



CORPORALIDADES E IDENTIFICAÇÕES NO INTERIOR DO RIO GRANDE DO SUL:

**DEVIRES DRAG MEDIADOS PELAS
TECNOLOGIAS DIGITAIS**

Rafaela Oliveira Borges

CORPORALIDADES E IDENTIFICAÇÕES NO INTERIOR DO RIO GRANDE DO SUL:

**DEVIRES DRAG MEDIADOS PELAS
TECNOLOGIAS DIGITAIS**

Rafaela Oliveira Borges



ARCO
EDITORES ● ● ●

Conselho Editorial

Prof. Dr. Adilson Tadeu Basquerote Silva - UNIDAVI
Prof. Dr. Astor João Schönell Júnior - IFFAR
Prof. Dr. Alan Ricardo Costa - UFRR
Prof. Dr. Allan Diêgo Rodrigues Figueiredo - UESPI
Profa. Dra. Andréia Bulaty - UNESPAR
Profa. Dra. Carla da Conceição de Lima - UFVJM
Prof. Dr. Camilo Darsie de Souza - UNISC
Profa. Dra. Clarice Caldeira Leite - UFRGS
Profa. Dra. Cecilia Decarli - UFRGS
Prof. Dr. Carlos Adriano Martins - UNICID
Prof. Dr. Christian Dennys Monteiro de Oliveira - UFCE
Profa. Dra. Dayse Marinho Martins - UFMA
Prof. Dr. Deivid Alex dos Santos - UEL
Prof. Dr. Dioni Paulo Pastorio - UFRGS
Prof. Dr. Douglas Manoel Antonio de Abreu Pestana dos Santos - FASESP
Profa. Dra. Elane da Silva Barbosa - UERN
Profa. Dra. Elen Gomes Pereira - IFBA
Profa. Dra. Francielle Benini Agne Tybusch - UFN
Prof. Dr. Francisco Odécio Sales - IFCE
Prof. Dr. Francisco Ricardo Miranda Pinto - UFCAT
Prof. Dr. Gilvan Charles Cerqueira de Araújo - UCB
Prof. Dr. Ismar Inácio dos Santos Filho - UFAL
Prof. Dr. Leonardo Bigolin Jantsch - UFSM
Profa. Dra. Liziany Müller Medeiros - UFSM
Profa. Dra. Marcela Mary José da Silva - UFRB
Prof. Dr. Mateus Henrique Köhler - UFSM
Prof. Dr. Michel Canuto de Sena - UFMS
Profa. Dra. Mônica Aparecida Bortolotti - UNICENTRO
Prof. Nilton David Vilchez Galarza - UPLA
Prof. Dr. Olavo Barreto de Souza - UEPB
Prof. Dr. Rafael Nogueira Furtado - UFABC
Prof. Dr. Roberto Araújo da Silva Vasques Rabelo - UNISANTOS
Prof. Dr. Rodrigo Toledo - USCS
Prof. Dr. Rodolfo Rodrigues de Souza - UERJ
Prof. Dr. Sidnei Renato Silveira - UFSM
Prof. Dr. Thiago Ribeiro Rafagnin - UFOB
Prof. Dr. Tomás Raúl Gómez Hernández - UCLV

Editor Chefe: Ivania Folmer

Bibliotecária: Eliete Marques da Silva

Projeto gráfico e Diagramação: Gabriel Eldereti Machado

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Borges, Rafaela Oliveira

Corporalidades e identificações no interior do Rio Grande do Sul [livro eletrônico] : devires Drag mediados pelas tecnologias digitais / Rafaela Oliveira Borges. -- Santa Maria, RS : Arco Editores, 2025.

PDF

Bibliografia.

ISBN 978-65-5417-467-1

1. Drag queens 2. Educação 3. Gênero e sexualidade 4. Identificação 5. Tecnologias digitais I. Título.

25-274383

CDD-300

Índices para catálogo sistemático:

1. Ciências sociais 300

Eliete Marques da Silva - Bibliotecária - CRB-8/9380

 **10.48209/978-65-5417-467-1**

Esta obra é de acesso aberto.

