual é esse impacto? As pessoas começaram a se montar por causa de Drag Race? Isso eu não sei. As pessoas já estavam se montando antes. A Chloe já fazia performances Drag na noite, mas começou a levar mais a sério depois que descobriu que existia RuPaul. É difícil você pensar em um legado das coisas porque não existe um limite. Mas certamente é um influenciador fundamental na cultura Drag. É um programa que trouxe para o mainstream o que ficava nas boates. Como a rede social trouxe para a vida das pessoas uma coisa que ficava nas boates.

Você já pensou em utilizar a plataforma do Drag-se para divulgar Drags mais antigas? Transformistas e travestis de outras gerações?

Bia Medeiros: Eu acho que sim. Como eu falei, o Drag-se surgiu dessa ideia de pessoas que não eram profissionais e que faziam isso por diversão ou questão política. A gente acabou criando essa carinha de “nova geração”, que foi dada pra gente. Não foi a gente que se rotulou dessa forma. Eu nem gosto dessa coisa de “nova geração”, eu acho meio pobre essa associação. Enfim, para ser simplista, fica mais fácil enquadrar dessa forma. Então a gente ganhou essa cara. E nós filmamos essas pessoas que faziam parte da nossa proposta. E eu acho que a ideia agora, reformulando, é trazer sim essas pessoas. Essa festa no Rival, com a Lorna, foi uma forma de prestar uma homenagem a essas pessoas que abriram caminho para a gente. Então a tendência é que a gente continue a fazer isso. Vick Diamonds, Suzy Brasil, Desireé são pessoas que vão aparecer no Canal até o final do ano. Não sei se a gente vai fazer um programa exclusivo para uma Drag antiga. Mas eu acho que o diálogo está pedindo para ser feito e a gente ainda não fez por falta de planejamento, de reestruturar o que a gente está fazendo. E a gente está nesse momento de reestruturar.

Você acredita que, no passado, se tivesse a mesma projeção de hoje em dia, diminuiria o preconceito com a arte Drag que ainda existe?

Bia Medeiros: As Drags tiveram a maior janela desse país, que foi a televisão na década de 1980. Nem por isso, o preconceito diminuiu. Eu acho que, quando a arte Drag vem em formato de entretenimento apenas, é um risco muito grande de perder essa oportunidade gigantesca. Se você tem um boom desse, mas não aproveita

esse boom para discutir as questões que são relevantes para aquela comunidade, você fica com cara de entretenimento para sempre. Então, o preconceito da arte Drag está muito ligado ao preconceito à comunidade LGBT. Se você não usa com inteligência o humor, o look, você não consegue trazer a discussão para o entretenimento. Não adianta só estar no mainstream. Mas, por exemplo, você deve ter visto o “Amor e Sexo” das pessoas LGBTs. E é incrível você ver a Linn da Quebrada cantando “Bicha Preta” na Rede Globo. Isso não é só entretenimento, como seria se tivesse só uma pessoa cantando uma letra aleatória. Eu acho que teria diminuído se houvesse esse discurso, mas eles estavam limitados em uma janela limitante que é a televisão. A outra geração não tinha o acesso que a gente tem de fazer qualquer coisa, produzir o próprio conteúdo, falar por si mesmo. Você tinha o show de calouros, as participações na TV. E televisão é limitante, tem um diretor dizendo o que você tem que fazer, que roupa você pode ou não pode vestir. Não é igual ao snapchat que você pega e filma o que quiser. Você não era dono da própria palavra. Então eu acho que eles tiveram o acesso à televisão aberta, que é uma coisa que eu não vejo a gente tendo acesso, não sei se vai ter daquela maneira. Os transformistas estavam na televisão, mas não podiam falar o que pensavam, o que sentiam, ou de suas dores e suas delícias.

Mas, de certa forma, a Rede Globo está inserindo uma geração Drag na televisão. Por exemplo, a Chloe esteve no programa da Fátima Bernardes, mas não teve espaço para falar.

Bia Medeiros: Mas hoje em dia, ela tem uma coisa que a Vera Verão não tinha. Ela pode chegar no Instagram dela e reclamar: fui no programa Fátima Bernardes e não tive espaço para falar. Isso vale para qualquer uma, a Suzy Brasil estava no Instagram dela fazendo a mesma coisa. Não é um privilégio dessa geração. Eu acho que existem outras ferramentas além de aparecer em uma janela como a Globo. A Suzy está no Multishow sendo roteirista e protagonista da própria história.

E para você, quais são os desafios que ainda precisam ser vencidos pela comunidade? E como a arte Drag pode se envolver nisso?

