

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL**

**GERAÇÕES DRAG QUEENS EM CAMPO GRANDE: ENTRE ESPAÇOS,
MEMÓRIAS, DISPUTAS E (RE)AFIRMAÇÕES**

WINNY GABRIELA PEREIRA DE SANTANA

**CAMPO GRANDE
2021**

WINNY GABRIELA PEREIRA DE SANTANA

**GERAÇÕES DRAG QUEENS EM CAMPO GRANDE: ENTRE ESPAÇOS,
MEMÓRIAS, DISPUTAS E (RE)AFIRMAÇÕES**

Dissertação apresentada na Faculdades de Ciências Humanas da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Antropologia Social.
Orientador: Prof. Dr. Guilherme R. Passamani

**CAMPO GRANDE
2021**

Às drag queens que escracharam a arte nesta pesquisa.

AGRADECIMENTOS

Esta dissertação, assim como toda a minha trajetória como pesquisadora, é fruto de muita perseverança e contribuição de diversas pessoas. O seu desenvolvimento não seria possível sem o apoio de inúmeras pessoas queridas. Nas linhas que seguem, procuro agradecer a cada uma delas.

Antes de agradecer às pessoas, considero de suma importância agradecer à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) que viabilizou a realização da pesquisa.

Agradeço, também, o Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS).

Ao meu querido orientador, Professor Doutor Guilherme Passamani, que me acolheu em momentos de desespero da pesquisa e nessa fase tão importante da minha carreira como pesquisadora. Confesso que, inicialmente, quando me aceitou como orientanda, senti-me um pouco ansiosa de ser orientada por um dos professores que mais admirei durante a minha graduação. Aprendi com ele a encarar as adversidades do trabalho de campo com muita persistência. Com toda a certeza, esta pesquisa não seria a mesma sem as suas contribuições, e é um alívio me sentir abraçada por você.

Aos membros da banca examinadora, Professor Doutor Esmael Oliveira e Professora Doutora Anna Paula Vencato, agradeço a disponibilidade de participar da minha defesa de mestrado. Agradeço, também, pelas contribuições de cada um de vocês na minha banca de qualificação.

Às professoras e aos professores do Mestrado em Antropologia Social: Asher Grochowalski Brum Pereira, Antônio Hilário Urquiza, Álvaro Banducci, Ricardo Luiz Cruz, Priscila Lini e Flavia Freire Dalmaso, agradeço a todos pelas contribuições a minha formação.

Faço um agradecimento especial ao Professor Doutor Tiago Duque que tem um papel importantíssimo na minha trajetória acadêmica como o meu primeiro orientador de iniciação científica e como meu orientador do meu trabalho de conclusão do curso em Ciências Sociais. Com ele aprendi a fazer as minhas primeiras incursões na pesquisa e foi quando decidi que queria seguir com essa área de estudos. Agradeço, também, ao Professor Doutor Marcelo Victor da Rosa pelas contribuições dadas para a minha pesquisa e todas as trocas que tivemos no grupo de estudo.

Aos pesquisadores do Núcleo de Estudos Néstor Perlongher (NENP) e Imprórias, em especial ao Vladimir Eiji Kureda, Jônatas Stritar, Adriana Lino, Alan Ribeiro e Juliana, agradeço pelas trocas ao longo da minha pesquisa.

Aos meus colegas de turma do ano de 2019 do Mestrado em Antropologia Social: Evelyn Santiago, Neimar Kiga, Alanna Antunes, Kellen Lacerda, Victoria Cheuiche, Pedro Carvalho, Luiz Felipe e Alberto. Em especial, Daniella Chagas Mesquita e Ariel Dornelles, agradeço por serem pessoas tão queridas durante todo o curso, vocês são um dos bons encontros que tive na vida acadêmica e espero continuar compartilhando com vocês as experiências na pesquisa.

À minha doce amiga Tatiana Bezerra Lopes que acompanhou o meu crescimento como pesquisadora e me ouviu nos momentos de ansiedade com a pesquisa. Durante esses anos, rimos, choramos e compartilhamos muitas experiências boas. É uma alegria ter você em minha vida.

À minha querida amiga Julia da Fonseca Palmiere, com quem dividi momentos de felicidades e angústias desde o ensino médio. Faço das suas as minhas palavras, “que felicidade a dupla falta de companhia para aquele primeiro almoço”. Não canso de dizer que você é o meu paraíso astral.

À minha amiga de infância Maria Helena Fagundes, obrigada por todas as nossas conversas, torcidas, suporte e por sempre acreditar em mim. Estamos chegando lá...

À minha família! Especialmente aos meus pais, José Ricardo de Santana e Aparecida Eugenio Zanato de Santana, que batalharam tanto para dar uma educação de qualidade para mim e minha irmã e me deram todo o apoio durante todos esses anos de pesquisa. Vocês são meus exemplos de dedicação e minha fortaleza! Amo muito vocês!

À minha irmã, Eduarda Eugenia Zanato de Santana, com quem compartilhei os momentos mais felizes da minha vida. Mesmo tão diferentes, temos um jeito muito singular de nos entender. Obrigada por estar sempre comigo me acalmando em momentos de ansiedade e sempre fazendo os meus *abstracts*.

Ao meu primo que considero como um irmão, Felipe Matheus de Santana, com quem dei boas risadas nesses últimos anos. Você floreu os meus momentos de caos.

Aos meus avós, José Aparecido de Santana e Inês Aparecida de Santana, os meus grandes exemplos de persistência. Vó, a senhora que tanto lutou como professora negra do

Estado, foi o meu primeiro suspiro de uma educação feminista e de resistência. Sem vocês eu não estaria onde estou hoje. Obrigada por todas as nossas longas e sábias conversas.

Agradeço aos meus sogros, Marizete Ort Aquino Bozelli e Edmar Bozelli, pelo companheiro que eles me deram. Por todo o carinho e suporte dados a mim e todas as nossas conversas de domingo. E agradeço à minha cunhada Julia Bozelli por todas as risadas e brincadeiras, quando te vejo me sinto feliz.

E por fim, ao meu grande companheiro da vida, Alberto Ort Aquino Bozelli, agradeço por todos os nossos momentos juntos. Obrigada por todo o afeto, dedicação e paciência que teve comigo ao longo desses sete anos. Pelas longas revisões de texto, mesmo sendo de uma área completamente diferente da minha. Sem você esse meu caminho seria bem mais difícil e menos cativante. Você é, e sempre será, o grande amor da vida e o meu encontro de alma!

RESUMO

Esta pesquisa tem como foco a análise do desenvolvimento da arte drag queen a partir das tensões, aproximações e deslocamentos entre duas gerações de artista drag - a *Geração Bistrot* e a *Geração Atual* - importantes para a compreensão desse fazer artístico na cidade de Campo Grande - MS. Para tanto, foi necessária a análise da boate Bistrot Dance, em funcionamento a partir do início dos anos 2000 e considerada a primeira “boate GLS” da cidade. O espaço, hoje fechado, permanece no imaginário das duas gerações de artistas que a consideram um dos pontos mais relevantes para entender a “trajetória homossexual” de uma cidade com uma “cena GLS” restrita. Do ponto de vista teórico-metodológico, foi realizado um levantamento bibliográfico com autoras(es) que abordam temáticas como geração, arte drag queen, trajetória e memória. O campo foi desenvolvido a partir de etnografias em locais que, atualmente, abrigam a arte drag na cidade, tais como: Parada LGBT, boates, concursos drag queen e concurso Miss Gay. A partir desse campo, foi estabelecida uma rede de interlocutoras(es) que, após o estreitamento da relação, possibilitou a realização de entrevistas semiestruturadas com artistas de ambas as gerações. Como resultado da pesquisa, foi possível constatar que as duas gerações de artistas ocupam espaços diferentes na “cena” da cidade e que houve uma mudança tanto nos locais ocupados pela arte drag quanto na própria performance. Essas mudanças se relacionam com os seus lugares sociais, construídos a partir da intersecção entre alguns marcadores sociais da diferença. Também se observou que a ocupação desses espaços está intrinsecamente relacionada aos processos de subjetivação das duas gerações de artistas drag e das estratégias de visibilidades criadas por elas(es) para se fazer visíveis na “cena”.

Palavras-chaves: Drag queen. Geração. Boate Bistrot. Campo Grande.

ABSTRACT

This research focus on the analysis of the drag queen art development from tensions, approaches and displacement between two generations of drag artist — the Bistrot Generation and the Current Generation — crucial to comprehend this artistic activity in the city of Campo Grande-MS. Therefore, it was necessary the analysis of the Bistrot Dance nightclub, in operation since the early 2000s and considered the first “GLS nightclub” in the city. The space, now closed, remains in the imaginary of the two generations of artists who consider it one of the most relevant points to understand the “homosexual trajectory” of a city with a restricted “GLS scene”. From a theoretical-methodological point of view, a bibliographic survey was carried out with authors that address topics such as generation, drag queen art, trajectory and memory. The field developed from ethnographies in places that currently shelter(house) drag art in the city, such as: LGBT parade, nightclubs, drag queen contests and Miss Gay contest. From this field, an interlocutors network was established, which, after the narrowing of the relationship, made it possible to conduct semi-structured interviews with artists of both generations. As a result of the research, it was possible to verify that the two generations of artists take different spaces in the “scene” of the city and that there was a change both in the places occupied by the drag art and the performance itself. These changes are related to their social places, built from the intersection between some social markers of difference. It was also observed that the occupation of these spaces is intrinsically related to the subjectivation process of the two generations of drag artists and to the strategies for visibility created by them to make themselves visible in the “scene”.

Keywords: Drag queen. generation. nightclub Bistrot. Campo Grande.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
CAPÍTULO I	14
COMEÇANDO A MONTAÇÃO E APRESENTANDO AS DRAGS	14
1.1 “ <i>Drag queen é arte, Drag queen é história e é cultura</i> ”: <i>escrachando a arte drag</i> 14	
1.2 A “ <i>montação</i> ” da pesquisa: <i>construindo estratégias etnográficas</i>	24
1.3 A hora do show: <i>apresentando as drags</i>	39
CAPÍTULO II.....	48
A HORA DO SHOW: ENTRE FESTAS E CONCURSOS DRAG	48
2.1 O Bistrot: “ <i>o auê da cidade</i> ” e o início da arte drag em Campo Grande	48
2.2 - <i>Cena drag em Campo Grande - MS e a Geração Atual</i>	62
2.3 Circuito drag queen: <i>disputando espaços e visibilidades</i>	68
2.4 Novos trânsitos, novas redes: <i>a perspectiva da arte drag queen e redes sociais</i>	75
CAPÍTULO III	83
“SHORTINHO TIPO ANITTA” – DISTANCIAMENTOS E APROXIMAÇÕES	
ENTRE AS DUAS GERAÇÕES EM CAMPO GRANDE - MS.....	83
3.1 <i>Drag queen não tem gênero, nem sexo e nem raça</i>	83
3.2 <i>Patativa Flowers, Ashley Kate e Nataly Joyce: as “Models do Bistrot”</i>	86
3.3 <i>Viola, Fofizz e Lia Mendall: entre variações do universo transgênero</i>	95
3.4 <i>Rainbow e Rana Foratto: “drag queen é arte para mulher sim”</i>	103
3.5 <i>Miss Violence e Kitana: raça/cor em uma arte artista</i>	107
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	112
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	117
ANEXO I.....	124
INFORMAÇÕES BÁSICAS DAS INTERLOCUTORAS DA PESQUISA.....	124
ANEXO II.....	127
ESTILOS DE DRAG QUEENS ENCONTRADOS NO CAMPO	127
ANEXO III.....	128
RELAÇÃO DE ENGAJAMENTO DAS REDES SOCIAIS DAS DRAG QUEENS	128

INTRODUÇÃO

A presente dissertação tem como objetivo realizar uma análise da arte drag queen¹ em Campo Grande – Mato Grosso do Sul (MS)² a partir das tensões, deslocamentos e aproximações entre duas gerações de artistas que realizam/realizaram essa arte na cidade. As duas gerações importantes para a compreensão do desenvolvimento da arte drag em Campo Grande, são: a *Geração Bistrot*, que compreende as artistas mais velhas da cidade – início dos anos 2000 – e a *Geração Atual*, que está se apresentando nos eventos dos circuitos drag³.

A construção desse tema se deu a partir de pesquisas anteriores realizadas desde as minhas primeiras incursões nas temáticas de gênero e sexualidade e que foram apresentadas a mim em grupos de estudos⁴ e durante à iniciação à pesquisa⁵. Os caminhos percorridos para a escolha do tema de pesquisa se iniciaram durante a graduação em Ciências Sociais na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). Entre os anos de 2017 e 2018, surgiu o interesse em estudar a arte drag queen, a partir da visibilidade da artista brasileira drag queen Pablio Vittar com o clipe da música “Sua Cara”. De início, gostaria de pesquisar as artistas drag de projeção nacional, pela internet, mas fui levada ao campo da arte drag no âmbito regional. Assim, fui aconselhada pelo meu orientador, na época, a fazer minhas primeiras incursões ao campo em um concurso de drag queens que estava acontecendo em um bar da cidade. Durante as idas ao concurso, concordamos que a análise que levaria ao meu trabalho de conclusão de curso seria direcionada às performances das artistas que ali concorriam ao prêmio.

Esta pesquisa não é uma continuação da pesquisa anterior, mas está diretamente vinculada aos questionamentos, dúvidas, indagações, reflexões levantadas anteriormente⁶.

¹ Nesta dissertação vou me apropriar da explicação de Anna Paula Vencato (2002) ao utilizar o termo drag queen sem nenhuma diferenciação na forma de escrita, uma vez que, segundo a autora já houve uma “abrasileiração” do termo no Brasil.

² A cidade de Campo Grande conta com uma população, conforme o último censo do IBGE em 2010 (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística), de 895.982 pessoas. O município que se concentrava no sul de Mato Grosso, teve sua constituição ligada diretamente aos objetivos econômicos e estratégicos da companhia de Estrada de Ferro do Noroeste do Brasil e, a partir de um movimento divisionista em 1977 - quando o presidente Ernesto Geisel promulga a Lei Complementar nº 31 que cria o Estado de Mato Grosso do Sul - foi elevada à condição de capital deste novo estado.

³ Entendo por circuito drag os espaços que recebem as apresentações das artistas.

⁴ Núcleo de estudos Néstor Perlongher – Cidade, Geração e Sexualidade (NENP) e impróprias – Grupo de pesquisa em gênero, sexualidade e diferenças.

⁵ PIBIC- Programa Institucional de Bolsas de iniciação científica, realizado entre os anos 2016 e 2017.

⁶ No campo anterior, tive minhas primeiras reflexões sobre a arte drag na cidade, conversando com as artistas que se apresentavam no concurso “Corrida das Drag”, sempre fui direcionada às drags mais velhas da Boate Bistrot.

Diante dessas análises realizadas, a ideia inicial para esta pesquisa foi o estudo do contexto urbano de Campo Grande - MS e a sua relação com a arte drag queen, com o objetivo de analisar as sociabilidades das artistas do município, isso porque me interessava saber quais espaços eram destinados a elas. Com essa ideia como ponto de partida, juntamente com o meu orientador, pareceu-nos mais potente, analiticamente, problematizar duas gerações dessas artistas na cidade, uma vez que ao analisa-las, possivelmente a relação entre elas e entre a cidade também aparecerá neste trabalho.

Nesse sentido, ambas as pesquisas buscam compreender cientificamente, como essas artistas manejam suas identidades em Campo Grande – MS em diferentes espaços e em diferentes temporalidades. Assim, a questão norteadora desta pesquisa é “Quais os deslocamentos, aproximações e tensões existentes na arte drag queen em Campo Grande – MS, a partir das duas gerações de artistas?”. Desse modo, geração, nesta pesquisa, funcionará como um produtor de *diferenças dentro das diferenças*.

A geração, neste estudo, será compreendida como “o fenômeno social que não representa nada mais que um tipo particular de identidade de situação abrangendo grupos etários relacionados incrustados em um processo histórico-social” (MANNHEIM, 1982, p. 73). Isto é, geração é compreendida como uma unidade em que os atores sociais que nasceram em um mesmo momento histórico, ou que compartilharam dos mesmos fatos históricos são dotados de um mesmo processo social. Ressalta-se que essa unidade geracional guarda dentro de si diferenças que também estão presentes nos grupos que compartilham de um mesmo momento histórico. Para além dessa aceção clássica de Karl Mannheim (1982), Carlos Eduardo Henning (2010) avança na reflexão sobre geração distanciando de um conceito estático e homogêneo. Não como um conceito dado *a priori* “mas centralmente como um espaço de constantes disputas de concepção e caracterização” (p. 20). Geração, nesses termos, é afastada dos referenciais biologicistas e atenta para a multiplicidade social.

Nota-se que a reformulação do atual tema de pesquisa contemplará não apenas a análise de uma geração, mas um estudo comparativo de duas gerações, abordando, assim, um desenvolvimento da arte em um contexto de quase 20 anos. O conflito geracional será constantemente acionado pelas(os) interlocutoras(es). Essa relação permitiu a observação não apenas da arte, mas também dos usos e (des)usos dos espaços e do urbano da cidade. Além desse conflito, também foi acionado, pelas(os) interlocutoras(es), a memória sobre a trajetória dessas(es) artistas na cidade no final dos anos 90 e início dos anos 2000. Esse período é

considerado, por ambas as gerações, como o início da arte, caracterizado como momento de “brilho, glamour e exagero”.

A escolha pela *Geração Bistrot* para caracterizar a geração mais velha na cidade se deu a partir de muitas indagações sobre quais eram as artistas veteranas. A busca por essas artistas aconteceu, primeiramente, nos concursos drags da cidade. Ao questionar as drags mais jovens sobre quem eram as mais velhas, estas sempre remetiam à geração que fez parte dessa boate. Essa menção às drags mais antigas foi me aproximando da boate Bistrot Dance, com o objetivo de investigar qual era a relação desta com o início da arte drag, isso porque, aberta em Campo Grande no início dos anos 2000, localizada na rua Pimenta Bueno, no Bairro Amambaí, ela é considerada a primeira boate LGBT da cidade, e se destacou, segundo o jornal regional Midiamax, como um “refúgio onde se podia encontrar igualdade, diversão e respeito”.

Com o questionamento ainda em mente, sobre quem eram essas artistas veteranas, busquei investigar se, para além da boate que funcionava no início dos anos 2000, havia drags no período dos anos 80 ou 90. Conforme as conversas avançaram, a indicação de que a arte drag surgiu nos anos 2000 em Campo Grande eram mais sólidas. Assim, ao tentar encaixar artistas para além dos anos 2000, eu deixava de olhar para a especificidade do meu campo e da realidade que tinha nessa cidade, cometendo o erro de compreender geração como sinônimo de velhice. A flexibilidade de adequar a pesquisa no campo dos debates sobre velhice não me parecia adequada quando remetia às artistas veteranas deste estudo, uma vez que compreendi, finalmente, que este trabalho não era sobre velhice e, sim, sobre geração.

Desse modo, a boate Bistrot, em minha pesquisa, assume a posição de uma unidade geracional que posiciona os sujeitos em quem é velho e quem não é. Não no sentido da velhice compreendida na forma de senso comum, mas sim como um marco do início da arte drag na cidade e, portanto, como um espaço importante para as duas gerações de drag queens e de influência para as artistas mais jovens. Revela-se, assim, uma especificidade desse campo onde a arte drag aparece na cidade, com essa nomeação, mais tardiamente em relação a outras cidades ou países que tiveram essa realidade apresentada em trabalhos que serviram de bibliografia para esta pesquisa.

Em relação à geração mais jovem, fui selecionando as drags na medida que construía o campo a partir de um circuito drag. Não defini um critério de recorte de idade ou de tempo em atividade. O único critério que defini foi de que a(o) artista estivesse se apresentando ou

vivenciando a arte entre os anos de 2019 e 2020 (duração da pesquisa). Entre essas, tive contato com 10 artistas da *Geração Atual* com idades entre 19 e 30 anos e 6 artistas da *Geração Bistrot* com idades entre 35 e 50 anos. A diferença entre a quantidade de interlocutoras(es) jovens e “velhas” denuncia como a geração mais jovem foi mais acessível a mim.

A partir do contato inicial com as(os) interlocutoras(es), já ficou evidente como elas(es) marcam as diferenças e semelhanças entre si e a outra geração. No caso da *Geração Bistrot*, a sua caracterização pelas(os) artistas mais jovens está diretamente vinculada com o surgimento do espaço da Boate Bistrot Dance. Assim, é importante detalhar a cena presente na época da boate Bistrot.

Para além de um espaço gerado pelas sociabilidades de artistas, a boate Bistrot, serve como um mapa referencial da arte drag em Campo Grande. A constituição do espaço da boate, para além da socialização, deve ser entendida como a constituição de um espaço político. Para Esmael de Oliveira (2009), o espaço não é dado, mas construído, inclusive, a partir de dimensões políticas e ideológicas que impactam na forma de estabelecimento dos diferentes processos de sociabilidade.

O espaço da boate Bistrot é ressignificado pela a apropriação e subjetivação que ambas as gerações fazem dele. Mais do que um espaço de sociabilidade gay, no início dos anos 2000 ele é “determinante para a compreensão de identidades de grupos tidos como hierarquicamente vulneráveis e invisíveis” (OLIVEIRA, 2009, p. 14).

A transição da época da boate Bistrot Dance foi marcada pela popularização do *Reality Show RuPaul's Drag Race*⁷ e o advento de artistas drag queens em âmbito nacional, como Pablló Vittar e Glória Groover. Isso resultou na exposição recente do entretenimento ligado aos shows de artistas drag queens em Campo Grande. Não só resultou em mudança na relação do modo de fazer/ser drag queen de uma geração para a outra, como também uma mudança da arte drag queen com a cidade. Essa alteração levou, e continua levando, ao aparecimento de novas drag queens a cada ano, atingindo atualmente uma cena vasta de mais de 50 artistas vivenciando a arte. Sendo essa vivência tanto em performances em boates,

⁷ *RuPaul's Drag Race* é uma série de televisão que documenta a busca da mais famosa das drag queens pela "próxima estrela drag dos EUA". A icônica RuPaul vem desfrutando de sucesso global desde os anos 1990 com programas de televisão, participações no cinema e vários álbuns lançados, mas foi sua capacidade de criar conexões entre os públicos LGBT e simpatizantes que a catapultou para o status de entidade midiática. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/sociedade/uma-reflexao-sobre-rupaul2019s-drag-race>. Acesso em: 10 de out. 2020

eventos para a população LGBT apoiados pelo governo do estado ou até mesmo nas plataformas digitais com montações e tutoriais sobre arte.

Ao contrário das drags veteranas, as mais jovens se consideram mais contemporâneas em suas performances e montações. Com os cabelos mais lisos, músicas estilo pop e performances dançantes com músicas que estão tocando nas rádios. Conhecidas por uma montagem e estilo mais *Fishy*. Ou seja, um estilo que se aproxima mais de uma feminilidade, o que elas chamam de “estilo menininha”. A presença desse novo estilo leva a uma crítica da “geração” da Boate Bistrot, inclusive com a definição da arte atual como transformismo, ressaltando-se que a alteração do estilo das apresentações não significa uma perda da identidade *drag* pela geração mais nova, e sim uma alteração da forma de se montar por conta do tempo. Assim, a *Geração Bistrot* afirma que a identidade *drag* foi se perdendo ao passar dos anos. Para elas, as drags atuais fazem transformismo, enquanto elas fazem originalmente a arte.

As drag queens de ambas as gerações constituíram unidades de geração, partilhando tanto um contexto urbano específico quanto uma identidade drag correspondente a cada momento. A diferença do contexto urbano experienciado pelas gerações analisadas pode ser observada na medida em que os eventos atuais trazem certa visibilidade para as cenas drag queen do Estado e representam um diferencial no cenário cultural⁸ de uma cidade considerada por Daniel Attianesi e Guilherme Passamani (2018) como “um urbano para lá de rural”.

Essa transformação se caracteriza por um aumento na quantidade de eventos relacionados a esse movimento (inclusive com artistas de alcance nacional) que se contrapõem ao histórico de Campo Grande, em que Attianesi e Passamani (2018) perceberam uma “cidade formada pelo movimento político por autonomia de grandes latifundiários, a cidade dos filhos de fazendeiros que haviam ido para os grandes centros do país, continua a carregar uma urbanidade esculpida pelo agronegócio” (ATTIANESI; PASSAMANI, 2018, p. 66). Essa caracterização da cidade de Campo Grande se daria, em grande medida, pelo fato dela se apresentar em aspectos urbanos, como prédios, *shoppings*, casas noturnas, ruas e

⁸ A ligação do ambiente cultural de Campo Grande com origens rurais é destacada pela Secretaria Municipal de Cultura e Turismo na 8ª edição do Perfil Socioeconômico de Campo Grande - 2019: “As fortes características herdadas da cultura bovina refletem-se no Estado e na Capital por meio de uma cultura com traços fortes de latinidade e cores metropolitanas interligadas à essência regional, misturando vivências campestres e indígenas às influências dos migrantes mineiros, nordestinos, paulistas, gaúchos, dos imigrantes japoneses, árabes, italianos, espanhóis, portugueses e paraguaios, dentre outros” (SECTUR, 2019, p. 400).

avenidas, mas ainda carregando em sua identidade aspectos rurais, já que grande parte de sua economia é baseada na agricultura e 95,49% de sua área corresponde à zona rural⁹.

A percepção de como tem se desenvolvido a arte drag queen, pertencente a um segmento GLS, em uma capital do interior do Brasil cuja cultura é tão ligada ao agro¹⁰, permite compreender de que maneira essa experiência tão universal e metropolitana acontece na dimensão para além das metrópoles e cidades de grande porte.

Assim, a visibilidade da diferença, em um espaço marcado pela tradição do agronegócio, faz com que a arte drag represente um contraponto ao que é hegemônico (seja o sertanejo ou mesmo a cultura pop mais geral). Isso pode demonstrar que, mesmo de forma restrita, há a permanência de algum grau de diferenças identitárias no Estado. Essa “diversidade cultural” do Estado é, inclusive, citada pela prefeitura da Capital em seu perfil socioeconômico do ano de 2019, conforme o trecho abaixo:

A pujante capital, também conhecida como Cidade Morena, conquistou muito no campo cultural nas últimas décadas e tem visto e incentivado o crescimento das artes em geral. O teatro, a dança, a música, as artes plásticas, a literatura, o cinema e a cultura popular, incluindo aí o artesanato e outras manifestações, fortalecendo-se de forma vigorosa (SECTUR, 2019, p. 400).

Aprofundar os estudos que cruzam geração com a arte drag queen tecendo um panorama de como essa arte tem sido vivenciada em Mato Grosso do Sul, representa um avanço. Vivemos um quadro de pouca¹¹, ou nenhuma, produção científica sobre esse assunto, uma vez que os estudos sobre drag estão geralmente ligados apenas às suas identidades, corporalidade e performances. Desse modo, conhecer essa realidade pouco explorada, do ponto de vista acadêmico, coloca a antropologia do Estado de Mato Grosso do Sul em diálogo com outras antropologias nacionais e internacionais que vêm tratando sobre o tema.

A análise das drags, no âmbito da questão geracional, permite o estabelecimento de um olhar sobre todo um desenvolvimento desse movimento artístico em um horizonte de aproximadamente 20 anos. Isso permite, também, o explicitar de um movimento artístico

⁹Dados retirados do jornal eletrônico Correio do Estado, disponível em: <https://www.correiodoestado.com.br/cidades/campo-grande/com-95-de-area-rural-campo-grande-movimenta-r-112-milhoes-com/272934/> Acessado em 16/07/2019

¹⁰ Algumas(uns) interlocutoras(es) ressaltaram que a escassez de espaços para suas apresentações, deve-se ao fato da ligação da maior parte dos estabelecimentos a um ambiente sertanejo.

¹¹ Apesar da pouca produção sobre a arte drag queen em Mato Grosso do Sul, no Brasil as pesquisas acadêmicas sobre a arte drag fazem um movimento contrário ao que está acontecendo no Estado. Desde o advento de *RuPaul's Drag Race* há um contingente de novas pesquisas despontando sobre o tema.

“subversivo” aos costumes regionais conservadores, demonstra e fortalece o rompimento de barreiras que impedem o desenvolvimento de performances diferentes das habitualmente aceitas no contexto da urbanidade campo-grandense.

Além desta pesquisa procurar um diálogo com tantas outras que discutem os temas geração, gênero, memória e arte drag queen, ela servirá (assim espero) para outras análises e leituras futuras. Contudo, as interpretações realizadas neste estudo são de caráter provisório, ou seja, nenhuma das leituras que fiz são definitivas.

Organização dos capítulos

O primeiro capítulo, “Começando a montagem: apresentando as drags”, apresenta um levantamento do estado da arte. Seguido de uma discussão sobre a construção da pesquisa e as reformulações pelas quais ela passou. Nele, também apresentarei as(os) artistas que são interlocutoras(es) deste estudo, refletindo sobre a arte drag referente a cada geração e como as redes que compõem este trabalho se conectaram e compuseram o universo analisado. Destacarei, por fim, os estilos de cada artista, refletindo sobre quais são os mais presentes em Campo Grande - MS.

O segundo capítulo, “A hora do show: entre festas e concursos drag”, abordará, de forma mais sistemática, os circuitos realizados pelas duas gerações de artistas drag queens na cidade de Campo Grande - MS. Nesse capítulo, será apresentada a forma como elas manejam suas identidades frente ao “cenário GLS” da cidade com a finalidade de se tornarem visíveis diante de regimes de visibilidade. Nessa sessão, também será abordado o uso e des(uso) dos espaços urbanos feitos por cada geração de artistas drag e como elas ocupam um espaço hierárquico no “entretenimento GLS”. Bem como os deslocamentos e transição da arte drag queen para as plataformas digitais.

O último capítulo, “Shortinho tipo Anitta: as diferenças e semelhanças entre as duas gerações”, analisará as principais aproximações entre as duas gerações de artistas na cidade. Aqui analiso, as tensões entre as duas gerações em relação à montagem, indumentária, lugares ocupados em Campo Grande, causadas pelas diferenças e o desenvolvimento das performances realizadas por ambas as gerações.

CAPÍTULO I COMEÇANDO A MONTAÇÃO E APRESENTANDO AS DRAGS

1.1 “*Drag queen é arte, Drag queen é história e é cultura*”: escrachando a arte drag

As(os) interlocutoras(es) deste estudo fizeram questão, nas nossas primeiras conversas, de me contextualizar sobre o que se caracterizaria por arte drag queen, fazendo alusão à história de como e quando teria surgido essa arte, afirmando *drag queen é arte, drag é história e é cultura [sic]*. Assim como elas, esta seção procura apresentar algumas pesquisas que versam sobre o tema, com a finalidade de realizar um breve estado da arte. Foram feitas consultas ao banco de teses e dissertações da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e à plataforma de SciELO.

Foi durante um evento de antropologia que me apresentaram o trabalho de Esther Newton (1979). Bibliografia fundamental para a pesquisa sobre a arte drag queen, a autora da Escola de Chicago, em *Mother Camp* (1979), realizou a primeira pesquisa sobre *female impersonation* ou drag queens em duas cidades estadunidenses nos anos de 1960, no período do pré- Stonewall.

Newton (1949) utiliza o termo *female impersonation* como sinônimo do “montar-se drag” para caracterizar todas as pessoas que realizam performances de forma profissional e recebem salários por essa atividade. Ela se refere a essas pessoas como “men who dress and act like women” (p. 3). Em tradução livre, ela define como sendo drag queens os homens que se montam como mulheres. Para a autora, essas artistas são “pessoas da noite” por necessidade. O grupo tem uma percepção do mundo em que se veem como um fenômeno sofisticado do urbano, apontando para a necessidade desse espaço para existir. Associa a arte drag queen a um cenário urbano, onde essa arte só é possível por causa das aberturas que esse urbano oferece.

No Brasil, as performances teatrais realizadas por “homens” satirizando e desafiando normas de gênero foram realizadas pelo grupo teatral Dzi Croquettes. Esse grupo surgiu em meio à ditadura militar de 64 e foi estudado por Rosemary Lobert (1979) que destaca a proposta “constestadora das categorias sociais vigentes, fantasiada de purpurina, flores e paetês” (p. 2). O grupo, que não se nomeavam como drag queens, mas, ainda assim, constituiriam-se a partir de performances que se encontravam na ambiguidade de masculino e

feminino, tinha como destaque as relações que eram estabelecidas entre os *Tietes* e os *Dzi*, o que já anunciaria a vivência de irmandade dentro desses grupos artísticos.

As pesquisas sobre a arte drag queen no cenário brasileiro iniciam a partir do fim dos anos 90 e começo dos anos 2000. Nesse período, estava em andamento no país um segundo momento de expansão do segmento de mercado relacionado à homossexualidade, denominado como “mercado GLS”.

Desde meados de 1990, vem se desenhando um novo contexto de expansão, diversificação e segmentação desse mercado na cidade de São Paulo, implicando uma multiplicação de categorias de identidade e de estilos. [...] a idéia de que os lugares de sociabilidade e as práticas de consumo – deles e neles – desempenham um papel diferente do que aparentemente desempenharam outrora, marcando as singularidades do contexto de segmentação de mercado que se firma nas duas últimas décadas: não apenas verifica-se um aumento do número de estabelecimentos que compunham o antigo “gueto” e uma nova profusão de categorias de identidade, mas também uma transformação mais incisiva em direção à diversificação de iniciativas e fixação de públicos, uma maior visibilidade e uma ocupação mais multifacetada no espaço urbano (FRANÇA, 2010, p. 2).

É inegável que, assim como as “boates GLS” surgiram no Brasil no meio de uma dinâmica social e cultural das “experiências homossexuais”, a arte drag pertence a esse mesmo contexto. Essa relação também pode ser observada em Campo Grande – MS na abertura da boate Bistrot, caracterizada pelas(os) interlocutoras(es) como a primeira boate “assumidamente” “GLS” da cidade. Isso foi impulsionado a partir de uma lógica mercadológica que, como salienta Isadora Lins França (2007), está ligada ao surgimento de uma crescente relação do mercado com a militância.

Tais atores começam a se ver, e a ser vistos, como articuladores de uma ação política, no sentido em que estimulam a “autoestima dos homossexuais” e a formação de uma “identidade positiva” – através de iniciativas como festivais de cinema, editoras e mesmo espaços de lazer e sociabilidade – e fazem circular informações por esse público – por meio de sites e revistas especializadas (FRANÇA, 2007, p. 299).

A consolidação do “mercado GLS” permitiu a visibilidade de artistas drag queens e transformistas no contexto dessas “experiências homossexuais”. Juliana Gonzaga Jayme (2001), em sua tese de doutorado sobre as diferenças e pontos de contato presentes na montagem de travestis, transformistas, drag queens e transsexuais em Belo Horizonte e Lisboa, revela que havia uma confusão usual que colocava esses sujeitos em um mesmo

rótulo. Ao se referir a travestis, drag queens, transsexuais e transformistas dentro da categoria que ela denomina *transgender*, a autora as define como sujeitos que se utilizam do verbo “montar-se” para produzir seus corpos. Podendo, assim, tanto se aproximar quanto manter suas particularidades, construindo e reconstruindo uma forma não fixa das identidades.

Ao diferenciar as identidades dentro de um universo *transgender*, a autora define a arte drag queen como mais próxima da caricatura e da paródia: “O feminino parodiado que concorre com o masculino, com a virilidade. Aqui o homem e a mulher aparecem simultaneamente como que construídos numa brincadeira, num jogo, no qual o duplo e o ambíguo se mostram no mesmo instante” (JAYME, 2001, p. 64). Destaco que a autora utiliza essa definição em um momento incipiente da arte drag no Brasil. Essa definição se aproxima, como será apresentado ao decorrer desta dissertação, ao que a *Geração Bistrot* considera como arte drag.

Anna Paula Vencato (2002), em sua pesquisa sobre corporalidades e performances de drag queens em territórios gays na Ilha de Santa Catarina, aprofunda o olhar sobre as drag queens dentro do universo *transgender*. Assim como Jayme (2001), a autora aponta que as diferenças das identidades dentro desse universo costumam ser apagadas. Segundo Vencato (2002) as “drags existem em performances que ultrapassam o planejado ou o construído através da maquiagem e trajes que portam. Drag queens, além do mais, estão presentes no imaginário GLS e urbano brasileiro” (p. 5). Definindo como sendo, de modo geral, homens que se transvestem, mas sem o intuito de se vestir de mulher. Mesmo de forma caricata, como os homens em carnavais, essas drags reinventam um feminino exagerado em sua representação, porém sem debochar do “ser” mulher. Contudo, a autora afirma que drags nem sempre são homossexuais, embora a associação com o “mundo gay” seja inevitável para algumas pessoas. Essa associação, neste estudo, será analisada e debatida a partir das vivências de algumas(uns) interlocutoras(es).

A expressão *se montar* é bastante utilizada pelas *drag queens*. Pode-se dizer que uma *drag queen* não se veste ou maquia, ela *se monta*. *Montar-se* é o termo *nativo* que define ato ou processo de travestir-se, (trans)vestir-se ou produzir-se. De qualquer modo, não são apenas as *drags* que podem se montar (...) (VENCATO, 2009, p. 9).

Para a Vencato (2002), o que difere essas(es) artistas dentro do universo transgênero¹², são os aspectos de teatralidade, corporalidade e a temporalidade.

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

Essa teatralidade, apontada pela autora, pode ser compreendida pelo aspecto ficcional que as drag queens estabelecem ao se montar, ou seja, quando se oculta o “corpo real”, remodelando não só um corpo como também gestos e trejeitos. Essa estratégia da corporalidade drag queen e a reiteração de um corpo desejado e construído, foi refletido por Judith Butler (1990) em sua obra *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade*, referenciando essa performatividade a uma paródia de gênero.

Ao pensar a identidade drag queen, faz-se fundamental pensar a partir dos estudos de gênero. Tal necessidade advém da compreensão de que a identidade dessas artistas está no plano performático de gênero, como é salientado por Butler (2002). A autora utiliza a identidade drag queen como uma metáfora para explicar como o gênero é performativo, pensando gênero como o mecanismo segundo o qual se produzem e naturalizam noções do masculino e feminino, mas também como o mecanismo mediante o qual esses termos são desconstruídos e desnaturalizados.

Nesse sentido, Butler (2002) reflete acerca do gênero a partir da rejeição de um caráter fixo e binário. Logo, essa perspectiva o compreende como um ato que é tanto intencional quanto performativo, que não deve ser construído como uma identidade estável e sim como uma identidade tenuemente constituída no tempo, por meio de repetições. Isto é, “os gêneros são instituídos pela estilização do corpo e, por isso, precisam ser entendidos como processo ordinário pela qual gestos corporais, movimentos e ações de vários tipos formam a ilusão de um EU atribuído de gênero imaterial” (BUTLER, 2019, p. 214).

Assim, Adriana Piscitelli (2009, p. 143) afirma que as novas leituras sobre gênero consideram que a distinção entre o feminino e o masculino não esgotam os sentidos do gênero, pois há as pessoas que resistem às classificações lineares como “homens” e

¹² A autora traduz o termo *transgender* para transgênero.