É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e a autoria e respeitando a Licença Creative Commons indicada.



DEDICATÓRIA

À minha mãe, Simone Cristine de Oliveira, e às minhas interlocutoras e amigas Drags: Isabelly Popovick, Thaylla Fênix, Magenta Cianureto, Leona Brilha, Micka Valga, Lazúli, Lolli Flop, Mia Lestrage, Kandy Cooper, Lanna Danger, Loretta Cornish e Calíope.

RESUMO¹

Dragos são artistas que dão vida a personagens corporificadas/os para a representação teatral, bem como para a diversão, a experimentação de si, a elevação da autoestima, dentre outros aspectos. Atualmente transvestem-se artisticamente homens, mulheres, travestis, pessoas trans e pessoas não binárias de diferentes identidades sexuais. Através das performances que envolvem corporalidades fabricadas imbuídas dos temperamentos das personas drag, os/as artistas manifestam diferentes expressões artísticas em si e que emanam de si. Diante de tal fato, neste trabalho aborda como as/os drags de Santa Maria (RS/Brasil) produzem corporalidades e teatralizam gêneros para dar vida a personas artísticas através dos diferentes agenciamentos das identificações em um circuito de práticas *on-offline*. Com base em uma investigação etnográfica desenvolvida a partir de observações participantes e entrevistas com drags interlocutoras/es entre os anos de 2019 e 2023, e em diálogo com teorias que tratam de corporalidades, performatividades de gênero e identificações, proponho a reflexão sobre como se dão estas experimentações drag na era digital em que nos inserimos. Assim, identifiquei que a fabricação das corporalidades drag no referido circuito acontecem através da bricolagem ciborgue com maquiagens, indumentárias, perucas, *smartphones*, perfis, filtros 3D proporcionados pela realidade aumentada, dentre inúmeras outras coisas e coisas digitais. Estas corporalidades materializam as múltiplas identificações de si, em si, através das tomadas de posições no mundo encarnadas no corpo sujeita/o ciborgue. Além disso, ao ressaltar as múltiplas possibilidades de identificações e das produções de diferenças contingentes e históricas, identifico as condições de deslocamentos no mundo das/os sujeitas/os marcadas como não humanas nesta produção de identificações e diferenças que implicam em incluir e excluir o mais ou o menos humano. Por fim, através da discussão teórico-empírica, é ressaltada a relevância da análise socioantropológica que articula as agências humanas e as estruturas socioculturais no intento de compreender como se reconfiguram, na prática, corporalidades e identificações que através das artes manifestam maneiras de se viver para além das normas regulatórias sobre corpos, gêneros e identificações.

Palavras-chave: Drag. Corporalidade. Identificação. Gênero. Tecnologias Digitais.

¹ Este livro é resultado da versão revisada da tese de doutorado intitulada *Corporalidades e identificações no interior do Rio Grande do Sul: devires drag mediados pelas tecnologias digitais*, defendida no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), em 2023.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	9
1.1 ESTADO DA ARTE: REVISÃO BIBLIOGRÁFICA.....	11
1.1.1 Questão, objetivos, perspectivas teóricas, metodológicas e divisões dos capítulos.....	21
1.2 CAPÍTULO: O TRABALHO ETNOGRÁFICO NO CIRCUITO DE PRÁTICAS <i>ON-OFFLINE</i> DRAG A PARTIR DE SANTA MARIA/RS.....	25
1.3 APRESENTANDO AS PESSOAS INTERLOCUTORAS.....	26
1.3.1 Isabelly Popovick	26
1.3.2 Thaylla Fênix.....	27
1.3.3 Magenta Cianureto.....	28
1.3.4 Leona Brilha.....	29
1.3.5 Micka Valga.....	30
1.3.6 Lazúli.....	31
1.3.7 Lolli Flop.....	31
1.3.8 Mia Lestrage.....	32
1.3.9 Kandy Cooper.....	33
1.3.10 Lanna Danger.....	34
1.3.11 Loretta Cornish.....	35
1.3.12 Calíope.....	36
1.4 O ENCONTRO COM A DRAG QUEEN THAYLA FÊNIX: FASCÍNIO E ESTRANHAMENTO.....	37
1.4.1 Saberes Corporificados: ontologias e epistemologias feministas.....	40
1.5 LUGARES DA PESQUISA: O CIRCUITO DE PRÁTICAS <i>ON-OFFLINE</i> DRAG.....	45
1.5.1 Circuito de práticas <i>on-offline</i> drag.....	59
1.6 O TRABALHO DE CAMPO: OBSERVANDO E PARTICIPANDO COM DRAGS.....	66
1.6.1 “Uma amapô Drag”: a experiência da montagem na própria pele.....	71
1.6.2 Acompanhando Drags nas diferentes plataformas digitais.....	77
1.6.3 Considerações a partir do circuito de práticas <i>on-offline</i> drag.....	84