Bia Medeiros: Eu acho que arte e cultura vivem um momento difícil. O Governo do Estado e a Prefeitura estão falidos. Essas novas prefeituras e o Governo Federal são extremamente complexos. A cultura transformista está inserida na cultura LGBT, que é extremamente mal vista por esses representantes que estamos submetidos. Então isso é uma dificuldade já de cara. O ano de 2017 começa com Temer, Crivella no Rio e Dória em São Paulo. Como a cultura Drag se insere nisso? Não se insere, né? Ou você faz as coisas na unha, ou você não vai fazer. Então, isso já é uma dificuldade política. Como começa 2017 para a arte Drag? Começa assim, péssimo! Mas eu acho que, em termos de comunidade, ainda falta um entendimento dos protagonismos, de quem deve falar o que, de como apoiar uma pessoa sem roubar o lugar dela, de se entender enquanto organismo. Todo mundo que está do lado de fora, olha a gente como um bando de bicha e sapatão. Por que a gente não se une como um bando de bicha e sapatão e consegue as coisas com mais força? Como política pública de cultura, política pública de educação e saúde, que são as coisas que estão faltando e aos montes para essa comunidade. Mas eu acho que isso vem muito de uma falta de diálogo e empatia com o outro. Então existe uma população trans morrendo na idade de guerra, até 35 anos. Existe uma população feminina que está morrendo nos mesmos níveis que na Síria. E a gente não está abordando isso como um problema de política pública. E se você transporta isso para a arte, as dificuldades acabam sendo maiores. Se as pessoas não estão prestando atenção na educação, na saúde e nas mortes, que é uma questão de segurança pública, imagina dar atenção para arte e cultura LGBT que é uma coisa de nicho.

E como você, produtora e idealizadora do Drag-se, pode ajudar nesse sentido? Com o seu trabalho, com o Canal?

Bia Medeiros: O que a gente está pensando, enquanto Drag-se, esse ano, é realmente se reunir em cima de uma plataforma que seja referência. Isso já acontece com a gente. A gente recebeu ligação de um garoto de Macapá que não sabia o que fazer porque o pai o viu de batom. E a gente pensa: como esse garoto arrumou um telefone? E arruma, liga pra gente, manda e-mail, inbox. A gente pensa em como reunir isso em um único lugar, em um único site. Em que a gente consiga,

de fato, ajudar essas pessoas individualmente, mas também transformar isso em agenda política, de política pública. E esse momento pede muito que a gente vire essa plataforma aberta, em que as pessoas possam colaborar e se aproximar da gente, não só no Rio de Janeiro, como no Brasil todo. Quanto mais força essa iniciativa ganha, mais agenda política a gente tem. Por exemplo, teve o desmonte da coordenação da diversidade sexual. Colocaram um cristão para ser o coordenador. Como você fica relevante politicamente para se infiltrar nesses lugares e transformar isso no que é de fato importante para a comunidade? O casamento, os direitos reprodutivos da mulher, identidade trans, que são todos os problemas juntos, de educação, de saúde e segurança pública. Eu acho que é isso, pegar uma plataforma que vire referência. Quem eu procuro se eu tiver um problema? Se eu quiser ensinar na minha escola alguma coisa, onde eu encontro referências? E a gente quer se transformar nisso. Em um lugar para onde as pessoas possam correr.

Vira muito mais um coletivo que só um canal do YouTube.

Bia Medeiros: Nossa ideia é justamente essa. Virar um coletivo e com uma identidade política mais marcada. Todos nós somos militantes separadamente. Eu acho que se a gente conseguir juntar isso em um canal e transformar o que todo mundo conhece da Bia, da Ravena, da Betina, do Marco, da Pandora em uma voz única, as coisas mudam. Única e diversa. É óbvio que não vai ser uma voz única, sem diálogo. Mas se você transforma em uma voz marcada, uma militância organizada, as pessoas vão entender como um coletivo que você pode procurar quando tiver uma questão. Eu acho que, o que falta, é uma reunião de todas essas informações. Como eu faço para ter uma camisinha feminina? Como eu chamo uma pessoa trans? Qual é o gênero? Qual é o pronome? Vai ter no site uma coluna falando sobre essas questões. E a intenção é expandir para outros estados, de repente ter um colunista de Fortaleza, um colunista do interior do Amazonas. Acho que a nossa ideia é transformar o Drag-se realmente em um coletivo, uma plataforma aberta para quem quiser nos procurar.

Anexo 2: ENTREVISTA COM ARETHA SADICK

Há quanto tempo você faz Drag?

Aretha Sadick: Faço Drag há sete anos.

Conte-me sua história de vida, a história e as características de sua Drag.