“mulheres” como, por exemplo, as pessoas intersexuais e as travestis que transitam entre o masculino e o feminino e mesmo as pessoas que se identificam como não binárias.

As drags aguçam o público com os seus comportamentos que partem do não-verbal performatizado, o gênero que “imita”. Para Butler (2000), elas fazem isso por meio de “atos” que não são singulares ou deliberados, mas uma prática reiterativa e citacional pela qual o discurso produz os efeitos que nomeia, ou seja, não como o ato pelo qual o sujeito traz à existência aquilo que ele nomeia, mas, ao invés disso, como aquele poder reiterativo do discurso para produzir os fenômenos que ele regula e constringe. Isto é, esse ato é construído socialmente.

Nesse sentido, para Butler (1990), a performance *drag* brinca com a distinção entre anatomia do sujeito e o gênero que está sendo performado. Dessa forma, a performance *drag* é usada para explicar a performance que todos realizam, sendo ela totalmente construída a partir de um gênero que “queremos”, buscamos.

Butler (1990), ao caracterizar essa performatividade, afirma que, na verdade, estamos na presença de três dimensões contingentes de corporeidade significativa: sexo anatômico, identidade de gênero e performance de gênero. Ela explica que, se a anatomia do performista é distinta de seu gênero e se os dois se distinguem do gênero da performance, então a performance sugere uma dissonância não só entre “sexo”¹³ e performance, mas entre “sexo” e gênero e entre gênero e performance. Desse modo, a *drag* imita o gênero, pois, por mais que criem uma imagem de “mulher” unificada, há uma revelação da distinção dos aspectos de gênero que são falsamente naturalizados como uma unidade da ficção reguladora. Dito de outro modo:

Ao imitar o gênero, o *drag* revela implicitamente a estrutura imitativa do próprio gênero – assim como sua contingência. Aliás, parte do prazer, da vertigem da performance, está no reconhecimento da contingência radical da relação entre sexo e gênero diante das configurações culturais de unidades causais que normalmente são supostas naturais e necessárias. No lugar da lei da coerência heterossexual vemos o sexo e gênero desnaturalizados por meio de uma performance que confessa sua distinção e dramatiza o mecanismo cultural da sua unidade fabricada (BUTLER, 2003, p. 196-197).

Vencato (2002) ressalta a importância de entender que o aspecto teatral da performatividade só acontece quando este não revela as normas que a orienta. Como “no caso

¹³ Sexo biológico.

específico das drags, parece fundamental entender quais são as regras implícitas à performatividade do gênero e da construção do corpo ou, seja, como se dá, na performance, a construção de uma corporalidade drag” (VENCATO, 2002, p. 104).

Alguns autores atribuem a identidade drag queen a uma identidade de gênero em oposição ao travestismo e à transexualidade. Ao debater sobre a configuração da identidade drag queen a partir da teoria queer, Maria Teresa Vargas Chidiac e Leandro Castro Oltramari (2004) associam o ser *drag* ao trabalho artístico, pois há a elaboração de uma personagem: “a elaboração caricata e luxuosa de um corpo feminino é expressa através de artes performáticas como a dança, a dublagem e a encenação de pequenas peças” (p. 471). Afirmam, ainda, que as *drags* atuam sob um conceito mais flexível de travestismo e que, embora elas sejam atores transformistas, distingue-se das travestis por andarem, em seu cotidiano, “vestidos de homem”, exercendo também profissões diversas, não afeitas ao transformismo durante o dia. “As drags constituem-se em personagens caricatas e satíricas, que brincam com a sexualidade de seu público e satirizam a própria sexualidade e suas variadas manifestações” (CHIDIAC; OLTRAMARI, 2004, p. 474).

Essa discussão também é presente nos estudos sobre sexologia. Fernando Luiz Cardoso (2005), ao realizar uma discussão sobre as categorias comumente usadas no campo da sexologia, aponta para essas identidades no universo transgênero, como fenômenos. Aproximando-os, em sua definição, como manifestantes de desejo referente a um comportamento social de “vestir-se como o gênero de outro sexo, isto é, podem abranger pessoas do sexo masculinos que se comportam, ou que se vestem socialmente como se fossem mulheres, ou vice-versa, mas com diferentes objetivos” (CARDOSO, 2005, p. 423). Ao se referir a essas identidades como categorias enrijecidas, o autor desconsidera que essas identidades são fluidas e podem até mesmo ser associadas em um mesmo sujeito.

Quando se discute a identidade drag queen, entendo como inevitável discutir neste trabalho as construções de masculinidades e feminilidades, pois é a partir dessas (des)construções que a(o) artista vai moldando e satirizando suas performances. Uma vez que “o gênero se constitui em cada ato da nossa vida, seja no plano das ideias, seja no plano das ações. O tempo inteiro a gente está constituindo o gênero no nosso próprio cotidiano” (GROSSI, 2004, p. 9) e é a partir desses constituintes que a(o) artista vai moldando sua performance e estilo drag.

Os estilos de se montar drag foram apresentados no campo de Vencato (2002) e em demais autores. Vale ressaltar que um estilo de uma drag queen é bastante subjetivo e que, desde a pesquisa da autora, estes foram se resignificando e aumentando com base nas influências drags¹⁴. Vencato (2002) encontra em sua pesquisa cerca de cinco estilos de drag queens, seriam eles: Top-drag (são aquelas que têm uma postura mais feminina e têm a obrigação de sempre estarem bonitas); Caricatas (são as drags mais engraçadas e cômicas); Ciber-drags (têm um estilo mais futurista, mas se aproximam das top-drag); Andróginas (têm um estilo mais masculino e procuram se afastar da feminilidade); e as Bonecas (são drags que se montam como boneca).

É na corporeidade significante que a(o) artista vai delineando sua drag queen. São em/pelos seus corpos que ocorrem as relações sociais de poder; neles é o lugar das intersecções, isto é, os consideramos os lócus de articulação de relações e legitimador de princípios sobre a sociedade (MONTEIRO, 2012). Pensando nesses corpos, podemos notar que as *drags* utilizam de sua corporalidade para fazer as suas performances. Esses corpos construídos e produtores de um processo de significação podem configurar as performances como as mais propícias para envolver o público em suas apresentações. É nessa relação do corpo da drag queen com o público que serão construídas e reiteradas as normas para a sua performance.

Essa experiência corporificada nas(os) artistas drag queens não terá um caráter fixo e quase nunca uma montagem que envolva silicones líquidos, cirurgias e manipulação de si, mas, sim, uma construção do corpo através de uma montagem, no caso das(os) interlocutoras(es) deste estudo, quase sempre provisória. Mas nem por isso essa ação não será vista como dissidente, pois, para Sônia Maluf (2002), a corporalidade no fenômeno transgênero na “experiência corporificada de tornar-se outro, ao mesmo tempo que dramatiza os mecanismos de construção da diferença, não deixa de ser um empreendimento anti-hierárquico que desestabiliza as políticas dominantes da subjetividade” (MALUF, 2002, p. 151).

Joseylson Fagner dos Santos (2012), ao apresentar uma discussão sobre corpo e gênero na experiência de drag queens na cidade de Natal (RN), afirma que o corpo drag é “um campo de experimentação constante, a exemplo dos outros estilos de metamorfose de gênero, onde a feminilidade se reinventa cotidianamente na exploração de novas técnicas que

¹⁴ Como pode ser observado no anexo II dessa dissertação.

garantem a simulação” (p. 161). O autor aponta que, muitas vezes, as drag queens são vistas apenas “do ponto de vista profissional, no predicado de artista que se traveste de forma lúdica para representar um papel feminino, indicando por sua vez que aquele comportamento incorporado não fizesse parte do ator” (p. 168). Quando na realidade há “em determinados casos uma proximidade tão grande entre criatura e criador, e está se percebe de maneira nítida através de fatores como o timbre da voz, a postura corporal, e até mesmo os pronomes de tratamento que são usados para se dirigir a um ou outro” (p. 168).

Portanto, a travestilidade na experiência drag queen nada mais afirma o espaço ficcional onde são produzidas masculinidades e feminilidades, criticadas a partir do momento em que se mostram flexíveis e artificiais, ao mesmo tempo em que são também acessórias, passando a habitar ou abandonar a mesma corporeidade a partir da decisão de estar esteticamente masculino ou feminino em determinada situação (SANTOS, 2012, p. 168).

Esse espaço ficcional ao qual a drag queen pertence, situa, segundo Santos (2012), “o indivíduo num estado de feminilidade ritualizada na plasticidade (roupas, próteses, acessórios, maquiagem e postura) que, ao finalizar a metamorfose corpo do intérprete, deseja retornar à sua condição inicial de rapaz” (p. 166). É nesse espaço ficcional que as normas, regras e padrões se reiteram, sejam padrões de feminilidades ou masculinidades heteronormativos, com práticas ritualizadas.

Avelar Amorim Lima (2016), em seu trabalho sobre as práticas performáticas do universo drag queen, a partir da etnografia realizada na cidade de Teresina- Piauí, aponta para o crescimento de uma sociabilidade performática drag queen na cidade de Teresina. O autor ilustra que as(os) artistas abordadas na sua pesquisa possuíam um desejo latente da ocupação de novos espaços urbanos, esse mesmo desejo foi observado entre as(os) interlocutoras(es) deste estudo, como será melhor detalhado no capítulo dois desta dissertação. A relação entre as artistas e a cidade pode ser interpretada a partir de uma relação de poder em que estas necessitam do outro (neste caso a cidade) para a manifestação da arte drag queen.

Avelar Lima (2016), ao categorizar as drag queens de Teresina, afirma:

Em conceitos gerais, *drag queen* é uma personagem a quem é dada vida pelo intérprete criador ou artista. Ela parte do princípio de busca por um corpo feminino repaginado. É um sujeito construído pelo exagero das formas de ser, como: andar, falar, enfim, de se expressar. Ademais, apoderam-se do uso de indumentárias de brilho, roupas com strass, perucas coloridas, maquiagem exagerada, lentes de contato de cores vibrantes ou fosforescentes, e um salto que eleva a estima transparecida em sua forma de

olhar o outro, como se fosse um sujeito poderoso, o que é garantido pelo imaginário de estar na condição de beleza física acima de todos (LIMA, 2016, p. 19-20).

Isso é feito através da montagem, é performado, é negociado o tempo todo com o público que as assiste. Portanto, Lima (2016) considera essa identidade transitória. Rubens Mascarenhas Neto (2018), sobre o ato de se montar, conclui que ele pode ser entendido “como uma exploração de possibilidades corporais distintas, ao adotar um conjunto de elementos relacionados a ideais de feminilidade e masculinidade” (p. 20).

Esse corpo drag é refletido não só na antropologia, mas também em outras áreas, tornando-se, assim, um campo de pesquisa multidisciplinar. Iran Almeida Brasil (2017), por exemplo, em sua pesquisa sobre a transformação de artistas drag queens no campo da educação, destaca a concepção de um corpo drag como transgressor. Para o autor, o corpo da drag queen é uma potência transgressora, pois é ele mesmo que cria as suas normas.

Em uma autoetnografia, o autor se refere à performance da figura drag a uma “invenção, experimentação e intervenção” (BRASIL, 2017, p. 64), o que se aproximaria muito de uma prática educativa. Brasil (2017) compreende que é através de um corpo que passa pela invenção, experimentação e intervenção, um corpo artístico e, inicialmente, visto como uma tela em branco, que há a possibilidade de a drag transgredir as normas. Ele diz que “é o corpo e sua centralidade este que protagoniza ações e pensa sobre elas, é um corpo potente que cria, inventa, intervém se faz presente e interage com outros corpos” (BRASIL, 2017, p. 64).

A reflexão proposta pelo autor de pensar a arte drag queen e seu corpo como uma potência transgressora ignora algumas performances reiterativas da própria norma. Isso pode ser observado quando falamos de algumas performances drag queens que, mesmo vistas como desviantes dentro da heteronormatividade, são marcadas por esse caráter reiterativo. Como foi observado durante minha monografia¹⁵, realizada em 2018 durante um concurso drag queen regional da cidade, a prática reiterativa foi vista desde as performances até ao resultado do concurso. Algumas(uns) interlocutoras(es) daquela pesquisa adotavam, em suas performances, elementos que se aproximavam cada vez mais de um feminino padrão estereotipado.

¹⁵ Intitulada “Montação, tombação, picumã”: uma análise antropológica da performance drag em Campo Grande – MS sob orientação do Prof. Dr. Tiago Duque.

Contudo, essa prática não significa que a arte drag não se constitui por um fazer político. Nathalia Sato Campana (2017) concebe essas(es) artistas através de um ato estético-político que cruza as fronteiras de gênero e rompe com as ontologias binárias e heteronormativas. Isto é, ao mesmo tempo em que as artistas são concebidas por meio do caráter de sua identidade transgressora, não podemos nos esquecer que as mesmas, em determinadas situações, podem enquadrar suas performances com elementos normativos.

Graças a essa disseminação midiática da arte drag queen, abre-se um vasto campo de pesquisa sobre o tema, e a relação dessas artistas com a cidade. Maria Eduarda Almeida de Oliveira (2019), ao explorar a cena drag na cidade do Rio de Janeiro, aponta para os trânsitos que essas(es) artistas realizam na cidade, em sua discussão sobre territorialidade e margem. Para a autora, a marginalização em torno da cultura LGBT acarreta a formação desses territórios na cidade: “São locais que celebram as diferenças e contribuem para a aceitação de sexualidades e maneiras de expô-las perante a sociedade, surgindo nesse âmbito uma supervalorização da cultura e estética drag” (OLIVEIRA, 2019, p. 44). O trânsito dessas(es) artistas dentro da cidade obedece a uma regra e uma noção de “espaço seguro”, onde lugares como a Zona Sul do Rio de Janeiro se tornam a casa dessas(es) artistas, e lugares mais periféricos são evitados. Assim, há uma adoção de estratégias como forma de preservá-las(os) de violências dentro da cidade, como a autora afirma ao comentar sobre festas drags, feitas por drags e para drags.

Essas estratégias de visibilidades de artistas drag queens dentro da cidade são abordadas na pesquisa de Rubens Mascarenhas Neto (2018) sobre os trânsitos e redes de jovens drag queens em Campinas - SP. Para o autor, “há uma economia do prestígio que se manifesta em determinados espaços, a partir do tipo de show esperado” (NETO, 2018, p. 102). Ou seja, segundo as(os) artistas, a forma como elas(es) manejam suas performances nos concursos é diferente da forma como elas(es) fazem a arte nas boates ou outros espaços. Sendo assim, uma forma de manipulação da sua performance de acordo com o público que as(os) assistem.

É importante destacar as diferenças de identidades dentro do universo *transgender*, não como forma de apagar uma outra identidade, mas como uma forma de salientar o que me foi dito durante o campo, especialmente porque as drag queens das duas gerações fizeram questão de apontar essas diferenças. Como já mencionado, no estudo de campo realizando na pesquisa anterior, a análise do manejo identitário das drag queens coloca em oposição outras

identidades do universo *transgender*. Isso estabelece um gradiente hierárquico das identidades frente a uma manipulação do estigma. Isso pode ser exemplificado na relação que as(os) interlocutoras(es) deste estudo estabelecem em relação à identidade travesti, utilizando sua identidade com relação com um fazer artístico ainda que o “ser travesti” também tivesse vinculado aos palcos e shows de dublagem (GREEN, 2000; TREVISAN, 2004).

Assim, parece que a questão identitária drag tem relação a um fazer artístico, e não necessariamente a um corpo, mas, um fazer em oposição à prostituição. Esse fazer faz com que a nova geração de drags, inclusive, também possa ser composta por travesti e mulheres não-trans, o que era pouco comum em gerações anteriores (SANTANA, 2018, p. 7).

Portanto, a compreensão dessa arte em oposição a outras identidades transgêneros a limita e faz com que alguns estereótipos sejam estabelecidos para que, assim, tais identidades sejam diferenciadas. Nesta pesquisa, sigo com a ideia de que esse fazer se coloca em oposição à prostituição, mas avanço no sentido de compreender que esse fazer também é em oposição a um corpo, conforme será apresentado no capítulo três dessa dissertação.

1.2 A “montação” da pesquisa: construindo estratégias etnográficas

A análise sobre as(os) artistas drags, neste estudo, é importante por conta de sua localização geográfica em uma capital do centro-oeste brasileiro. Isso porque o fato delas estarem nessa região não as torna “menores” em comparação às artistas que estão em polos metropolitanos – muitas vezes utilizados como um comparativo por elas. Nesta pesquisa, região funciona como um marcador em que as(os) artistas drags manejam a sua forma de estar e fazer drag diante de uma cidade conhecida, amplamente, por sua cultura ligada ao agro, mas, ao mesmo tempo, com artistas drag de qualidade considerada, pelas(os) interlocutoras(es), como *tão rica e que não perde em nada em relação à cena de São Paulo [sic]*. Nessa perspectiva, apresentarei algumas cenas que contribuíram com o meu campo no sentido de analisar a relação diversa que a cidade de Campo Grande tem/teve com ambas as gerações drag queens.

A construção do campo se deu de diferentes maneiras e em diferentes lugares, como quase todos os trabalhos sobre a arte drag queen que serviram de influência para esta dissertação. A minha primeira incursão no campo foi em um concurso drag queen, o “Drag Star”, que estava em sua 7ª edição e ocorreu no sábado à noite, do dia 11 de maio de 2019,

entre as(os) artistas drag queen do estado de Mato Grosso do Sul, no Museu de Arte Contemporânea (MARCO) da capital. Localizado no Parque das Nações Indígenas e considerado um dos pontos centrais da cidade, além de maior prestígio social, acontecia naquela noite o evento que reuniu aproximadamente 150 pessoas espremidas no auditório do local.

Patrocinado pela subsecretaria de políticas públicas LGBT do Estado, o evento contava, como jurado, com a presença de Ikaro Kadoshi, drag conhecida nacionalmente, apresentadora do *reality Drag me as a Queen*¹⁶. Além da artista conhecida nacionalmente, o corpo de jurados tinha em sua composição artistas da *Geração Bistrot*, maquiadores(as) profissionais, artistas drag queens da *Geração Atual*, que já tem sua arte reconhecida, e artistas que performaram e se identificavam como transformistas¹⁷ antes mesmo da existência da boate Bistrot. Na 7º edição o prêmio de R\$ 300,00, uma peruca e uma maquiagem com um maquiador famoso da cidade, era disputado por 14 artistas drag queens que tinham em sua maioria idade entre 19 a 30 anos, chamando atenção, assim, para apenas uma artista drag com a idade um pouco mais avançada do que as(os) outras(os) participantes.

O concurso Drag Star é considerado, pelas as artistas da cidade, uma grande festa em que ambas as gerações podiam se encontrar. Isso fica muito evidente pelo compartilhamento de códigos de pertencimento entre as(os) integrantes do grupo, como evidenciado nas piadas feitas no palco, na interação da plateia para com as performances, especialmente nas brincadeiras com relação às técnicas mais íntimas como a depilação ser realizada adequadamente, ou com o processo de *aquendar a neca*¹⁸. Carregadas com o vocabulário do Pajubá, as(os) participantes daquele concurso trocam mensagens e piadas que só quem pertence ao grupo pode reconhecer.

O concurso marca uma noite importante não apenas para as(os) artistas que ali estão performando ou na plateia, mas também é uma noite que marca a cultura LGBT no Estado, como uma extensão do mercado GLS na cidade, cuja parceria com boates é marcante. A taxa de entrada era de R\$ 10,00 e concedia, ao final do concurso, uma entrada livre na boate, local

¹⁶ O programa passa no canal da Tv fechada E! O reality show, contém 2 temporadas e tem o propósito de ajudar mulheres com baixa autoestima e problemas interpessoais a encontrar sua “queen” interior. Além de Ikaro, Penelopy Jean e Rita von Hunty estão no comando do programa e dividem o palco da maestria. Disponível em: >><https://observatoriog.bol.uol.com.br/entrevistas/2019/02/ikaro-kadoshi-sobre-drag-me-as-a-queen-um-segurando-na-mao-do-outro-no-intuito-de-descobrir-a-melhor-versao-de-si-mesmo><< Acessado em 28/04/2020

¹⁷ A identidade transformista, conforme vejo em outros autores, bem como na autora Anna Paula Vencato (2009), que a define como aquelas que são profissionais do palco (p. 156).

¹⁸ Aquendar na linguagem das drag queens, melhor dizendo no Pajubá, significa esconder o órgão genital.

da comemoração da vencedora da noite. O patrocínio das boates é crescente nas edições do concurso.

Conforme as performances aconteciam, o público aumentava, gradativamente, a interação. Com músicas variando entre o pop e músicas melancólicas, e com performances alternando entre bate cabelo empolgante e ativismos que denunciavam preconceitos, a plateia interagiu entre gritos e aplausos. O bom desempenho nas performances fazia com que cada concorrente drag queen possuísse seu próprio estilo, com detalhes teatrais, aspecto este já apontado por Vencato (2002) como pertencente a essa identidade.

Isso fica mais evidente, por exemplo, durante a última performance realizada por Ikaro Kadoshi e por Apolo Black. As(os) duas(dois) estavam combinando na sua montagem drag, com cabeças raspadas e longos vestidos de gala com paetês finos performando em movimentos e *lip sync*¹⁹ ensaiados. Durante a apresentação, essa perfeição ficou na boca de todas(os) que estavam ali, pedindo para tirar fotos com a artista convidada e as parabenizando pelas performances. O *lip sync*, como um adorno fundamental para a show drag, foi fator de desempate também entre as três finalistas do concurso, em que as caras e bocas e os trejeitos com as movimentações das mãos no rosto fizeram com que a melancolia da música fosse transmitida pela performance.

Ao final do concurso, apresentei-me para as(os) primeiras(os) interlocutoras(os) que fariam parte deste estudo, na coxia, onde os figurinos estavam sendo guardados e a decoração do palco desmontada. Apresentei-me como uma estudante de mestrado que estava na sua segunda pesquisa sobre a arte drag queen na cidade. Drags que já havia conhecido no campo anterior me reconheceram, de modo que, nesse primeiro momento, o contato com as(os) artistas da *Geração Bistrot*, foi facilitado. Minha busca era focada exatamente nessas(es) artistas por conta da preocupação de não as(os) encontrar tão facilmente. Isso porque, como me foi transmitido, muitas(os) dessas(es) artistas, com o fechamento do Bistrot, mudaram-se, vindo a cidade anualmente apenas em eventos.

Após esse evento, fiz minha segunda incursão ao campo, por meio de um contato com uma das drags apresentadoras do Drag Star. Fui convidada para assistir, no dia 26 de agosto de 2019, o tradicional desfile cívico de comemoração do aniversário de 120 anos da cidade,

¹⁹ Nesta dissertação, utilizarei o termo inglês *Lip Sync* para me referir a dublagens que as(os) artistas deste estudo realizam durante suas performances. Trata-se de um termo êmico.

realizado na rua 13 de maio, que reuniu 15 mil pessoas²⁰. Dentre os grupos que desfilavam no evento, pela primeira vez na história da cidade havia seis artistas representando a arte drag queen ao lado de militares, fanfarra, escolas de samba, estudantes de escola pública, grupos religiosos.

Realizei a minha terceira incursão ao campo durante a quinta edição do concurso Corrida das Drag, realizada em julho de 2019, no Centro Cultural José Octávio Guizzo²¹, durante quatro sábados à noite. Com o apoio da Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul, e o apoio do CINE CAFÉ, o evento teve um formato diferente da edição anterior: iniciava-se às 17h e se assistia a alguns filmes²² com a temática LGBT, com uma duração de 1h30. Ao final de cada filme, ocorria, no espaço, apresentações de DJs da cidade e às 20h tinha início as apresentações e os “combates” entre as concorrentes. Essa edição contou com o tema do jogo de videogame *Mortal Kombat* em que as concorrentes tinham, a cada noite, uma adversária a vencer.

Destaca-se que, nessa edição, a busca por espaços mais prestigiados para a realização do concurso, evidenciada durante a quarta edição²³, foi superada pela mudança para um espaço que elas acreditam ser mais prestigiado pelas(os) morador as(es) da cidade. O centro cultural que serviu de palco para essa edição é considerado um espaço em que se materializa a cultura do estado de Mato Grosso do Sul²⁴. Desta forma, a mudança de espaço acarretou também a mudança da estrutura e da dimensão do concurso. O objetivo inicial na quarta edição era dar visibilidade às drags mais jovens na arte e a exibição do reality *Rupaul's Drag Race*²⁵ que serviu como uma importante referência para a criação e configuração desse evento.

²⁰ Informação obtida no <https://g1.globo.com/ms/mato-grosso-do-sul/noticia/2019/08/26/desfile-civico-dos-120-anos-de-campo-grande-reune-15-mil-pessoas-em-novo-endereco.ghtml>

²¹ O Centro Cultural de Mato Grosso do Sul foi fundado através de decreto do Governador Wilson Barbosa Martins em 11 de outubro de 1984, localizado na Rua 26 de Agosto, antiga Rua Velha que é considerada a primeira rua de Campo Grande. Disponível em <<http://www.centrocultural.ms.gov.br/institucional/historico/>> Acessado em 28/07/2019.

²² Dentre esses filmes assistidos estão Hedwing- Rock, amor e traição (2001), São Paulo em Hi-Fi (2013), Tomboy (2011) e “Laerte-se” (2017).

²³ Durante o campo anterior, que resultou na minha monografia, houve um discurso em tom de denúncia do espaço destinado a esse concurso na cidade no primeiro dia de apresentações, pois o bar em que elas se apresentariam tinha um caráter de menos prestígio por estar localizado na parte “underground” da cidade.

²⁴ Segundo Idara Duncan foi de grande importância o empenho de Nelly Martins, artista plástica e à época primeira dama do Estado, no sentido de materializar o primeiro espaço físico exclusivamente destinado à cultura em Mato Grosso do Sul. Disponível em: <<http://www.centrocultural.ms.gov.br/institucional/historico/>> Acessado em 28/07/2019.

²⁵ Ver Duque e Santana (2018).

O evento tinha certa estrutura: o palco ficava localizado na parte de fora do espaço e o centro cultural ficava aberto durante todas as apresentações. Com essa estrutura todos que passavam na rua poderiam assistir aos shows que aconteciam naqueles sábados, uma vez que algumas pessoas que estavam andando por ali, sempre paravam para ver mesmo com um tom de curiosidade as apresentações. As(os) organizadoras(es) daquele evento estavam muito felizes com o fato de ocuparem esse espaço.

Em seguida à Corrida das Drag, realizei a minha quarta incursão no campo, em um terceiro concurso realizado em Campo Grande. O Miss Gay, realizado pela subsecretaria de políticas públicas LGBT, em 28 de setembro de 2019, no auditório do Conselho Regional de Engenharia e Agronomia (CREA) do Mato Grosso do Sul. Não tendo como principal objetivo ser um evento focado para apresentações da arte drag queen, mas tendo artistas também concorrendo ao título, achei importante entender quais aspectos ou normas comportavam aquele concurso. De acordo com a comissão organizadora, todos poderiam concorrer e as categorias se dividiram em Miss diversidade *plus size*, Miss e Mister Gay.

Assim como nos outros concursos apresentados nesta pesquisa até esse momento, esse concurso era disputado por pessoas de diferentes cidades do Estado de Mato Grosso do Sul²⁶ e tinha como objetivo eleger a Miss ou o Mister que representaria o Estado no concurso nacional. Assim, este, diferentemente dos outros concursos, relacionava-se mais à apreciação da beleza do que shows ou performances. As(os) participantes deveriam atender aos seguintes requisitos: ser brasileiro nato ou naturalizado nos últimos doze meses e ser residente no Brasil; ter nascido no Estado de Mato Grosso do Sul ou residir no Estado há, no mínimo, seis meses; ter vencido nessa categoria no município natal; ser indicado pela coordenação municipal ou ter sua inscrição aceita pela produção do concurso.

Na categoria Miss diversidade *Plus Size*, concorriam oito participantes dentre as quais estava presente uma drag queen. De acordo com a página do evento no *Facebook*, as identidades que poderiam participar neste concurso eram diversas, mas deveriam pertencer a alguma identidade LGBT. Sendo que, de acordo com a publicação do edital de inscrição, o requisito para poder participar dessa categoria era, inicialmente, uma “autoidentificação” na categoria *plus size*²⁷. Com a não especificação da identidade de gênero que poderia concorrer,

²⁶ Estavam representadas as cidades de Aquidauana, Campo Grande, Corumbá, Figueirão, Ladário, Sidrolândia, Três Lagoas, Terenos, Dourados, Água Clara, Bonito, Anastácio e São Gabriel do Oeste.

²⁷ O termo *plus size*, “significa tamanho maior, em uma tradução literal. Esse termo é utilizado na área de moda para classificar pessoas que vestem peças de vestuário a partir do manequim 46” (Silva, 2012, p. 12).

fica subentendido que poderiam ser homens gays, mulheres trans, travestis ou até mesmo, não referindo essa identidade a uma identidade de gênero, drag queens.

Ao final do concurso, a festa de comemoração foi na mesma boate da festa de comemoração do concurso anterior. Compreendi que seria interessante encontrar uma das drags da boate Bistrot com quem estava conversando nessa festa em 2019. Ao chegar à boate, ainda muito cedo, deparei-me com poucas pessoas na porta que, entretanto, logo ficariam espremidas naquele lugar que já tinha sido a boate Bistrot.

Como *after* de um evento importante, havia drags da época do Bistrot que se apresentariam na *casa* naquela noite. Foi possível observar a faixa etária das pessoas que estavam na boate, além das marcações de raça/etnia, classe e gênero no espaço. Ficou claro quem eram as(os) possíveis frequentadoras(es) da boate e porque algumas das drags mais jovens, que também estavam na cidade, tinham preferência pelas outras duas boates em outros pontos. Observei, então, que aquela noite não era somente uma noite de finalização do concurso, pois nem todas as(os) concorrentes estavam ali, nem mesmo as(os) ganhadoras(es), mas sim uma grande festa que marcava o reencontro de pessoas que vieram de outras cidades do Estado para contemplar o concurso. Isso ocorre uma vez que os deslocamentos de artistas da época do Bistrot ocorrem apenas quando grandes concursos são realizados, como foi observado em outros eventos, em parceria com o Estado. Fechando, assim, a noite, com a apresentação da artista da *Geração Bistrot* que simbolizou, para os que estavam ali, uma lembrança desse espaço que marcou uma geração de artistas.

No dia seguinte a esse concurso ocorreu a 18ª edição da Parada da Cidadania e Show da Diversidade LGBT. Com o apoio da coordenadoria municipal de políticas públicas LGBT, as atividades se iniciaram às 8h da manhã, com concentração na Praça do Rádio Clube e contando com a presença de, aproximadamente, 30 mil pessoas. Nessa edição, o Núcleo de Estudos Néstor Perlongher – Cidade, Geração e Sexualidade (NENP/UFMS), do qual faço parte, realizou uma pesquisa com o público da parada, aplicando questionários para que pudessem realizar uma análise das pessoas que frequentam o evento. Como eu estava aplicando questionários, pude observar que no ano de 2019 havia uma diversidade de pessoas com relação às faixas etárias, classe, raça/etnia e identidades, como também observei que havia poucas drags montadas na parte da tarde.

A não presença de drags montadas no evento se deu, pois, muitas ali estavam se produzindo no começo da tarde para performarem na Parada em um segundo momento.

Apenas uma drag queen ficou montada durante toda parada. Em cima do palco, essa drag que é considerada uma das mais velhas da cidade, fazia piadas a todo momento com o público e chamava as(os) artistas no palco, com um macacão azul brilhoso e uma máscara tipo carnavalesca a sua performance chamava a atenção e movimentava o evento.

As Paradas do orgulho e cidadania LGBT no Brasil têm um caráter político que impulsiona o movimento, como afirmam Regina Facchini e Isadora Lins França:

Apesar da lacuna a respeito de como o movimento relacionava-se com o “gueto” na década de 1980, parece-nos correto afirmar que o grande ponto de inflexão nessas relações, ao menos em São Paulo, se dá na década de 1990, quando a ideia de visibilizar os então “GLT” e de propor estratégias massivas de manifestação fazia-se presente no movimento, e diferenciava-se claramente de propostas anteriores. À medida que essa postura crescia, também se verificava, especialmente no movimento paulista, a combinação de reuniões dos grupos com atividades de sociabilidade e lazer. Estas duas tendências influenciariam sobremaneira a adesão à proposta de realização das Paradas, que se tornaram no Brasil ocasião de maior visibilidade do movimento LGBT e também, em muitas cidades, de maior interação com o mercado segmentado (FACCHINI; FRANÇA, 2009, p. 66).

Desse modo, mesmo que a Parada analisada nesta dissertação tivesse apenas 18 anos de duração em Campo Grande, já se nota um amadurecimento evidenciado pela capacidade de conseguir aproximar sociabilidades e reuniões de lazer com pautas políticas que estiveram muito presentes na edição, seja durante a caminhada e nos assuntos pautados no palco em relação a homofobia, ou na presença de tendas sobre questões de saúde²⁸, aconselhamento legal e comércio.

Assim, é possível notar como esse espaço, proporcionado pela Parada, é permeado por diferentes segmentos que a transformam em um importante evento que, como é citado pelas(os) interlocutoras(es) que compõem esta pesquisa, caracteriza-se como um espaço de desejo por elas(es), pois muitas(os) ficam felizes quando são chamadas(os) para compor as apresentações que acontecerão no dia, o que torna esse evento concorrido por todas elas(es). Nota-se, no entanto, que aquele espaço é destinado a uma performance de recordação de “outros tempos”, assim, observa-se um elenco da Bistrot se apresentando nesses dias, pois

²⁸ Tenda comandada pelo Centro de Testagem e Aconselhamento- CTA, onde poderia tirar informações sobre prevenção sexual, com uma demanda específica sobre a PEP e a PREP. A PEP- Profilaxia Pós-Exposição – é o uso de medicamentos antirretrovirais por pessoas após terem tido um possível contato com o vírus HIV. Enquanto a PREP-Profilaxia Pré-Exposição ao HIV – é o uso preventivo de medicamentos antes da exposição ao vírus do HIV, reduzindo a probabilidade da pessoa se infectar com vírus. A PrEP, deve ser utilizada se você acha que pode ter alto risco para adquirir o HIV. Disponível em <<http://www.aids.gov.br/pt-br/faq/qual-e-diferenca-entre-prep-e-pep>>. Acessado em 10/05/2020.

uma das ideias da Parada é fazer homenagens a essas(es) artistas que já não se apresentam atualmente. Além da *Geração bistrot*, há também uma variedade de drags da *Geração Atual*, o que permite um contraste das performances realizadas entre as duas gerações.

Essa comparação, que vai ser mais debatida no capítulo três desta dissertação, fica nítida até mesmo na reação da plateia frente às apresentações, pois o modo como se faz a arte drag queen em ambas as gerações carrega influências de cada época que é vivenciada. Por exemplo, os shows da *Geração Bistrot*, como já foi referenciado, carregam muito brilho, exagero de um feminino, glamour em sua montagem, além de performances ao som de *hinos* considerados como parte do movimento LGBT. Enquanto que a *Geração Atual* usa de uma performance mais dançante e focada em músicas mais atuais, reflexo do seu tempo.

Além da Parada se caracterizar por um espaço de sociabilidade, lazer e incentivo às políticas públicas voltadas à comunidade LGBT, ela também se caracteriza pelo eventual encontro de duas gerações drags e o desejo de performar no palco da Parada. Desse modo, assim como os outros eventos e concursos que foram apresentados até aqui, esse espaço serviu para a minha análise para um possível mapeamento do circuito drag na cidade que vai além das boates com o seu *casting* definido.

A construção do campo não se deu apenas em idas a espaços de sociabilidade drag queen, mas, também, e em grande parte, a partir de conversas com as artistas mais velhas sobre sua trajetória de vida, em razão de me levar a uma aproximação com a Boate Bistrot, discutindo os elementos culturais e históricos que permearam a época e a continuação da arte na cidade. Essas conversas me forneceram acesso a uma realidade em um tempo passado que eu não conseguiria acessar sem esses encontros. Esse exercício de busca de uma memória sobre aquele tempo e espaço, permite um olhar para os diversos *cursos de vida* a partir de narrativas sobre si e sua perspectiva do constructo da arte na cidade.

O curso de vida permite um diálogo não apenas com os determinismos biológicos que constroem, de maneira estática, as idades, mas possibilita erguer pontes entre as diferentes formas de viver, com as experiências acumuladas e com a própria memória que acaba por reconstruir histórias individuais e coletivas (PASSAMANI, 2018, p. 50).

Desse modo, essa memória buscada com as artistas mais velhas foi ficando mais clara conforme fui traçando redes que me ajudaram a compreender a trajetória dessa arte na cidade. Tanto sobre como era a Bistrot quanto como era antes desse espaço. O panorama de como

essa arte foi se desenvolvendo através das redes ficou claro nas longas horas em que fiquei sentada vendo as fotos com duas das interlocutoras ou, ainda, durante as conversas que tive com uma delas sentada na porta do Teatral Grupo de Risco²⁹. O jeito com que cada uma foi se complementando nas lacunas que faltavam para compor o cenário em que essa arte surgiu na cidade, sempre em uma contraposição de como essa arte é vivenciada atualmente.

Além das conversas que foram mencionadas acima, também realizei uma *etnografia de tela* nas redes sociais das(os) interlocutoras(es) a partir de *lives* na página do *Instagram* de cada uma(um) delas(es). Pude observar um processo de “migração” de algumas(uns) das(os) interlocutoras(es) da *Geração Atual* para essa plataforma digital, como uma alternativa para a demonstração do seu trabalho como drag queen. Esse processo é uma consequência de uma abertura que as mídias sociais podem trazer para as(os) artistas. Isso se deve pelo manejo de regimes de visibilidades que as(os) interlocutores deste estudo utilizam frente a um contexto urbano. Os espaços abertos para essa arte, ainda que existam, estão sendo cada vez mais limitados a grandes eventos, como já foi apresentado, ligados à comunidade LGBT e que ocorrem uma vez por ano.

O ofício da(o) antropóloga(o)³⁰, de acordo com Roberto Cardoso de Oliveira (1996), estaria marcado por três fazeres: “olhar, ouvir e escrever”. Considerando, assim, a etnografia como um gênero de performance, ou seja, uma forma de ação simbólica densa e profundamente rica em reflexões epistemológicas (ROCHA, 2006). José Guilherme Cantor Magnani (2009), define a etnografia, de forma sintética, como,

(...) uma forma especial de operar em que o pesquisador entra em contato com o universo dos pesquisados e compartilha seu horizonte, não para permanecer lá ou mesmo para atestar a lógica de sua visão de mundo, mas para, seguindo-os até onde seja possível, numa verdadeira relação de troca, comparar suas próprias teorias com as deles e assim tentar sair com um modelo novo de entendimento ou, ao menos, com uma pista nova, não prevista anteriormente (MAGNANI, 2009, p. 135).