2 CAPÍTULO: AS PRODUÇÕES DAS CORPORALIDADES DRAG..	85
2.1 CORPO SUJEITA/O CIBORGUE: A CORPORALIDADE NO CONTEXTO PÓS-HUMANO.....	85
2.1.1 “Hoje eu vou montada”: A produção da corporalidade drag.....	95
2.2 COISAS QUE FABRICAMOS COISAS QUE NOS FABRICAM.....	105
2.2.1 Coisas digitais: incorporação e corporificação da tecnologia.....	114
2.2.2 Humanidades e materialidades.....	121
3 CAPÍTULO: OS AGENCIAMENTOS DAS IDENTIFICAÇÕES DRAG	126
3.1 DA IDENTIDADE A IDENTIFICAÇÃO: CONTEXTO DA PÓS-MODERNIDADE.....	126
3.1.1 Corporalidades e identificações drag.....	135
3.1.2 Paródias com os gêneros, paródias com as normas.....	146
3.2 AGENCIAMENTOS DRAG ANALISADOS ATRAVÉS DA TEORIA SOCIAL CONTEMPORÂNEA.....	147
3.2.1 Identificações, diferenças e abjeções.....	150
3.2.2 Corporalidades e identificações em um circuito de práticas <i>on-offline</i>	162
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	166
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	171

1. INTRODUÇÃO

Drags são artistas que dão vida a personagens corporificadas/os² para a representação teatral, bem como para a diversão, para a experimentação e para a descoberta de si, para a elevação da autoestima, dentre outros aspectos. Transvestir-se artisticamente, conforme observado no contexto da pesquisa, é uma ação realizada por homens, mulheres, travestis, pessoas trans e pessoas não binárias de gênero de diferentes identidades sexuais. Através das performances que envolvem corporalidades fabricadas imbuídas dos temperamentos das personas drag, as/os artistas comunicam, dançam, cantam, dublam, desfilam, posam para fotos e para vídeos manifestando, assim, diferentes expressões artísticas em si e que emanam de si. As referidas observações foram realizadas em interlocução com drags de Santa Maria (RS/Brasil); suas práticas em torno das corporalidades, das performatividades de gênero e das identificações fazem parte do tema de estudo desta pesquisa etnográfica desenvolvida no curso de doutoramento entre os anos de 2019 e 2023³. Através destas interlocuções discuto neste trabalho experimentações drag e suas especificidades quando mediadas por tecnologias digitais desde o interior do sul do país.