Aretha Sadick (em vídeo do Drag-se): Eu fui Miss Gay Rio de Janeiro, mas eu queria algo além. Eu queria explorar mais essa identidade. E aí a Aretha Sadick hoje tem mais possibilidades. Eu estudava em uma escola particular, eu era chamado de pão queimado, de Vera Verão que era tido como uma coisa terrível. “Um negão daquele tamanho vestido de mulher e tudo mais”. Durante muito tempo eu achei que eu seria aquela pessoa que não ia ter nada, que ia ter uma vida mediana, que ia ter um trabalho mediano. Comer, beber, dormir, trabalhar para ganhar dinheiro, voltar pra casa e *that's fine*. No ensino médio, eu comecei a fazer teatro. Daí então eu comecei a olhar pra dentro, observar que eu tinha mais possibilidades. E deixar de ser o cara tímido que queria ter uma vida mediana pra ser o cara que podia conquistar alguma coisa. Eu comecei a fazer teatro e comecei a conhecer, comecei a precisar conhecer outras gamas artísticas, né? Fazer figurino. E eu me lembro que no começo era horrível porque eu não tinha referência. Eu comecei tirando de mim, mas aí, se você não repõe esgota, né? Aí eu fui fazer workshop e comecei a entender que não é esse lugar mágico. Você precisa ter referência.

Quais são seus atributos artísticos que você usa em sua performance Drag?

Aretha Sadick (em vídeo do Drag-se): A música é uma referência muito bacana, importante para o meu trabalho, a moda, aliás, as artes plásticas. Eu penso muito no meu corpo como suporte para o trabalho que eu vou realizar. Como se fosse uma tela em branco mesmo.

Você inclui em seu discurso alguma contestação política? Qual?

Aretha Sadick (em vídeo do Drag-se): E se a escadaria (da Lapa) está cheia de gente na sexta-feira à noite, sair vestido de Aretha, botar a cara na rua, botar a cara no sol vestido de Drag é um desafio. Eu me sinto mais empoderado. Nós estamos na linha de frente para abrir caminho para que outras pessoas possam se sentir mais abertas a tratar das suas questões. O movimento Drag, ele é a ponta do

iceberg para falar da não normatividade. O que me faz hoje vestir com mais afinco nessa persona é descobrir a potência dela e a potência de voz que ela me dá.

Existe algum produtor por trás do seu trabalho ou você se produz por conta própria?

Aretha Sadick: Sempre me produzi sozinha. Neste ano, devido às demandas, convidei o Gabriel Victal para trabalhar comigo. Ele cuida de contratos, agendas e afins.

Você está no Drag-se há quanto tempo?

Aretha Sadick: Um ano e meio.

Me fala sobre o seu programa "Sadick Fashion Hit". Qual é a proposta? Quem produz? Quem faz o roteiro?

Aretha Sadick: Sadick Fashion Hit é uma produção Sadick Crew e Drag-se, apresentada por mim, na qual moda e música quebram as barreiras do som e aceleram os saltos na passarela, para que o catwalk seja cada vez mais divertido. Moda, Drag Queens e música sempre andaram de mãos dadas. Por que não uni-los para causar uma batida perfeita? Temas como música Brasileira, Pop Nacional e Internacional e Novo Som sendo apresentados, propondo sempre um paralelo entre os artistas apresentados e sua influência no mundo da moda, ou vice-versa. O roteiro foi produzido inicialmente por mim e, no decorrer do processo, alguns artistas foram convidados para pensar a produção do conteúdo.

Para você, qual a importância das novas mídias e das novas linguagens midiáticas na divulgação da arte Drag?

Aretha Sadick: É imprescindível, pois muitas de nós encontramos outras plataformas pra nos comunicar, muitas nascemos na internet ou nos apropriamos dela para nos comunicar, ocupando um espaço que antes não nos foi dado. Apesar da dificuldade na produção de conteúdo, pois dificilmente alguns artistas conseguem se dedicar apenas à sua produção audiovisual.

O quanto a plataforma Drag-se te ajudou na divulgação do seu discurso, da sua militância e de sua arte?

Aretha Sadick: Totalmente, foi uma ótima maneira de retornar à cena e encontrar novos pares, novos pensamentos e perspectivas de diálogo. Um encontro com uma geração de agora falando pro agora.

Quais são os desafios que a arte Drag e a comunidade LGBT ainda precisam superar?

Aretha Sadick: Muitos, principalmente de nós pra nós mesmos! A falta de acolhimento interno, pois muitas vezes a marca da sua maquiagem vai te posicionar diante da outras e outrxs! Uma questão de articulação interna.

E o que você, como artista Drag negra, com certa notoriedade, pode fazer para ajudar o movimento?

Aretha Sadick: Como diz a Tassia Reis "Vencer por mim e lutar você!" No meu caso, eu digo lutar pela minha comunidade. Abrir espaço para que a próxima geração se foda menos, assim como fizeram por mim.

Qual o legado que você e o Drag-se podem deixar para futuras gerações?

Aretha Sadick: Resistência! Criatividade! Questionamento! Registro!