²⁹ “O Teatral Grupo de Risco (TGR), em 30 anos de atividades ininterruptas, produziu mais de 30 espetáculos, entre adultos, infanto-juvenis e de bonecos, além de documentários e programas de televisão, fomentando um trabalho profissional de artistas movidos por interesses e objetivos de criação comuns e pautado sobretudo nas questões mais profundas sobre a identidade cultural sul-mato-grossense. O compromisso já consolidado com questões importantes da sociedade, transformou o grupo em um centro de referência tanto no desenvolvimento de pesquisas de linguagens estéticas quanto na execução de projetos culturais e trabalhos sociais envolvendo a arte.” Disponível em: <http://teatralgrupoderisco.blogspot.com/p/kfkyyg.html>. Acessado em: 08/11/2020

³⁰ A discussão sobre o ofício do antropólogo vem sendo discutido desde o clássico trabalho etnográfico do funcionalista Bronislaw Malinowski (1984), quando este chegou as ilhas de Nova Guiné com os habitantes das ilhas de Trobriand, que assentou a etnografia como um importante para a abordagem antropológica, e assim continuou até as etnografias da Escola de Chicago, que tem como plano de fundo os estudos urbanos.

Assim, para realizar a etnografia sobre as vivências das duas gerações de drag queens, parto de diferentes métodos para alcançar os objetivos propostos neste trabalho, como: levantamento bibliográfico, entrevistas semiestruturadas, etnografias em espaços abertos para a arte, etnografia de tela (do computador), conversas informais e análises de *flyers* de festas de boates que tinham apresentações drag. Esses diferentes métodos serão detalhados no decorrer do trabalho.

O trabalho de campo abarcou os meses de abril de 2019 a abril de 2020, compreendendo desde concursos drags e LGBT, idas à bares e boates “GLS”, paradas LGBT e até desfile cívico de aniversário da cidade. Nota-se que o campo desta pesquisa não foi algo fixo e, sim, construído lentamente através dos circuitos da arte drag, conforme a construção do campo ia se concretizando a medida com que eu me relacionava com as drags, criando, assim, uma *relação intersubjetiva*³¹ com o objetivo de realizar trocas com as(os) artistas e, assim, tentando um movimento de aproximação.

Meu primeiro contato com as(os) primeiras(os) interlocutoras(es) deste estudo foi através do concurso Drag Star, onde as(os) artistas da *Geração Bistrot* estavam como juradas(os). Ao final do concurso, subi à coxia e me apresentei como pesquisadora do curso de antropologia social da UFMS. Percebi, naquele momento, como a minha idade interferiria no meu contato com ambas as gerações, isso porque, assim que revelei minha idade, elas falaram que eu era muito nova e me chamavam por apelidos diminutivos como “florzinha”. Minha diferença de idade em relação às drags da Bistrot marca toda a minha pesquisa, assim como minha semelhança de idade com as(os) interlocutoras(es) mais jovens.

Mapear os espaços de apresentações da arte drag, foi importante para compreender o mercado GLS da cidade desde a época da boate Bistrot que marca o início, segundo as(os) interlocutoras(es), da arte na cidade e um marco do começo desse mercado. Assim, procurei realizar *observação participante* nesses espaços a fim de objetivar meras construções de hipóteses (OLIVEIRA, 1996, p. 21). Não pretendi que essas hipóteses, que foram formuladas no campo, tecessem uma verdade única em minha pesquisa, mas, sim, tencionasse estas com as vivências e as falas das(os) artistas. Estabelecendo, assim, uma relação dialógica entre a pesquisadora e as(os) interlocutoras(es).

³¹ Ruth Cardoso (1986) afirma que é a partir desse encontro que vamos estabelecendo uma relação simbólica que supõe e repõe processos básicos responsáveis pela criação de significados e de grupos.

Enquanto a presença das drags da *Geração Bistrot* ocorria em espaços *vips* de eventos maiores como Miss Gay, Parada LGBT, e concursos Drags, as artistas mais novas apareciam em boates e bares GLS. Minhas presenças nesses espaços para observação eram conduzidas pelas divulgações dos eventos por *flyers* na rede social *Instagram*. Neles, as presenças das drags mais novas eram divulgadas como *hostess*, performers ou DJs³² em boates e bares “GLS”. Assim, pude acompanhar, por meio de uma *observação participante*, as duas gerações, todavia, era mais rotineiro encontrar a geração mais jovem, uma vez que a presença desta é mais comum.

As conversas com essas(es) artistas aconteceram de duas formas: a primeira se caracterizou por conversas informais, ou seja, de conversas comuns que depois foram relatadas num caderno de campo. Essas conversas aconteceram por meio de plataformas digitais, principalmente *Whatsapp e Instagram*, nas quais eu me apresentava e apresentava o meu tema de pesquisa, destacando a importância da participação delas na minha investigação. Nas plataformas digitais, eu fui convidada, rotineiramente, pelas drags mais jovens, a assistir as *lives*³³ que elas(es) faziam no *Instagram* e no *Facebook*, onde as(os) mesmas(os) se montavam, nessas ocasiões eu interagia por meio dos comentários. Além da interação online, as conversas também aconteceram *off-line* com as duas gerações, quando eu as encontrava em concursos, bares e boates.

Nota-se que essa interação, por meio de uma etnografia *online*, só foi possível porque essas mídias passaram a permitir uma criação de redes segmentadas entre as pessoas de forma a agrupá-las em torno de grupos de interesse e dar espaço para uma comunicação em círculos nos quais os(as) partícipes possuem voz ativa para se expressarem entre si, adotando postura individual de protagonismo no meio em que interagem.

A segunda forma de conversa com as(os) interlocutoras(es) foi por meio de uma entrevista semiestruturada. Sendo essa modalidade de entrevista, segundo Maria Cecília de Souza Minayo (2007), “as entrevistas que combinam perguntas fechadas e abertas, em que o entrevistado tem a possibilidade de discorrer sobre o tema em questão sem se prender a indagação formulada” (p. 67). Formulei três roteiros de entrevistas, pois importava, para mim,

³² As presenças dessas artistas nas boates e bares “GLS” se dão a partir de quatro formas: a primeira *hostess* que é quando uma artista é contratada como anfitriã da casa, isso vai desde receber os clientes até apresentar quais serão os shows da noite; a segunda como performer da noite, que basicamente se constitui em realizar o seu show na boate; o terceiro é trabalhar como DJ, aquela que vai tocar na noite e a quarta maneira é dela estar ali somente como cliente da casa.

³³ *Lives* nas plataformas digitais correspondem a um vídeo que é feito para seus seguidores, ao vivo, o que permite, assim, a interação do seguidor com o seguido.

ter um roteiro para as drags da Bistrot, outro para as drags mais jovens – que, por sua vez, era muito parecido com o anterior – e um roteiro para donas(os)/representantes de boates, bares, ONGs, concursos e secretaria LGBT. O objetivo de realizar as entrevistas com as pessoas responsáveis pelos locais que abrem espaço para a apresentação drag foi fornecer a esta pesquisa um olhar do “mercado GLS” para com arte.

Ao analisar as lembranças das drag queens de ambas as gerações em relação a uma época tão importante para a arte na cidade, aciona-se o conceito de memória, proposto por Monica Soares Siqueira (2009) que afirma que “memória é um trabalho sobre o tempo, mas sobre o tempo vivido, um tempo que não flui de forma uniforme e linear, mas que é vivenciado, sentido e percebido diferentemente pelos diversos grupos sociais e pelos seus sujeitos no interior desses grupos” (p. 17). Nesse sentido, compreender o contexto social vivenciado pelas(os) interlocutoras(es) nesses anos é “compartilhar de suas caminhadas ao longo de suas vidas através de suas memórias e seus cotidianos” (p. 18).

As entrevistas semiestruturadas ocorreram a partir de encontros *offline* e encontros *onlines*, pela plataforma *Zoom*, isso porque esta pesquisa foi atravessada por uma pandemia global, a Covid-19³⁴, em que foram instauradas medidas sanitárias de distanciamento social como forma de prevenção à doença. Assim, tive que alterar o trabalho de campo, criando estratégias, uma vez que, em Campo Grande, bares e boates ficaram fechados entre os meses de março e junho de 2020, bem como os concursos também ficaram temporariamente cancelados.

Outra ferramenta utilizada para a realização da minha pesquisa foi a *etnografia de tela*, adaptando o conceito de Carmem Rial (2004) para este estudo. A autora analisa a tela da televisão, este estudo analisou a tela do computador ou, mais precisamente, a tela do celular.

A etnografia de tela, [...] é uma metodologia que transporta para o estudo do texto da mídia procedimentos próprios da pesquisa antropológica, como a longa imersão do pesquisador no campo (no caso, em frente a televisão), a observação sistemática e o seu registro metódico em caderno de campo, etc; outras próprias da crítica cinematográfica (análise de planos, de movimentos de câmera, de opções de montagem, enfim, da linguagem cinematográfica e suas significações) e outras próprias da análise de discurso” (RIAL, 2004, p. 30-31).

O recurso digital permitiu um contato com as(os) interlocutoras(es), analisando imagens, vídeos e postagens delas(es) principalmente no *Instagram*. Foram analisados os

³⁴ Ver em > <https://www.bbc.com/portuguese/geral-51363153>< acessado em 20/04/2020.

perfis da personagem drag de cada interlocutor(a) e por meio dessa plataforma digital pude acompanhar montagens, shows, *challenge*³⁵ com outras drag queens em época de quarentena, além de *lives* informativas sobre o ser/fazer drag. Além da observação sistemática dos perfis das(os) interlocutoras(es), pude acessar também os perfis das casas de shows, ONGs, bares e subsecretaria LGBT do Estado. Por meio das análises de *flyers* das casas de show, era possível mapear quem eram as drags mais requisitadas em cada casa, bem como qual era o espaço destinado a elas.

As(os) interlocutoras(es) foram sendo incorporadas à pesquisa, a medida que eu fui construindo o meu campo e delineando as redes de sociabilidades nas quais eu consegui me fazer presente.

A simples estratégia de acompanhar um desses “indivíduos” em seus trajetos habituais revelaria um mapa de deslocamentos pontuado por contatos significativos, em contextos tão variados como o do trabalho, do lazer, das práticas religiosas, associativas etc. É neste plano que entra a perspectiva de perto e de dentro, capaz de apreender os padrões de comportamento, não de indivíduos atomizados, mas dos múltiplos, variados e heterogêneos conjuntos de atores sociais cuja vida cotidiana transcorre na paisagem da cidade e depende de seus equipamentos (MAGNANI, 2002, p. 17).

Durante a realização desta pesquisa, estabeleci contato com 30 drag queens da cidade, mas apenas 16 drags serão mencionadas nesta pesquisa, pois foram as que me concederam as entrevistas. O critério para a seleção de artistas que iriam compor este trabalho passa por uma delimitação de tempo em que o trabalho estava sendo realizado. Tomei como preferência, a partir de uma análise qualitativa, focalizar no que já havia encontrado no campo, e isso ocorreu na medida em que iam sendo realizadas as entrevistas.

Todas as pessoas que aceitaram participar desta pesquisa têm uma constante relação com o cenário atual da arte drag da cidade e mesmo aquelas que são veteranas em relação às outras ainda mantêm um vínculo com o cenário, seja nas participações dos grandes eventos que acontecem na cidade ou se apresentando nas casas de shows e em concursos. Outro ponto que foi delimitador em minha análise, refere-se a essas artistas estarem constantemente na cidade, mesmo que morando no interior do Estado de Mato Grosso do Sul.

As mudanças de cidade de algumas(uns) dessas(es) artistas, permite a compreensão de em qual momento da trajetória drag, as(os) artistas migraram e qual foi a causa dessa

³⁵ *Challenge* é uma brincadeira no Instagram que tem como proposta um desafio de recriar vídeos famosos com seus amigos

migração de algumas(uns) interlocutoras(es) depois do fechamento da boate Bistrot. Assim, esse fluxo de artistas para outros pontos do Estado pode também ser uma das tensões geradas entre as gerações, como também a relação destas com Campo Grande.

Ainda que em diferentes idas a locais para a realização de uma construção do campo etnográfico, a observação participante, nesses eventos, também serviu como delimitador da minha pesquisa, como forma de delinear os espaços que tinha presente a arte drag. Com a possibilidade de acessá-los, fui nesses espaços traçando a estratégia de aproximação sempre com a capa de antropóloga. Isso me permitiu um maior alinhamento de atividades com a minha subjetividade também, o que tornou mais fácil essa aproximação com as(os) interlocutoras(es).

O meu corpo de antropóloga, marcado por raça/etnia, classe, gênero, sexualidade, nacionalidade, geração e região foi corriqueiramente tensionado, tanto no trabalho de campo quanto no processo de escrita. A aproximação com as(os) interlocutoras(es) se fez pelo e através do corpo. Como afirma Silvana Souza Nascimento (2019), “esta corporeidade se encontra em um espaço-entre, em uma existência fronteira, que se estabelece por meio de uma experiência *próxima* ao longo das práticas da pesquisa de campo, e que produz efeitos distintos nos modos de fazer, pensar e escrever antropologia” (p. 461). Nota-se que o fazer antropológico foi atravessado pela perspectiva teórica feminista, tendo como preceito os *saberes localizados*. Isto é, segundo Donna Haraway (1995), olhar para o objeto do conhecimento “como um ator e agente, não como uma tela, ou um terreno, ou um recurso, e, finalmente, nunca como um escravo do senhor que encerra a dialética apenas na sua agência e em sua autoridade de conhecimento ‘objetivo’” (p. 36).

A entrada no campo e a relação formada com as(os) interlocutoras(es) deste estudo se deu, em grande medida, a partir desse corpo marcado. Como, por exemplo, o fato de a minha idade ter me ajudado a ter afinidade com ambas as gerações, seja por uma relação baseada no interesse da *Geração Bistrot* de me ensinar sobre a arte drag; ou por uma relação de semelhança com a *Geração Atual*, por sermos da mesma faixa etária.

A indicação de novas(os) interlocutoras(es) por outras(os) neste estudo se torna muito presente por conta de uma rede de contatos dos grupos estabelecidos e pela constituição de uma unidade de afinidade. Aparecia frequentemente um tom de prestígio em participar de uma pesquisa e, mesmo informadas(os) de que seria fruto de um curso de pós-graduação que resultaria em uma dissertação, elas(es) insistiam em chamar a minha pesquisa de “matéria” ou

de “livro” que iriam abordar sobre geração drag queen. Fui questionada diversas vezes acerca das razões em realizar essa pesquisa e sobre seus possíveis resultados. Assim, as redes que foram estabelecidas se deram de duas formas: a primeira foi pelo método “bola de neve” (snowball sampling), uma metodologia que se utiliza de uma cadeia de referências. Segundo Juliana Vinuto (2014), esse tipo de abordagem possibilita estudar determinados grupos difíceis de serem acessados. Enquanto a segunda forma foi pela aproximação nas mídias digitais, em que eu curti e comentava as fotos e conversava por *direct* com essas pessoas.

Todas as pessoas com quem conversei aceitaram realizar a entrevista, porém com o aparecimento da Covid-19, essa etapa se tornou um tanto complicada. Como a maioria dessas conversas, principalmente aquelas com a *Geração Atual*, foram realizadas na plataforma digital de áudio-vídeo *Zoom*³⁶, muitas pessoas se mostraram receosas, o que impossibilitou e/ou adiou algumas conversas. Também por conta do uso da plataforma, foi difícil prender a total concentração das(os) entrevistadas(os), visto que muitas(os) estavam ocupadas(os) com alguma outra coisa durante as entrevistas e a impaciência se tornou mais corriqueira. Nota-se, então, que essa etapa foi atravessada por fatores que limitaram ainda mais o campo de pesquisa, considerando as diferentes vivências da pandemia.

Reforço que esse subtópico tem por objetivo apresentar as(os) interlocutoras(es) que fizeram parte desta pesquisa com o intuito de compreender a importância destas para a composição do cenário drag. Com isso, tomo algumas categorias que servirão de lentes para analisar a experiência de fazer a arte drag, sua implicação nas diferentes subjetividades e como estas constituem *diferenças na diferença*. Em relação à *heteronormatividade*, esses homens que se montam são considerados divergentes e, portanto, já se caracterizam como diferentes. Assim, nessa diferença, temos marcadores sociais como geração, raça, classe, corporalidade, gênero e sexualidade, que em intersecção produzem ainda mais diferenças, ou seja, *diferenças dentro da diferença*.

Desse modo, inspirada por Duque (2017), com o objetivo de fornecer informações mais rápida às(aos) leitoras(es) sobre as(os) interlocutoras(es), apresento um rápido “perfil” delas. A organização se deu em quadros, presente no anexo I, de forma dividida, para melhor apresentação das informações. Esses dados foram produzidos quando pedi para que elas(es) se apresentassem a mim durante as entrevistas, abordando componentes que servem como uma

³⁶ A escolha da realização das entrevistas pela plataforma digital de áudio-vídeo *Zoom* ocorreu depois de muitas tentativas em outras plataformas digitais de áudio vídeo, que muitas vezes travava durante as conversas, o que impossibilitou um melhor entendimento desses áudios na etapa da transcrição.

espécie de perfil sociológico de cada uma(um). Ressalta-se que os nomes utilizados nesta pesquisa são nomes fictícios e todos eles foram escolhidos pelas(os) interlocutoras(es), assim como os locais de entrevista

De forma geral, o que chamou a atenção foi o fato de, apesar da maioria das drags da *Geração Bistrot* serem consideradas como “velhas” pela geração mais nova, elas possuem idades entre 29 e 49 anos, o que não as enquadra, de fato, no conceito que temos de *velhice*³⁷, como demonstrado em outros trabalhos aqui já comentados. Além disso, é perceptível que, de modo geral, as drags se identificam como homens cis gênero, contudo, é possível visualizar, no cenário atual, mulheres trans e cis atuando nos eventos e boates. Isso revela uma mudança do cenário da arte drag queen, tanto na perspectiva geracional quanto no modo como está sendo feita essa arte na cidade.

Na perspectiva dos marcadores sociais da diferença, nota-se uma demarcação de raça e classe bem definidas. Ao serem questionadas(os) sobre classe, a maioria se identifica como “classe baixa”, “pobrinha”, “sem classe” ou “classe baixíssima”. Também é possível visualizar no quadro demonstrativo, localizado no anexo I, que entre as raças/etnias predominantes na arte na cidade, a cor de pele branca se destaca, uma vez que, dentre as 16 entrevistadas num cenário com 50 drag queens, há apenas duas drag queens que se identificam como negras.

É possível observar como as(os) interlocutoras(es) são bem diferentes entre si, compondo uma heterogeneidade dentro desta pesquisa. Assim, para situar a(o) leitora(or) dentro deste trabalho, compreendo como necessário realizar uma apresentação das(os) interlocutoras(es) desta pesquisa para que, no decorrer desta, a(o) leitor(a) tenha uma noção de quem se trata.

1.3 A hora do show: apresentando as drags

Passo agora à apresentação das(os) dezesseis principais interlocutoras(es) deste estudo e os dois representantes da boate Bistrot Dance. Os atributos que aqui vão ser discutidos passaram por uma análise da vivência drag de cada uma(um), bem como elas(es) manejam

³⁷ Guita Debert (1999), ao discutir “curso de vida”, compreende o envelhecimento a partir de uma reinvenção da velhice. Isto é, nos termos da autora, afastar essa etapa da vida de uma ideia de decadência física e ausência de “papéis sociais”. Ao invés de relacionar elementos negativos a essa etapa da vida, Debert propõe pensar nessa etapa como repleta de momentos propícios para novas conquistas, guiada pela busca do prazer e da satisfação pessoal.

essa vivência a partir de um regime de visibilidade, no cenário atual da arte drag e a relação destas com o marcador geração. O manejo identitário a partir das influências que esses aspectos vão delineando nas suas subjetividades e suas particularidades com base nos marcadores sociais da diferença, traz à tona uma perspectiva de quem são os atores deste estudo e sua relação com o foco principal da análise das rupturas e permanências da arte drag queen em um contexto geracional na cidade de Campo Grande.

Começando pelos representantes da boate Bistrot. **Oderito** (50 anos) e **Cido** (49 anos). Conheci Oderito (50 anos) por meio de um colega que tínhamos em comum. A nossa primeira conversa foi no campus da universidade em que eu estudava. Oderito é um homem-cis, branco, grisalho e gay. É professor universitário em uma faculdade particular da região e leciona matérias em um curso de arquitetura. Ele pertence às camadas médio-altas. Vive só, mas na época da entrevista estava namorando um “novinho” que ligava incessantemente. Era amigo íntimo e antigo de João, um dos donos da boate Bistrot e trabalhava na parte de decoração da boate. A ênfase de nossas conversas, por essa razão, era dada para questões que envolviam a decoração da boate e as festas temáticas. Ora ou outra, Oderito fornecia informações sobre a vida privada de João e fazia algumas fofocas sobre o relacionamento de seu amigo com o Cido.

Durante a elaboração da pesquisa não consegui marcar um horário com Cido presencialmente, pois ele morava em Rondonópolis-MT. Esse fato não nos impossibilitou de estabelecer contato. Consegui o seu telefone pessoal com um colega, que era amigo dele. A nossa primeira conversa foi pelo *Whatsapp*, depois de muitos áudios enviados um para o outro. As histórias sobre a Bistrot foram sendo contadas a mim, bem como todo o seu relacionamento com João. Cido é um homem-cis, considera-se pardo, é bastante grisalho, alto e magro. Ele pertence às camadas médio-baixas. Vivia em uma casa no interior de Mato Grosso. Durante a pesquisa, machucou-se gravemente em um acidente doméstico, ficando sozinho em casa e, por essa fratura, teve que voltar para Campo Grande para iniciar os seus tratamentos. Ele justificou a sua vinda para a cidade em razão de estar se sentindo muito solitário lá. Assim, veio ao encontro de sua mãe.

Em relação às drags, inicio pela rede *drags da Bistrot*, ou seja, o grupo que procurei estabelecer contato ainda no primeiro e segundo semestre de 2019. Essa rede é composta por **Salé Copacabana** (47 anos), **Nataly Joyce** (39 anos), **Ashley** (37 anos), **Patativa Flowers** (49 anos), **Fofizz** (29 anos), **Lia Mendall** (32 anos).

A primeira vez que tive contato com **Salé Copacabana** (47 anos) foi por meio da rede social *Instagram*. Apresentei-me no *chat* da rede e perguntei se ela poderia me passar o seu telefone. Ela rapidamente se interessou pela minha pesquisa, talvez por ela também estar pesquisando a arte drag. Nos encontramos duas semanas depois, após ela voltar de viagem de São Paulo (onde ela também reside). O criador da Salé é um homem “pardo”, considera-se pertencente a uma classe média e mora em um bairro central de Campo Grande. Nosso encontro foi em frente ao Teatral Grupo de Risco onde ela trabalha. O início de nossa conversa foi marcado pela explicação dada por ela a mim sobre o que era a arte drag e quando esta surgiu. Salé é uma drag muito conhecida na cidade, é considerada pelas artistas mais novas como a primeira drag de Campo Grande, também é considerada uma artista de renome entre elas. Tendo formação em artes cênicas, ela se destaca entre as outras como uma *drag de teatro*, como ela mesmo se denomina.

Salé, logo no início da nossa conversa, denomina-se como *drag caricata*. De acordo com Vencato (2002), as drags caricatas são “alegóricas, cômicas, engraçadas, exageradas” (p. 76). Salé afirma que sofreu muitos preconceitos por ser caricata, em seu tempo, e me convida a refletir sobre a falta de caricatas no cenário drag atual.

Durante toda a nossa conversa, sentadas em frente ao Teatral Grupo de Risco, ela ressalta como se considera uma artista, desconsiderando totalmente a arte drag apenas com um *hobbie* e sim como profissão, pois além de atuar como drag queen ela tem carreira na arte circense. Nota-se que há uma relação de respeito e aceitação das outras artista frente a Salé. Isso se deve pelo fato de vincularem à figura de Salé um ser artístico.

Depois da primeira conversa com Salé, procurei **Nataly Joyce** (39). Conheci Nataly no concurso Drag Star e, desde lá, estávamos marcando de nos encontrar quando ela viesse à cidade novamente, pois ela reside no município de Dourados. O criador de Nataly é um homem branco com longos cabelos loiros, identifica-se como pertencente a uma classe média. Com o Miss Gay e a 18ª Parada LGBT acontecendo no mesmo final de semana em Campo Grande, combinamos de nos encontrar no quarto de hotel que Nataly ia ficar hospedada. Nataly reside em Dourados há cinco anos e se mudou para a cidade de Dourados depois de passar em um concurso público como técnica de enfermagem. Vivenciou o tempo da boate Bistrot no início dos anos 2000 pertencendo ao primeiro grupo de artistas drags da Boate.

Nataly não se monta mais, rotineiramente, para shows, apenas quando é convidada para homenagens em eventos LGBT na cidade. Ela não se considera uma drag velha e sim

mais experiente do que as outras. Nataly busca um estilo *top drag* para a sua drag queen, isto é, “têm postura bastante feminina, interação com a moda, têm a obrigação de estar bonitas e sexy, devem se parecer um pouco com mulheres” (VENCATO, 2002, p. 76). O estilo da sua drag fica bastante evidente quando ela me mostra o figurino da apresentação da noite daquele evento, e fotos que são mostradas a mim com nostalgia, sobre seus figurinos em performances passadas. Figurinos glamourosos e com muito brilho fazem parte do guarda-roupa de Nataly.

A nossa conversa foi marcada por histórias sobre a época da boate Bistrot, as inúmeras apresentações de drags famosas na época era destacada por Nataly, como suas glamourosas performances realizadas naquele espaço. Ela se caracteriza como uma drag do glamour, brilho e exagero, além de sua performance ter um aspecto sexual. Em razão disso, a sua caracterização da corporalidade drag fez com que ela pertencesse ao grupo de chamado *Models da Bistrot*.

As *Models* se caracterizam por drags com estilo *top drag* que eram fixas na boate Bistrot e faziam suas performances em grupo. Havia mais duas drags que residiam na cidade e pertenciam a esse grupo. São elas: **Patativa Flowers** (49) e **Ashley** (37).

A primeira vez que encontrei Patativa foi no concurso Drag Star na edição de 2019. Com uma máscara no rosto e um macacão todo colado ao corpo, a drag se destacou pelo seu estilo caricata montada no meio de tantas outras *top drags* que estavam ali. Patativa é uma “drag velha” na cidade, reside atualmente em Rondonópolis, cidade localizada em Mato Grosso, identifica-se com a cor de pele parda e pertencente à classe média. Nos concursos em que ela é jurada, os apresentadores, costumeiramente, fazem piada com o seu tempo como drag queen: *Patativa fundou o Bistrot* ou *Patativa já se tornou um monumento para a cidade [sic]*. Ela é destacada como uma das primeiras drags que se apresentaram na Boate. A nossa primeira conversa aconteceu depois dos encontros nos shows e nos concursos em que ela estava, em um salão de beleza.

Esse salão de beleza, localizado numa região da periferia de Campo Grande, pertence a Ashley, outra drag da *Geração Bistrot* que foi entrevistada. Nesse pequeno salão de bairro, Patativa e Ashley se encontravam para lembrar a época de *Models da Bistrot*. Ashley se identifica com a cor de pele branca, considera-se pertencente à classe baixa. A entrevista realizada com Patativa se deu em comum com Ashley, as duas lembravam momentos que uma ou outra tinham se esquecido. Ashley, aparentemente, é mais nova que sua amiga Patativa, aparentava ter por volta de 37 anos. Ela não se monta, atualmente. Parou de se

montar alguns anos antes da Bistrot fechar. Considera-se com um estilo andrógino, isto é, “mais masculinas, sem pretensões de se aproximarem muito do feminino” (VENCATO, 2002, p. 76).

O quinto contato que estabeleci na rede das *drags da Bistrot*, foi **Fofizz** (29). A conheci por meio da rede social *Instagram*, depois de muitas drags novas mencioná-la nas entrevistas. A criadora da sua persona drag se identifica como parda, faz uma brincadeira ambígua afirmando que é pertencente a uma classe “baixíssima”, residindo em um bairro na periferia da cidade. Fofizz é muito conhecida entre as drags pelo seu bate-cabelo em suas performances e seu estilo andrógino. Ela foi, inicialmente, apresentada pelas outras artistas como uma travesti que fazia arte drag na cidade, há muitos anos, desde a Bistrot. Com a entrevista, ela não quis falar nem sobre gênero e nem sexualidade, pois não achava pertinente para a minha pesquisa. Fofizz considera a arte drag queen como uma impressora de suas ideias para shows e movimentos. Ela começou a fazer arte quando era menor de idade, em 2006, e ainda se apresenta com as drags mais jovens no cenário atual.

Da mesma *coorte geracional* de Fofizz, estabeleci meu último contato da rede de drags da Bistrot com **Lia Mendall** (32 anos). O criador de Lia mora junto aos seus familiares, identifica-se como branco, de “classe baixa”, morador de uma região periférica da cidade. O contato com Lia foi estabelecido após um encontro na boate *Pink Lemonade* no carnaval de 2019. Nossa conversa foi marcada pelo interesse que Lia tem de voltar aos palcos de concursos drags e pela dificuldade apontada, por ela, sobre voltar a fazer a arte atualmente. Lia se considera uma *top drag* e destaca a importância de estar sempre muito bonita nas suas montações, de se aproximar o tanto quanto possível de uma identidade feminina. Lia se dá bem com as drags da geração mais nova, diferentemente das outras que compõem esta mesma rede.

Assim, passamos para a outra rede que compõe este estudo, a rede da *Geração Atual*, ou seja, essa rede é composta por dez artistas que vivenciam a arte drag tanto em montações virtuais, apresentações em concurso e boates ou como Djs. Essa rede é composta por: **Miss Violence** (20 anos), **Lauanda** (31 anos), **Rainbow** (25 anos), **Marianne** (21 anos), **Gaga Funkeira** (22 anos), **Miss Angel** (19 anos), **Kitana** (19 anos), **Beck Jhow** (23 anos), **Rana Foratto** (28 anos). É importante ressaltar que a maior parte das entrevistas realizada com essa rede foi por meio da plataforma áudio-vídeo *Zoom*, em virtude da pandemia da Covid-19.

A primeira interlocutora dessa rede que estabeleci contato foi **Miss Violence (20)**. Uma das finalistas do concurso Corrida das drags no ano de 2019, ela é considerada uma drag, aos olhos das mais velhas, *promissora se lapidar mais sua drag*. Essa crítica se dá em razão de seu estilo drag. Com um estilo não definido, nos termos dos estilos de drag, destacados por Vencato, Violence se destaca por realizar, com sua drag, constantemente, performances que relaciona ativismo com arte. Negra, jovem e de classe média, a sua persona drag queen se caracteriza pelas performances dançantes e que passa uma mensagem para o público. Além de performar, Violence se destaca como drag Dj também.

O primeiro encontro com Violence foi em um café da cidade, depois de segui-la no *Instagram* e trocar curtidas e comentários. A nossa primeira conversa foi marcada pela história de sua trajetória no movimento LGBT e nas suas apresentações de arte. Ainda estudante e morando com as mães em uma região central da cidade, Violence se considera com uma situação econômica privilegiada frente as suas colegas artistas e diz que ainda procura fazer da arte drag uma profissão.

Assim como Violence, **Lauanda (31)** trabalha apenas com a arte drag queen. Conhecida pela sua vinculação com os eventos patrocinados pelo governo do Estado e presença *vip* da boate Non Stop e da tabacaria Prime Botequim, ela se destaca como sendo a única drag que vê sua arte como profissão, ou seja, como forma de sustento. A artista foi indicada pelo subsecretário estadual de políticas públicas LGBT, como uma das artistas da *Geração Atual* que continuou a fazer drag com o fechamento do Bistrot.

O local da nossa entrevista foi marcado por ela, em sua casa, localizada próximo à antiga rodoviária na cidade. Em uma moradia bem simples, aparentemente sem qualquer conforto, sua casa de dois cômodos: um quarto com *posters* de artistas drags e referência pop e uma cozinha, que se divide com uma espécie de ateliê para suas montações. Ela se considera uma artista versátil, pois ela mesma faz suas roupas, perucas e maquiagem e salienta que todo o dinheiro ganho vai para a sua drag queen. Sendo uma drag de uma estatura alta, branca e gorda, outras drags a referenciam como sendo caricata, mas ela se considera *top drag*. Segundo ela, a busca por um corpo feminino exagerado está presente em suas montações.

Rainbow (25) foi o terceiro contato que estabeleci nessa rede. Por ser uma das poucas mulheres-cis no cenário da arte drag queen na cidade, ela se destaca pelas suas produções e maquiagens minuciosas. A conheci por meio de uma postagem em sua rede social *Instagram* depois da 18ª Parada LGBT da cidade, em que ela se apresentou. Com a cor de pele branca,

residindo em um dos bairros de classe média-alta da cidade e heterossexual, ela me conta que sofre preconceito no cenário drag queen e LGBT que frequenta e nas boates. Assim, a nossa primeira conversa na plataforma digital *Duo* foi marcada por essas declarações sobre como ela é recebida nesse universo. Se montando há dois anos, a sua grande admiração pelas artistas drag do Estado, bem como o contato com a cultura drag, além de *realities shows*, a influenciaram para iniciar a montagem da sua persona drag.

Viola (21) iniciou sua carreira como drag no interior de Mato Grosso do Sul, no município de Dourados, quando ainda fazia faculdade. Viola é uma mulher transexual, que se identificou como trans depois de sua iniciação na cultura drag. Identifica-se com a cor de pele parda, de classe média, mora junto com seus pais próximo a um shopping central da cidade. Conhecida pelo seu *lip-sync* e sua teatralidade nas apresentações, ela é considerada uma drag *fishy*, que, segundo a mesma, em sua performance objetiva um corpo muito feminino e muito “menininha”. Atualmente, ela fez a escolha de parar de fazer arte drag, pois a sua identidade estava sendo confundida com a identidade de sua drag queen.

Gaga Funkeira (22), indicada a mim por Violence, é uma das *drags de internet*, pois o seu estilo *top drag* a faz ser considerada pelas outras interlocutoras uma drag que tem engajamento nas redes sociais. O criador de Gaga se identifica com a cor de pele branca, mora junto com sua mãe em uma região periférica da cidade e se considera de uma classe baixa em termos econômicos. Nossa primeira conversa foi a partir de uma *live* no *Facebook*, que ela realizou com suas amigas se montando e falando sobre a montagem na quarentena. Em seguida, realizamos nossa entrevista na plataforma de áudio-vídeo Zoom. Drag há dois anos, ela se destaca na noite por ser Dj.

Do mesmo grupo de amigos de Gaga Funkeira e Violence, **Miss Angel** (19) iniciou sua arte a partir de eventos que ocorreram na cidade. cursando filosofia e morando com sua mãe em um bairro da periferia de Campo Grande, considera-se com a cor de pele branca e de classe média. Miss Angel se considera privilegiada em relação a suas amigas drags. Ganhadora do concurso Drag Star de 2019 e realizando a arte drag há três anos, ela participa com Lauanda nos eventos que envolvem a Subsecretária Estadual de Políticas LGBT do governo estado. Considerada muito nova pelas artistas mais velhas, com estilo *top drag*, ela se destaca pelas suas produções criativas e manuais.

Com uma trajetória ainda que curta no cenário drag da cidade, **Kitana** (19), também inicia sua arte a partir dos concursos drag da cidade. Há apenas um ano realizando a arte drag,

conheci Kitana não apenas no concurso Drag Star, mas também em ações juntamente a ONG Casa Satine³⁸. O seu criador se identifica como “negrinha”, diz ser “pobrinha”, mas não informa a região que mora na cidade. Assim como Lauanda e Miss Angel, ela faz parte da equipe de drags que realiza atividades juntamente com o governo do Estado. Ela é conhecida pelas suas montações, que fazem referência ao satanismo, e pelo seu engajamento em sua rede social *Instagram*. Em relação ao estilo de sua persona drag, ela diz que não fica presa a categorias de estilo, e afirma que gosta de associar sua profissão como professor de dança com a sua arte, por esse motivo suas performances sempre contêm dançarinos e coreografias.

Beck Jhow (23) reside atualmente no município de Dourados-MS. Indicada por Viola, pois as duas começaram a se montar juntas, ela também se caracteriza por uma drag *fishy*. O criador de Beck se identifica como parda, “classe baixa”, e morador de uma região periférica de Dourados. Por ser uma Drag DJ, ela, costumeiramente, vem a Campo Grande tocar nas boates da cidade, além de participar dos concursos drag que ocorrem aqui. Beck Jhow procura, assim como Kitana, estabelecer uma relação entre sua arte e o seu trabalho profissional como cabeleireira e maquiadora. É considerada pelas outras artistas como uma drag Kardashian³⁹, com o seu corpo passável e a vontade de manter esse corpo.

A última drag queen dentro dessa rede é a **Rana Foratto** (28). Sendo a segunda drag mulher cis desse trabalho e performando há cinco anos, ela se destaca pela vinculação do seu trabalho profissional com a sua arte drag. Professora e maquiadora profissional, identifica-se com a cor de pele branca, classe média e moradora de uma região central da cidade. Ela tem um alto engajamento em suas redes com suas produções artísticas, de caráter profissional, utilizadas para montar suas drag queen. Com o intuito de mostrar suas habilidades profissionais, ela utiliza sua persona drag para o ato. Utiliza performances ligadas ao ativismo, principalmente o feminismo para compor sua drag queen.

Depois de apresentar as(os) interlocutoras(es) deste estudo, acredito que a heterogeneidade das(os) artistas que compõem esta pesquisa, já apontada acima, fica um pouco mais clara. Observa-se que os marcadores sociais da diferença como cor/raça, classe, geração, gênero e sexualidade, apontados acima, oferecem um panorama sobre as possíveis articulações e processos de subjetivação que compõem o cenário drag de Campo Grande. Em

³⁸ Na página do Facebook da ONG, ela se descreve como “uma iniciativa do Instituto de Cidadania e Juventude de Mato Grosso do Sul que visa acolher institucionalmente LGBT+ através da arte, educação e cultura proporcionar a retomada do projeto de vida desses indivíduos”. Disponível em: https://www.facebook.com/pg/casasatine/about/?ref=page_internal Acessado em 29/06/2019.

³⁹ O sobrenome Kardashian vem de uma *sociality* norte-americana conhecida, Kim Kardashian na cultura pop.

um cenário com essas diferentes possibilidades de intersecções, torna-se interessante uma análise que as coloquem diante de um gradiente hierárquico.

CAPÍTULO II

A HORA DO SHOW: ENTRE FESTAS E CONCURSOS DRAG

2.1 O Bistrot: “o auê da cidade” e o início da arte drag em Campo Grande

A arte drag queen em Campo Grande - MS, segundo as(os) interlocutoras(es) deste estudo, iniciou no princípio dos anos 2000 com a inauguração da Boate Bistrot Dance. Esse espaço não só é usado entre as(os) artistas para demarcar a geração de cada uma(um), como também é usado como ponto de referência na história da arte drag na cidade. As histórias da boate se encontram nesta pesquisa a partir da memória das(os) artistas e da relação destas(es) com esse espaço.