Inscrevo esta pesquisa de doutorado como parte de minha trajetória acadêmica. Em 2012 ingressei no curso de Bacharelado em Ciências Sociais da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Nos anos de 2015 e 2016 participei como bolsista de Iniciação Científica (IC) do projeto: “A percepção dos estudantes de licenciatura sobre a inclusão dos temas transversais de gênero e sexualidade na educação”, coordenado pela professora Dra. Zulmira Newlands Borges; a Iniciação Científica foi o pontapé inicial para o gosto pela pesquisa, porque foi neste contexto que participei pela primeira vez de um congresso internacional, especificamente da Reunião de Antropologia do Mercosul (RAM), que escrevi artigo científico posteriormente publicado⁴ e que escolhi seguir pesquisando na pós-graduação. No verão do ano de 2017 obtive o grau de Ba-

2 Uso os pronomes conforme foram requisitados pelas pessoas interlocutoras; assim, neste campo de pesquisa refiro-me no feminino as drag queens e no masculino aos drag queers.

3 Drags santamarienses e suas práticas também fizeram parte do tema da pesquisa etnográfica anteriormente desenvolvida no mestrado, entre os anos de 2017 e 2018.

4 Conferir Oliveira e Borges, 2018.

charela em Ciências Sociais com artigo final sobre os fenômenos sociais que envolveram a “ideologia de gênero” e a “escola sem partido” na retirada das questões de gênero e sexualidade dos planos de educação estadual e municipal, respectivamente, do Rio Grande do Sul e da capital gaúcha Porto Alegre. Em março do ano de 2017 ingressei no mestrado em Ciências Sociais do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais (PPGCS) da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), como orientanda da professora Dra. Débora Krischke Leitão e coorientanda da professora Dra. Monalisa Dias de Siqueira e como bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Nível Superior (CAPES), através da proposição de um projeto de pesquisa sobre a cena drag santamariense na linha de pesquisa sobre Cultura e Subjetividades.

No verão do ano de 2019 me tornei Mestra em Ciências Sociais. A dissertação: Tem babado novo na rede: um mergulho no circuito drag *on-offline* de Santa Maria/RS (OLIVEIRA, 2019), investigou a configuração da cena drag de Santa Maria (RS/Brasil); assim, nos anos de 2017 e 2018, através do desenvolvimento de pesquisa etnográfica interpretativa (GEERTZ, 2008), bem como da antropologia urbana (VELHO, 1980, MAGNANI, 2016) e digital (MILLER E HORST, 2015), a investigação enfocou na constituição e configuração de um circuito de práticas drag em contínuo *on-offline*. O circuito materializado nas tramas da cidade, assim como nos ambientes digitais foi mapeado, descrito e analisado com ênfase nas práticas de sociabilidades drag, e nos agenciamentos drag sobre o próprio circuito como lugar de existência visível das suas experimentações. Inicialmente foram apresentadas trajetórias associadas ao transvestismo através da pesquisa documental realizada, que perpassou por identificações sobre a teatralização dos gêneros à brasileira, como a identificação transformista e, assim, a coexistência com identificações drag queens a partir da década de oitenta. Foram apresentados os espaços urbanos e os ambientes digitais que constituem a cena articulada ao circuito, e posteriormente as formas de sociabilidades, bem como de produções corporais (CSORDAS, 2008) e de performatividades de gênero (BUTLER, 2010), estabelecidas no e pelo circuito como lugar de visibilidade e experimentação drag.

Ainda no ano de 2019 ingressei no doutorado em Ciências Sociais do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais (PPGCS) da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), como orientanda do professor Dr. Fernando de Figueiredo Balieiro e coorientanda da professora Dra. Débora Krischke Leitão e como bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Nível Superior (CAPES), através da proposição de um projeto de pesquisa sobre práticas drag em torno das corporalidades, das performatividades de gênero e das identificações no referido circuito *on-offline* na linha de pesquisa sobre Cultura e Subjetividades. Nesse sentido, assim como meu encontro inicial com uma Drag Queen data de outrora, conforme discutido no primeiro capítulo desta tese, é importante dizer que a presente etnografia seguiu com os desdobramentos do trabalho preliminar desenvolvido com as pessoas interlocutoras no curso de mestrado. Nesta tese desenvolvo discussões sobre como drags de Santa Maria (RS/Brasil) produzem corporalidades e teatralizam gêneros para dar vida a personas artísticas através dos diferentes agenciamentos das identificações em um circuito de práticas *on-offline*. Com base em uma investigação etnográfica do particular conectada (ABU-LUGHOD, 2018, HINE, 2015), desenvolvida a partir de observações participantes e entrevistas com Drags interlocutoras/es entre os anos de 2019 e 2023, e em diálogo com epistemologias dos ciberfeminismos da diferença e dos estudos queer e culturais (HARAWAY, 1993, 2009, HALL, 2006, BUTLER, 2010), que tratam de corporalidades, performatividades de gênero e identificações, proponho reflexões específicas sobre como se dão estas experimentações drag na era digital em que nos inserimos (SIBILIA, 2002, LUPTON, 2015).

1.1. ESTADO DA ARTE: REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

Drags e suas experimentações em torno das corporalidades, das performatividades dos gêneros, das identidades e das sociabilidades constituem teorias-etnográficas advindas de campos de pesquisa diversos também no Brasil. Considero importante o diálogo com pesquisas já realizadas sobre o tema de

investigação⁵, pois o objetivo geral desta tese, isto é, perscrutar experimentações drag na era digital, foi definido também como um aspecto não explorado nas dimensões propostas contribuindo, portanto, para o leque de estudos sobre experimentações drag. Assim, com ênfase na geração como produtora de diferenças dentro das diferenças, a etnografia desenvolvida por Santana (2021) investigou o desenvolvimento da arte drag queen na cidade de Campo Grande (MS/Brasil), a partir das tensões, aproximações e deslocamentos entre duas gerações de artistas drag queens chamadas de geração Bistrot e geração Atual.

De acordo com a referida autora, as pessoas artistas ocupam espaços diferentes na cena da cidade a partir de uma mudança tanto nos locais ocupados pela arte drag, quanto nas próprias performances relacionadas com os seus lugares sociais construídos a partir da intersecção entre alguns marcadores sociais da diferença. Além disso, a autora destaca que a ocupação desses espaços está intrinsecamente relacionada aos processos de subjetivação das duas gerações e das estratégias de visibilidades criadas por elas para se fazerem visíveis na cena. É destacado que a Geração Bistrot relaciona-se ao surgimento do espaço da Boate Bistrot Dance nos anos 2000, ao passo que a transição da época da boate Bistrot Dance foi marcada pela popularização do *reality show RuPaul's Drag Race* e o advento de artistas drag queens em âmbito nacional nos anos 2010 e 2020, como Pabllo Vittar e Glória Groove, fato que resultou na exposição recente do entretenimento ligado aos shows de artistas drag queens em Campo Grande. A geração Atual, com montações e performances associadas a femininos⁶, recebe críticas da geração Bistrot sobre serem transformistas e não drag queens. No entanto, a geração Atual compreende que as produções realizadas não configuram algo distinto das experiências drag.

Tal fato etnográfico é interessante para pensarmos como as identificações são acionadas em diferentes contextos por diferentes pessoas. Na cidade de Santa Maria (RS/Brasil), o processo ocorre de forma inversa tendo em vis-

5 Foram selecionadas pesquisas nacionais entre os anos de 2000 e 2020 através das plataformas: Scielo e Google Acadêmico. Através dos filtros foram estabelecidas além do recorte temporal, as palavras chave: drag, gênero, performatividades de gênero, corporalidades e identificações para a busca das referidas pesquisas.

6 Neste contexto designa parecer mulher através de produção muito feminina, discreta, não escrachada e delatora intencional ou não das ambiguidades.