Jacques Le Goff (1994) define a memória “como propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas” (p. 423). Para além dessa conceituação, Maurice Halbwachs (1990) conceitua *memória coletiva* em oposição à história. O autor compreende a memória coletiva em constante transformação a partir da relação com o outro, do lugar que o sujeito ocupa e a sua relação com outros meios. Ou seja, para o autor, a memória individual é uma visão de uma memória coletiva, que seria compartilhada e possuiria a condição de pertencimento.

No entanto, Elsa Peralta (2007) tensiona a formulação de Halbwachs (1990), afirmando que o autor negligencia ao sujeitar a memória a um determinismo social. Para Peralta (2007), essa conceituação nos leva a um sujeito estático e passivo dessa memória coletiva. Porém, a autora destaca que Halbwachs (1990) contribui para premissa que “essa memória é indissociável da manutenção de um sentimento de identidade que permite identificar o grupo e distingui-lo dos demais” (p. 7). Tal como Guilherme Passamani (2015), vou conceber essa memória como um processo aberto e em constante transformação e, a partir da memória as(os) interlocutoras(es) desta pesquisa, tornou-se possível construir, dentro desta dissertação, o imaginário da Boate Bistrot Dance.

A memória das(os) artistas sobre os tempos da Boate Bistrot foi tencionada a partir da intersecção desta com alguns marcadores sociais da diferença social, como forma de compreender a relação dessas artistas com esse espaço tão presente no imaginário de cada geração. Assim como para Passamani (2015) “cada história contada não foi apenas uma história contada” (p. 113). Ou seja,

Elas foram consequências de uma complexa teia de significados que resultaram em um tipo, muito particular, de “escrita de si” daquele sujeito, moldada por diferentes contextos e sujeita a seduções e influências de outras escritas com as quais se está em constante interação. Esta pode ser a grande questão: cada um escreve para si e sobre si a história e os percursos que mais lhe parecem interessantes. Além disso, contam também aquilo que mais lhes parece oportuno (PASSAMANI, 2015, p. 113).

Diante das histórias contadas acerca da Boate Bistrot, e com os questionamentos que atravessaram esta pesquisa, será apresentada nesta sessão uma linha do tempo a partir dos relatos das(os) interlocutoras(es) sobre como foi se constituindo esse espaço dentro do cenário urbano de Campo Grande. Além disso, foi também levantado o que havia antes do Bistrot, uma vez que esta é considerada a primeira “boate GLS” da cidade. Deste momento em diante, será revisitado, a partir da memória das artistas da *Geração Bistrot*⁴⁰, outros espaços de sociabilidade LGBTQIA+. Assim, antes de caracterizar os espaços de cada uma dessas gerações, contextualizarei a cidade de Campo Grande nas décadas de 1990 e 2000 (surgimento da boate) em relação aos lugares de lazer para esse público específico a partir das memórias das(os) interlocutoras(es).

Salé Copacabana, conhecida entre as duas gerações como a drag mais velha da cidade, contextualiza, durante nosso primeiro encontro, o início da arte drag remetendo ao Teatro Elizabetano com as peças de teatro de Shakespeare. Durante nossa conversa, a interlocutora estrutura suas falas com o objetivo de me ensinar sobre a arte. Assim, ela não apenas descreve o início da arte drag como um todo, como também descreve o início da arte na cidade a partir de narrativas de si, ao longo do seu curso da vida.

Na década de 1990, Salé relata que ainda era muito difícil pessoas LGBTQIA+ encontrarem o seu espaço na cidade sem serem perturbadas ou perseguidas. Ela conta que, como sua família era ultraconservadora, tinha medo de contar sua vontade de fazer drag, pois essa expressão artística era, e ainda é, muito relacionada à homossexualidade, algo que na sua visão, naquele momento, era crime e visto como patológico em Campo Grande⁴¹. Assim, a omissão da sua persona drag foi constante em sua vida, como ilustrado na sua afirmação:

⁴⁰ Durante a pesquisa, não foram encontrados documentos oficiais que comprovavam a existência de outros “bares e boates GLS” na cidade de Campo Grande antes dos anos 2000. Assim, esses espaços foram acessados por meio dos relatos das interlocutoras.

⁴¹ Não foram encontradas leis que considerassem crime a homossexualidade no período descrito pela interlocutora em Campo Grande – MS.

(...) não fazia drag, até por conta de questões familiares, meu pai bastante machista, família bastante conservadora, sou de uma família presbiteriana (...) teve momentos muito chatos que eu escondi isso com quase 10/20 anos (Salé Copacabana, [sic], em 05/09/2019).

Influenciada pelo universo clubber kids e drag queen internacional que, segundo ela, *tinha acabado de surgir e estava pipocando [sic]* em Nova York e em Londres e inspirada por grandes nomes da indústria da música e do teatro da época, como Madonna, Ney Matogrosso, Dzi Croquettes e David Bowie, a interlocutora construiu sua primeira performance em 1991 durante uma festa universitária com *uma mistura louca disso e Humberto Espindola, um pintor daqui e maior representante das artes plásticas daqui [sic]*:

Fui lá e fiz as performances e fiquei o tempo todo imaginando o que aconteceria se os meus familiares vissem aquilo, porque eu era menor de idade, também porque eu estava começando num tempo que gay, a palavra gay não existia, era pejorativo, existia a palavra pederasta e quem praticasse essa sexualidade era considerada pederasta. Pederastia isso era um crime! E era uma doença também! Ai era muito difícil, assim como é que isso seria com a família, era isso que me contaram, era isso que me ensinaram então, apesar de eu não me sentir doente e não me sentir criminoso, eu era doente e criminoso perante a minha família! Eu morria de medo de ser mandado para o manicômio, eu morria de medo de ser preso, convivia com esse medo. E dentro da faculdade tive a oportunidade de performar dentro das artes cênicas e plásticas que era o curso que eu fazia, colocava drag no meio de tudo isso, e sexualidade também para ser discutida no meio disso. Eu era completamente incompreendida, eu me lembro que eu tinha altas discussões com a professora de teatro, porque ela achava que o que fazia era baixaria era cafona e que aquilo era sub. Mas eu não deixei de fazer e fiz tudo (Salé Copacabana, [sic], em 05/09/2019).

Mesmo que esse medo relatado de ser presa ou internada não tivesse fundamento legal no início dos anos 90, a preocupação da interlocutora em se apresentar demonstra uma ligação preconcebida entre a arte e a homossexualidade no início dessa expressão em Campo Grande. Diante dessa preocupação em se montar e a relação que isso causava entre Salé e seus familiares, com a omissão de algo que poderia ser associado ao “universo gay”, nota-se que essa ação se constituía, para a interlocutora, como uma negociação com o “armário”. Eve Kosofsky Sedgwick (2007), em *a Epistemologia do armário*, argumenta que:

O armário gay não é uma característica apenas das vidas de pessoas gays. Mas, para muitas delas, ainda é a característica fundamental da vida social, e há poucas pessoas gays, por mais corajosas e sinceras que sejam de hábito,

por mais afortunadas pelo apoio de suas comunidades imediatas, em cujas vidas o armário não seja ainda uma presença formadora (SEDGWICK, 2007, p. 22).

Como uma presença formadora, a saída ou não desse “armário gay” depende da negociação com a vida social. Essa negociação é consequência de diferentes gestões de visibilidades das artistas diante dos dispositivos de poder. Salé, de família tradicional e rica da cidade, compreende que se assumir homossexual ou drag queen naquele momento causaria variadas formas de violência e preconceito. Assim, o sigilo de um fazer drag é uma forma de manejar a sua visibilidade de acordo com o meio que Salé frequentava, ora com os colegas de faculdade que vinculava o fazer drag a um fazer artístico ora com a sua família que não sabia das suas performances.

Com essa acepção da homossexualidade que a interlocutora nos traz, enquanto sinônimo de crime e doença, além da necessidade do sigilo do fazer drag, dialoga com o que Peter Fry (1985) argumenta no sentido de desvincular os estudos sobre homossexualidade das teorias biologizantes, dentro da medicina e da psicologia, significando estes estudos dentro da teoria política e da cultura, e como essa categoria de diferenciação é manejada dentro dessas conceituações. Para Salé, ser entendida como homossexual na década de 90 esteve vinculado ao fazer artístico drag queen. E o desejo de esconder suas performances dos seus familiares, se deu, pois,

Cria-se, então, uma série de expectativas a respeito do comportamento considerado apropriado aos homens e mulheres de acordo com sua posição social. Estas expectativas, nem sempre conscientes, são impostas através de uma série de mecanismos sociais. Desde o berço, meninos e meninas são submetidos a um tratamento diferenciado que os ensina os comportamentos e emoções considerados adequados. Qualquer “desvio” é reprimido e recupera-se o “bom comportamento” (FRY, 1985, p. 11).

Esse comportamento considerado inadequado, o que mais tarde se caracterizaria como o início da sua carreira como drag e o desejo de performar no palco da festa universitária, constituiu-se para Salé em um espaço seguro frente aos mecanismos sociais. Isso pode ser visto em sua afirmação: *eu achei que lá na arte eu ia escrachar e eu escrachei mesmo, e estou escrachando até hoje [sic]*. O escrachar dentro de uma cena artística vinculada a uma festa universitária dentro de um curso acadêmico de artes cênicas representa, para a interlocutora, um lugar artístico, pois, segundo a mesma, ela não participava inicialmente de um *métier gay*.

James Green (2000) analisa a homossexualidade masculina no Brasil do século XX, apresentando as experiências homossexuais como subcultura no Rio de Janeiro. Essas experiências forneceram um contexto social para que múltiplas representações pudessem coexistir ou até mesmo desenvolver um novo espaço ou valor na subcultura. Essa subcultura, para o autor, simbolizou a apropriação do espaço urbano pelos homossexuais, por meio de bares que estavam localizados entre o privado (casa) e o público (rua), protegendo seus frequentadores de uma sociedade hostil e agressiva.

Luis Fernando Córdova (2006) acredita que essa subcultura, ressaltada por Green (2000), seria uma forma de segregação dos homossexuais na cidade, quando na verdade não há um único espaço em que os sujeitos ocupam, mas sim tentativas de ocupação da cidade como um todo. No universo apresentado por Córdova, Florianópolis se destaca como uma referência nacional quando se fala em homossexualidades. O autor afirma que esse reconhecimento se dá através da exposição midiática que divulgou Florianópolis como a cidade “mais gay do país” (2006, p. 165). Por isso, é possível, para o autor, apresentar uma vivência homossexual heterogênea que não se define como uma subcultura.

Sem dúvida, os estudos sobre nichos de consumo têm demonstrado a sua importância na construção das subjetividades dos indivíduos e a forma de sua inclusão no mundo social. As vivências homossexuais, no entanto, são complexas e dificilmente se conseguirá falar numa única identidade, num mercado, numa subcultura; a sua própria existência é fruto de uma dinâmica social e cultural que permite apenas que dela se apreendam alguns aspectos, que podem estar em constante mutação (CÓRDOVA, 2006, p. 39-40).

No entanto, essa dinâmica social e cultural que o autor apreende como não sendo uma subcultura, contrapõe-se ao entendimento que aparece na fala de Salé. Ela conta que quando tinha 16 anos, na década de 1980, frequentava boates escondida, pois, de acordo com ela, em decorrência de muitas perseguições policiais, esses lugares fechavam na medida em que iam sendo descobertos. A não exposição desses lugares se dava a partir de laços de solidariedade entre aqueles que frequentavam o espaço, onde só é possível quando há códigos e signos a serem seguidos. Esses espaços, dentro dessa lógica de sigilo, aparecem na fala da interlocutora como parte de uma subcultura, o que, na verdade, compreende-se como uma extensão de um “mercado GLS” que, como afirma Isadora Lins França (2007),

O que se conhecia como o “gueto” transformou-se num mercado mais sólido, expandindo-se de uma base territorial mais ou menos definida para uma pluralidade de iniciativas, incluindo um circuito de casas noturnas, a exemplo do mais circunscrito “gueto” de outrora, mas envolvendo também o estabelecimento de uma mídia segmentada, festivais de cinema, agências de turismo, livrarias, canal a cabo, inúmeros sites, lojas de roupas, e até mesmo pet shops, entre outros (FRANÇA, 2007, p. 291).

A busca pelo apagamento dos bares e boates GLS por parte das autoridades locais, poderia demonstrar que Campo Grande, assim como outras cidades, sente a necessidade de organizar o corpo urbano de modo coerente e homogêneo. A prevalência da norma ganha destaque. Nesse sentido, já dizia Michel Foucault, “o controle da sociedade sobre os indivíduos não se opera simplesmente pela consciência ou pela ideologia, mas começa no corpo, com o corpo. Foi no biológico, no somático, no corporal que, antes de tudo, investiu na sociedade capitalista. O corpo é uma realidade bio-política” (1982, p. 80).

Na fala de Salé aparecem três danceterias que teriam sido as precursoras na “noite GLS” de Campo Grande: a Tietas Bar, Babines Bar e Boate Tunnel Club⁴². Segundo a interlocutora, elas foram inauguradas na década de 1980, nesses espaços ela e sua prima trabalhavam como *clubbers*. Como espaços nostálgicos para a interlocutora, ela os descreve enquanto espaços possíveis de sociabilidade:

Aquelas épocas eram épocas de ouro, não é essa época que a gente está vivendo não. Agora é bem pior, lá atrás nós vivíamos um mundo melhor, um mundo menos violento. De mais valorização do trabalho do outro, um pouco diferente (Salé Copacabana, [sic], em 05/09/2019).

Contudo, Salé expõe que depois da existência dessas boates e bares e toda a abordagem repressiva contra elas, os grupos formados por “gays, lésbicas e simpatizantes” se organizavam em “festas de salão” com convites sigilosos. Isso se assemelhava com às “farras privadas” que ocorriam na casa de Gica, destacadas por Guilherme Passamani (2018) na cidade de Ladário - MS. As “festas de salão”, segundo a interlocutora, ocorriam em casas ou salões de festas. Salé afirma que, como era festa particular, a vigilância para com essas festas, por parte das autoridades, era menor.

Como as “farras privadas” onde “teria havido certa cumplicidade necessária entre os grupos que participavam, no sentido de não divulgar nem as *farras*, nem o conteúdo delas” (PASSAMANI, 2018, p. 75), as festas no salão tinham as mesmas características de lealdade,

⁴² Não foram encontrados documentos oficiais sobre esses bares e boates relatados pela a interlocutora.

e isso se deve ao fato de que todos que estavam participando daquele evento eram do mesmo “pedaço”, isto é, um espaço onde ocorrem práticas coletivas (entre as quais as de lazer) e condição para seu exercício e fruição (MAGNANI, 2000, p. 13). Segundo Magnani, nesse espaço há regras de lealdades às quais todas(os) as(os) pertencentes devem seguir, o que reforça, assim, os laços de sociabilidades. A identificação com esse “espaço GLS” não era apenas mercadológica, mas uma rede de lealdade entre os que frequentavam.

A identificação dos espaços de consumo ligados ao público homossexual como GLS sem dúvida impulsionou a expansão desse mercado e possibilitou sua visibilidade para além do “gueto”. Esse processo caminhou junto com a incorporação gradativa da categoria GLS ao cenário de lazer noturno da cidade e GLS passou a ser indicador não mais de uma atitude “moderna”, perdendo os ares de contestação é novidade que a ela se agregaram logo que surgiu e passando a denominar qualquer casa noturna ou iniciativa do mercado dirigida a homossexuais (FRANÇA, 2007, p. 237).

Foi com esse desejo de uma iniciativa do mercado dirigida a homossexuais que Cido, um dos sócios da boate Bistrot e responsável pelo bar da boate, lembra que, antes mesmo da criação da boate, ele e seu parceiro, já falecido, João, criaram o Bistrôzinho, em julho de 1996. Um pequeno bar, localizado na mesma rua da futura Boate Bistrot que, segundo ele, era *o auê dessa cidade, que quebrou todos os tabus [sic]*.

Tudo começou no Bistrôzinho, primeiro era bar e depois as festas com o bar aberto. Era um esquentão! Aí ficamos com toda a noite GLS. Era um pensamento empresarial, porque só tinha nós. Aí ganhávamos no barzinho e nas festas. Muito trabalho. O João ficava na decoração e eu na assistência de bebidas. Contratava segurança, barman... Quem aparecia muito era o João, eu ficava no braçal mesmo. Mais tudo com alegria! Eu comecei o barzinho, o João trabalhava em uma empresa, ele era engenheiro civil e eu da noite. Eu pegava o microfone do som e ficava falando palhaçada. Aí foi pegando e começou a ficar lotado e reformamos para o Bistrot! (Cido, [sic], em 22/09/2019).

Ele e o seu parceiro, quando ainda tinha o barzinho, começaram a fazer “festas GLS”. Cido comenta que, na época, trouxeram muitas atrações de São Paulo, como, por exemplo, as *drags* Dimmy Kieer, Léo Áquilla, Sylvetti Montilla e Pandora Boat. Todas essas artistas são bem conhecidas entre as artistas que fazem *drag* e as reunir no Bistrôzinho foi, para os donos da Boate, um grande acontecimento, uma vez que eram *drags* de São Paulo, muito requisitadas pelos seus shows. A admiração pelas artistas *drags* da cidade de São Paulo se

relaciona com o surgimento do “mercado GLS”, uma vez que, na década de 1990 em São Paulo, a abertura do mercado voltado aos homossexuais crescia rapidamente de forma sólida e segmentada, fazendo com que essas(es) artistas fossem mais requisitadas nas diferentes casas de shows.

Oderito, decorador das festas realizadas pelo casal ainda na época das “festas em barracões” e amigo de João, também descreve o início da Boate Bistrot que surge da apreciação que seu amigo tinha pela arte e cultura.

O proprietário João Henrique era o meu amigo, inclusive nós tivemos vidas heterossexuais, nossas esposas eram amigas, na verdade ex-esposas e nós fazíamos parte do mesmo grupo de casais que se reunia toda semana. Posteriormente eu me separei e ele separou e ele acabou conhecendo uma pessoa que era o Cido e eles tiveram uma relação. Eles na verdade criaram um barzinho primeiro chamado Bistrot ali na Pimenta Bueno e o João tinha uma necessidade dentro dele muito grande de arte e de cultura e ele era engenheiro, trabalhava em uma empresa, mas ele sentia na alma dele que não era aquilo que ele queria para a vida dele e ele queria mais e mais. E na época ele fez o bar para o Cido, até para ajudar o próprio companheiro, porque o Cido era vendedor no shopping e para ter um comércio, ser empresário, ter um horário mais flexível montaram esse barzinho supostamente na “época GLS” né?! E aí o João começou a fazer festa, alugar local para fazer festa, ele alugou ali perto da Ernesto Geisel e ali fizemos várias festas, fizemos a Face, fizemos Circo, Olympus e eu me lembro da Jango. E eu era contratado porque nessa época eu já fazia as decorações, ia lá e produzia o palco, produzia a entrada, produzia o teto, criava junto com os coreógrafos os cenários dos shows. E então na mesma rua tinha uma fábrica abandonada de sorvete, foi quando ele contratou pela primeira vez para fazer a Jango, que é uma festa super top que falava sobre selva e tinha toda uma temática de selva. E aí ele viu a necessidade que não tinha por que ele fazer de vez em quando, porque não poderia ser toda a semana aquilo para o público gay, porque a boate que tinha na época que era um bar-boate era muito pequena: o Haros. E não dava para todo mundo, porque as pessoas que iam nas festas eram muito diferentes e aí ele fez o contrato e alugou. (...) Ele sempre fazia reformas, queria sempre algo novo, os shows eram sempre novidades, não tinha isso “ah show de drag era sempre igual? Não”. Sabe que na época do Bistrot, os shows não eram iguais, sempre tinha uma diversidade incrível de criação, de produção, de temática e visual. Os atores, vou chamar assim eram incríveis, porque acho essa arte incrível, eles se doaram para o show. Tinha desde o Bate cabelo até a comédia. O Bistrot era para o show business. (Oderito, [sic], em 25/09/2019).

Oderito descreve, na sua fala, o momento do início da “cena GLS” em Campo Grande e a sua relação com a Boate Bistrot. Chama-nos a atenção, o modo como os donos da boate inovavam nas apresentações em um mercado ainda muito restrito no contexto da cidade. Ao

afirmar que o *Bistrot era para o show business* [sic], o interlocutor revela não apenas o amor do seu amigo para com a arte drag como também uma visão apurada de mercado. Isso pode ser visto quando as(os) artistas que frequentavam a boate faziam menção ao fato de João buscar referências de “boates GLS” de São Paulo, pois esse mercado já estava sendo desenvolvido há mais tempo lá, servindo, assim, como referência para outras cidades.

Os trabalhos realizados acerca da sociabilidade de pessoas homossexuais apontam que o “mercado GLS” também se constitui como espaço de possibilidades de agência, como afirmam Regina Facchini, Isadora Lins França e Camilo Braz (2014),

Embora o Estado e os movimentos sociais sejam as esferas a partir das quais tradicionalmente pensamos o fazer político, é preciso lembrar que as esferas do mercado e do consumo também constituem cenários públicos em que nossa capacidade de agência e ação política é exercida, independentemente de aderirmos ou não a noções como “sociedade do consumo”. Nessas esferas, também se negociam direitos, disputam-se significados, enfrentam-se ou reforçam-se desigualdades (FACCHINI; FRANÇA; BRAZ, 2014, p. 123).

Quando os donos da futura Bistrot observaram a demanda que eles tinham ao fazer as “festas em barracões”, eles não apenas engendraram o início de uma “cena GLS” na cidade como também transgrediram a cena noturna de Campo Grande, por se intitularem, na época, como foi apontado em um jornal regional, como um “clubes gay”. Porém, vale ressaltar que, além desse espaço ser marcado pela sua ação política, tal qual os autores acima afirmam, esse espaço foi marcado por suas reiterações das normas. Para tanto, foi necessária uma negociação da boate com o contexto social e urbano da cidade, buscando outro público que não fosse apenas formado pelas pessoas homossexuais.

Essa negociação, entretanto, não fez com que as violências e preconceitos fossem ignoradas. Cido relata que tanto ele quanto o seu parceiro sofreram muito na época da criação do Bistrot e do Bistrôzinho na cidade. Um dos exemplos que ele narra sobre essa violência, foi o episódio em que picharam o muro do Bistrôzinho escrevendo *barzinho de aidéticos*, além de serem chamados pejorativamente de *viadinhos*. Mas, ao mesmo tempo, Cido ressalta que isso se dava por conta não só do preconceito, mas também em razão da movimentação que tinha o bar. E com o aumento do público indo ao bar e às “festas GLS” em barracões ou festas de salão realizadas por eles, sentiram a necessidade de abrir a boate na mesma rua: a Bistrot Dance.

Se você imagina que hoje ainda tem preconceito, imagina em 96, que no final de 95 abrimos o barzinho, você imagina? Era o recalque do povo. Porque era o bar que mais movimento dava a gente e vendia muita cerveja, muito lanche, que tinha lanche e tinha tudo, era onde o pessoal soltava suas frangas, entendeu?! Onde as pessoas soltavam sua alegria, onde era autenticidade, onde você se assumia “eu sou isso eu sou aquilo”, mas era muito preconceito muito, muito, passamos uma barra danada por causa do preconceito (Cido, [sic], em 22/09/2019).

No entanto, quando questiono Oderito sobre as violências e preconceitos que aconteciam na época da Boate, ele responde,

O preconceito, acho que quem enxerga é quem procura né? Graças a Deus a gente nunca teve briga na frente da boate, igual aconteceu ultimamente, era um público diversificado ia desde o gay, a lésbica, o hétero, o assexuado, todo mundo ia ver o show né. Por exemplo uma coisa que acontecia no Bistrot era o clube para as mulheres, quando a gente trazia o stripper que saía na capa da G Magazine⁴³. Na sexta feira o clube era fechado só para mulheres, tinha o clube para mulheres, então não tinha preconceito. As mulheres da alta sociedade que frequentava a boate, deixava de ir às outras boates hétero para ir ao Bistrot, os maridos as deixavam lá na porta, porque sabiam que elas estavam indo para ver um stripper. Iam mulheres casadas, solteiras, faziam despedidas de solteiro. Então sinceramente eu não vivi preconceito, eu não vivi! Eu acho que era respeitado pela questão da arte, acho que não era visto como antro de prostituição, porque era muito chamativo a arte, a cultura lá falava mais alto do que eu vou lá caçar, vou beijar na boca, vou procurar alguém. Porque era muito diversificado o público. (...) Então você via que muitos quebraram o preconceito para ir lá, agora que tinha preconceito na rua, no shopping, andar de mão dada, lógico que existia, mas não com o Bistrot (Oderito, [sic], em 25/09/2019).

Entre as falas dos dois interlocutores há contradições: enquanto o primeiro relata que houve violências causadas pela criação desses espaços dentro do contexto urbano de Campo Grande, o segundo faz o movimento contrário ao afirmar que o espaço da boate era respeitado pela questão da arte e não visto como “antro de prostituição”. Oderito se apoia na afirmação de que, por causa da diversidade de pessoas que frequentavam o local, o preconceito não existiria. Camilo Braz (2010), ao realizar uma etnografia sobre os clubes de sexo, discutindo sexualidades e erotismos não-heterossexuais em contextos de segmentação do mercado, reconhece que “as aproximações e distanciamentos entre os clubes de sexo e os locais

⁴³ A G magazine ou a Gay Magazine, foi uma revista brasileira com conteúdo de nudez masculina e reportagens voltadas para o público homossexual masculino. Disponível em: > <https://observatoriog.bol.uol.com.br/destaque/relembre-os-artistas-que-ja-posaram-para-a-g-magazine>< Acessado em 19/12/2020.

apontados como mais ‘tradicionais’ é interessante para começar a perceber alguns parâmetros que os singularizam. E, conseqüentemente, a seu público” (p. 164).

Oderito, quando reafirma que a boate Bistrot se caracterizaria pela arte, opondo-a às casas de prostituição, marca esse lugar como espaço de consumo de lazer e não como um espaço de consumo voltado ao erotismo, por exemplo. Mas essa fala entra em contradição, com o fato de a boate ser conhecida na cidade por ser a primeira boate com *Dark-room*⁴⁴. Esse espaço é privilegiado nas boates por ser qualificado como “um espaço de pegação”. Essa negação decorre do estigma que a prostituição carrega e por consequência a não associação da boate a um lugar menos prestigiado na cena urbana da cidade. Mas, ao mesmo tempo em que ele nega, não consegue afirmar que nesse espaço essas relações eram descontinuadas. No entanto, os dois interlocutores apontam o quanto a iniciativa de um incipiente “mercado GLS” no começo dos anos 2000 – época de um crescente mercado nas capitais brasileiras – eram necessários para criar estratégias contra as violências.

Passamani (2008), ao discutir homossexualidades masculinas, movimentos sociais e identidades regionais a partir dos relatos de homens gays em Porto Alegre e Buenos Aires, aponta para esses lugares de sociabilidade como um espaço seguro. No entanto, os interlocutores de Passamani não o veem como um espaço de potencial emancipatório, tal como proposto por Edward MacRae (1983) acerca do gueto gay paulistano dos anos de 1980. Ou seja, como um lugar onde as pressões, os preconceitos e as discriminações dirigidas aos homossexuais (hoje população LGBTQIA+) eram momentaneamente afastados e, portanto, onde tais sujeitos (os homossexuais) tinham mais condições de experimentar uma visibilidade mais segura e, quem sabe, até testar uma nova identidade social naqueles limites.

A boate Bistrot é caracterizada pelas *drag queens* como a primeira boate que teve um reconhecimento da arte *drag* e uma visibilidade para tais apresentações. Além de apresentações da arte *drag*, havia também, gogoboyes que atraíam diversos estilos de pessoas, desde militares até despedidas de solteiras.

Patativa Flowers, quando questionada sobre quando iniciou a sua relação com o Bistrot, responde:

Ganhei um concurso com a música da Fafá de Belém e o João me chamou, dizendo que ele via que eu tinha muita habilidade com o microfone e se eu

⁴⁴ Como pode ser visto na matéria do jornal eletrônico Campo Grande News, disponível em: ><https://www.campograndenews.com.br/lado-b/diversao/festa-comemora-17-anos-de-bistrot-e-lembra-os-tempos-de-darkroom>< Acessado em 29/12/2020.

não queria participar do casting da casa, eu respondi: quero! Porque o João Henrique do Bistrot, e o que eu sinto falta dele é a coisa do show temático, ele pensava no show e pensava em cada drag, na característica de cada uma e via o que cada uma poderia fazer, e é disso que eu sinto falta porque hoje é, para mim é bem subjetiva a arte drag hoje em dia, mas eu sei que eu sou de uma época que era diferente, as pessoas faziam porque gostava, então quando abria aquela cortina, para mim era um máximo (Patativa Flowers, [sic], em 02/11/2019).

Chama a atenção a frequência com que aparecem nas falas das(os) interlocutoras(es) referências às festas temáticas realizadas na boate Bistrot. Essas festas são uma espécie de marca de um tipo de show para uma geração de drag queens, bem como uma marca de um tempo vivido entre elas e suas relações com o espaço, causando, assim, uma ideia de pertencimento a esse tempo. Em todas as entrevistas realizadas com a *Geração Bistrot*, essas festas apareceram como um evento de prestígio entre elas. Uma característica desses eventos era que todo o *casting* da boate orientava suas montações e performances de acordo com o tema pré-definido pelos donos da boate.

Nataly Joyce, uma das integrantes do grupo Models do Bistrot, conta como as festas temáticas funcionavam como uma marca da boate,

Era uma boate de referências, hoje em dia mudou muito, é completamente diferente. Era uma época diferente, só quem viveu mesmo vai saber. Porque o João se preocupava, dava uma temática para as festas e ele não exigia da gente porque assim ele não pagava muito bem né, mas lógico na época não tinha esse boom da internet, não tinha nada, estava tudo ainda nos primórdios das coisas, então a boate ainda não tinha site, só bem depois criou o site, e para você ter uma foto sua colocada na mídia, nossa era melhor coisa que tinha! Ai ele chamou a gente e disse: “ah eu quero que vocês façam algumas coisas para mim, vou estar pagando” aah e na época era uns trinta reais o que hoje em dia dava uns cem reais. Mas ai a gente ganhava trinta e gastava duzentos reais para fazer a roupa, ai não adiantava muito e ele se preocupava com a decoração da festa, da entrada da boate, do meio e tudo para as festas temáticas, e era bem legal mesmo, inclusive quando ele trouxe a Léo Áquilla pela primeira vez, ele teve a preocupação de montar uns chapeuzinhos para entregar para o pessoal, ah era muito legal, eu não sei se você conhece aquelas festas temáticas que tem na Blue Space em São Paulo? [não] ah pesquisa, porque era naquele padrão que o João fazia as festas, só que a boate de lá tem outra estrutura completamente diferente, lá tem elevador, tinha várias coisas e ele se inspirava muito na boate de lá, era uns quatro ou cinco temas de festa temática, aí tinha a noite de Hollywood aí ensaiamos uns trinta dias antes, primeiro a gente relutava muito, mas depois a gente gostava (Nataly Joyce, [sic], em 28/09/2019).

Diferentemente das perspectivas atuais oferecidas pelas mídias sociais e pelos espaços urbanos, a *Geração Bistrot* possuía um contexto restrito de projeção. O pertencimento ao *casting* do Bistrot era um dos lugares de maior prestígio. Essa projeção complementava, de certa maneira, a remuneração pelas apresentações, por se apresentarem em um “lugar de referências”. Nenhuma das(os) interlocutoras(es) da *Geração Bistrot* se sustentavam com os ganhos da arte drag, inclusive, como Nataly já pontuou acima, elas recebiam muito pouco e gastavam mais do que o valor do cachê em suas montações. Embora recebessem pouco, as performances nessas festas temáticas eram glamourosas e com muito brilho.

A gente chegava e ia com uma mala para a boate. Tinha uma roupa para você chegar e depois tinha o figurino para o show, e daí a gente não podíamos descer com esses figurinos para a pista, porque as meninas de São Paulo, diziam: “não esse figurino a gente não usa, você não pode ficar tirando foto com esse figurino porque se vocês forem fazer show em algum lugar, você já vai ter queimado o figurino então a gente tinha outra roupa para você descer e fazer as fotos (Nataly Joyce, [sic], em 28/09/2019).

Realizar performances dentro dessas festas era assumir um lugar de prestígio. As drags mais velhas da casa podiam negociar com o João a divulgação da festa como troca de uma parte do dinheiro dos ingressos. Essas divulgações acabavam por atrair para a casa, desde o clube de mulheres até militares. Além das festas, realizavam-se concursos como o Drag Star, o concurso para drags caricatas e o Miss (assim denominado pelas(os) interlocutoras(es)).

O alto custo com a sua persona drag exigia um certo empenho e outra atividade remunerada. Esse empenho para com essas festas e seus shows foi observado em algumas fotos que Patativa Flowers e Ashley exibiram durante nossa conversa. As fotos foram exibidas na televisão da casa de Ashley. Com mais de trezentas fotos, elas me mostravam as montações de cada festa temática organizada pela boate. Ostentavam o brilho, o glamour e as maquiagens exageradas da época, bem como toda a organização da equipe do Bistrot com as festas. Durante as exibições de fotos da época e vídeos, quando elogiei as indumentárias, elas ressaltavam o quanto gastavam para cada montagem e reafirmavam que faziam muito mais por causa da arte do que por causa do dinheiro. O cachê era variado, enquanto Nataly afirma que recebia por noite R\$ 30,00, Patativa e Ashley afirmam que recebiam R\$ 50,00.

Chegou uma época que as bichas faziam show de graça, show em troca de consumação, e aí foi quando eu marquei uma reunião, porque a gente brincava sempre tinha o primeiro elenco que era do Bistrot e o segundo

elenco. A gente ficava feliz quando convidavam a gente para viajar, ir para Dourados, você ganhava cento e cinquenta reais a duzentos. Eu não sei qual é a base de cachê hoje, mas quando foi em 2008, no meu último ano de show, eu me sentei e conversei com as bichas e falei assim: “a gente tem que conversar com o João porque a gente precisa de cachê, cinquenta reais não paga o meu taxi para sair de casa”. Aí foi quando eu e as bichas marcamos uma reunião, chegou na hora ninguém falou e aí ele só olhou, fez cara de louco porque ele em relação a dinheiro era complicado e mão de vaca (Ashley, [sic], em 02/11/2019).

Chama atenção como a Geração Bistrot denomina o dono da boate, o João, como “pai”. Tempos depois dessa conversa, Ashley confidencia que foi novamente pedir um aumento de cachê e que, dessa vez, este foi aumentado para R\$ 150,00 com a condição de que ela não contaria às demais colegas de trabalho. Assim como em minha pesquisa aparece de forma recorrente as indagações sobre o cachê recebido para fazer a arte, nas demais pesquisas esse assunto também se torna recorrente quando falamos sobre a arte drag no Brasil. O fato de Ashley não poder comentar com as outras sobre a sua conquista e sua relação com o João, a quem ela chama de pai durante nossas conversas, demonstra certo privilégio e preferência em relação com as outras artistas da casa. Essa preferência faz com que outras duvidem do seu empenho como drag. Ela diz que quando ficaram sabendo que estava recebendo mais do que as outras, foi chamada de “mafiosa”.

Segundo Patativa Flowers, quando ela saiu da Bistrot no ano de 2006, a boate estava “top”, sendo reconhecida dentro da noite de Campo Grande. Em 2007, ocorre a transição do Bistrot, segundo Ashley

Quando o João começa a ficar doente, a saúde dele fica bem ruim a ponto de ficar internado. Ficava mais internado do que dentro da boate, e colocou a Christian como gerente para ser o olho do João, é a época que a Cristian cresce o olho naquilo, começa a ver renda e lucro naquilo. E aí ele deixa o Ted na parte artística (Ashley, [sic], em 02/11/2019).

A queda da boate fica mais acentuada quando, em 2009, o *casting* “original” do Bistrot sai da boate. Segundo as artistas dessa geração, essa saída decorreu da falta de retorno financeiro e da falta de valorização do trabalho delas. Mas rebatem dizendo que essa falta de cachê mais alto não foi culpa do dono, isso porque “a noite não compensa” e tinha muita drag na casa. A boate fecha em 2011 com o falecimento do João. Esse fechamento determina o encerramento da primeira fase da arte drag em Campo Grande - MS. Isso pode ser visto quando as(os) interlocutoras(es) afirmam que a arte parou quando elas “perderam o João”.

2.2 - Cena drag em Campo Grande - MS e a *Geração Atual*

Após o fechamento da boate Bistrot Dance, houve um período entre o fim da era da boate que teve como marco o início da arte drag e o começo da criação de novos espaços e concursos que promoviam a arte drag, o que, segundo as(os) interlocutoras(es) deste estudo, foi chamado de ‘desaparecimento da arte drag’. Esse ocorrido durou entre o final da Bistrot em 2011 até 2016, segundo a *Geração Atual*, por conta da “aposentadoria da *Geração Bistrot*”. Nesse espaço de tempo, há um consenso entre as(os) interlocutoras(es) de que essa arte tinha acabado na cidade.

Lauanda, uma das artistas mais antigas da *Geração Atual*, diz que foi a única que continuou durante esse período. Afirmar que isso só aconteceu porque,

Eu corri atrás, me profissionalizei como DJ, eu fui atrás de pessoas que trabalham com eventos grandes em Campo Grande, o problema delas é que elas vivem só em guetos, elas não expandem essa arte que é tão bonita, que é tão incrível. O negócio delas é “ah vou me montar para ir ao Sarau, vou me montar para ir ao barzinho” entendeu? Elas esquecem que a arte drag não é só isso. Elas não se profissionalizam, elas não vão atrás, amiga eu não fico esperando o contratante me ligar. Não amiga. Se eu sei que tem uma boate há dois quilômetros daqui, em uma cidade vizinha, eu vou em cima (Lauanda, [sic], em 13/03/2020).

Quando Lauanda coloca que a “a arte drag não é só isso”, ou seja, não faz parte apenas desse “gueto” mencionado pela interlocutora, ela não nega que faça parte desse espaço, mas reafirma que essa arte precisa sair desses espaços para perdurar na cidade. A interlocutora é a única entre as dezesseis drags deste estudo que tira todo o seu sustento da arte drag. Assim, há um objetivo de ir atrás de manter essa arte na cidade, pois isso se relaciona diretamente com o desejo dela de viver de drag.

No ano de 2019, havia ao menos três “boates GLS” na cidade, que são assiduamente mencionadas pelas(os) interlocutoras(es) deste estudo: a Non Stop, a Daza Club e a Pink Lemonade. Todas essas três boates possuíam shows de artistas drags em seu *casting*. Além desses espaços, havia alguns “bares GLS” que não tinham a única intenção de promover a arte drag, mas eram lugares que em algumas noites as artistas tocavam ou se apresentavam, que são: o Rotunda Bar, Jurema Bar, Brava e a Prime Pub. É importante a contextualização desses espaços e a análise da relação destes com a arte drag, uma vez que é a partir deles que a cena drag é (re)estabelecida no cenário urbano de Campo Grande.

A Non Stop é uma boate localizada no mesmo espaço da antiga Bistrot, considerando-se, segundo a sua conta no *Instagram* com os seus 4.913 seguidores, como “a melhor boate LGBTQ+ do estado do MS”. Localizada na Rua Pimenta Bueno no Bairro Amambaí, considerado um dos bairros mais antigos da cidade, e próximo dos quartéis militares, o público dessa boate é marcado socialmente como de pessoas de classes mais baixas, não brancas com idades mais avançadas e regiões periféricas da cidade. A primeira vez que ouvi falar da Non foi durante uma conversa com amigos de graduação quando demonstrei que não a conhecia muito bem, logo eles disseram *aah é aquela boate que tem mais bicha pobre [sic]*. Lauanda, drag contratada fixa pela boate, demonstra certo incômodo sobre essa relação que a boate tem com a cidade.

Existe um preconceito muito forte com a Non. Você já chegou a ir lá agora? [já] Então está super reformadinha, cheio de Leds,. Só que as pessoas, aconteceu uma coisa muito chata lá uma vez que a Pamela, não sei se você conhece ela ou já conversou com ela, dona da Corrida das Drag [aah conheço sim] Sem querer ela fez uma brincadeira falando que lá era um reduto de bicha pobre. E amiga tudo que você fala hoje em dia na mídia, repercute muito rápido. Então isso repercutiu na imagem da Non hoje, acho que hoje não mais, mas falam que a Non é uma boate de bicha pobre, que é um reduto, que é um gueto. E não é mais um gueto, é uma boate super bonita, reformada, arrumada. Amiga, o melhor som de todas as boates de Campo Grande gay é da Non, entendeu? Então tem tudo isso amiga, o povo da Non não vai para a Daza, o povo da Prime ainda vai para a Non (Lauanda, [sic], em 02/03/2020).

Por estar localizada em um dos pontos mais antigos da cidade e ter como público-alvo pessoas de classe mais baixa, a Non Stop sofre alguns preconceitos ao ser caracterizada. Observa-se nas falas as(os) interlocutoras(es) que ter o lugar em que se apresentam caracterizado como “reduto de bicha pobre”, gera um incômodo constante. Essa caracterização da boate remetendo-a de forma pejorativa às classes mais baixas, gera um estranhamento quando pensamos nesse espaço como a antiga Bistrot, que era conhecido como espaço de prestígio e glamouroso entre elas. Isso se deve pela forma como diferentes locais da cidade vão se transformando e se constituindo em novos centros que servem como base, o que pode ou não ser considerado como guetos.

Passamani (2008) observa que “o gueto sempre foi alvo de perseguição e discriminação. Todavia, como estratégia, muitos gays acabam fazendo do gueto um espaço de construção de uma sexualidade ‘normal’, ou seja, afastando do que pode ser lugar de

preconceito” (p. 25). Contudo, ao afirmar que elas precisam sair desse lugar e negar o gueto como forma de transcender esse espaço na cidade, a interlocutora traz à tona o desejo da arte drag em pertencer aos demais espaços. Como se essas boates não fossem exclusivamente suficientes para perpetuar essa arte. Como foi a boate que sucedeu a Bistrot, anualmente, a Non Stop homenageia essa época que marcou o início da “cena GLS” em Campo Grande. A boate se inspira nas festas de “outros tempos” da Bistrot.

Durante o campo, pude perceber a partir das conversas, das redes sociais e dos flyers postados, o público-alvo de cada boate. Assim como a Non Stop é conhecida pelo seu público ser de classe mais baixa, a Daza Club, no entanto, é caracterizada por ter como público-alvo classes mais altas. Essa boate, localizada na rua Marechal Rondon no centro da cidade, lugar valorizado no mercado imobiliário, é nomeada em sua rede social *Instagram* com os seus 2.319 seguidores, por “Boate para a comunidade LGBTQIA+ em Campo Grande – MS”.

É a boate gay elitizada de Campo Grande, é a bicha que faz faculdade, é a bicha que mora com os pais, é a bicha que tem dinheiro, é onde estão as bichas mais bonitas, vamos assim dizer (Lauanda, [sic], em 02/03/2020).

Viola, contratada pela boate para fazer hostess e shows, comenta sobre o intuito da boate, concordando com Lauanda,

O intuito da boate é outro, a proposta da Daza é outra. Já tivemos várias drags se apresentando lá, mas os últimos shows que tivemos lá foram de mulheres trans mesmo. Como Emanuelle Fernandes, Fofiss, e me lembro também de uma drag, a Miss Violence, se apresentou lá. Teve mais algumas, mas não vou me recordar ao certo quem era não. Ai já trouxemos algumas drags famosas né. O intuito mesmo da boate, a proposta, eu acredito, não estou falando pela boate, estou falando por mim, que acredito que não seja só as drags entende? (Viola, [sic], em 16/04/2020)

Ao ser questionada sobre a fama da Daza Club de ser conhecida como uma boate elitizada, responde:

Então, o público da boate realmente é outro né, mas eu acredito que seja mesmo o que eu te falei né. É uma proposta diferente, sabe, é uma inclusão diferente, que tem muita representatividade trans, sabe que é algo que eu não vi em outras boates. Sabe eu acho que é mais a proposta da casa mesmo, mas em partes eu concordo sobre ela ser um pouco elitizada mesmo (Viola, [sic], em 16/04/2020).

Quando Viola ressalta que a boate que ela representa é reconhecida como elitizada, quase que propositalmente ela ressalta também a forma como esse espaço é marcado pela cor, classe, escolaridade e região. Isso sublinha um tipo de público que a boate quer receber, estabelecendo um gradiente hierárquico na localização do sujeito, posicionando quem pode ou não consumir (n)esses lugares. Desse modo, assim como Henning (2008), no meu campo é tensionado o modo como esses espaços de entretenimento ao mesmo tempo que se constituem como um espaço seguro, onde se poderia viver essa homossexualidade “livre”, também se constituem como espaços de exclusão, apresentando inconsistências até mesmo no tratamento com algumas outras drags. Miss Violence cita que sabe que nesses lugares o seu “público underground” não vai, por ser um espaço mais elitista e caro que os outros espaços que ela se apresenta.

A terceira boate analisada nesta pesquisa foi a Pink Lemonade, conhecida há dois anos como a Sis-Lounge. Esta era conhecida como a casa das drag queens. Ela estava localizada na rua Dr. Zerbini no bairro Chácara Cachoeira, um bairro nobre de Campo Grande. Entre as três boates citadas, essa é mais relacionada com a arte drag queen e isso é visto desde o grande número de artistas que se apresentava na casa semanalmente, até nos drinks vendidos na boate que tinham o nome de cada uma das artistas da casa. A boate, muitas vezes, participou como patrocinadora de concursos importantes para as drag queens mais jovens com a proposta de levar essas artistas para performar na casa.

Quando questionei sobre como as(os) artistas avaliavam a relação dos donos da boate com a arte drag queen, não houve um consenso. Algumas(uns) consideram que os donos as valorizam seja por meio de uma visibilidade que o espaço da boate oferece a elas, seja com o cachê. Outras pontuaram que esse reconhecimento poderia ser bem mais significativo, se comparado a cidades como São Paulo.

Olha eu acho que é uma cena muito bem valorizada pelos donos das boates, sabe? O antigo Sis Lounge abraçava muito as drags. Quando eu me mudei para cá, muitas pessoas falavam: “Não, você tem que ir no sis, porque o sis é a casa das drags” Mas comparado a outros lugares não é uma cena muito bem valorizada né? Acredito que seja um pouquinho aqui sim, sabe? Os donos das boates dão visibilidade sim para essa arte e oportunidades é algo bonito de se ver, é algo que aumenta o nível do estabelecimento LGBT no caso, acredito eu. Acho que é bem valorizado sim (Viola, [sic], em 16/04/2020).

Em relação aos cachês pagos a elas, muita coisa não mudou entre as duas gerações. Ou seja, muitas artistas da *Geração Atual* têm como forma de sustento outra função remunerada que não é a arte drag, apesar de Miss Violence afirmar:

Nós sabemos que Campo Grande não é uma cidade que compra muito a cultura LGBT né, tem mas é assim as pessoas que gostam e que resiste né. O pessoal que gosta disso e quer viver disso, eu sou uma drag que quer viver de drag, não sobreviver. Mas viver de drag, e eu acho que isso representa muito a geração de drag que tem agora, já que seu trabalho foca em registrar como tudo isso está acontecendo. Isso é bem importante, é uma característica da nossa geração agora, são meninas como eu como a Kitana, tipo que simplesmente quer viver disso, quer respirar de drag. É uma coisa que a gente precisa disso, porque as drags de São Paulo já vivem disso, a Pablló Vittar também, lógico que não quero ser nenhuma Pablló, porque isso é uma arte e é uma arte importantíssima (Miss Violence, [sic], em 03/03/2020).

Apesar as(os) interlocutoras(es) afirmarem que querem “viver de drag e respirar disso”, os cachês pagos pelas boates não permitiriam uma vida muito confortável. Kitana afirma que tirar o sustento apenas da arte drag chega a ser “impossível” e complementa dizendo que os valores do cachê variam de acordo com a festa e do que a(o) artista faz na festa, ganhando em média R\$100,00 na noite. Além do valor do cachê, elas recebem a consumação dentro da boate e o ingresso do seu acompanhante. Assim, com o objetivo de alcançar essa carreira drag, muitas(os) artistas procuram parcerias com outros espaços que elas consideram como *underground* na cidade, como, por exemplo, bares que as contratavam como Djs ou como hostess. Um dos fatores que reduz as possibilidades dessas(es) artistas de viverem da arte é o número reduzido de boates em que elas podem se apresentar. Além disso, alguns desses espaços têm sido fechados, inclusive a boate Pink Lemonade, abordada neste capítulo.

Assim, outros locais para a realização dessa arte, para além da boate, foram buscados pelas(os) artistas. São bares conhecidos como *underground* na cidade. Esses bares recebem um público diversificado, que não é só aquele da população LGBTQIA+. Como, por exemplo, o Rotunda, o Sarau de Segunda, o Resista e o Drama Bar. Contudo, esses espaços foram sendo fechados antes mesmo da pandemia que atravessou esta pesquisa, com a justificativa da Lei do Silêncio da prefeitura da cidade.

Em 1996, o então prefeito de Campo Grande, Juvêncio César da Fonseca, sancionou a Lei Complementar nº 08 de 1996, popularmente conhecida como a Lei do silêncio, que tinha por objetivo, conforme o “art. 88: É proibido perturbar o sossego e o bem-estar público com ruídos, vibrações, sons excessivos ou incômodos de qualquer natureza, produzidos por qualquer forma, que contrariem os níveis máximos de intensidade, fixados por essa lei”. A lei fixava o limite máximo de 55 decibéis (Db) no período diurno, 50 (Db) no período vespertino e 45 (Db) no período noturno nas zonas residenciais. E na zona comercial e de serviço, ficam fixadas respectivamente 60 (Db) diurno, 55 (Db) vespertino e 45 (Db) noturno. Ou seja, a lei fixava uma unidade de intensidade física relativa ao som (os decibéis). No art. 5º, esse número de decibéis não se compreende em caso de carnavais, templos religiosos, propaganda eleitoral e fanfarras ou bandas em desfiles cívico, seguindo assim o número tradicional de 90 (Db).

Contudo, o Tribunal de Justiça do Estado de Mato Grosso do Sul (TJMS) em 2018, destituiu as alterações estabelecidas pelo Código de Polícia Administrativa de Campo Grande, de 1992, relacionadas à Lei do Silêncio e de poluição sonora⁴⁵, determinando um limite máximo de 45 decibéis para bares, ou seja, houve uma diminuição de 45 (Db) nesses espaços. Conseqüentemente, esse novo limite imposto de decibéis trouxe algumas exigências de adequação sonora em alguns desses espaços e uma necessidade de cumprir tais alterações. O Drama Bar, por exemplo, em uma reportagem para um jornal regional, argumentou que fechou o bar por um período para reformar e se adequar às exigências da lei e após as adequações o estabelecimento foi multado. Na mesma reportagem, que tem como pano de fundo o movimento “festival 45 decibéis”, organizado pelos estabelecimentos que foram atingidos pela lei, o presidente da Associação Brasileira de Bares e Restaurantes em Mato Grosso do Sul (Abrasel-MS) afirmou que o problema não é a Lei do Silêncio em si, mas sim os estabelecimentos não conseguirem se adequar à exigência acústica.

Assim a Lei nº 08/1996 foi responsável pelo fechamento de alguns espaços que não conseguiram se adequar às exigências. Júlia Arruda da Fonseca Palmiere (2020), em sua pesquisa no território do centro velho de Campo Grande - MS, com diferentes artistas da cidade que buscam uma ocupação dos espaços públicos marcadas pelo abandono, privatizações e higienização, tensiona essa lei como forma de gestão de visibilidades. Os

⁴⁵ Disponível em: <http://www.primeiranoticia.ufms.br/cidades/lei-do-silencio-e-responsavel-por-fechamento-de-bares-culturais-em/1247/> Acessado em : 08/01/2021

efeitos da lei do silêncio nos bares conhecidos como *underground* se conectam, segundo a autora, a outras intervenções que estão ocorrendo no centro velho.

As localidades mais afetadas foram as periferias e os espaços heterotópicos acompanhados em área central sem tanta visibilidade como o centro velho. Ao utilizar o volume como poluição e a metrificação dos decibéis, a lei parece entrar no jogo de resposta aos movimentos de contestação da ordem cidadina, contribuindo para a proposta de uma cidade silenciada, pacificada e espetacular, onde a rua é espaço de passagem com exceção dos eventos privados voltados ao público-consumidor. Ao mesmo tempo em que essas políticas nos protegem de volumes agressivos e capazes de danificar a audição, também nos protegem do contato com o fora, quer estejamos no espaço privado do lar ou no espaço público (PALMIERE, 2020, p. 104).

O fechamento desses estabelecimentos que estavam vinculados ao fortalecimento de uma segmentação do mercado para um público *underground* da cidade, revela, segundo a autora, uma gestão de quais espaços, de fato, podem ou não existir dentro da cidade. Pois, ao exigir as adequações conforme a Lei, eles acabam exigindo implicitamente um alto investimento para uma reforma acústica. Entretanto, esses espaços não dispõem de recursos financeiros. Isso se deve, segundo Palmiere (2020) pois,

Na cidade do sujeito biopolítico moderno não apenas aquilo que se vê e se toca é administrado, mas também aquilo que se ouve. Gerir o silêncio parece se inserir no jogo de gestão performática do corpo, da fala, dos gestos urbanos e, a partir disso, das políticas de reconhecimento e visibilidade tensionadas nos espaços heterotópicos (PALMIERE, 2020, p. 100).

Em decorrência desses fechamentos, os espaços destinados e possíveis para essa arte estão sendo cada vez mais reduzidos. É inevitável a comparação desse novo momento ao quadro verificado na época da *Geração Bistrot*, em que havia apenas uma boate aberta aos shows de artistas drag. Essa alteração levanta alguns questionamentos: até que ponto outros espaços foram de fato ocupados? Como essas ocupações serão no futuro?

2.3 Circuito drag queen: disputando espaços e visibilidades

Com uma maior exposição do entretenimento ligado aos shows de artistas drag queen em Campo Grande, houve uma mudança na relação entre a cidade e essas(es) artistas. Para a compreensão de como essa cena foi se alterando, durante o ano de 2019, observamos a partir

das idas ao campo, os espaços ocupados por essa arte, bem como sua relação com a abertura do circuito de arte drag em decorrência de encontrar alternativas para os acontecimentos.

O entretenimento direcionado a essa arte corresponde a uma extensão do “mercado GLS”. Como já explicitado por Isadora Lins França (2007), desde meados dos anos 90 em São Paulo, “o ‘gueto’ homossexual começa a se transformar num lugar mais sólido expandindo-se de uma base territorial mais ou menos definida para uma pluralidade de iniciativas, que não deixam de comportar um circuito de casas noturnas” (p. 232). Em Campo Grande, esse incipiente mercado está atrelado a alguns órgãos do Estado – uma vez que ativistas se tornaram gestores de governo – e aos donos das boates. A visibilidade das drags, em grande medida, depende desses dois grupos de agentes.

O primeiro evento observado foi organizado pela subsecretaria de políticas públicas LGBT do Estado e foi denominado de “Drag Star”. O evento já havia acontecido em anos anteriores e estava, atualmente, em sua 7ª edição. O espaço que abrigou o evento foi o Museu de Arte Contemporânea (MARCO). Esse espaço, de propriedade do governo do estado, localiza-se no Parque das Nações Indígenas, em Campo Grande, e é considerado um ponto central da cidade, além de bastante prestigiado socialmente.

O corpo de jurados das apresentações foi composto por artistas da *Geração Bistrot*, maquiadores profissionais, artistas drag queens da *Geração Atual* que já têm sua arte reconhecida, artistas que performaram e se identificam como transformistas⁴⁶ antes mesmo da boate Bistrot, além da participação ilustre de Ikaro Kadoshi, drag conhecida nacionalmente e apresentadora do *reality Drag me as a Queen*⁴⁷.

Esse evento é considerado pelas(os) artistas um grande encontro ou até mesmo uma festa de ambas as gerações. Isso ficou claro pelo compartilhamento de códigos de pertencimento entre as(os) integrantes do grupo, como, por exemplo, por meio de piadas feitas no palco e de interação da plateia para com as performances. Conforme as performances aconteciam, o público ia interagindo. O desempenho nas performances mostrava que cada concorrente drag queen possuía seu próprio estilo, aspecto este já apontado por Anna Paula Vencato (2002).

⁴⁶ A identidade transformista conforme vejo em outros autores, assim como pela autora Anna Paula Vencato (2009), que a define como aquelas que são profissionais do palco (p. 156).

⁴⁷ O programa passa no canal da Tv fechada E! O reality show, contém 2 temporadas e tem o propósito de ajudar mulheres com baixa autoestima e problemas interpessoais a encontrar sua “queen” interior. Além de Ikaro, Penelopy Jean e Rita von Hunty estão no comando do programa e dividem o palco da maestria. Disponível em: >><https://observatoriog.bol.uol.com.br/entrevistas/2019/02/ikaro-kadoshi-sobre-drag-me-as-a-queen-um-segurando-na-mao-do-outro-no-intuito-de-descobrir-a-melhor-versao-de-si-mesmo><< Acessado em 28/04/2020

O segundo evento importante para a compreensão do circuito drag da cidade, foi o concurso Corrida das Drag, em julho de 2019, em um importante centro cultural da cidade, durante quatro sábados à noite. Com o apoio da Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul e do CINE CAFÉ. Essa edição contou com o tema do jogo de videogame *Mortal Kombat* em que as(os) concorrentes tinham, a cada noite, uma(um) adversária(o) a vencer.

A Corrida das Drag de 2019 buscou por espaços “mais prestigiados” para a realização do concurso. O centro cultural que serviu de palco para essa edição é considerado um espaço em que se materializa a cultura do Estado de Mato Grosso do Sul⁴⁸. Dessa forma, a mudança de espaço acarretou também na mudança da estrutura e da dimensão do concurso. O objetivo inicial, na quinta edição, era dar visibilidade às drags mais jovens na arte e a exibição do reality *Rupaul’s Drag Race*⁴⁹, que serviu como uma importante referência para a criação e configuração desse evento.

Esses concursos na cena drag são importantes formas de valorização dessa arte, bem como um meio de entrada para drags mais jovens que, inclusive, iniciam neles a sua montagem. Esses concursos se constituem estrategicamente como zonas de aparição destas artistas. Kitana, que ficou entre as três finalistas dos dois concursos, reconhece que é em um concurso drag que o público as reconhece como artistas, pois, segundo ela, algumas pessoas que frequentam os concursos não frequentam a boate.

Ao pensar nas semelhanças entre os dois eventos, fica evidente a importância do apoio do governo do Estado para a viabilização destes em espaços tão importantes dentro da cidade. A visibilidade, na cidade, dos eventos, além de ser uma estratégia de aproximação das artistas com os espaços ocupados, mostra a aproximação com o governo atual do Estado. Isso pode ser notado também na presença delas durante o desfile cívico de comemoração do aniversário de 120 anos da cidade, que reuniu 15 mil pessoas⁵⁰.

Dentre os grupos que desfilavam no evento, pela primeira vez na história da cidade, havia seis artistas representando a arte drag queen ao lado de militares, fanfarra, escolas de samba, estudantes de escola pública e grupos religiosos. A presença dessas(es) artistas, naquele ambiente, chamou a atenção do público presente, com pedidos de fotos e elogios. Ao

⁴⁸ Segundo Idara Duncan foi de grande importância o empenho de Nelly Martins, artista plástica e à época primeira dama do Estado, no sentido de materializar o primeiro espaço físico exclusivamente destinado à cultura em Mato Grosso do Sul. Disponível em: >><http://www.centrocultural.ms.gov.br/institucional/historico/> << Acessado em 28/07/2019.

⁴⁹ Ver Duque e Santana (2018)

⁵⁰ Informação obtida no <https://g1.globo.com/ms/mato-grosso-do-sul/noticia/2019/08/26/desfile-civico-dos-120-anos-de-campo-grande-reune-15-mil-pessoas-em-novo-endereco.ghtml>

questionar esse grupo de artistas drags sobre a importância de sua presença no desfile, elas(es) afirmam que o “estar lá” tinha muita relação com a militância. Elas(es) reforçaram que era importante e uma forma de “resistência” estar nesses eventos. Usando, muitas vezes, a frase “aqui tem drag” e fazendo uma dura crítica sobre as outras drags não saírem da boate para ocupar diferentes espaços.

Há, assim, uma motivação política na ocupação desse espaço público, por meio de uma negociação da aparição. Segundo Vitor Grunvald (2018) “é, portanto, uma prática comum nesse espaço que é tão desejado quanto, de alguma forma, temido” (p. 14). Nesses termos, as estratégias de aparições nesses espaços se constituem no lugar do desejo entre as drag queens mais jovens e agentes do Estado, em sua condição de potência. Nesse caso, como afirma Neiva Furlin (2013), em sua leitura sobre o conceito de agência no pensamento de Judith Butler, “o desejo encarna uma ação política transformadora, valendo-se da linguagem de forma que ele abre portas para as mudanças políticas radicais” (p. 398). Nesse caso, a autora complementa que esse desejo gera possibilidade para uma resistência.

No entanto, essa tão referida resistência, por meio da presença dessas(es) artistas no desfile, pode ser tensionada quando pensamos que essa presença é também de interesse político por parte do governo municipal que, inclusive, aproximava-se de uma campanha eleitoral. Menos de cinco meses depois do evento, o partido político do atual prefeito de Campo Grande (MS), e candidato à reeleição à época, afirmou através do seu presidente na capital que a principal estratégia para a campanha eleitoral era a de representatividade. Sendo a política LGBT um dos segmentos ao qual o partido tenta se posicionar como representante. Assim, há uma negociação de aparição nesse espaço público entre as drag queens mais jovens da cidade e agentes do Estado em que tanto o governo quanto as artistas se beneficiam.

A busca pela ocupação de novos espaços dentro da cidade vai além de uma compreensão de espaço como uma delimitação territorial. Segundo a reflexão de Esmael Alves de Oliveira, o “espaço mais que uma delimitação territorial é reflexo de um sistema de poder que tem mecanismos próprios de imposição de limites sociais, cuja dimensão espacial é apenas uma das muitas possibilidades de determinação” (2009, p. 108). Assim, ao destacar a importância da ocupação de novos espaços, as(os) artistas constituem o espaço também como lugar político.

A ocupação de novos espaços pela *Geração Atual* pode ser consequência do surgimento e projeção nacional de artistas, *reality shows* nacionais e internacionais,

plataformas de mídias sociais e o acesso mais simples a referências para as suas performances. Porém, ao passo em que as artistas da *Geração Atual* consideram ter realizado grandes conquistas de espaço e criticam outras(os) artistas por não ocuparem ainda mais os espaços ditos como disponíveis, precisamos avaliar o forte atrelamento dos maiores eventos do circuito com a subsecretaria de políticas públicas LGBT do atual governo do Estado.

A subsecretaria em questão é comandada pela mesma pessoa que, antes de ocupar o cargo, participava da organização de eventos da boate Bistrot. Além disso, a participação de artistas nos eventos, atualmente, entra em um regime de visibilidade⁵¹. Ao negociar com esses espaços de abjeção, que por si só criam tecnologias de visibilidades, essas(es) artistas manejam a sua performance drag a partir de reiterações de espaços não heterotópicos. Isso pode ser visto desde o atrelamento que as drag queens têm com o Estado até a montagem para as suas performances. Quando elas(es) declaram que montam a sua persona drag a partir de um estilo mais “aceitável” ou que “vende mais”, elas(es) revelam que, por trás desse consumo da arte, existe uma norma de reconhecimento dos corpos, em que elas(es) precisam se adequar e responder a um regime de visibilidade específico. Aliadas ao desejo de se tornarem visíveis e se situarem cada vez mais distante do gueto, as(os) artistas negociam com os regimes de visibilidade vigentes para continuar fazendo suas intervenções no cenário da cidade em busca de reconhecimento.

O fato é que não recorremos simplesmente a normas de reconhecimento únicas e distintas, mas também a condições mais gerais, historicamente articuladas e reforçadas, de “condição de ser reconhecido”. Se nos perguntamos como constitui a condição de ser reconhecido, assumimos, por meio da própria questão, uma perspectiva que sugere que esses campos são constituídos variável e historicamente, de modo independente de quão apriorística seja sua função como condição de aparição (BUTLER, 2015, p. 18-19).

Judith Butler complementa que as “condições de ser reconhecido” advém de convenções ou normas sociais que atuam moldando o sujeito para que se torne reconhecível. Isto é, quanto mais inteligível é o sujeito, mais reconhecível ele se torna, mas antes ele precisa adquirir a condição de reconhecimento. No caso das(os) artistas deste estudo, dentro dos limites de reconhecimento, elas(es) precisam performar o mais normativo e belo possível. Por

⁵¹ Me aproprio do significado do termo “regimes de visibilidade”, a partir de Guilherme Passamani (2019), como uma “série de códigos e valores que se impõe como uma espécie de gramática de como os sujeitos podem parecer visíveis em relação à orientação sexual e à identidade de gênero, por exemplo, na vida em sociedade, sem sofrer consequências por isso” (PASSAMANI, 2019, p. 24).

isso, nesses eventos que têm um atrelamento com o Estado, a maioria das drags contratantes é branca, com perucas lisas e com o estilo top drag ou *fishy*.

A crítica que algumas drags fazem sobre outras que, em sua opinião não procuram ou não têm necessidade de ocupar outros espaços, tem como consequência rixas entre a própria geração. Quando questiono a *Geração Atual* sobre as mudanças no contexto urbano da cidade para com a abertura e fechamento dos espaços, elas(es) veem na possibilidade de novos lugares, como o MARCO, o Centro Cultural Octávio Guizzo, uma expansão diante dos antigos tempos da Bistrot.

Mudou muito né, visto o que tinha antigamente. Hoje em dia querendo ou não o Estado libera o MARCO para fazer o Drag Star, você entendeu? Liberaram o Aracy Balabarian para fazer a Corrida das Drag, tipo assim, realmente expandiu, as drags, participaram do desfile de Campo Grande. Então assim abriu muito espaço, coisa que na época de Bistrot não tinha, então isso tudo porque as drags de hoje em dia fazem militância, elas não ficam mais em boates, coisa que drag de Bistrot não construíam, porque era só o vrá vrá vrá (bate o cabelo) e chega em casa vai dormir e dane-se a militância. (Kitana, [sic], em 25/04/2020).

No campo das diferenças entre a *Geração Bistrot* e a *Geração Atual*, é possível apontar o que elas chamam de “falta de irmandade”. O fato de alguma dessas(es) artistas estar como contratadas(os) fixas(os) de ONGs, boates e da própria parceria que elas(es) constituem com a subsecretaria, faz com que haja sempre um grupo seletivo nesses espaços, o que torna os eventos, apresentações e iniciativas alvos de críticas não só em relação ao espaço, mas também entre as(os) artistas.

Essa troca que algumas drag queens têm com a figura do subsecretário de políticas públicas LGBT do estado, produz desconfianças entre as mesmas sobre o “mérito” do “estar lá”. Rubens Mascarenhas Neto (2018) observa em seu campo com jovens drag queens na cidade de Campinas - SP que a estratégia de visibilidade para alcançar um lugar de destaque nos palcos e nos eventos da cidade, muitas vezes, é denominada por elas como *máfias*. “As *máfias* se constituem como formas de associação que buscam oferecer meios de ascender na carreira drag. As *máfias* ocorrem de maneira dinâmica e rápida, são influenciadas pelas afinidades e desavenças” (p. 39).

No entanto, Lauanda justifica esse atrelamento com o Governo do Estado, ressaltando que essa relação não é fruto de um privilégio e sim de negociação, como ilustra:

As meninas acham que é privilégio eu ser melhor amigo dele e estar sempre envolvida, mas elas não se interessam, o Frank chama assim ó, ele vai fazer um evento na penitenciária que ele faz todo ano e amiga assim, ninguém quer ir montado, ninguém quer dispor do seu tempo, que seja cinco a seis horas para fazer uma boa ação, ninguém quer disponibilizar do seu bom tempo. O problema delas é que elas querem só se aparecer, na hora que tem os dois mil ou três mil reais para a Parada, elas querem estar lá “não, eu quero mostrar o meu trabalho”. Mas ai chega o ano inteiro não faz nada o ano inteiro, não faz uma ação social, não ajuda o governo. Então não adianta nada você cobrar, porque se o Frank me ligar e falar “olha preciso de uma DJ para uma ação social” eu pego a minha aparelhagem e vou sem cobrar nada. Mas eu sei que no final eu vou ganhar uma retribuição, vou ser contratada para fazer a parada e para o festival. Porque elas não se doam e acham que sou privilegiada (Lauanda, [sic], em 12/03/2020).

Lauanda nega ser privilegiada por ser uma das contratadas fixas do Governo do Estado, mas admite que tal atrelamento se deu através de uma negociação de uma zona de aparição. Ela revela não só que essa relação pode ou não se configurar como *máfia* para as outras(os) artistas por causa da sua íntima relação com o secretário, como também alternativas de se tornar visível. Esse “ajudar o governo” se configura como uma troca. Trata-se de uma aparição, ou, como ela diz: [no] “final eu vou ganhar uma retribuição”. Isso revela que essa relação só se constitui pelas trocas em menor ou maior grau.

O terceiro grande evento da cidade, importante para a compreensão dos circuitos de artistas drag deste estudo, foi a 18ª edição da Parada da Cidadania e Show da Diversidade LGBT. Ela tem como apoio a coordenadoria municipal de políticas públicas LGBT. O evento ocorreu na Praça do Rádio Clube⁵² contando com a presença de aproximadamente 30 mil pessoas.

O espaço que a Parada oferece é permeado por diferentes segmentos que a transformam em um importante evento que, como é citado pelas(os) interlocutoras(es) que compõem esta pesquisa, caracteriza-se como um espaço desejado por elas(es). A disputa, nesse evento, tem a ver com prêmios e valores, uma vez que não há pagamentos de cachês, mas o que a caracteriza é uma visibilidade, ou seja, é um espaço de prestígio. Nota-se, no entanto, que aquele espaço é destinado a uma performance de recordação de “outros tempos”. Assim, observa-se um elenco do Bistrot se apresentando nesses dias, pois uma das ideias da Parada é fazer homenagens a essas artistas que já não se apresentam atualmente. Além da

⁵² Localizada em uma importante avenida central da cidade de Campo Grande. A praça é sinônimo de lazer e cultura na cidade. Disponível em :>> <https://correiodoestado.com.br/noticia/praca-do-radio-clube-sinonimo-de-lazer-e-cultura/97859><< Acessado em 28/09/2020

Geração Bistrot, há também uma variedade de drags da *Geração Atual*, o que permite um contraste das performances realizadas entre as duas gerações.

A comparação fica nítida até mesmo na reação da plateia frente às apresentações, pois o modo como se faz a arte drag queen em ambas as gerações carrega influências de cada época que é vivenciada. Por exemplo, os shows da *Geração Bistrot*, como já foi referenciado, carregam muito brilho, exagero de um feminino, glamour em sua montagem, além de performances ao som de *hinos* considerados como parte do movimento LGBT. A *Geração Atual*, por outro lado, usa de uma performance mais dançante e focada em músicas mais atuais, reflexo do seu tempo.

É perceptível que, além da Parada se caracterizar por um espaço de sociabilidade, lazer e incentivo a políticas públicas voltadas à comunidade LGBT, ela também se caracteriza pelo eventual encontro de duas gerações drags e o desejo de performar no palco da Parada. Desse modo, assim como os outros eventos e concursos que foram apresentados até aqui, esse espaço serviu para a minha análise enquanto um possível mapeamento do circuito drag na cidade que vai além das boates com o seu *casting* definido.

As estratégias de visibilidade que essas(es) artistas realizam nos circuitos drags revelam a agência destas em relação aos regimes de visibilidade. O fato dessas drags ocuparem esses locais que têm reconhecimento cultural dentro de um contexto urbano e cultural da cidade, faz com que haja uma materialização da agência por essa tentativa de expressão e utilização dos espaços. De acordo com Adriana Piscitelli (2008), isso se refere à capacidade de agir, mediada cultural e socialmente, fazendo com que a constituição e a reafirmação da especificidade da identidade drag neste trabalho também seja resultado das relações de poder no interior dos processos de interação social. Essa agência resulta nas estratégias usadas pelas drag queens que, mesmo em um espaço considerado como de prestígio, deram uma característica própria a ele, como nos concursos e, até mesmo, nos desfiles cívicos.

2.4 Novos trânsitos, novas redes: a perspectiva da arte drag queen e redes sociais

O desejo de se tornar e permanecer visível na cena drag após os fechamentos das boates, causado tanto pelo contexto pandêmico quanto pela aspiração de “viver de drag”, provoca novos trânsitos e mudanças para a nova geração de artistas drag queens na cidade. Essa vontade de ocupar, não só lugares *off-lines*, como os *onlines* também segue o ritmo da

nova demanda social perante as redes sociais. Ao realizar uma *etnografia de tela* nas redes sociais das(os) interlocutoras(es) a partir de *lives* na página do *Instagram* de cada uma delas(es), podemos observar um processo de “migração” de algumas(uns) das(os) interlocutoras(es) da *Geração Atual* para essa plataforma digital, como uma alternativa para a demonstração do seu trabalho como drag queen. Esse processo é consequência de uma abertura que as mídias sociais podem trazer para as(os) artistas. Os espaços abertos para essa arte, ainda que existam, são cada vez mais limitados a grandes eventos ligados à população LGBT e que ocorrem de maneira sazonal.

O aplicativo *Instagram* foi lançado em outubro de 2010 pelos engenheiros Kevin Systrom e Mike Krieger. Reconhecida com uma rede social, cuja intenção é o compartilhamento de fotos e vídeos entre suas(seus) usuáries(as), possui em suas ferramentas a possibilidade de curtir e compartilhar publicações. Por padrão, esses compartilhamentos se tornam públicos para as(os) seguidoras(es) da(os) usuáries(os) e caso elas(es) desejam limitar a suas postagens podem fazê-lo ao deixar o perfil como privado. Segundo Mariana Vassalo Piza (2012), a base de relacionamentos que se constrói nessa rede, “se mantém em torno de ter amigos ou seguidores, ou seja, os indivíduos que estão vinculados à conta de usuáries, com o intuito de acompanhar continuamente as atualizações do outro na rede” (p. 11).

A autora complementa que a difusão do conteúdo nessa rede social é atravessada basicamente com a lógica de “ver e ser visto”. Desse modo, essa rede social permite que as práticas de um reordenamento da abertura de espaços onde essas(es) artistas podem se tornar visíveis vai muito além do espaço *offline*, permeando e retroalimentando também o espaço *online*. Essa prática de se tornar cada vez mais visível na rede também é uma prática geracional, uma vez que, ao analisar as redes sociais de cada interlocutora(r), é recorrente como a *Geração Bistrot* tem um outro ritmo, o que resulta em um menor número de seguidoras(es) e produção de conteúdo na plataforma. Já a *Geração Atual* é mais presente em suas redes, seja com tutoriais, *lives* em conjunto, *challenges*, e até mesmo um ativismo digital. Josefina de Fátima Tranquilin Silva (2017), ao realizar uma análise sobre o canal *Para tudo*, da drag queen Lorelay Fox, afirma:

Quando pesquisamos sobre as redes digitais, gêneros, sexualidades, corpos, ativismos digitais e, especificamente, uma *drag queen*, temos como contexto a contemporaneidade, momento sócio político-cultural no qual as urbanidades, as práticas de consumo e as linguagens midiáticas são os

motores das ações cotidianas, principalmente das juventudes (SILVA, 2017, p. 30).

Vale ressaltar que foram acompanhados os perfis das(os) interlocutoras(es) deste estudo. Saliento que esses perfis são exclusivamente das personagens drag queens. Assim, foi possível observar a presença de um perfil tanto para a(o) intérprete quanto para a sua drag. Dentre as dezesseis drag queens que participaram deste estudo, todas possuem conta em alguma dessas plataformas digitais, seja no *Facebook* ou *Instagram*. Porém, a *Geração Atual* possui um maior engajamento nas redes em comparação com a *Geração Bistrot*.⁵³

O engajamento nas redes sociais dessas(es) artistas é reflexo de como elas(es) são vistas(os) na cidade também. Com a pandemia da Covid-19 e, em consequência, com o fechamento das boates, essas(es) artistas, apesar de serem prejudicadas em razão dos cancelamentos das performances, buscaram alternativas a essa situação nas redes. Ao questionar quais eram os receios para a arte e suas possíveis consequências em decorrência da quarentena, muitas(os) artistas apostaram nas redes sociais para dar continuidade à arte.

Assim como essas artistas migraram para as redes sociais, concursos como “Drag Star” e “Corrida das Drag”, em consequência da pandemia mundial, também o fizeram. Com *lives* nas plataformas digitais *Instagram* e *Facebook*, esses concursos aconteceram em tempo real e atraíram diferentes artistas drag do Estado. Ambos os concursos utilizaram gravações realizadas pelas(os) próprias(os) artistas e não contaram com a presença de artistas mais velhas(os) entre as(os) concorrentes.

Com o isolamento social causado pela pandemia, artistas e cantoras(es) famosas(os) usaram as *lives* no *Instagram* e *Youtube* como ferramenta de engajamento nas redes sociais. Foi comum o consumo de muitos shows dessas(es) artistas no início do ano de 2020 por meio dessa ferramenta. As *lives* se constituem por transmissões ao vivo de áudio e vídeo na Internet para as(os) seguidoras(es), no caso do Instagram, ou para o público em geral. Elas possibilitaram um contato ao vivo, direto, com artistas e fãs por meio de comentários em tempo real. Esses shows virtuais, entre artistas famosas(os), chegavam à audiência de milhões de pessoas. Essas transmissões não eram realizadas apenas por famosas(os), mas permitiram que anônimos também entrasse em contato com as(os) suas(seus) seguidoras(es).