ta que a identificação como transformista coexiste com a identificação drag queen, no sentido de que pessoas artistas adotaram as duas identificações, ou as adotaram em épocas distintas das suas trajetórias drag. De fato, estas identificações conjuntas são encontradas em gerações drag que remontam ao início dos anos 2000, e que também se identificam com boates extintas, como o Fervo Mix Pub, o Barcelona Bar e o Boteco do Rosário. Outra peculiaridade da cena drag santamariense é que algumas pessoas artistas que já se identificaram como transformistas e/ou drag queens continuam se montando, inclusive nos ambientes digitais, não havendo, assim, uma ruptura total entre as gerações em termos de identificações e estéticas, bem como de encontros nos lugares de sociabilidades e experimentações drag, sendo visível e descrito nesta tese o encontro das gerações pelo e no circuito drag santamariense. É interessante, ainda, como em diferentes cenas drag há estratégias de visibilidades para que continuem existindo, e que os cachês, quando existem, não permitem viver de drag. No entanto, na revisão da bibliografia ficou evidente que as discussões centram-se no aspecto da busca por visibilidade, inclusive nos ambientes digitais compreendidos como vitrines de visibilidades também comerciais (SANTANA, 2021). Na presente tese busco ampliar tal perspectiva ressaltando os ambientes digitais como lugares de experimentações de si que medeiam novas corporalidades e novas identificações drag; assim, para além de lugares de visibilidade, são lugares para se corporificar, se identificar e continuar fazendo de si drag em circuitos *on-offline*.

Já na cidade de Campinas (SP/Brasil), os trânsitos de jovens da periferia que fazem drag e buscam desenvolver carreiras apresentando-se em boates “GLS, concursos e paradas LGBT” (NETO, 2018, p. 11), constituem o tema de investigação da etnografia desenvolvida por Neto (2018). Assim, há a ênfase nas redes e trânsitos de artistas drag queens, bem como nas suas primeiras experimentações de gênero na Praça Bento Quirino localizada na referida cidade. De acordo com o autor, a praça constitui um local de sociabilidade noturna jovem LGBTQIA+ que se soma a outros espaços, como o concurso de novos talentos organizado e realizado pela e na Comunidade Padre Anchieta até as performances em casas noturnas e paradas locais e regionais. Apesar de não

existir uma conceituação teórica ou empírica a partir das pessoas interlocutoras sobre o que seriam carreiras neste contexto, as pistas etnográficas conduzem para a interpretação de que se referem à busca por carreiras artísticas profissionais rentáveis e de sucesso; nesta busca, destaca o autor o impulso advindo das famílias drag e das redes em torno delas funcionando como suporte e como meio de transmissão. Nestes fluxos entre Campinas e cidades da região também são investigadas as informações, os objetos e as aspirações que neles circulam.

É importante refletir que a localização geográfica da etnografia desenvolvida por Neto (2018), isto é, na terceira maior cidade do estado de São Paulo, impacta diretamente nesta busca por carreiras artísticas, pois existem nesta localização mercados que instauram desde camarins até pagamentos de cachês por shows drags que se distanciam de outros campos de pesquisa. Nesse sentido, mesmo que drags santamarienses deste campo de pesquisa, ou as drags de Campo Grande (SANTANA, 2021), busquem ascensão profissional e monetária na carreira artística drag, o lugar geográfico da cena engendra limitações; se em Santa Maria a prática de pagamento de cachês é rara e os camarins inexistem, assim como em Campo Grande há a busca pela manutenção de uma cena em termos de lugares de sociabilidades, em Campinas há desafios para adentrar na profissionalização, ao passo que as possibilidades, entre a informalidade dos primeiros shows e a formalidade das performances regulares em casas noturnas, também existem e são exploradas pelas pessoas interlocutoras de Neto (2018).

Além disso, nas redes em que drags buscam ascensão na carreira artística há também “a produção, circulação, aquisição e subtração de materiais de show” de acordo com Neto (2018, p. 35). As coisas, em especial perucas, vestidos, maquiagens e saltos, são argumentadas pelo referido autor como parte do show e, então, são produzidas, compradas, alugadas, doadas, emprestadas e roubadas em camarins não seguros durante o percurso artístico das pessoas interlocutoras. Assim, através da articulação entre glamour e precariedade as coisas e os marcadores sociais da diferença são relacionados às carreiras drag, e são exploradas como parte do show, isto é, imprescindíveis a “montação” e as performances (NETO, 2018). No campo de pesquisa da presente tese as coisas