As *lives* também se constituíram como possibilidades para os concursos drags da cidade diante das proibições de aglomeração social. A edição do Concurso *Drag Star* no ano

⁵³ Ver anexo III.

de 2020, foi a primeira a se adequar a esses novos contextos sociais. O concurso não tem uma página fixa no *Instagram*. Ele foi comentado e transmitido pela página do subsecretário de políticas públicas LGBT. Participaram do concurso oito candidatas(os) e o concurso foi transmitido durante dois domingos, à noite. No primeiro, apresentaram-se oito drags. Duas foram para a final, que aconteceria no outro domingo. Esse novo formato do concurso, em um espaço *online*, acarretou algumas críticas aos organizadores. Sobre isso, o organizador inicia a sua primeira *live* com a seguinte fala,

Pessoal eu tenho recebido algumas críticas sobre a realização do concurso. A gente está em um momento que não podemos deixar a nossa arte morrer né, então ao invés de não fazer nada, pensamos por que não fazer um concurso online né onde tem artistas participando e concorrendo, então a gente quer trazer alegria, felicidade e amor e não deixar essa arte morrer. Essa é a nossa intenção do concurso drag star desse ano. (Fala do organizador do concurso no início do evento em maio de 2020 [sic])

Nessa primeira *live*, houve algumas dificuldades de conexão e, assim, alguns comentários negativos. Outro conflito percebido foi que o apresentador convidou uma mulher-trans, que já tinha sido escolhida *Miss Gay MS*, e em algum momento uma drag queen questionou falando que essa convidada nunca foi drag queen. A pessoa em questão respondeu: *não fui mesmo, fiz transformismo*. Essa convidada frequentou a boate Bistrot. Em um momento da *live*, questionada pelo apresentador do concurso, ela fala que *drag queen é arte* e, portanto, as concorrentes deveriam usar o que as diferenciam mais das outras. Ela cita seu próprio caso e diz que o fato de *se parecer um pouco mulher* fez com que ela se destacasse na cena na época. O incômodo dessa drag queen em relação à convidada, comentando sobre a arte, introduz uma das questões da pesquisa que será trabalhada no capítulo três desta dissertação que tensiona, a partir da experiência das artistas drags, quem pode ou não falar/fazer drag.

Durante o evento, alguns problemas com as performances das artistas foram aparecendo, como os de conexão e algumas apresentações foram prejudicadas. Outro fator que chamou atenção foram os diferentes investimentos das(os) concorrentes na produção dos shows. Como o evento era transmitido *online*, os organizadores não acharam necessário disponibilizar espaços para que essas(es) artistas se apresentassem, assim, cada uma com o seu recurso próprio era responsável pelo investimento de cenário. Essas apresentações normalmente ocorreram na casa das(os) artistas. Assim, a produção do cenário era realizada de forma amadora. Algumas(uns) artistas usaram a parede do quarto, outras(os) a casa toda,

com muitas luzes, e outras(os) investiram em um espaço mais profissional. Esses espaços para performar causaram, entre as(os) espectadoras(es) e os organizadores, algumas discussões sobre o privilégio de umas(uns) e o não favorecimento de outras(os) por conta dessas dificuldades.

O segundo concurso, realizado nesse formato no ano de 2020, foi a *Corrida das Drag*. A sexta edição, por conta da pandemia, também precisou inovar o seu formato. Diferentemente do *Drag Star*, as(os) artistas não precisaram realizar as suas apresentações em *lives*. Durante o concurso, as provas eram feitas a partir de fotos das montações ou vídeos, de acordo com o tema da prova da semana. Os produtos eram avaliados pelo público na página do evento no *Instagram*. Na *live* de apresentação do concurso, as(os) organizadoras(es) do evento apontaram para a importância desse novo formato. Segundo elas,

No mundo de hoje, digamos assim, esse formato de evento é necessário, pois por mais que estamos vivendo uma pandemia e mesmo que não tivéssemos, acho que muito da divulgação hoje é online e digamos que é muito difícil um artista conseguir um nome fora da internet e trabalhar em cima dele. Então concursos como esse para dar essa visibilidade na internet, faz com que a gente chegue em lugares muito mais longe do que a gente chegaria se não tivesse esse recurso (Fala de uma/um das/os juradas/os do evento *Corrida das Drag*, [sic]).

Essas possibilidades de agenciamento de visibilidade dentro de uma cena drag, que não se limita ao *offline* e estão em constante negociação entre os dois meios, é anunciada como uma possível forma de conseguir algum sucesso, na perspectiva das(os) interlocutoras(es). Vale ressaltar que todas(os) as(os) artistas que participaram dos concursos pertenciam à *Geração Atual*. Ainda que houvesse o desejo de participar dos concursos, a partir de relatos em nossas conversas, as drags da *Geração Bistrot* tiveram uma presença muito pontual. Portanto, os trânsitos desses concursos mostram um deslocamento da arte drag na cidade. Gaga Funkeira, por exemplo, já se intitula como uma drag blogueira, ela não faz performances em concursos ou em boates, mas atua na rede social *Instagram*, possuindo 8.743 seguidoras(es) na plataforma de mídia digital.

As mídias digitais são entendidas aqui a partir da definição dada por Miskolci (2011), isto é, como uma forma de nos referirmos aos meios de comunicação contemporânea baseados no uso de equipamentos eletrônicos conectados em rede, portanto, referem-se, ao mesmo tempo, à conexão e ao suporte material. Essas mídias passaram a permitir uma criação

de redes segmentadas entre as pessoas de forma a agrupá-las em torno de grupos de interesse e dar espaço para uma comunicação em círculos onde as(os) participantes possuem voz ativa para se expressar entre si, adotando postura individual de protagonismo no meio em que interagem.

O que chamo de protagonismo individual nas novas mídias é a experiência de se colocar e viver nelas, portanto sem mais depender da sua projeção em astros e estrelas, os únicos que – até recentemente – tinham suas imagens e personalidades difundidas midiaticamente e nas quais as pessoas “normais” encontravam modelos de comportamento e/ou projetavam a si mesmas. Trata-se de um feito nada desprezível, o qual não apenas democratiza a experiência como também a modifica profundamente em um misto de transformações técnica, social e também subjetiva (MISKOLCI, 2011, p. 13-14).

Ou seja, a emergência desse novo formato de interação entre as pessoas e o espaço adquirido por elas para uma condição de protagonismo entre o seu círculo de interações, permite que as relações de influência, percebidas nas redes, não sejam mais verticais, isto é, dependentes de astros e estrelas, mas, mas sim de forma mais pulverizada em que a visibilidade através das mídias seja muito mais acessível. Ou seja, esse expressivo número de seguidoras(es) de Gaga Funkeira se relaciona com a condição de protagonismo que a interlocutora quer estabelecer com o seu público. Entre as(os) artistas da *Geração Atual* que participaram deste estudo, Gaga é a drag que mais tem seguidoras(es). O engajamento da artista no *Instagram* se desenvolveu a partir das interações que ela faz com os suas(seus) seguidoras(es) em seus *stories*⁵⁴ e publicações. O conteúdo, em sua página, é uma extensão da sua vida noturna como drag. É comum fotos em boates com suas outras amigas drags, fotos de montagem e até tutoriais ao vivo de como se montar.

A forma com que as redes sociais estão inseridas na vida das pessoas cria um contexto cultural que é chamado por Castells (2000) como a *Cultura da virtualidade real*, na qual redes digitalizadas de comunicação multimodal passaram a incluir de tal maneira todas as impressões culturais e pessoais, a ponto de terem transformado a virtualidade em uma dimensão fundamental da nossa realidade. Para o autor, o real e o virtual, desse modo, não são concebidos em oposição e sim como sinônimos. Isto é, no caso das(os) artistas drags da cidade, transitar dos espaços físicos para essas redes sociais, como uma forma de aspiração de

⁵⁴ Ferramenta que permite deixar salvo publicações ou vídeos, que são vistos com mais facilidade por até 24 horas.

um “viver de drag” só resultaria numa extensão da arte que já está sendo realizada fora dessas redes sociais.

Nota-se que há uma mudança na utilização da *web* que passa de uma ênfase prioritariamente instrumental para uma relacional. Nessa *web* relacional é que está presente a noção de sociabilidade, redefinindo as fronteiras do público e o privado e a própria experiência de individualidade (SANTOS; CYPRIANO, 2014). Desse modo, vemos que a segunda era da internet, caracterizada de internet 2.0, é marcada pela participação das(os) usuárias(os). Essa participação é incitada por um sistema que estimula as relações, os compartilhamentos e as trocas entre as(os) internautas. Para Santos e Cypriano (2014), essa interação só é permitida por intermédio das plataformas, pois elas podem manipular seus bancos de dados permitindo que haja ainda mais interação com outras(os) usuárias(os) que não são suas(seus) “amigas(os)” ainda na rede social.

Assim, a migração do espaço físico para o espaço *online*, causado tanto pelo contexto pandêmico de 2020 quanto pelo fechamento (já no ano de 2019) de espaços que antes abrigavam a arte em Campo Grande, possibilita uma ampliação do alcance das(os) artistas da *Geração Atual*. Porém, quando é observado esse trânsito entre a *Geração Bistrot* para as redes sociais, as experiências analisadas são nulas. Por mais que tenha sido observado que essa ampliação de alcance se relacionou tanto à quantidade de espectadores quanto nas redes de trocas das(os) artistas de vários lugares do Brasil. Essa transição ocorre principalmente entre as(os) artistas da *Geração Atual* que manejam sua arte com o objetivo de profissionalizá-la, o que fica claro na frase recorrente entre essas(es) artistas mais jovens: *quero viver de drag, quero respirar disso [sic]*. O desejo da profissionalização da arte, a que elas(es) se referem, aproxima-se das(os) artistas famosas(os) nacionalmente nas(nos) quais se inspiram.

Atentando para a não presença das(os) artistas da *Geração Bistrot* nesses concursos *online*, ou até mesmo nessa rede social, faz com que constatemos uma possível exclusão digital delas(es). A baixa quantidade de seguidoras(es) de uma geração para a outra, reflete que esse “novo” espaço para a arte drag, ainda é limitado para as veteranas. No entanto, o processo de subjetivação nas mídias digitais da *Geração Atual* ainda acontece de forma lenta e gradual. Mesmo que tal geração exponha a arte na rede social, a quantidade de seguidoras(es) ainda é muito baixa para que essa nova ocupação seja considerada como profissão. Sendo assim, esse espaço se constitui ainda como muito inseguro para a arte drag perdurar na cidade.

A construção da performance da drag queen passa por distintas influências, cada uma relativa ao seu tempo e espaço. Pedro Henrique Almeida Bezerra e Maria do Socorro Ferreira Osterne (2017), com base em suas concepções sobre a corporalidade drag, a relacionam com uma prática social que, portanto, revelaria padrões específicos do “montar-se” mesmo em um grupo heterogêneo. Esses padrões advêm, principalmente, segundo os autores, de mídias televisivas como realities shows e mídias digitais.

Segundo Iara Beleli (2015), a construção de perfis em redes sociais, no caso das(os) interlocutoras(es) deste estudo, não pode ser pensada como afastada da “realidade” e sim como parte de uma manipulação estratégica da construção de si. As drag queens mais jovens, diante dessa manipulação, criam e seguem normas de um fazer drag que seja cada vez mais visível nas redes sociais e, por conseguinte, que ofereça um bom engajamento do perfil destas. Essas estratégias de visibilidade, podem ser observadas tanto no ambiente *online* quanto *offline*. Enquanto para a *Geração Bistrot* a migração da arte para esse espaço *online* se constitui, cada vez mais, como excludente para essa arte, uma vez que, com o baixo engajamento de suas redes sociais não permite que o “ser vista” e “viver de drag” chegue até elas.

CAPÍTULO III

“SHORTINHO TIPO ANITTA” – DISTANCIAMENTOS E APROXIMAÇÕES ENTRE AS DUAS GERAÇÕES EM CAMPO GRANDE - MS

3.1 Drag queen não tem gênero, nem sexo e nem raça

O debate acerca de marcadores sociais da diferença e como eles se interseccionam tem produzido potentes reflexões a partir da teoria feminista, especialmente, a partir do contributo dos feminismos negros. Cabe aqui, neste momento, analisar as possíveis diferenças experienciadas por cada uma(um) das(os) interlocutoras(es) e como elas produzem *diferenças na diferença* (Henning, 2008). Nessa linha, Avtar Brah (2006) considera as identidades inscritas através de experiências culturalmente construídas em relações sociais:

No curso desse fluxo, as identidades assumem padrões específicos, como num caleidoscópio, diante de conjuntos particulares de circunstâncias pessoais, sociais e históricas. De fato, a identidade pode ser entendida como o próprio processo pelo qual a multiplicidade, contradição e instabilidade da subjetividade é significada como tendo coerência, continuidade, estabilidade; como tendo um núcleo – um núcleo em constante mudança, mas de qualquer maneira um núcleo – que a qualquer momento é enunciado como o “eu” (BRAH, 2006, p. 371).

As identidades das artistas presentes neste estudo são concebidas não só como *identidades coletivas*⁵⁵, pois, de acordo com Brah (2006, p. 372), uma dada identidade coletiva parcialmente apaga traços de outras identidades, mas também carrega outros traços delas. Nesse sentido, as identidades também serão analisadas dentro de suas especificidades que podem ser interseccionadas ou marcadas. Desse modo, os marcadores sociais da diferença nunca aparecem de forma isolada, eles estão sempre articulados na experiência dos indivíduos no discurso e na política (ZAMBONI, 2014,).

Os marcadores servem, como aponta Henning (2008), como um gradiente hierárquico na própria localização do sujeito. Esses marcadores serão utilizados na análise das possíveis tensões causadas entre duas gerações distintas de artistas e até mesmo entre pessoas do mesmo *coorte geracional*.

⁵⁵ Avtar Brah considera como o processo de significação pelo qual experiências comuns em torno de eixos específicos de diferenciação – classe, casta ou religião – são investidas de significados particulares (2006, p. 372).

Como um dos produtores de diferenças entre as(os) artistas, geração aparece como forma de compreender, segundo Mannheim (1952), “o acelerado ritmo de mudança social característico de nossa época” (p. 67). Uma vez que compreender as mudanças de indumentária de geração para geração também faz parte de uma mudança social.

Essa interação entre as duas gerações contribui para a produção de *identidades coletivas* de cada uma delas e, conseqüentemente, leva também a algumas tensões causadas pela percepção de como fazer/ser drag queen, uma vez que as mudanças da arte se fazem presentes devido às distintas influências em suas performances, cada uma relativa ao seu tempo e espaço.

A discussão sobre marcadores sociais da diferença e sua relação com a abordagem interseccional, inicia-se com o movimento feminista negro norte-americano nos anos 70, e na academia com Kimbérle Crenshaw (2002). A autora reflete como a articulação das diferenças, raça, classe e gênero são materializadas no tipo de opressão que atinge mulheres negras. “A interseccionalidade opera aqui numa fratura produzida através de eixos de realidades comparados e combinados” (MOUTINHO, 2014, p. 208). Nessa abordagem, Crenshaw (2002) define por interseccionalidade,

Uma conceituação do problema que busca capturar as conseqüências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. Ela trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras. Além disso, a interseccionalidade trata da forma como ações e políticas específicas geram opressões que fluem ao longo de tais eixos, constituindo aspectos dinâmicos ou ativos do desempoderamento (CRENSHAW, 2002, p. 177).

Sob esta perspectiva, Carla Akotirene (2019) compreende a interseccionalidade como uma sensibilidade analítica, tal como proposta pelas feministas negras em um movimento antirracista, articulando raça a gênero. Segundo a autora, “a interseccionalidade visa dar instrumentalidade teórico-metodológica a inseparabilidade estrutural do racismo, capitalismo, cisheteropatriarcado – produtores de avenidas identitárias” (AKOTIRENE, 2019, p. 19). Akotirene (2019) vai ao encontro da epistemologia feminista negra de Patrícia Hill Collins que concebe a interseccionalidade como um “sistema de opressão interligado”.

Patricia Hill Collins (2019) aponta para a importância do poder de autodefinição, pois ela entende que a identidade não é só objetivo, mas antes o ponto de partida no processo da

autodefinição. A autora cita como exemplo a jornada das mulheres negras que passa pela compreensão de como nossas vidas pessoais têm sido fundamentalmente moldadas por opressões de raça, gênero, sexualidade e classe que se interseccionam. Collins ressalta a importância da teoria da interseccionalidade cunhada dentro do feminismo negro, pois, a partir da intersecção da tríade “raça/classe/gênero/sexualidade, foram forjados na intersecção de múltiplos movimentos sociais, uma localização estrutural que teve um importante efeito nas dimensões simbólicas do discurso interseccional seguinte” (2017, p. 9).

As autoras citadas acima são conhecidas por interpretar a intersecção das categorias de diferenças a partir de uma abordagem sistêmica (PISCITELLI, 2008; HENNING, 2015; HIRANO, 2019), ou seja, para essas autoras o que mais chamaria a atenção seria o impacto que as estruturas e sistemas têm na configuração das identidades, bem como as opressões que emergem dessas intersecções. Adriana Piscitelli (2008), resume que nessa abordagem,

a agência não é negada aos sujeitos. A ideia é contribuir para o empoderamento dos grupos subordinados. Entretanto, a interseccionalidade aparece voltada para revelar o poder unilateral das representações sociais e as consequências materiais e simbólicas para os grupos atingidos pelos sistemas de subordinação. Os sujeitos aparecem como constituídos por sistemas de dominação e marginalização e, nesse sentido, carentes de agência (PISCITELLI, 2008, p. 268).

Essa abordagem tem como primazia o olhar para as diferenças marcadas como sinônimo de desigualdade e/ou opressão, desconsiderando a potência/ agência que se expressa nessa intersecção. Neiva Furlin considera, a partir da leitura sobre agência e sujeito no pensamento de Judith Butler que “o poder da agência se configura, fundamentalmente, como resistência política. Surge quando se dá uma descontinuidade entre poder que constitui o sujeito e o poder que o próprio sujeito assume” (2013, p. 399). Isto é, nesses termos, a agência se constitui a partir do desejo do sujeito que oferece possibilidades de resignificação. É a partir destas que ocorre a “dissolução dos sujeitos” diante das convenções sociais que nele incorrem. Vale ressaltar, segundo Furlin, que a “intuição da agência, que emerge dos desejos do sujeito, está socialmente regulada, já que é no coletivo que se constroem os consensos do que é legítimo ou não, em um determinado contexto sociocultural” (IDEM, p. 399). Nesse sentido, a compreensão da agência das(os) interlocutoras(es) deste estudo perpassará o contexto sociocultural vivido por cada uma(um).

Levando em conta a agência desses sujeitos frente a um regime de visibilidade, e constituídos nas relações de poder, a abordagem construcionista da interseccionalidade, sob a luz Avtar Brah (2006) e Anne Maclintock (2010) orienta a análise sobre como diferentes marcadores sociais em intersecção constituem os processos de subjetivação das artistas drag queens da cidade de Campo Grande - MS. Esta abordagem, consiste em observar que:

os processos mediante os quais os indivíduos se tornam sujeitos não significam apenas que alguém será sujeito a um poder soberano, mas há algo mais, que oferece possibilidades para o sujeito. E os marcadores de identidade, como gênero, classe ou etnicidade não aparecem apenas como formas de categorização exclusivamente limitantes. Eles oferecem, simultaneamente, recursos que possibilitam a ação (PISCITELLI, 2008, p. 268).

Ao contrário da perspectiva sistêmica, essa vertente “aborda os efeitos coercitivos das relações de poder através das interseccionalidades, mas ao mesmo tempo preocupa-se com os pontos de fuga, de resistência e agência que práticas interseccionais igualmente podem produzir” (HENNING, 2015, p. 114). Os marcadores sociais da diferença, nesta abordagem, não existem isolados uns dos outros e sim seriam observados em articulação. Desse modo, as diferenças marcadas entre as drag queens deste estudo, como raça, classe, sexualidade e geração, serão observadas em articulação e assim produtoras de processos de subjetivação dentro do cenário drag. Portanto, as categorias de diferenciação são demarcadoras na cena drag e em suas articulações servem como um gradiente na própria posição dessas(es) artistas. Logo, apresentarei como a intersecção de alguns marcadores localizam o sujeito em minha pesquisa e a relação destes com a cena drag da cidade de Campo Grande - MS.

3.2 Patativa Flowers, Ashley Kate e Nataly Joyce: as “Models do Bistrot”

Foi comum, entre as(os) artistas da *Geração Bistrot*, o estabelecimento de laços de irmandade entre elas(es), formando grupos de performances e *famílias drag queens*. Em minha pesquisa, dentre esses grupos formados, destacou-se as *queridinhas do João: as Models do Bistrot*. Tais drags formam um grupo seletivo de seis drag queens que performavam juntas e tinham privilégios dentro da boate, como, por exemplo, serem escaladas como principal atração de festas temáticas realizadas no espaço. Ashley relembra o que significava para as artistas do elenco da casa pertencer ao grupo,

A gente ganhava toda uma assessoria, como coreógrafos, tínhamos a festa das models. Ele era muito rígido. Tínhamos que ensaiar antes para que o João pudesse aprovar. Era cansativo e estressante. É algo que não tem hoje. Sabíamos que alguns promoters gostavam mais de mim, outros mais da Jéssica e outros da Nataly. Ai notamos que três faziam shows e três não, ai conversamos com a boate para ter uma escala, então assim um final de semana Patativa fazia a abertura de pista, no outro a Nataly e por assim foi. Então deu oportunidades para todas. E os promoters não tinham como fugir, e é isso de ser queridinho porque o João protegia a gente. (...) Éramos o primeiro elenco. (Ashley, [sic], em 02/11/2019).

Nota-se que, dentre essas seis drags, todas eram, majoritariamente, homens-cis, brancas e muito magras, para serem reconhecidas como *Models*. Além dessas categorias de diferenciação, elas tinham em comum o estilo de se montar com adereços com muito brilho e plumas. Os figurinos eram todos iguais. As sobrancelhas eram muito finas, usavam saltos muito altos e perucas longas. Elas deveriam também ter um elemento surpresa, como capas e máscaras para as trocas de roupas durante esses shows coreografados. Segundo Patativa Flowers, drag queen deveria ser *o exagero, e o exagero de tudo,*

Drag é brilho, é luz, é uma maquiagem bem produzida, é uma perucona, eu me inspirei nas drags dos Estados Unidos, sabe? [a partir de RuPaul's?] não, bem antes de RuPaul's, bem antes, bem antes do RuPaul's. Porque assim as drags são valorizadas por esse exagero, drag queen é a rainha Dragão, é o exagero daquilo, então é ser exagerado, você tem que ser a sensação da festa. (...) Todo mundo falava, "ai a Patativa é a cara da Bistrot" eu encarava aquilo como uma profissão para mim. (Patativa Flowers, [sic], em 02/11/2019).

Foi com essa fala que Patativa me apresentou o que ela definiu por drag queen, evidenciando o estilo drag que ela mais apreciava. Ao ressaltar que as drags são valorizadas pelo exagero, referindo-se como a “Rainha Dragão”, ela revela não só o estilo como também a geração a que pertence. O estilo drag, mencionado pela interlocutora, tem como influência as(os) artistas que estavam em alta na época, no eixo sul-sudeste do país, como: Pandora Boat, Silvetty Montilla, Léo Aquilla e Dimmy Kieer. Também lhe eram inspiração os filmes internacionais sobre drags *Priscilla, a Rainha do deserto*⁵⁶ e *Paris is Burning*⁵⁷.

⁵⁶ Filme lançado em 1994 escrito por Stephan Elliott, que segue três drag queens em uma viagem de ônibus pelo interior da Austrália. Disponível em : ><https://revistahibrida.com.br/2019/09/19/como-priscila-a-rainha-do-deserto-continua-um-classico-25-anos-depois/>< Acessado em:12/01/2021

⁵⁷ Filme-documentário estadunidense lançado em 1990 que retrata a comunidade LGBT em Nova York e os balls que ocorriam na época.

É importante ressaltar que as(os) interlocutoras(es) da *Geração Bistrot* não mencionaram a existência de *famílias drags*, tal como em outras pesquisas em que esse núcleo se faz essencial na formação da jovem persona drag. Em contrapartida, esses grupos de performances drags gozavam de uma irmandade dentro e fora da boate. O trabalho de Thiago Soliva (2012), em *A confraria gay: um estudo de sociabilidade, homossexualidade e amizades na Turma OK*, apresenta-nos uma densa etnografia, na qual é possível observar essa relação de amizade dentro da Turma OK. Nessa etnografia, com membros de um espaço de sociabilidade na Lapa, no Rio de Janeiro, Soliva (2012) compreende “tanto as relações familiares, quanto as relações entre amigos como interações dotadas de sentido pelos indivíduos que delas participam” (p. 125). O autor complementa que “o sentido de família combina com o de amizade no contexto estudado, uma vez que, imprime significados à sociabilidade que se constitui entre os sócios dessa associação” (p. 126).

Rubens Mascarenhas Neto (2019) afirma que “as relações de amizade e de família se misturam na tessitura das redes de apoio criadas pelas drag” (p. 86). Isso porque, dentro dessas *famílias drag*, elas não compartilham apenas maquiagens, roupas e perucas, como também oferecem dicas e ensinamentos sobre o fazer drag. Assim como esses códigos compartilhados pelas *famílias drags*, as *Models do Bistrot* compartilharam um jeito de fazer drag nessa boate como uma espécie de requisito para uma visibilidade junto aos contratantes, o que acabava, inclusive, por permitir uma melhor remuneração diante do restante do *casting* da boate, além de privilégios como, por exemplo, o maior tempo de palco, as melhores coreografias e os melhores dias de apresentação (sexta-feira e sábado).

Além dos privilégios dentro da boate, as *Models* foram o primeiro grupo de drag queens a participar da segunda Parada da cidadania LGBT na cidade. Para que houvesse esses privilégios, o grupo deveria obedecer a algumas normas de visibilidade. Assim como a *Geração Atual*, essas(es) artistas não escaparam desse “torna-se visível”, portanto, a forma como as performances ocorriam, de certo modo, obedecia ao desejo do público. Entre os vídeos da época mostrados a mim, é possível observar performances mais dançantes e sensuais do que o famoso *lip-sync*, além do corpo dessas(es) artistas serem magros e “sarados”. Essa característica decorria de um estilo drag e da intensidade de ensaios durante a semana. Outro aspecto importante é que muitas(os) dessas(es) artistas, assim como a *Geração Bistrot*, tinham um emprego paralelo à vida de drag queen.

A confiança que os contratantes tinham sobre o grupo permitia que as(os) artistas transitassem entre os estilos drag⁵⁸. Elas contaram que João exigia esse trânsito entre os três segmentos: caricata, top drag e andrógina. Desse modo, foi possível observar que, por exemplo, Ashley poderia estar em uma noite andrógina e em outra noite top drag, em performances mais dançantes e sensuais ou em performances mais teatrais. Elas assumem que a orientação desse estilo estava vinculada ao desejo não só de João, das festas temáticas e do público, como também ao desejo delas de serem consideradas as “queridinhas do João” e, portanto, desfrutarem dessas regalias que as colocariam mais em evidência diante do cenário drag da cidade na época.

Além dessas orientações de estilo, o grupo, durante o campo, coloca-se em oposição a outras expressões artísticas como o transformismo, ou as identidades transgênero, como a travesti. Na época, a maioria do *casting* da Bistrot era composto por homens-cis que se montavam como mulheres, ou apenas homem-cis e mulheres-cis que estavam na casa como *gogoboy*s ou *gogogirl*s. Patativa Flowers observa a presença de algumas travestis na boate e reafirma não ser travesti, justificando o seu montar drag em oposição à prostituição. A interlocutora, todas as vezes que menciona a identidade travesti, coloca-se em oposição e afirma não ter preconceito pelo fato destas “fazerem programa”, associando essa identidade unicamente à prostituição. Essa diferenciação se fez presente não apenas na fala dessa interlocutora, mas nas demais também, tanto na *Geração Bistrot* quanto na *Geração Atual*. Assim, observa-se que essa narrativa que foi recorrente entre as(os) interlocutoras(es) fosse uma maneira de estabelecer uma hierarquia entre essa identidade e a arte.

Anna Paula Vencato (2006), observando a relação de hierarquia entre as drags, nota, ao usar como exemplo um caso de roubo envolvendo duas drags queens, que as narrativas acerca desse caso colocam “o sujeito acusado num lugar social em que várias categorias estereotipadas parecem corroborar para fazer de alguém específico um potencial culpado de roubo” (p. 291). A autora observa que algumas categorias, como raça, classe e tempo de montagem, constituem um lugar social para o sujeito, assim como quando as(os) interlocutoras(es) se contrapõem à identidade travesti.

Esse jogo de acusação e de defesa revela uma lógica social complexa em que há alguém que acusa porque pode, porque tem um lugar social que lhe permite fazer isso, e há vez ou outra, mas cuja autodefesa não recebe muito

⁵⁸ Ver capítulo 1.

crédito. Esses elementos, que estruturam lugares diferenciados para as drags, precisam ser pensados (VENCATO, 2006, p. 291).

Ao separar a arte drag da identidade travesti, as(os) interlocutoras(es) enunciam o lugar social que essa identidade tem, bem como toda a estigmatização que esta carrega. Apesar das drag queens se caracterizarem, segundo Vencato (2006), na ambiguidade, em uma construção de um masculino e de um feminino – e, em meu campo, entre a *Geração Bistrot*, serem homens gays que se montam, carregando, assim, duas categorias estigmatizadas pela sociedade – elas negociam com esses regimes de visibilidade se afastando de outra identidade que, por sua vez, já carregaria outros estigmas. É importante ressaltar que, até então, não havia a presença de travestis que se montavam e se nomeavam como drag ou afirmavam que faziam drag. Isso, portanto, não quer dizer que as travestis não poderiam ou possam fazer a arte drag queen – como veremos o caso de uma interlocutora mais adiante –, mas que essa identidade, na perspectiva dessa geração, não estava vinculada a essa expressão artística, sendo mais associada ao transformismo. Assim, essa negação dessas identidades é pretendida como forma de reafirmação do seu lugar social.

Patativa Flowers demonstra confusão entre essas identidades e expressões artísticas. Quando questiono se há alguma diferença entre as expressões artísticas como o transformismo e drag queen, ela responde,

Eu era transformista, eu acho que não tem diferença entre transformista e drag, mas assim o transformista para arte drag e não transformista para o feminino. Não sou o crossdresser que eles chamam hoje que é o homem que se veste de mulher para fazer sexo, crossdresser eu acho que é isso que falam. Que é bem isso, eu nunca fui muito feminina para ficar na porta da boate fazendo programa, não. E eu vi isso acontecendo com um tempo. E eu acho que isso que se perdeu, você colocar um shortinho, uma blusinha e ah isso é drag. (Patativa Flowers, [sic], em 02/11/2019)

Remom Matheus Bortolozzi (2017), ao debater a trajetória da arte transformista no Brasil a partir de uma genealogia decolonial sobre o caso da Sarita Vitti da novela brasileira *Explode Coração* (1995), revela o incômodo na confusão das pessoas que estavam dentro do universo transgênero com a personagem. Para o autor, “a distinção que costuma ser apresentada entre ‘transformistas’ e drag queens se realiza em torno das diferenças das linguagens artísticas” (p. 127). Ele diz que, enquanto as drag queens se utilizam de uma montagem exagerada e caricata do “ser mulher”, as transformistas utilizam signos menos caricatos, mais femininos, porém as duas artes utilizam uma construção de feminilidade e

masculinidade. No entanto, Bortolozzi (2017) reflete que, em alguns casos, essa distinção perde o sentido, pois ele enfatiza que a autoidentificação seria a mais apropriada, assim como no caso da autoidentificação das travestis e transsexuais. Portanto, eu não me detive em definir qual geração faria transformismo e qual faria drag queen, mas em como as acusações de uma geração para outra podem ocasionar um pertencimento a um lugar social mais ou menos prestigiado dentro da cena drag em Campo Grande - MS.

Embora Patativa Flowers afirme que era transformista, mas transformista para a arte drag, ela evidencia uma mistura desses dois termos colocando em oposição uma outra categoria “as(os) crossdressers”. A interlocutora associa as pessoas que praticam o cross-dressed a um fazer erótico na prostituição. Vencato (2008) o define, ao pesquisar o *Brazilian Crossdresser Club*, como a prática de homens que sentem o prazer de se vestir como mulher. No grupo pesquisado, a autora observa que no site em que essas pessoas se relacionam, há um aviso sobre o conteúdo não ser para fins eróticos.

Crossdressers não são mulheres e não se vêem como tal. De forma rápida, poder-se-ia dizer que são homens que *se vestem de mulher*, ou que efetivam o *desejo de se vestir com roupas e acessórios femininos*, embora o *crossdressing* seja algo um tanto mais complexo que isso. E, mesmo assim, a noção de feminino que usam para se montar é bastante peculiar. É uma *montagem transitória*, realizada em alguns momentos específicos, que envolve graus variados de intervenção corporal, dependendo do que se pretende em termos de resultado final daquela produção. De modo geral, as *crossdressers* se inspiram e buscam realizar em suas *montagens* coisas que observam nas mulheres e que admiram ou coisas que elas vêem nas mulheres e acham bonito ou interessante. Para algumas é como uma espécie de brincadeira, mas também produz uma grande satisfação pessoal. Elas não são e nem procuram ser uma *caricatura de mulher* embora em alguns momentos a noção de uma espécie de *paródia do real* pareça informar suas montagens, atitudes e, sobretudo, sociabilidades (VENCATO, 2008, p. 2)

Nota-se que a autora afirma que não se pretende ser uma *caricatura de mulher* e nem satirizar esse “ser mulher”. Há uma noção de *paródia do real*, a partir de uma construção de feminilidade. Além disso, não se veste com acessórios femininos com a finalidade de fazer performances teatrais. Quando Patativa Flowers afirma que ela não era tão feminina para ser crossdresser, associando essa imagem à prostituição, ela coloca as outras nesse lugar, afirmando que, por conta de algumas drags usarem “shortinho com blusinha” na porta da boate, performando um estilo feminino, estas estariam ali para fazer programa. Ou seja, a interlocutora dá um significado para essas vestimentas e para esse estilo de montar drag.

Assim como ela, outras interlocutoras da *Geração Bistrot* associam essas indumentárias como menos valorativas para a arte drag. Salé Copacabana, por exemplo, afirma que,

Por conta da personificação do feminino que existia antes a gente era muito mais vestida, a gente fazia o superlativo feminino, o superlativo aumentava em tudo, a roupa era imensa, o sapato era muito glamouroso, porque a gente personificava as grandes divas, os grandes exemplos, e top models e aí elas tinham roupas maravilhosas, alta costura nem se fala mais disso né, hoje em dia fala da Renner e da C&A, as mais ricas vão na Zara (risos)... Então essa época era época das drags vestidas né e tinha influência do clubber kids, muita roupa, muita produção e foi se perdendo com a entrada dessa paixão pelas top models a roupa foi ficando mais minimalista, mais perto do corpo (...) daqui uns dias vai ser só um colã (Salé Copacabana, [sic], em 05/09/2019).

Essa confusão entre essas categorias, por parte das(dos) interlocutoras(es), da arte drag queen com as crossdressers e as transformistas, associado ao tipo de indumentária de cada uma dessas identidades artísticas, faz com que reflitamos sobre o modo como cada geração entende a arte drag. A *Geração Bistrot*, no caso as *Models*, ao reafirmar o tipo de montagem adequada para a arte drag, revela as disputas de um discurso sobre fazer drag queen, não apenas naquela época como também entre as gerações.

Além das alterações nos espaços de apresentação dessas(es) artistas de gerações distintas, também se percebe a alteração da própria característica da performance. Em relação aos espaços, como evidenciado anteriormente pelas(os) interlocutoras(es), no início dos anos 2000, o único espaço aberto para as(os) artistas era a Boate Bistrot – após um longo período de festas de salão/barracões –, ao contrário do momento atual, da nova geração, com possibilidade de estar em boates, museus, concursos e até no desfile cívico de aniversário da cidade. Já em relação à montagem da personagem drag, é possível diferenciar entre as duas gerações aspectos como a indumentária drag.

O conceito de pessoa, a percepção do eu e a experiência de ser um indivíduo são radicalmente diferentes em tempos diferentes e em lugares diversos, e parcialmente em relação às disparidades de indumentária. Em cada caso, descobrimos que o vestuário desempenha papel considerável e atuante na constituição da experiência particular do eu, na determinação do que é o eu (MILLER, 2013, p. 62).

A construção da performance da drag queen passa por distintas influências. É possível notar, nas falas das(os) interlocutoras(es) mais velhas(os), a dificuldade em encontrar

referências para as suas performances por conta do acesso limitado a possíveis inspirações e a sua expectativa pela presença de outras artistas que pudessem suprir essa necessidade.

A gente não tinha referência nenhuma, a gente não tinha Youtube, Facebook, redes sociais, depois que foi surgir o Orkut até então era só MSN, a gente não tinha referência nenhuma de roupa, a internet era poucas pessoas que tinham acesso eram mais Lan Houses, a gente ia para Lan House para ver fotos para ver shows, para ver maquiagens, para ver produção (Patativa Flowers, [sic], em 02/11/2019).

Mesmo com um maior leque de referências para a geração mais nova, fica clara a distância entre o que se considera como arte drag pelas(os) artistas atuais e com a ideia do que é adequado ou enquadrado como sendo artístico pelas integrantes da *Geração Bistrot*.

Hoje em dia vejo que elas tem tudo isso, elas tem youtube, elas te essas referências principalmente de youtube e de internet e acham que um short jeans e uma camiseta curtinha é ser drag e não é, drag é brilho, é luz, é uma maquiagem muito bem produzida é uma perucona, eu me baseei nas drags dos Estados Unidos, bem antes do RuPaul's, porque lá as drags são valorizadas por esse exagero, drag queen é a rainha dragão, é o exagero daquilo, é ser exagerada, você tem que ser a sensação da festa (Patativa Flowers, [sic], em 02/11/2019).

Enquanto o estilo das *drags* da *Geração Bistrot* era caricato ou andrógino, o estilo das *drags* da *Geração Atual* costuma se encaixar na definição de *top drag*, ou seja, *drags* mais femininas que têm a obrigação de estar bonitas e sexys. Isso se deve ao fato de suas inspirações serem divas pops e *drag queens* como Pabllo Vittar, Glória Groover e Lorelay Fox (ambas com estilo *top drag*). Nataly Joyce acredita que a aparição dessas novas artistas, conhecidas nacionalmente, e o *reality show RuPaul's drag race* fez com que houvesse uma maior visibilidade da arte *drag* “abrindo caminho para as novinhas”, algo que não havia anteriormente.

Na nossa época era assim tínhamos a roupa do show e a roupa da festa, hoje em dia não, elas estão com um topinho e um shortinho e já sobem para fazer o show. É porque assim as maiores influências que temos hoje é a Pabllo Vittar e a Glória Groover, mas o forte delas não é drag e sim a voz, então qualquer trapinho que elas colocarem, não vai ser isso que vai chamar a atenção para elas, vai ser a voz. Elas não conseguem diferenciar, elas falam que é antiética, é velha coisas assim. Drag é igual as minhas amigas de São Paulo falam, você tem que está bem vestida, com cabelo arrumado, bem maquiada. Mas hoje em dia a nova geração acha que “ah eu sou drag e vou colocar um salto alto e vou fazer drag. Não é isso! É outras

coisas, a gente estudava e tínhamos as referências. (Nataly Joyce, [sic], em 28/09/2019).

A presença desse novo estilo recebe uma crítica das drags da Boate Bistrot, inclusive com a definição da arte atual como transformismo, ressaltando-se que a alteração do estilo das apresentações não significa uma perda da identidade *drag* pela geração mais nova, e sim uma alteração da forma de se montar por conta do tempo. Outro ponto ressaltado pela geração mais antiga é a de resistência das *drags* mais novas em relação aos seus conselhos – por afirmarem que “o tempo delas já passou”.

O incômodo da *Geração Bistrot* com o “shortinho e blusinha” usados pela *Geração Atual* demonstra uma reiteração das normas. Uma vez que, ao afirmar que antes havia um jeito de se montar que estava vinculado a um superlativo feminino, com roupas da “alta costura”⁵⁹, ou que cobriam o corpo, e que esse seria o mais correto para a arte drag, questiona-se se estas repetem o machismo que impõe para as mulheres, em geral, um padrão de vestimenta, com os quais elas seriam mais respeitadas. Ou seja, ao usar roupas curtas, as artistas da *Geração Atual* seriam menos respeitadas em relação à arte do que as drags da *Geração Bistrot*. Mas, ao mesmo tempo em que elas revelam o incômodo pela dupla vestimenta, ligando estas a um estilo que seria comparado a um feminino para fazer programa, as roupas usadas por elas, como pude observar em vídeo das apresentações, também são curtas. Como no caso de um vestido dourado de cetim, usado pela Nataly Joyce durante uma apresentação realizada na Bistrot, que era todo aberto nas costas, com alças, que podia ser visto depois de retirar sua capa. Assim, a disputa das indumentárias obedece não só uma norma dentro da arte como também uma norma social e cultural sobre ser mulher.

Observa-se, assim, que, mesmo pertencentes a um grupo dissidente no meio social, elas não escapam das normas que nos orientam. As *Models*, ao colocar em destaque um jeito de performar o feminino, revelam que há um limite dentro dessas performances de gênero, bem como um limite entre o ser drag e outras identidades.

A construção do corpo drag, como pude observar nesta pesquisa, na maioria das(os) interlocutoras(es) da *Geração Bistrot*, era feita a partir de enchimentos, maquiagens, acessórios coloridos, perucas, nada que fosse permanente ao corpo. Era um corpo construído para ser temporário. Ou seja, como afirma Vencato (2002), estava situado na temporalidade.

⁵⁹ Essa alta costura é tencionada aqui uma vez que elas me relatam que costuravam suas próprias roupas, com tecidos comprados no centro da cidade.

Nataly Joyce deixava crescer os seus próprios cabelos para ajudar em sua performance de bate-cabelo, porém era uma característica que, em negociação com a sua vida social fora da boate, poderia facilmente ser escondida. Enquanto Ashley, ao colocar silicone em determinada parte do corpo, como busca por um corpo mais feminino para a sua drag, encontrou-se em conflito com a sua identidade.

Chegou um momento em que não dava mais para mim, ou eu parava ou virava travesti, e eu não nasci para ser travesti, não me vejo sendo travesti e aí eu parei. Para mim a arte drag foi a base de tudo, foi tudo, para a minha profissão, foi tudo através daí e foi incrível sou apaixonado pelos shows e pela arte drag. E a gente sempre se reunia para ver as fotos (Ashley, [sic], em 02/11/2019).

Quando Ashley coloca em oposição as identidades que ela considera mais próximas do “ser mulher”, como a transformista e a travesti, com a arte drag queen, ela demonstra a percepção interior de uma necessidade de distanciamento claro entre as duas identidades. Para ela, as drags da *Geração Atual* estão mais “meninhas”. Com isso, é comum as veteranas acusarem essas drags mais jovens de fazerem transformismo ou serem travestis performando, com a justificativa que estas perderam o glamour que a arte drag precisa. Marcos Benedetti (2000, p. 60), ao falar sobre a construção do corpo de uma travesti, a partir de uma aceção do feminino e masculino, afirma que a montagem destas é “um processo de manipulação e construção de uma apresentação que seja suficientemente convincente, sob o ponto de vista destes sujeitos, de sua qualidade feminina”. Isso se daria por meio de silicones líquidos, hormônios femininos, cabelos compridos e busca pela naturalidade. Assim, a aplicação de silicone em uma área do corpo considerada mais feminina traria, no pensamento de Ashley, uma aproximação de uma identidade estigmatizada. Por isso a vontade de parar com a arte. No entanto, essa associação e desassociação com a identidade travesti ou transsexual foi experienciada por outras(os) interlocutoras(es).

3.3 Viola, Fofizz e Lia Mendall: entre variações do universo transgênero

Como pude observar anteriormente no caso de Ashley, a aproximação da arte drag com a identidade travesti é tensionada a partir do momento em que a interlocutora se encontra em uma liminaridade entre a arte e essa outra identidade, afirmando “*eu sou drag, não sou travesti*” [sic]. Ela nota a presença dessa ambiguidade a partir das mudanças que foram feitas em seu corpo. A corporalidade drag queen é matéria-prima de toda a montagem que constrói

uma personagem diferente do sujeito desmontado. Essa personagem foi, por vezes, caracterizada, durante o campo, como um alter-ego, uma fuga da realidade e como uma “diva”. Assim, a montagem de corpos drag é, algumas vezes, relacionada a algo “fake”, ou seja, algo que para elas não seria difícil de “desmontar”.

Porém, a arte drag, tal como foi compreendida pela *Geração Bistrot*, ou mesmo por Ashley, é tencionada a partir do momento em que mulheres cis e trans se montam. Nesses casos, algumas características não podem ser simplesmente retiradas ao final das performances. Como, por exemplo, os seios que, muitas vezes, são ressaltados em alguns shows com mulheres fazendo a arte e não podem ser retirados ao final das apresentações, como ocorre com maquiagens ou próteses usadas por homens-cis. Apesar da experiência dessas mulheres e travestis não se resumirem, basicamente, nessa desmontagem, há um certo preconceito dentro do “meio” de quem faz drag com essas outras identidades.

A apresentadora drag queen do *reality show RuPaul’s Drag Race*, ao ser questionada sobre a proibição da presença de mulheres trans e cis em seu programa, declara que “drag perde o sentido de perigo e de ironia, uma vez que não é feito por homens”⁶⁰, em entrevista ao jornal *The Guardian*. Para a *RuPaul*, drag seria uma manifestação social contra a heteronormatividade compulsória, contra o machismo, afirmando ser um ato político o homem se montar como drag e por isso perderia o sentido se fosse uma mulher. Vale ressaltar que esse *reality show* é bastante assistido e comentado entre as drags da *Geração Atual* e a citação dessa fala da apresentadora apareceu em minhas entrevistas e em comentários de *lives* de concursos que tiveram drags mulheres no elenco, levantando-se críticas ao reality e a *RuPaul*.

Assim, apesar das(os) interlocutoras(es) afirmarem que “arte drag queen não tem raça, não tem gênero, cor e classe” [*sic*], questiona-se a necessidade dessa tal separação com outras identidades do universo transgênero, como forma de validação tanto dessa arte quanto dessa outra identidade, evidenciando uma norma para fazer arte drag. Logo, o que pretendo discutir neste momento, é como essa arte não é fixa em uma identidade de gênero masculina, onde um homem-cis gênero e gay se montam. Viola, por exemplo, aponta a arte drag queen como um instrumento necessário para que ela se identificasse como mulher trans no início da sua transição.

⁶⁰ Entrevista realizada com RuPaul’s Drag Race no jornal *The Guardian* em 2018. Disponível em: <https://observatoriog.bol.uol.com.br/noticias/rupaul-dispara-contras-mulheres-como-drags-perde-o-sentido> Acessado em 10/02/2021.

Ah eu acredito que a arte drag tenha sido o maior veículo de identificação com o meu atual gênero. Se eu não tivesse tido contato, se eu não tivesse trabalhado eu nunca entenderia que eu poderia ser a mulher que sou hoje, sabe? E eu acho que a arte drag em todos os sentidos é uma forma de militância sabe, de mostrar para as pessoas que o LGBTQI existe, e que não é só a parte triste e estatística. Também é arte, também é cor, também é vida e é amor, sabe? (Viola, [sic], em 16/04/2020).

A interlocutora compreende que a arte drag teve um papel importante para o seu processo de transição. Viola significa a arte como uma ação transformadora, no sentido de montar uma personagem idealizada por ela. No caso dela, a personagem que foi idealizada era um persona com traços considerados bem femininos, com poucos exageros. Ela se caracteriza como uma drag estilo *fishy-queen* que tem esse objetivo de ser “muito feminina”. Vale ressaltar que quando Viola inicia sua arte, ainda na cidade de Dourados, onde fazia faculdade de artes cênicas, ela ainda se identificava como homem cis. A relação da arte drag com a militância – que ela interpreta como inerente à arte – traduz o que é visto e aceito por arte drag e o seu efeito transformador e “desafiador das normas”. Essa busca por transformação pode ser observada quando questiono o porquê dela ter parado de fazer drag logo após ter ficado em segundo lugar no concurso Drag Star em 2019.

Eu parei porque eu cheguei num ponto em que eu não diferenciava mais a pessoa que eu sou de uma personagem. Porque para mim drag é arte, é um personagem que a gente veste e sai em forma de protesto. É assim que eu vejo arte drag. Então eu não conseguia mais me ver tão artisticamente assim. No sentido de me considerar drag. Eu até tentei depois da transição permanecer com isso, mas não era muito legal para mim enquanto pessoa, as pessoas me identificarem como Viola ao invés de Marianne. Eu estava em um momento de mostrar para o mundo o meu nome social. E as pessoas confundirem isso não é muito bacana para mim. (Viola, [sic], em 16/04/2020).

A necessidade de parar com a arte, quando inicia sua transição, relaciona-se com a forma de pertencimento e de reafirmação de uma identidade de gênero que não teria relação com a construção de uma personagem. Berenice Bento (2008) sugere que a transexualidade é “uma experiência identitária caracterizada por um conflito com as normas de gênero” (p. 18). Essa concepção, segundo Bento (2008), permite confrontar a medicina e despatologizar essa identidade. “Esse conflito com as normas de gênero se traduz na reivindicação da passagem do gênero imposto ao nascer para o gênero identificado” (IDEM, p. 20). A experiência transsexual “quebra a causalidade entre sexo/gênero/desejo e desnuda limites de um sistema

binário assentado no corpo sexuado” (BENTO, p. 20). A ordem de gênero social e culturalmente estabelecidas contrasta diante dessas experiências. Viola, ao assumir que parou com arte drag, pois esta entrava em conflito com a sua identidade trans, entende esse fazer como uma arte de transformação que ela, como mulher trans, não era mais capaz de chegar a essa outra personagem. Como tinha um estilo drag focado nessa drag mais feminina, essa personagem que era antes construída para shows e performances, entrava em conflito com o corpo que Viola considerava passável. Em consequência, ela ainda tenta continuar fazendo drag com algumas estratégias acerca do seu estilo.

Então a gente tem no meio drag as fishy-queens que são drags super femininas. A maioria da minha trajetória foi se identificando com essa categoria, mas eu sempre procurei ser um pouco versátil, no meio desses três anos eu procurei mudar um pouco. Antes eu usava um cabelão totalmente liso, ou um cabelão totalmente cacheado, um estilo mais feminino. E chegou um momento em que senti a necessidade de ser muito mais diferente da (nome dela) para a Viola. Eu procurei algo muito extravagante, eu procurei as vezes esconder a minha sobrancelha, não foi algo que funcionou para mim, a maquiagem sempre muito marcante, muito colorida, muito pesada. E eu acho que é isso. As roupas ou eram muito chamativas ou era muito provocativa, mas não no intuito de provocar para o lado sexual e sim no intuito de incomodar mesmo. Do tipo “cara como uma bicha está andando de calcinha e top na boate”. Eu acho que eu me interessava em pegar nesse ponto nas pessoas (Viola, [sic], em 16/04/2020).

As estratégias usadas por Viola para diferenciar a personagem da sua identidade passam pela mudança de estilo de montar sua drag queen. Quando vi Viola pela primeira vez, durante sua performance em um evento de visibilidade trans, em 2018, ela usava um vestido bufante com cabelos longos e um penteado meio preso e meio solto, com uma coroa. Esse vestido tinha uma capa que, quando era retirada, transformava-se em um vestido curto branco com uma transparência no peito. Viola não usava maquiagens muito expressivas e nem mesmo cobria a sobrancelha (característica da maquiagem de boa parte das drag queens deste estudo). O que surpreendeu a plateia foi a sua expressão facial e sua performance com a dublagem. Ela dublava a música *This is me*, trilha sonora do filme *Rei do Show*⁶¹. A interlocutora dublou essa mesma música no *Drag Star* do ano seguinte e no *Miss Gay MS* em 2019. A importância dessa canção e o fato de Viola escolhê-la para suas apresentações se

⁶¹ Filme norte-americano lançado em 2017 que conta a história de P.T. Barnum (Hugh Jackman que produz um grande show estrelado por *freaks*, fraudes, bizarrices e rejeitados de todos os tipos. Disponível em: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-170828/> Acessado em 10/02/2021.

relaciona com a letra de superação da música que se aproximaria da experiência de vida de muitos da plateia. O intuito dessas apresentações, nesses concursos, era emocionar.

Ao contrário da forma como se monta nesses concursos de beleza, na boate em que era contratada fixa, Viola se montava com adereços mais sexy. Cabelos longos lisos e presos em um rabo de cavalo, com maquiagens mais marcantes, mas não caricatas, vestia colãs, ou sutiãs com shorts curtos e salto alto. Apesar da interlocutora apontar para uma mudança de estilo drag como forma de estratégias de agenciamento, a sua persona drag em nenhum momento da sua carreira ficou mais caricata ou andrógina, ela permaneceu no estilo *fishy-queen*. É possível notar que, em suas performances, a construção de sua personagem se faz com elementos de um “feminino padrão”. Isso pode ser visto, por exemplo, nos seus alongamentos de cabelo lisos ou cacheados, mas que não são crespos. Aponto para essa característica, pois, assim como Rubens Mascarenhas Neto (2020, p. 166), compreendo que “as perucas podem comunicar parte dos modelos que inspiram as drag queen, e ainda ideais de beleza feminina que estão ligados à raça, gênero e classe”.

Uma coisa que permaneceu na minha drag e permanece na (nome dela) é a expressividade, é uma coisa que vem comigo desde muito cedo. É uma coisa que eu incorporei na minha personagem, e eu tento manter na minha carreira, a dublagem. Porque a maquiagem vai mudando ao longo do tempo, a roupa vai mudando, a personalidade do meu personagem pode ter mudado, o estilo, as roupas, mas a dublagem é algo muito marcante. Ser muito expressiva até pegar um pouco do exagero assim sabe? Escrachar! (Viola em, [sic], 16/04/2020)

A experiência de Viola e o seu estilo em busca de um ideal feminino produz o gênero como performativo. Como no caso da interlocutora, esse ideal é feito por meio de indumentárias e maquiagens. Percebe-se também que, ao mesmo tempo em que Viola ressignifica um jeito de fazer drag, colocava em contradição o que a *Geração Bistrot* definia como um estilo ideal. Ela ainda perpetua algumas concepções que são defendidas pelas veteranas. Ou seja, a *Geração Bistrot*, por mais que as(os) artistas tivessem que performar um estilo como as *Models*, elas tentam se afastar de uma ideia de feminilidade, desenvolvendo um novo ideal para fazer drag que colocava em contraposição identidades do universo transgênero. Viola, por sua vez, mesmo performando, no início da sua carreira, o estilo drag mais feminino, quando ocorre a sua transição, verifica a urgência de afastar a sua arte da sua identidade.

Ao mesmo tempo em que é possível notar essa urgência na mudança da indumentária drag, é perceptível como a construção de uma ideia de feminilidade da intérprete ainda continua compondo a sua persona drag. A experiência de um corpo passável por parte da intérprete de Viola e o desejo de se montar a partir de um estilo que a feminilidade são ressaltados e revelam o agenciamento por trás de como a interlocutora lida com a sua arte dentro do cenário da cidade. Ela é um dos rostos que acompanha a subsecretaria de políticas públicas LGBT, o que garante a sua presença *vip* em todos os eventos patrocinado pelo órgão. Essa performance de uma feminilidade é estrategicamente lida a partir dos seus shows, das suas vestimentas e na presença de concursos como Miss.

O estilo *fishy-queen* que Viola monta a sua drag queen é criticado pelas *Models da Geração Bistrot*. Tiago Duque (2017) indica que as dimensões: corpo, imagem e comportamento compõem a mesma realidade. Para o autor, essas dimensões, quando são associadas, garantem o reconhecimento em termos de gênero e sexualidade, “assim compreender a relação entre materialidade das vestes e a performance dos corpos de quem a usa é fundamental para este estudo” (p. 169). Duque (2017) reflete sobre essa associação como forma de analisar o papel das vestimentas como fundamental para a *passabilidade*. Aqui, essa associação é importante para compreender o porquê as vestimentas de uma geração para outra causam tensões sobre a ordem do fazer drag.

A associação do estilo da drag mais nova a um fazer prostituição, ou a um fazer transformismo, é corriqueiramente apontado pelas veteranas. O desejo de não se montar com acessórios exagerados, não cobrir a sobrancelha e usar roupas curtas e aparentes, faz com que a geração mais velha as valide menos como drag queens. O figurino de uma drag e tudo o que compõe a *mala drag* reflete diretamente no estilo da performance. Por exemplo, nos shows que Patativa Flowers se apresentava era comum o uso de um macacão muito colorido colado em seu corpo, uma máscara muito brilhosa que cobria os seus olhos e plumas como adorno na cabeça. Essas vestimentas eram estrategicamente pensadas para compor uma personagem caricata, onde as piadas (consideradas pela *Geração Atual* como “ácidas demais”) tomavam o lugar da dublagem, enquanto Viola, com o seu short e cropped usado na boate, tinha uma performance mais sensual, dançando funk carioca e com muito bate cabelo, o que reflete no seu estilo *fishy-queen*.

Essa reprovação, em alguns momentos durante o campo, foi evidenciada a partir da transfobia que Viola sofreu de uma das drags da *Geração Bistrot* durante uma *live* do

concurso Drag Star, em que a primeira comentava sobre o resultado em seu *Instagram*. Quando questiono Viola sobre os preconceitos por ser mulher trans fazendo drag, ela responde colocando em oposição a experiência da drag Rainbow,

A Rainbow é uma mulher cis né, e eu acredito que ela ainda é hétero. Então para ela foi muito mais difícil porque ela sempre foi uma mulher cis-hétero. Então para ela se inserir nesse meio LGBT, ela como a Hana acredita que tenha sido muito mais complicado. Para mim não foi tanto porque antes da transição eu era um menino, então eu já estava nesse meio eu fui muito incluída e aceita. E também tem o fato que eu fiquei muito pouco tempo depois da minha transição. Depois que me assumi como mulher trans eu fiquei pouquíssimos meses como drag queen então eu não sei se passei por tanta coisa. Mas foi um momento muito chato, foi até um dos motivos para eu parar porque mesmo eu identificando como mulher trans e as pessoas sabendo disso, a maioria das pessoas confundia ainda. Elas ainda achavam que eu era um menino que me montava de menina (Viola, [sic], em 16/04/2020).

Em contrapartida, Fofizz não quis relacionar e nem ao menos citar a sua identidade de gênero durante a entrevista. Antes de entrevistá-la, algumas drag queens, quando questionei sobre a possibilidade de conhecerem alguma drag da *Geração Bistrot*, citaram Fofizz como uma travesti que fez drag na época da Bistrot e ainda faz nas boates e concursos atualmente. Durante a entrevista, quando a questionei sobre sua identidade de gênero, ela rapidamente me cortou, dizendo que o seu gênero não implicava em sua arte e ponderou que só continuaria a entrevista se fosse apenas para discutir sobre arte drag.

O incômodo por parte da interlocutora em discutir a sua identidade de gênero pode mostrar que ela compreende o fazer drag apenas como arte e não identidade. Por mais que se mencione que este é um fazer artístico, muitas vezes, as(os) interlocutoras(es) compreendem a arte drag queen como identidade. E por isso o desconforto em associá-la a outras identidades como a travesti, negando, assim, uma validação desse fazer/ser drag, quando homens cis gênero e gays não a fazem. Considerar a experiência dessas(es) artistas dentro do contexto de sociabilidade LGBT, limitando-as a uma identidade fixa, é cair em armadilhas de separá-las e assim estereotipá-las. Assim, compreender a existência desses trânsitos, permite observar que sujeitos que fazem a arte não se enquadram em uma só “caixinha”. É importante ressaltar, como afirma Joseylson Fagner dos Santos (2012, p. 89), que “no tablado das metamorfoses de gênero a diferença se constrói partindo da análise de como cada reconfiguração reivindica sua especificidade”.

Ao pensar a fluidez dessas “categorias de travestilidades”⁶² e o agenciamento realizado pelas(os) artistas em função de uma visibilidade na cena drag campo-grandense, permite observar a fluidez da construção do corpo também. Santos (2012) diz que a experiência drag queen passa por uma construção de um corpo temporal. Essa transição dentro dessas categorias foi observada no processo de subjetivação de Lia Mendall e arte drag, pois ao ser questionada sobre sua identidade de gênero, ela afirma,

Como (nome intérprete) eu sou gay, já pensei em ser trans, mas aí não. [Por que não?] Ah porque a gente sabe o terreno que pisa né (risos), a gente tem que saber assim, bom senso é uma coisa bem boa assim. Eu preferi me manter assim com a minha aparência masculina, eu até gosto de mim assim. Eu falo que eu sou um homem masculino, mas assim afeminado como dizem. Mas eu sou gay (Lia Mendall, [sic], em 20/04/2020).

Quando a interlocutora da *Geração Bistrot* salienta o cuidado em se assumir como trans, ela já nos adianta a estigmatização dessa identidade. Jorge Leite Jr (2011), ao refletir sobre as construções das categorias “travesti” e “transexual” no discurso científico, as afastando do discurso psicopatológico, relata em como a primeira categoria, dentro desse discurso, era tida no campo da periculosidade e, assim, da marginalidade, enquanto a segunda estaria no plano de um desvio psicológico. No entanto, o autor sublinha que “o interessante é observar o descompasso entre as rígidas classificações oficiais e a fluidez das identificações cotidiana que estão constantemente se interpenetrando” (Leite Jr, 2011, p. 195). Essa experiência é possível, segundo Leite Jr. (2008), não apenas pela ressignificação que vai se fazendo das categorias, mas pela estratégia distintiva. Isto é, ao passo que uma categoria é vista mais ou menos estigmatizada, mais é possível usarem a primeira categoria como forma de resistência a todos preconceitos relacionados a ela. No caso de Lia, a categoria que foi acionada por ela, ainda assim, estava no campo da periculosidade, como afirma,

Sim, na época em que me montava, foi bem no começo assim, eu tive um convívio bem grande com bicha trans entendeu? Com as trans aqui da cidade, conheço várias então sempre surgiu a vontade né. Mas a gente tem que saber que quando vai para esse lado a gente é predestinado, não sei se essa seria a palavra, mas há um ciclo que roda você e leva você até aquele exato momento para que você se transforme de vez. Nunca usei hormônio e nem nada disso, a minha drag é baseada nisso que se você me vir

⁶² Joseyson Fagner dos Santos (2012), utiliza este termo como forma de diferenciar as travestis, transformistas, transexuais e drag queens.

montada ou desmontada vai ser outra pessoa. (Lia Mendall, [sic], em 20/04/2020).

O desejo em transitar dentro da arte drag de um gênero para outro, como no caso que Lia comenta sobre ciclos que leva a um desejo de se transformar de vez, é relacionado nesta pesquisa à forma como o(a) intérprete da drag vai ganhando cada vez menos espaço nas suas prioridades. Ao pensar no processo de transição como predestinado a quem faz arte drag em algum momento da carreira, faz com que as barreiras entre o fazer drag e as modificações no corpo não se representem como tão fixas. Foi observado que algumas drags produzem mudanças estético-corporais para aprimorar a sua performance de um feminino. Também é ressaltado que essas mudanças, entre as(os) interlocutoras(es), acarretam para si outros conflitos.

Quando questiono sobre quais perspectivas para a arte drag de cada uma(um), é comum falas das(os) interlocutoras(es) em que elas afirmam que gostariam que drags pudessem sair montadas de dia sem que fossem marginalizadas. Portanto, esse desejo de sair, à luz do dia, montadas, elabora a ideia de que esse corpo poderia ficar montado por mais horas, tensionando a temporalidade drag queen.

3.4 Rainbow e Rana Foratto: “drag queen é arte para mulher sim”

A presença de artistas mulheres cis fazendo drag na cidade tem aparecido com mais frequência nos últimos anos entre a *Geração Atual*. No ano de 2019, durante o trabalho de campo nos eventos, observei um número de três mulheres cis indo corriqueiramente montadas a esses eventos. No ano de 2020, na sexta edição do concurso *Corrida das Drag*, a única mulher concorrendo foi a ganhadora do concurso. Porém, a associação de mulheres fazendo drag, é aludida a um fazer drag king.

As drag kings são personagens performatizados por mulheres, que utilizam-se de roupas e trejeitos masculinos para, mas palavras de Fernanda, “não serem exageradas como as drag queens, mas mais discretas, como os homens realmente são”. Em outras palavras, as drags queens, personagens de homens que performatizam diferentes feminilidades, costumam parodiar as mulheres, enquanto as kings estão mais próximas do que se entende por um passar por homem. (DUQUE, 2017, p. 102).

No entendimento do autor, drag kings são mulheres que performatizam masculinidades. Ou seja, diante dessas acepções, o fazer drag tanto as queens quanto os kings, está relacionado a uma performance teatralizada do gênero oposto ao da(o) artista. Judith Halberstam (1998), ao analisar o papel dos drag kings em *Female Masculinity*, o relaciona como um ataque aos regimes de gênero dominante, pois o subvertem fazendo paródias de uma masculinidade dominante. Para a autora, “o drag king interpreta a masculinidade (frequentemente de forma paródica) mas é a exposição da teatralidade da masculinidade que constitui o centro da sua atuação” (HALBERSTAM, 1998, p. 258, [tradução nossa]). Eliane Borges Berutti (2003), acrescenta que esse tipo de performance brinca com “a perversidade existente no conceito de normalidade que restringe o gênero a apenas duas categorias” (p. 62).

Portanto, a normalização da associação de artistas mulheres fazendo drag king, corresponde a uma expectativa de satirizar o gênero oposto ao seu. Por mais que Berutti (2003) afirme que drag king, em sua pesquisa, pode ser “uma mulher heterossexual que assume uma persona masculina apenas para fazer o show, uma butch que encontra uma forma de expressar a sua masculinade, ou até mesmo um homem gay” (p. 55). Os drag kings, em minha pesquisa, aparecem sempre feitos por mulheres. Vale ressaltar que, tanto Rainbow quanto Rana, até o dia da nossa entrevista, não faziam drag king, mas, com o decorrer do trabalho de campo, elas compartilharam, em suas redes sociais, a primeira montagem como king. Nos comentários da foto postada, há bastante aprovação de outras artistas da cena, como por exemplo, na foto de Rainbow há: “amei demais”, “MENTIRAAAA”, “Que lindo o meu mocinho”. E na foto de Rana há: “Amei amigo, vamos coçar o saco mais vezes juntas”, “Que gato”, “Tomaaaa sociedade, aceitaa”, “artista demais”.

Esses comentários nas redes sociais refletem a aceitação do público e das demais artistas, quando elas estão montadas como kings, isto é, performando um corpo oposto ao seu. Contudo, essa montagem foi a única, por enquanto, em todas as suas montagens como drag. Essas(es) artistas são, primeiramente, apresentadas a mim como drag queens, e somente durante a pesquisa foram assumindo outra performance, mas não deixaram de fazer drag. É nas performances de um feminino exagerado que ocorrem as tensões na cena drag da cidade entre as gerações, bem como dentro da própria geração.

A primeira vez que encontrei Rana foi durante a quinta edição do concurso *Corrida das Drag*. Ela usava um macacão colado ao corpo com um decote na frente, com longos cabelos lisos presos em um rabo de cavalo e uma maquiagem drag preta que, à primeira vista,

foi o que mais me chamou atenção. Ela é maquiadora profissional há 12 anos e leciona em um importante centro de ensino da cidade. Faz arte drag há quatro anos. Ela estava rodeada de amigas drag queens e era a única intérprete mulher cis no evento. Durante o trabalho de campo entre 2019 e 2020, nos concursos, Rana participava sempre como jurada. Ela também é bem ativa nas redes sociais, principalmente no *Instagram* que tem cerca de 2.644 seguidoras(es), chegando a ser a segunda drag mais seguida entre as(os) interlocutoras(es) desta pesquisa. A interlocutora é bastante conhecida entre as(os) artistas no cenário, em vista de suas montagens que valorizam a maquiagem. Ela conta que iniciou a arte como forma de mostrar um pouco do seu trabalho como maquiadora.

Sobre ser uma das poucas artistas mulher cis dentro do cenário drag, ela exclama “drag queen é arte para mulher sim” [*sic*], isso porque, como vimos anteriormente, há alguns questionamentos sobre a validação de mulheres fazendo a arte. Ela reitera que, ao fazer drag, a sua feminilidade é ressaltada e diz ainda que drag não é uma questão de gênero e nem de sexualidade e sim “uma persona, uma experiência artística”. Segue declarando que fazer drag para ela é “um empoderamento feminino, ser drag fortifica muito pois se é ouvida, e pode representar alguém” [*sic*]. Sobre as falas da apresentadora RuPaul’s, Rana acredita que esse,

*É um pensamento antiquado, as coisas evoluem. Drag é sinal de resistência, hoje a arte drag abraça muito mais, a arte evolui e a primeira referência para as outras drags do estado foram as mulheres trans. Portanto acredito que a arte deve abraçar as pessoas. Mulher pode sim ser drag, mulher deve ser drag porque vai ajuda-la muito mais. Pois drag queen tem um papel social muito importante e não é só ser drag queen só na boate”. (Rana, [*sic*], em 05/05/2020).*

Ao citar as mudanças da arte drag, como resultado de mulheres fazendo, Rana contraria o que inicialmente era compreendido pela arte. A drag queen cita, em alguns momentos, que suas performances têm como influência a sua luta feminista, apontando para essa arte como forma de resistência. Butler (2000), ao usar como exemplo a performance drag queen como metáfora para a performance de gênero, reflete sobre como a construção gênero é discursiva. Vale lembrar que a autora usa como exemplo drag queens que são interpretadas por homens cis, portanto, aqueles que satirizam um modelo ideal do gênero oposto. No entanto, Rana e Rainbow como mulheres cis, satirizam o seu próprio gênero. Mas, além de performar esse gênero, as interlocutoras performam a ideia de um homem cis que está performando a mulher exageradamente. Isso, se for compreender esse fazer a partir do que as

demais interlocutoras estavam entendendo. Ou seja, ao fazer drag elas estão “brincando” com a própria norma de gênero.

Esse feminino que é exagerado na corporalidade drag é o mesmo que as interlocutoras performam. E para convencer e afastar a personagem da sua identidade de gênero, as interlocutoras utilizam estratégias corporais para chegar a essa performance. Rana, por exemplo, conta que raspou os seus cabelos naturais para uma performance, assim como as suas sobrancelhas. Dessa forma, ela teria mais validação na sua montagem. Diferentemente de Viola, Rana gosta muito de esconder suas sobrancelhas, ou raspá-las para que a maquiagem seja mais legítima a um estilo de fazer drag. Quando a questiono sobre as influências ou inspirações que ela utiliza para compor sua drag, ela menciona que se inspira em outras drags da cidade, citando algumas da *Geração Atual*.

Rainbow também é uma artista drag mulher cis, porém a experiência dela dentro da cena drag de Campo Grande e aceitação por parte do público foi diferente da Rana. Por Rana ter experiência com maquiagem profissional, e ser uma mulher bissexual, ou seja *do vale*⁶³, ela se considera mais aceita entre as demais do que Rainbow. Isto porque, a segunda é uma mulher cis heterossexual. A acusação de “apropriação” de um fazer artístico, por parte dos contratantes e de outras artistas, deve-se ao fato de problematizarem a validação dessa arte para Rainbow, uma vez que, segundo as concepções destes, ela brinca exatamente com a performance do próprio gênero, não criando, nesse sentido, um caráter de resistência que se espera da performance drag.

Eu sofri preconceito novamente, um dos jurados do concurso subiu no palco e perguntou sobre a minha orientação sexual, disse que mulher hétero não poderia estar fazendo drag, que não era a cena, que não podia estar ali e tal. O pessoal se revoltou na hora, foi para mim um choque né. Enfim passou, eu fui para final e fiquei em terceiro lugar, ganhei ali muitos fãs e seguidores no instagram também. E para mim a arte drag é isso sabe, faço por amor, não é pelo dinheiro, nada disso, pelo close é porque eu amo mesmo, e gosto de levar sempre uma mensagem para as pessoas. (Rainbow, [sic], em 20/03/2020)

Pergunto à Rainbow o motivo pelo qual ela sente que sofre preconceitos dentro da cena drag. A interlocutora destaca a sua identificação pelo seu gênero e a sua sexualidade, afirmando que muitas a acusam de estar em um lugar que não é dela. O caráter dessa acusação

⁶³ “O ser do vale” para a interlocutora remete a semelhanças que ela tem com outras drag queens, ou mesmo o pertencimento ao “universo LGBT”.

é de limitar quem pode ou não fazer drag. No caso de Rana, por ser bissexual e maquiadora, o fazer drag para ela é mais validado, enquanto para Rainbow, ser mulher cis, de classe média alta e heterossexual, o se fazer drag é questionável. Contudo, a reação que as outras drags têm quando ela faz drag king, tem sentido de aprovação. Ou seja, a performance para ser lida como arte, precisa seguir uma norma de fazer drag.

3.5 Miss Violence e Kitana: raça/cor em uma arte artista

Até agora, mostrei como a concepção sobre a arte drag foi se modificando ao longo de 20 anos. Os marcadores sociais da diferença e a posição deles como gradiente hierárquico entre as drags e entre as gerações de drags em Campo Grande - MS. Além disso, os limites que vão delineando o fazer drag para que seja considerado arte e performance, foram questionados. As performances idealizadas para provocar têm um apelo comercial latente, uma vez que elas dependem do público e do contratante para se tornarem visíveis na cena. Mesmo as performances comerciais obedecem às estratégias de visibilidade. Como Raphael Balduzzi (2019) argumenta,

O devir de “rainha da beleza”, o devir “sentir-se a mais linda” é material muito presente nas criações drag. A beleza está presente nos discursos, seja desmontando os padrões ou reafirmando-os. De forma inevitável perpassa o discurso visual e explicita as suas relações com a condição de estar no foco das atenções, de protagonista do momento. Mais que da cena, do momento. (BALDUZZI, 2019, p. 71)

Esses padrões que ora são reafirmados ora são desmontados, também seguem um modelo do momento, como afirma Balduzzi (2019). Por exemplo, a *Geração Bistrot* reafirmou um estereótipo feminino que estava em foco na época, as modelos. Esse feminino era, em alguns momentos, performado à risca e, em outros momentos, eram deixados de lado para performances com estilos mais andróginas. Essa transição de estilo drag seguia os temas das festas realizada pelo dono do Bistrot, assemelha-se à forma como essas(es) artistas delineiam as suas montações de acordo com o que o comercial pede. Porém, essas(es) artistas relacionavam o ato de se montar como forma de resistência. Questiona-se o limite dessa resistência em uma performance drag, ou seja, até que ponto esse fazer é tido como uma arte com um fazer subversivo ou como uma forma de resistência, e até que ponto esse fazer é “capturado” pelo objetivo/apelo comercial?

Não é regra que as performances drag queens estejam, a todo momento, servindo a um ativismo. Em minha pesquisa anterior, demonstrei como a performance ativista era negociada com o público. Assim, no campo anterior, essa questão foi levantada. Há diferentes modos de fazer drag, como vimos até aqui, há a drag mais escrachada, há a drag caricata, a *fishy-queen*, aquelas que buscam um equilíbrio entre a arte e o feminismo, comerciais, entre outras. Kitana, inclusive, aborda que ser drag é transitar em todas essas dimensões, como estratégia de ser requisitada na cena atual da arte drag. A interlocutora explica que essa versatilidade entre mais de um estilo permite uma visibilidade maior entre os contratantes.

Eu falo que não sou uma drag só, porque eu acho que drag é uma arte, eu acho que eu tenho que me adaptar a festa, eu tenho que me adaptar ao público. Eu me adapto ao que o contratante precisa, por isso que não falo sou isso ou aquilo, eu preciso ser versátil, por isso que eu toco, danço, faço porta e faço tudo. Hoje a gente não pode fazer uma coisa só. (Kitana, [sic], em 25/04/2020).

Conheci Kitana no ano de 2019 no concurso *Drag Star*, foi o primeiro grande concurso em que ela se apresentou como drag. Naquela noite, ela performou um dos *hits* de Beyoncé. Ela estava montada com um top e uma calça que estava toda aberta, usava uma peruca de cor preta ondulada e o destaque da sua performance era a dança e os seus bailarinos, todos coreografados. Ela ficou em terceiro lugar. Kitana é uma das duas drags que concorrentes que se identifica como negra. Essa pouca composição de artistas negras no concurso reflete a situação do cenário drag da cidade como um todo.

Kitana, usualmente não faz ativismo em suas performances, essa forma de fazer arte, como os autores têm apresentado é “para tratar de artistas que usam a arte como maneira combativa, com fins políticos” (THURLER; TRÓI; GARCIA, 2017, p. 25). A estratégia de visibilidade da interlocutora em não se apresentar como drag ativista, diz respeito aos lugares que seria possível performar não afirmando como tal. Em contrapartida, Miss Violence, a todo momento se anuncia como drag ativista, “acho importante a gente posicionar o drag não só em assuntos importantes, mas também em não importantes também” [sic].

Miss Violence é uma drag jovem no cenário da cidade, identifica-se como retinta e não-binária. Ela traz essas categorias em suas performances. No mesmo concurso em que Kitana concorreu no início de 2019, Violence performou ao som da música *A Carne* de Elza Soares, acorrentada e amarrada a uns panos que pareciam muito a uma camisa-de-força. A

artista afirma que as discussões sobre raça, classe e gênero estarão sempre presentes em suas performances drag.

Um dos motivos para o meu nome ser miss violência é que não tem mais hoje no século XXI, ser mais manso, não tem como ser mais tão complacente, e até um alter ego ou um fazer artístico tem que ter essa postura da nossa parte. O seu trabalho é violência, isso é uma violência, porque quando não falamos de uma sociedade machista e patriarcal isso já é transgressor. Você vê o tom da minha pele né, eu sou retinta. (Miss Violence, [sic], em 24/04/2020).

Violence também é DJ, toca em alguns bares que são considerados pertencentes à cena underground da cidade. Nas suas performances, chamam a atenção as perucas usadas pela a artista, no estilo *Black Power*, evidenciando um desejo de pertencimento na associação do cabelo com a validação de ser reconhecida como ativista do movimento negro. Como Mascarenhas Neto (2019) analisa, essa escolha por esse estilo de peruca não é inconsciente, e sim corresponde a um entendimento sobre onde se quer chegar com essa performance. A maioria das(os) interlocutoras(es) utiliza um estilo de peruca mais liso ou ondulado quando se quer performar uma diva pop, por exemplo. Quando se tem o desejo de uma performance mais ativista ou caricata, lançam mão de uma peruca crespa, mesmo aquelas drags que são brancas. Ou até mesmo não usam perucas, ficando apenas com a cabeça raspada.

Violence recebe duras críticas por esse seu estilo de montar sua drag e a sua performance, tanto de sua própria geração, quanto da *Geração Bistrot*. Durante o campo, ouvi algumas acusações dessas artistas sobre a performance de Violence. Comentários sobre como ela precisar ser mais “polida”, “mais limpa”, além de comentários que a caracterizavam como uma drag “muito guetona”, que foram frequentes. Esses comentários eram realizados no sentido de parecerem uma dica de montagem de uma drag para outra, mas o “ser mais polida” na sua montagem demonstra um incômodo dessas(es) artistas sobre o modo de fazer esse ativismo. Estabelecer-se-ia, assim, o limite de uma drag que faça ativismo, mas que não ultrapasse, não apenas as normas de ser drag, como também uma ordem social que tornam corpos inteligíveis e dóceis. Sabendo de todas as críticas que recebe, Violence afirma,

Eu acho que é por isso que drags mais velhas tem pirraça com a gente. Porque assim eu não sou uma drag esforçada [O que é uma drag esforçada?] Ah assim tem meninas que fazem uma make, arruma um cabelo incrível e uma roupa assim e não é que eu não queira, é por causa do tempo, do dinheiro e o que isso traz [o que isso traz?] AAH as pessoas te veem só

como um cabide, sabe ninguém espera que uma drag fale, ninguém espera que uma drag participe de uma roda de conversa falando sobre feminismo que é pesado, porque eu sou um homem e ao mesmo tempo hoje eu já não me identifico mais como homem. E eu sei que o machismo me atinge mais do que outros meninos e não que eu não possa falar sobre isso com outras garotas, mas eu prefiro não dar a minha opinião mesmo. Mas é importante eu mostrar um pouco da minha realidade que reflete essa situação. E assim que eu contribuo sempre. (Miss Violence, [sic], em 24/04/2020).

Nesse sentido, quando a interlocutora afirma não se considerar uma drag “esforçada” em sua montagem, destoando o seu estilo de montar das(dos) artistas mais velhas, e estas(es) a marginalizam, fica inscrito que a arte drag tem raça, gênero e sexualidade entre outros marcadores. Pois, para tirar sustento único da arte drag, ela precisa, em algum momento, ser comercializável, e essa negociação é realizada nos concursos, nas boates e em bares. Mesmo que Violence não se apresente e ganhe concursos frequentemente, essa arte é comercializada nos espaços underground da cidade. Conhecida como uma “drag guetona”, a interlocutora, em alguns momentos, agencia essa hostilidade com os lugares em que se apresenta. Ela faz isso por meio das suas performances.

A diferença na forma como as outras artistas drags tratam a arte de Kitana e a arte de Violence se relaciona à forma como as performances da primeira artista são lidas dentro da norma da branquitude. Esse termo é usado, segundo Wilian Luiz da Conceição (2020, p. 23), para conceituar “um lugar estrutural de vantagem e de privilégios “raciais” baseados em práticas e identidades culturais, não necessariamente marcadas ou fixas, mas nas quais a brancura é estabelecida como valor simbólico e material”. O autor mostra que, nesse lugar, poderíamos ver as relações de poder que iam se estabelecer na brancura, produzindo violências sociais. Conceição (2020) argumenta que a “branquitude, portanto, define atributos e qualidades que vão sendo agregados aos sujeitos, como no predicado civilizado, bonito, inteligente e de origem europeia” (p. 38). Esse discurso de uma superioridade branca e seus atributos relacionados a uma qualidade não escapa da cena drag de Campo Grande - MS.

No decorrer da pesquisa, foi observado como determinados marcadores, quando interseccionados, produzem ainda mais diferença na cena e acabam por invalidar a atuação de tal sujeito como arte. O descrédito da arte de artistas como Violence vai constituindo-a dentro desse cenário com um corpo abjeto.

O “abjeto” designa aquilo que foi expelido do corpo, descartado como excremento, tornado literalmente “Outro”. Parece uma expulsão de

elementos estranhos, mas é precisamente através dessa expulsão que o estranho se estabelece. A construção do “não eu” como abjeto estabelece normas e fronteiras do corpo, que são também os primeiros contornos do sujeito (BUTLER, 2003, p.190-191).

Ou seja, como aquilo que foge do ideal regulador, que seria denunciado por Butler (2002) como uma norma e ficção que se disfarça de lei do desenvolvimento para regular o campo sexual. Quando Violence é caracterizada pelas(os) outras artistas como uma arte “suja” ou que “precisa ser polida”, evidencia-se que por fazer a arte drag, como sinônimo de resistência a uma norma de gênero, não se constitui em um corpo abjeto, mas na relação que essa arte estabelece com outros marcadores. Por exemplo, mesmo Kitana sendo negra, ela está em constante negociação com a branquitude ao não realizar uma arte mais ativista, enquanto Violence, como negra retinta e como ativista, está, de certa forma, transgredindo mais a norma.

Chama a atenção, o uso que outras artistas fazem de elementos da cultura negra em suas performances mais ativistas, mesmo quando são drags brancas e reprovam quando uma drag negra usa desses elementos. Como Conceição Evaristo (2009) afirma em sua análise sobre obras literárias,

Há uma explícita defesa dos dados culturais de matrizes africanas e uma crítica veemente aos valores impostos pela cultura europeia, na fala do personagem, que encarna um militante radical das causas negras. Sendo constatação de uma realidade, o discurso do militante é lúcido. Entretanto, enquanto possibilidade de reversão dos fatos e compreensão da força dos contágios culturais, é utópico (EVARISTO, 2019, p. 35).

Quando outras drags fazem esse tipo de arte, elas não se caracterizam como “sujas”, mas quando Violence a faz, a sua arte é invalidade. Nesse sentido, a relação com a concepção de Evaristo (2009) se revela quando essas drags caracterizam o que pode ser experienciado com a arte e o que não pode. Se a arte é concebida como resistência, questiona-se quais tipos de resistências é que são permitidas fazer com a arte dentro desse contexto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho analisei a arte drag a partir das tensões, deslocamentos e aproximações entre a *Geração Bistrot* e *Geração Atual*, duas gerações de drag queens de Campo Grande - MS. Separadas por um horizonte de vinte anos, pude observar que essa arte teve espaço em um cenário artístico ainda pouco expressivo na cidade. Ficou claro que, mesmo se constituindo a partir de uma visibilidade da diferença, opondo-se à cultura hegemônica de um estado marcado pela tradição do agronegócio, essa arte encontra desafios para o seu desenvolvimento e permanência na cidade.

Esta pesquisa foi desenvolvida em uma abordagem construcionista da interseccionalidade e se constituiu a partir de *saberes localizados*. Essa metodologia permitiu estabelecer a aproximação com o campo através de uma relação de corporeidades significantes. Ou seja, o meu corpo de antropóloga foi tensionado durante o desenvolvimento de toda a pesquisa. Acompanhando as drags, complexifiquei o meu olhar para as experiências que elas estabeleciam com a cidade e com esse fazer artístico.

Apesar do destaque para o nível local, esse campo procurou estabelecer alguns diálogos com outras pesquisas que abordam a temática da arte drag. Foram encontrados muitos trabalhos sobre essa temática no Brasil. É interessante promover esse diálogo como forma de acompanhar o desenvolvimento da arte drag que, no passado, era mais visível em grandes centros urbanos e, atualmente, encontra-se disseminada pelos diversos espaços no país. Algumas considerações da literatura brasileira sobre essa temática apareceram de forma importante nesta pesquisa. A mais importante foi a de compreender esse fazer como marcado enquanto uma metáfora para um ato performativo de gênero e como potência transgressora.

É importante salientar que, no decorrer da pesquisa, enfrentamos a pandemia do novo coronavírus, impactando, assim, a etnografia. Mesmo que esses desafios tenham sido contornados para o desenvolvimento do meu trabalho, enquanto estas considerações são escritas, ainda atravessamos o cenário pandêmico. Assim, não é possível determinar quais serão os impactos definitivos da pandemia para a arte drag queen em Campo Grande - MS.

Ressalta-se que as informações sobre a Boate Bistrot e o contexto urbano da Campo Grande – MS, referidas pelas interlocutoras, foram construídas a partir da memória dessas artistas. Essas memórias não são compartilhadas como coesas e comuns a todas as interlocutoras de uma determinada geração, mas sim são constituídas a partir de narrativas de si que apontam para processos de subjetivação.

Analisar os desafios diante do contexto urbano da cidade permitiu a observação de estratégias de visibilidades que essas artistas produziram diante de um regime que ordena quais corpos são visíveis e quais não são. Para tanto, foi preciso compreender em qual contexto a Boate Bistrot foi inaugurada. Surgindo no início dos anos 2000, a Boate serviu como referência para o incipiente “mercado GLS” em Campo Grande. As drags mais jovens aludem aquele espaço como o primeiro a ter em sua programação um *casting* de drag queens e, portanto, ser o berço das primeiras artistas da cidade, a *Geração Bistrot*.

Considerada a primeira “boate GLS”, ela representou, de alguma forma, um espaço transgressor dentro desse contexto urbano na época. A associação da boate, com o início das performances mais teatralizadas, também foi foco deste estudo, bem como as reiteraões ou resistências de estereótipos de gênero. Sem concorrência, esse espaço se caracterizou como o único em que as artistas da *Geração Bistrot* se apresentavam. Participar como contratadas fixas no *casting* da boate era o desejo de muitas dessas artistas. Mesmo que essa ideia de pertencimento não tivesse relação com altos valores de cachês, representava uma forma de se tornar visível na cena. Mas essa fase da arte drag foi interrompida com o falecimento de um dos donos da boate e o consequente fechamento da mesma.

Com esses acontecimentos, houve um período que ficou conhecido como o “desaparecimento da arte drag na cidade”. Após esse período, revisitamos a segunda fase da arte drag e a relação com a cidade, que resultou em novos espaços para a apresentação da Geração Atual. No ano de 2019, foram analisadas ao menos três boates que tinham apresentações drag queens. A primeira, localizada no mesmo espaço da Bistrot em um antigo bairro da periferia de Campo Grande. Ela é a Non Stop, marcada como a boate de “bicha pobre” e, portanto, pouco prestigiada entre as drag. A segunda, Daza Club, é marcada como uma boate elitizada de “bicha rica” e com “pouca valorização para a arte drag”. A terceira é a Pink Lemonade, marcada pela alta valorização da arte drag, com o maior elenco de artistas na cidade. Encerra suas atividades no início de 2020, antes mesmo do período de alto contágio do Coronavírus, restando para as interlocutoras, assim, uma busca para ocupar novos espaços

na cidade. Vale ressaltar que os cachês nessas boates não permitiriam “viver de drag”, desejo tão anunciado entre a *Geração Atual*.

A terceira fase é marcada pela busca de novos espaços em parceria com gestores do governo do estado. Com as poucas opções de bares e boates, essas artistas recorrem a concursos de beleza e performance drag queen. Esses concursos são importantes espaços de valorização da arte e servem como porta de entrada para as artistas mais jovens na cena. Há uma referida resistência, segundo as interlocutoras, mas foi observado que, ao mesmo tempo em elas agenciam as formas de se fazer visíveis perante a cena, essas conquistas ainda são frágeis diante da ocupação de novos espaços. Entre eles, aqueles em que há maior necessidade de negociação com o Estado, são o desfile cívico de aniversário de Campo Grande e o concurso Drag Star, que acontecem em um importante centro cultural de Campo Grande.

A presença dessas artistas dentro de importantes centros culturais e boates, até o momento, é negociada com os agentes do Estado e com os donos das boates. Isso se evidencia quando elas demonstram certa preocupação com os fechamentos desses espaços ou com a troca do governo atual. Esse cenário de incertezas impulsionou a necessidade de desenvolver novas estratégias de visibilidade dentro da cena.

A quarta fase implica essas estratégias que não são apenas realizadas entre as drags mais jovens, como também entre os organizadores de concurso. Mesmo antes da pandemia já havia um investimento de engajamento digital nas plataformas: *Instagram* e *Youtube*. Com a pandemia, essa busca pelo engajamento como forma de se tornar visível, independentemente destes agentes, acentuou-se. A quantidade de drags da *Geração Atual* expondo suas montações nessas plataformas vem crescendo. Esse movimento é resultado das interações sociais *online* como um todo e do avanço social-tecnológico. As redes sociais não são mais consideradas apenas como entretenimento, mas também são possibilidades de comercialização do seu trabalho. Portanto, ser reconhecida nessas plataformas pode acarretar alguma fama para a sua arte e o “viver de drag” poderá ficar ser, quem sabe, possível.

As redes sociais, principalmente o *Instagram*, são marcadas, nesse “campo”, como espaço mais amigável para a geração mais jovem. A participação nos eventos que aconteceram por meio dessas plataformas, foi limitada à geração mais jovem. Assim, mesmo nesse espaço de sociabilidade considerado como de possível visibilidade pelas interlocutoras, há limites sobre quais sujeitos podem ser visíveis. Entre as drags da *Geração Bistrot*, a apropriação desse espaço não é considerada um desejo, enquanto para a *Geração Atual* esse

espaço significa uma forma de resistir aos fechamentos dos espaços *off-line* frequentados por elas.

A visibilidade é negociada a partir da articulação entre alguns marcadores sociais, tais como raça, classe, geração, gênero e sexualidade que servem como gradiente hierárquico para posicionar as artistas dentro do cenário drag. No capítulo três, as aproximações e deslocamentos entre as duas gerações foram apresentados a partir das experiências do fazer drag e da relação deste como produtor de diferenças. Enquanto esse fazer é relacionado, para a *Geração Bistrot*, a uma performance que se opõe a uma “feminilidade travesti”, por elas associada à prostituição; para a *Geração Atual*, essas separações são tencionadas e reafirmadas a partir da vivência dessas artistas.

Os processos de subjetivação dessas artistas ocorrem na negação de algumas categorias e identidades, bem como na negação de outras formas de arte, como o transformismo. As tensões entre as duas gerações aparecem em falas acusatórias de uma geração contra a outra: “o tempo delas já passou” e “hoje em dia não tem mais arte drag e sim transformismo”. Essas falas refletem a forma como cada geração percebe o *fazer drag*, produzindo discursos acerca de quais montagens seriam ou não consideradas próprias e legítimas. O que percebi é que, de algum modo, a constituição desses diferentes discursos é produzida a partir da intersecção das categorias de diferenciação acima elencadas.

Portanto, a fala “drag não tem gênero, nem sexo, nem raça”, é uma invenção, como pude observar durante o campo. Para ser validada como arte, as artistas precisam responder a uma ordem de ser drag que, no contexto local, obedece a um roteiro particular. Esses corpos que inicialmente são vistos como transgressores, também não escapam das normas. Drag queen é transgressão, mas também é norma. E para se tornarem visíveis na cena, e diante dos contratantes, elas usam estratégias para agenciar o seu *fazer drag*.

Provavelmente quando João e Cido inauguraram a boate Bistrot Dance, no início dos anos 2000, eles desconheciam o importantíssimo papel histórico desse espaço para a cidade de Campo Grande - MS. Essa expressão artística, mesmo com uma necessidade latente do apelo comercial, existe como um fazer ainda subversivo e que representa um importante contraponto ao cenário cultural hegemonicamente ligado ao agro. Mesmo com todas as tensões e deslocamentos entre o fazer drag das duas gerações e a disputa por visibilidade, a arte resistiu e se reinventou por um período de vinte anos. Porém, dada a conjuntura política, econômica, social e de saúde pública que atravessamos neste cenário atípico, é intrigante

como essa arte, tão importante para a cultura da cidade, vai de fato reexistir no cenário regional.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AKOTIRENE, Carla. *Interseccionalidade*. São Paulo: Pólen, 2019.
- ATTIANESI, Daniel; PASSAMANI, Guilherme R. Um urbano pra lá de rural: as particularidades políticas, históricas e culturais que transformaram Campo Grande de arraial a capital. In: *Cadernos do Lepaarq*, v. XV, n.30. Jul-Dez. 2018, p. 56-68.
- BALDUZZI, Raphael. *Transcursa: uma Cartografia da Criança Viada Afeminada à Performance Drag Queen*. Dissertação de mestrado, UNB, 2019.
- BELELI, Iara. O imperativo das imagens: construção de afinidades nas mídias digitais. *Cadernos Pagu*, Campinas, SP, n. 44, Jun. 2015, p. 91-114.
- BENTO, Berenice. *O que é transexualidade*. São Paulo, Braziliense, 2008.
- BRAH, Avtar. Diferença, diversidade, diferenciação. *Cadernos Pagu*, n. 26, janeiro-junho, 2006, p.329-376.
- BRASIL, Iran Almeida. *Drag queen: uma potência transgressora*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Santa Maria, 2017.
- BRAZ, Camilo Albuquerque de. *À Meia-Luz: Uma etnografia imprópria em clubes de sexo masculinos*. Tese doutorado, UNICAMP, 2010.
- BRAZ, Camilo; FACCHINI, Regina; FRANÇA, Isadora Lins. Estudos sobre sexualidade, sociabilidade e mercado: olhares antropológicos contemporâneos. *Cadernos Pagu*. Janeiro-junho de 2014, p.99-140.
- BENEDETTI, Marcos Rodrigues. *Toda feita: o corpo e o gênero das travestis*. Rio de Janeiro, RJ: Garamond, 2005.
- BERUTTI, Eliane Borges. Drag kings: brincando com os gêneros. *Revista Gênero*. V. 4, n. 1, 2003.
- BEZERRA, Pedro Henrique. Picumã: performance drag queen em uma epistemologia decolonial. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Ceará, 2018.
- BORTOLOZZI, Remon Matheus. Itinerários para memórias da arte transformista paulistana. *Revista do centro de pesquisa e formação*. Setembro, 2017.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da realidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- BUTLER, Judith. *Atos performáticos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista*. In: Pensamentos feminista: conceitos fundamentais. Heloisa Buarque de Hollanda (Orgs.). Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

Butler, J. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CAPANA, Natalia Sato. *O ato político por trás da drag queen: desmontando o essencialismo dos gêneros*. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo, 2017.

CASTELLS, Manuel. *A sociedade em rede*. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 1999

CARDOSO, Ruth. “Aventuras de Antropólogos ou como escapar das armadilhas do método”. In: Cardoso, Ruth (org.). *A aventura antropológica*. 2º ed. São Paulo/SP: PAZ E TERRA. 1986.

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

CONCEIÇÃO, Wilian Luiz da. *Branquitude: dilema racial* Rio de Janeiro (RJ): Papéis Selvagens, 2020.

CÓRDOVA, Luiz F. N. *Trajetórias de Homossexuais na Ilha de Santa Catarina: temporalidades e espaços*. Tese de doutorado. PPGICH/CFH/UFSC. 2006.

DEBERT, Guita Grin. *A Reinvenção da Velhice: Socialização e Processos de Reprivatização do Envelhecimento*. São Paulo: Edusp. 1999.

DUQUE, Tiago. *Gêneros incríveis: um estudo sócio-antropológico sobre as experiências de (não) passar por homem e/ou mulher*. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2017.

EVARISTO, Conceição. “Questão de pele para além da pele”. In: RUFFATO, Luiz (org.). *Questão de pele*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2009. p. 19-37.

FACCHINI, Regina; SIMÕES, Júlio. *Do movimento homossexual ao LGBT*. São Paulo: Editora Fundação Abramo, 196 p. - (Coleção História do Povo Brasileiro), 2009.

FACCHINI, Regina; FRANÇA, Isadora Lins. De cores e matizes: sujeitos, conexões e desafios no Movimento LGBT brasileiro. *Revista Latinoamericana*. n.3, 2009, pg. 54-81

FOUCAULT, Michel. *A microfísica do poder*. 3 ed. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1982.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Aula inaugural no College de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. Edições Loyola, São Paulo, 2004.

FRANÇA, Isadora Lins. Identidades coletivas, consumo e política: a aproximação entre mercado GLS e movimento GLBT em São Paulo. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 13, n. 28, jul./dez. 2007. p. 289-311.

FRANÇA, Isadora Lins. Sobre “guetos” e “rótulos”: tensões no mercado GLS na cidade de São Paulo. *Cadernos Pagu* (28), janeiro-junho de 2007, p.227-255.

FRY, Peter. *Para inglês ver: identidade e política no Brasil da abertura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

FURLIN, Neiva. Sujeito e agência no pensamento de Judith Butler: contribuições para a teoria social. *Sociologia e Cultura*, Goiânia, v.16, n.2, jul. /dez. 2013. p. 395-403.

GREEN, James Naylor. *Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil no século XX*. São Paulo: EDUNESP, 2000.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GROSSI, Miriam Pillar. Masculinidades: uma revisão teórica. *Antropologia em primeira mão*. Florianópolis: UFSC, n.1, v., 2004.

GRUNVALD, Victor. Corpo, cidade e formas de vida a partir das Street Queens. In: *Street Queens*. Rafael Suriani: São Paulo, 2018.

HALBWACHS, Maurice. *A memória Coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

HALBERSTAM, Judith. *Female masculinity*. London, England: Duke University Press, 1998.

HARAWAY, Donna. Saberes Localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. *Cadernos Pagu*. 1995, pg. 07-41.

HENNING, Carlos Eduardo. *As Diferenças na Diferença: hierarquia e interseções de geração, gênero, classe, raça e corporalidade em bares e boates GLS de Florianópolis, SC*. Dissertação de mestrado. UFSC, 2008.

HENNING, Carlos Eduardo. *Interseccionalidade e pensamento feminista: As contribuições históricas e os debates contemporâneos acerca do entrelaçamento de marcadores sociais da diferença*. Dossiê - Desigualdades e Interseccionalidades, Mediações, Londrina, v. 20 n. 2, p. 97-128, jul./dez. 2015

IBGE- INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA, 2011. Sinopse do Censo Demográfico, 2010.

JAYME, Juliana Gonzaga. *Travestis, Transformistas, Drag-queens, Transexuais: personagens e máscaras no Cotidiano de Belo Horizonte e Lisboa*. Tese de doutorado. Universidade Estadual de Campinas, 2001.

LE GOFF, Jacques. “Memória”. In: *História e Memória*. Campinas: Ed. UNICAMP, 1994.

LEITE JÚNIOR, Jorge. *Nossos corpos também mudam: a invenção das categorias “travesti” e “transexual” no discurso científico*. São Paulo: Annablume, 2011.

LIMA, Avelar Amorim. *Aquenda, mona! : travessia etnográfica pelas experiências de drag queens em Teresina-PI*. Teresina: UFPI, 2016.

LOBERT, Rosemary. *A palavra mágica: A vida cotidiana do Dzi Croquettes*. Campinas: Unicamp, 2010.

MACRAE, Edward. Em defesa do gueto. *Novos estudos*, n.1, abril, 1983, p.53-60.

MAGNANI, José Carlos Cantor. *Quando o campo é a cidade: fazendo antropologia na metrópole*. In: Magnani, J. G.; Torres, L. L. (Orgs.) *Na Metrópole - Textos de Antropologia Urbana*. EdUSP: São Paulo, 1996.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. Etnografia como prática e experiência. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 15, n. 32, jul./dez. 2009, p. 129-156.

MALINOWSKI, Bronislaw K. *Argonautas do Pacífico ocidental: um relato do empreendimento e da aventura dos nativos dos arquipélagos da Nova Guiné melanésia*. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

MALUF, Sonia Weidner. Corporalidade e desejo: Tudo sobre minha mãe e o gênero na margem. *Estudos Feministas*, Florianópolis, n. 10, p.143-153, 2002.

MANNHEIM, Karl. *O problema sociológico das gerações*. FORACCHI, M. M. Mannheim: sociologia. São Paulo. Ática. 1982

MILLER, Daniel. *Treco, Troços e Coisas: estudos antropológicos sobre cultura material*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. *Pesquisa Social: teoria, método e criatividade*. 25. ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

MISKOLCI, Richard. Novas conexões: teórico-metodológicas para pesquisas sobre o uso de mídias digitais. *Cronos*, v.12, n.2, jul./dez. 2011. p. 09-22.

MOUTINHO, Laura. “Diferenças e desigualdades negociadas: raça, sexualidade e gênero em produções acadêmicas recentes”. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 42, jun. 2014.

NASCIMENTO, Silvana Souza. O corpo da antropóloga e os desafios da experiência próxima. *Revista De Antropologia*. 2019, p. 459 - 484.

NETO, Rubens Mascarenhas. *Da praça aos palcos: Trânsito e rede de jovens drag queens de Campinas- SP*. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Campinas, 2018.

NEWTON, Esther. *Mother Camp: female impersonators in America*. Englewood Cliffs. N. J.: Prentice-Hall. 1972.

OLIVEIRA, Esmael Alves de. *Nas fronteiras da sexualidade: uma análise sobre processos de construção e apropriação do espaço em boates GLS do centro da cidade de Manaus*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Amazonas, 2009.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. *O trabalho do Antropólogo*. Brasília: Paralelo, 2. Ed. São Paulo, ed. UNESP, 2000.

OLIVEIRA, Maria Eduarda Almeida de. *Ser e estar drag no rio de janeiro*: transitoriedade, difusão e a consolidação de uma nova cena de artistas na cidade. Trabalho de Conclusão de curso. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2019.

PALMIERE, Julia Arruda da Fonseca. *Corpografias para transgredir o abandono*: uma política do barulho. Dissertação de Mestrado. Universidade Católica Dom Bosco, 2020.

PASSAMANI, Guilherme Rodrigues. *O arco-íris (des)coberto*: homossexualidades masculinas, movimentos sociais e identidades regionais – os casos de Porto Alegre e Buenos Aires. Dissertação de Mestrado. Mestrado em Integração Latino-Americana. UFSM: Santa Maria, 2008.

PASSAMANI, Guilherme Rodrigues. *Farras, fervos e shows*: um *kairós* de protagonismos e infortúnios no Pantanal-MS. *Bagoas: Estudos gays: gêneros e sexualidades*, v. 9, n. 13, 18 jun. 2015.

PASSAMANI, Guilherme. *Batalha de Confete*: envelhecimento, condutas homossexuais e regimes de visibilidade no Pantanal- MS. Rio de Janeiro: Papéis selvagens, 2018.

PERALTA, Elsa. “Abordagens teóricas ao estudo da memória social: uma resenha crítica”. In. *Arquivos da Memória: Antropologia, Escala e Memória*. N. 2. Centro de Estudos de Etnologia Portuguesa, 2007.

PISCITELLI, Adriana. *Gênero: a história de um conceito*. In: *Diferenças individuais e igualdade/ Heloisa Buarque de Almeida, José Eduardo Szwako (orgs.)* - São Paulo: Berlendis e Vertecchia, 2009.

PISCITELLI, Adriana. Interseccionalidades, categorias de articulação e experiências de migrantes brasileiras. *Sociedade e Cultura*, v.11, n.2, jul/dez. 2008, p.263-274.

PEIRANO, Mariza. *A favor da etnografia*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.

REVISTA CULT. São Paulo. *Artivismo das dissidências sexuais e de gênero*, v. 226, 2017.

RIAL, Carmem. Antropologia e mídia: breve panorama das teorias de comunicação. *Antropologia em primeira mão*, Florianópolis, v.; n. 1, 2004, p. 4-64

ROCHA, Gilmar. A etnografia como categoria de pensamento na antropologia moderna. *Cadernos de Campo*, São Paulo, n. 14/15, 2006.

SANTOS, Joseylson Fagner dos. *Feminismos de montar*: uma etnografia sobre experiências de gênero entre drag queens. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2012.

SANTANA, Winny. *Montação, tombação, picumã: uma análise sócio-antropológica da performance drag em Campo Grande-MS*. Trabalho de Conclusão de Curso. FACH/ UFMS 2018.

SCHARCZ, Lilia Katri Moritz. Prefácio. In: *Marcadores sociais das diferenças: fluxos, trânsitos e intersecções*. Luis Felipe Kojima Hirano, Maurício Acuña; Bernardo Fonseca Machado (Org.). – Goiânia: Editora Imprensa Universitária, 2019.

SECTUR - Secretaria Municipal de Cultura e Turismo. Perfil Socioeconômico de Campo Grande – 2019

SEDGWICK, Eve Kosofsky. Epistemologia del armário. *Cadernos Pagu*. Janeiro-junho de 2007, p. 9-54.

SILVA, Josefina de Fatima Tranquilin. O ativismo digital de Lorelay Fox: estética e performance de gênero. *Comum. Mídia Consumo*, São Paulo, v. 14, n. 40, maio/agosto. 2017, p. 26-46.

SILVA, N. M. *O consumidor plus size como um novo padrão estético na moda contemporânea*. Monografia (Pós-Graduação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2012.

SIQUEIRA, Monica S. *Arrasando Horrores! Uma etnografia das memórias, formas de sociabilidade e itinerários urbanos de travestis das antigas*. Tese de doutorado. Universidade Federal de Santa Catarina, 2009.

SOLIVA, Thiago Barcelos. *A Confraria gay: um estudo de sociabilidade, homossexualidade e amizades na Turma OK*. Dissertação (mestrado). UFRJ/ Instituto de Filosofia e Ciências Sociais/ Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia, 2012.

PIZA, Mariana Vassallo. *O fenômeno Instagram: considerações sob perspectiva tecnológica*. Trabalho de conclusão de curso- UNB, 2012.

TREVISAN, João S. *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2004.

VINUTO, Juliana. A amostragem em bola de neve na pesquisa qualitativa: um debate aberto. *Temáticas*, Campinas, n. 22, ago/dez. 2014, p.203-220.

VENCATO, Anna Paula. “Desligando o gravador: raça, prestígio e relação centro/periferia nas construções de hierarquias entre drag queens”. In: GROSSI, Miriam; SCHWADE, Elisete. *Política e Cotidiano: estudos antropológicos sobre gênero, família e sexualidade*. Florianópolis: Ed. Nova Letra. 2006, pp. 281-296.

VENCATO, Anna Paula. “*Fervendo com as drags*”: corporalidades e performances de drag queens em territórios gays na Ilha de Santa Catarina. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Santa Catarina, 2002.

VENCATO, Anna Paula. “Fora do armário, dentro do closet: o camarim como espaço de transformação”. *Cadernos Pagu*, n.24, janeiro-junho de 2005, pp.227-247.

VENCATO, Anna Paula. *"Existimos pelo prazer de ser mulher": uma análise do Brazilian Crossdresser Club*. Tese de doutorado. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009.

ZAMBONI, Marcio. *Marcadores Sociais da Diferença. Sociologia: grandes temas do conhecimento (Especial Desigualdades)*, São Paulo, v. 1, 01 ago. 2014, p. 14 – 18.

ANEXO I
INFORMAÇÕES BÁSICAS DAS INTERLOCUTORAS DA PESQUISA

Nome	Salé Copacabana	Nataly Joyce	Fofizz	Patativa Flowers
Data e local da entrevista	Sentadas na frente do teatro Grupo de Risco, em 09/05/2019	No seu quarto em um hotel próximo a antiga rodoviária de Campo Grande, em 28/09/2019	Por meio de mensagens de voz por WhatsApp no dia 25/03/2020	No salão de beleza de Ashley, em 02/11/2019
Idade	47 anos	39 anos	29 anos	“Uui, olha ela quer saber a minha idade, a minha ou da Patativa? A Patativa tem 18 e eu tenho 49”
Geração	Bistrô	Bistrô	Bistrô e Atual	Bistrô de 2002 a 2007
Atuação / Trabalho	Ator	Servidor Público	Desempregada	Ator
Gênero	Interssexual	Homem Cis-gênero	Durante o pré campo as outras drag queens referenciavam ela como uma mulher trans. Mas durante a entrevista ela afirmou que “Em relação a esse negócio de gênero e sexualidade eu queria não tocar muito no assunto, tem como? Porque para mim não é tão relevante”.	“Homossexual bem menininha”
Sexualidade	“Eu me manifestei gay e sou gay até hoje”	“Homossexuall”		“Gay”
Cor / Raça	“Não sei o que sou quando eu vou assinar, colocar nos quadradinhos, coloco pardo, porque não tem negro nem índio na minha família (...) eu sou Brasil”	“Branco”	“Parda”	“Pardo”
Escolaridade	“Sou formado em artes visuais e direção de espetáculo, com pós graduação em cinema e atualmente fazendo mestrado na arte drag”	“Superior incompleto, estou terminando serviço social e fiz enfermagem”	“Ensino Superior incompleto”	“Superior completo formado em artes cênicas pela UFGD”

Região	“Moro na Vila Progresso, em Campo Grande, desde que ainda era Mato Grosso. Em São Paulo moro perto da Preça Roosevelt, um mitie artístico e gay de São Paulo”.	“Eu sou de Ponta Porã, mas morava em Campo Grande e atualmente por conta do concurso moro em Dourados”	“Moro no universitário”	“Eu moro no Parati, atrás da UFMS”
--------	--	--	-------------------------	------------------------------------

Nome	Ashley	Lia Mendal	Lauanda	Rainbow
Data e local da entrevista	No seu salão de beleza em 02/11/2019	Na plataforma digital de áudio vídeo Zoom, no dia 20/04/2020	Em sua casa, em 12/03/2020	Na plataforma digital de áudio vídeo Duo, em 20/03/2020
Idade	Aparentemente tem 37 anos	32 anos	31 anos	25 anos
Geração	Bistrô	Bistrô	Atual	Atual
Atuação / Trabalho	Cabeleireiro	Desempregada	Trabalha apenas com arte drag	Advogada
Gênero	“Gay”	“Homem masculino afeminado”	“Masculino”	“Feminino”
Sexualidade	“Gay”	“Gay, já tentei ser trans, mas ai não (...) a gente sabe o terreno que pisa”	“Gosto de homens”	“Heterossexual”
Cor / Raça	Branco	Branco	Branco	Branca
Escolaridade	Ensino médio completo	Ensino Médio Completo	“Superior incompleto”	“Pós Graduação incompleta”
Região	“Avenida das Mansões”	“Universitário”	“Duque de Caxias”	“Bairro São Francisco”

Nome	Miss Violence	Marianne/ Viola	Kitana	Miss Angel
Data e local da entrevista	Em um café no centro de Campo Grande, em 03/03/2020	Na plataforma digital de áudio vídeo Zoom, em 16/04/2020	Na plataforma digital de áudio vídeo Zoom, em 25/04/2020	Na plataforma digital de áudio vídeo Zoom, em 24/04/2020
Idade	20 anos	21 anos	20 anos	19 anos
Geração	Atual	Atual	Atual	Atual
Atuação / Trabalho	Estudante	Estudante	Professor de dança	Estudante
Gênero	“Não binária, estou exercitando isso em mim”	“Me identifico como mulher trans”	“Para mim sou homem cis, (...) isso pode mudar a qualquer	“Homem Cis-gênero”

			momento”	
Sexualidade	“Eu tenho azar de gostar de homens”	“Me identifico como bissexual”	“Eu me considero com a homossexualidade gay”	“Homossexual”
Cor / Raça	Negra/o	“Parda”	“Negrinha”	Branco
Escolaridade	“Superior incompleto”	“Cursando superior”	“Médio completo”	“Eu tenho o fundamental e médio completo e superior incompleto”
Região	“Na Maracaju”	“Moro perto do shopping norte sul plaza”	“Moro em Campo Grande”	“Próximo ao Nova Bahia”

Nome	Gaga Funkeira	Beck Jhow	Rana Foratto
Data e local da entrevista	Na plataforma digital de áudio vídeo Zoom, 21/04/2020	Na plataforma digital de áudio vídeo Zoom, em 25/4/2020	Na plataforma digital de áudio vídeo Zoom, em 05/05/2020
Idade	22 anos	23 anos	28 anos
Geração	Atual	Atual	Atual
Atuação / Trabalho	Estudante	Cabeleireiro e Maquiador	Professora de Maquiagem e cabelo no SENAC
Gênero	Homem	“Sou homem cis tá?!”	“Mulher cis”
Sexualidade	“Sou gay mesmo”	“Sou pan sexual, me considero bi as vezes”	“Sou bi mas tenho um relacionamento hétero”
Cor / Raça	Branco	“Eu me considero pardo, a minha descendência é paraguaia e indígena”	“Branca”
Escolaridade	“Eu tenho ensino médio completo e estou cursando o superior”	“Eu tenho ensino médio completo”	“Não tenho superior, mas tenho meus cursos de maquiagem”
Região	“Moro no Aero Rancho”	“Sou de Dourados”	“Moro em Campo Grande”

ANEXO II
ESTILOS DE DRAG QUEENS ENCONTRADOS NO CAMPO

Estilo	Definição	Artistas
Fishy-queen	É resgatada no campo como uma drag que tem um estilo “muito menininha”. Elas têm a intenção de parecer “mulher”. Não usam maquiagens exageradas, truques para esconder as sobrancelhas ou enchimentos.	Viola Beck Jhow
Top drag	São drags que se aproximam de uma feminilidade, mas não tem a intenção de <i>passar por</i> mulheres.	Nataly Joyce Patativa Flowers Ashley Fofizz Lia Mendall Lauanda Rainbow Gaga Funkeira Miss Angel Rana Foratto
Caricata	Buscam realizar performances cômicas e/ou exageradas e teatrais.	Salé Copacabana
Artivistas	Utilizam sua performance como uma forma de ativismo.	Miss Violence

ANEXO III
RELAÇÃO DE ENGAJAMENTO DAS REDES SOCIAIS DAS DRAG QUEENS

Drag Queen	Geração	Nº de seguidores	Nº de publicações
Viola	<i>Geração Atual</i>	Não possui <i>Instagram</i>	
Beck Jhow	<i>Geração Atual</i>	3.344	175
Nataly Joyce	<i>Geração Bistrot</i>	Não possui <i>Instagram</i>	
Patativa Flowers	<i>Geração Bistrot</i>	201	94
Ashley	<i>Geração Bistrot</i>	Não possui <i>Instagram</i>	
Fofizz	<i>Geração Bistrot</i>	1.054	123
Lia Mendall	<i>Geração Bistrot</i>	Não possui <i>Instagram</i>	
Lauanda	<i>Geração Atual</i>	3.165	1.218
Rainbow	<i>Geração Atual</i>	679	119
Gaga Funkeira	<i>Geração Atual</i>	8.742	196
Miss Angel	<i>Geração Atual</i>	1.075	99
Salé Copacabana	<i>Geração Bistrot</i>	336	457
Miss Violence	<i>Geração Atual</i>	1.250	222
Rana Foratto	<i>Geração Atual</i>	2.642	229