e as coisas proporcionadas pelas tecnologias digitais, não mencionadas em outros campos de pesquisa em suas materialidades, constituem as corporalidades e as identificações drag mediadas pelas tecnologias. Assim, mais do que parte do show, montam corporalidades e subjetividades, materialidades e humanidades, que posteriormente podem ou não desenvolver performances públicas nos espaços urbanos e nos ambientes digitais que coabitam. Muitas vezes, as pessoas interlocutoras desta tese montam-se para o processo terapêutico de bem estar corporal e mental e para fins de sociabilidades, fato que exige performances diferenciadas daquelas dos palcos, apenas. São peculiaridades dos campos, são peculiaridades das vidas drags, são peculiaridades que as etnografias geograficamente e historicamente localizadas desvelam.

Ainda sobre pesquisas drag, ressalto que relacionar o seu fazer drag queen através da “arte do transformismo” (BRASIL, 2017, p. 16), com a atuação docente e, assim, com a educação através de uma autoetnografia foi o empreendimento desenvolvido por Brasil (2017). O pesquisador interpretou a Drag Queen santamariense Lilli Safra, “modelo, manequim, dançarina de samba, diva pop, Miss, rainha, atriz, doadora de órgãos e drag queen” (BRASIL, 2017, p. 16), com assiduidade entre os anos de 2009 e 2017. Junto de Thaylla Fênix e Felícia Finamour, sua mãe drag, idealizou a extinta festa Drag Night, que foi sediada no bar Boteco do Rosário e foi um importante local para a cena drag local, bem como para as trajetórias de pessoas interlocutoras que lá frequentaram montadas pela primeira vez no ano de 2015. O referido autor ao relacionar suas identificações múltiplas com aquilo que chama de prática performativa pedagógica argumenta-as como potências para uma educação crítica e transformadora a partir dos questionamentos de padrões sobre como ensinar, bem como sobre o que ensinar. Assim, o próprio amadrinhamento drag é refletido pelo autor como um processo pedagógico na construção de um sujeito que também faz de si drag, e o seu corpo é colocado como o lugar de transgressão e intervenção, pois “é o corpo e sua centralidade 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 etnografia desenvolvida por Lima (2016) em espaços de sociabilidades drag na cidade de Teresina (PI/Brasil), investigou práticas performáticas de artistas drag queens em torno dos corpos e dos gêneros, assim como diferenciou estas práticas daquelas experimentadas por travestis. Através de uma escrita etnográfica que intencionalmente retoma termos êmicos do campo em pajubá, linguagem africana reapropriada no meio LGBTQIA+, são decodificadas linguagens drag desde o nordeste brasileiro para demarcar formas de constituir grupos identitários na contemporaneidade. O referido autor também argumenta o campo digital desenvolvido no Facebook como um lugar para observar através das legendas de postagens de fotos as emoções, intimidades, sonhos, desafetos e desabafos drags e, assim, as produções em torno das formas de se identificar. Além disso, são discutidos os lugares que ocorrem os processos de corporificação drag para escapar de preconceitos que, inclusive, podem vir das próprias residências das pessoas interlocutoras.

Corpo e gênero na experiência drag queen também fizeram parte do tema de investigação da etnografia desenvolvida na cidade de Natal (RN/Brasil) por Santos (2012). Nos lugares de sociabilidade LGBTQIA+ percorridos pelo autor, as pessoas interlocutoras foram observadas a partir das dinâmicas que envolvem intérpretes e personagens. De acordo com o autor, por meio de:

pincéis e perucas a drag mescla estes dois polos, vivendo ao mesmo tempo ficção e realidade. De um lado a substância natural, a informação biológica que prescreve a anatomia do macho e designa o homem. Por outro ângulo, sobreposto ao anterior, a fantasia na pele conduz a outros territórios possíveis, nas viagens e travessias que completam a transformação. Se existe um masculino como regra, o feminino manifesta-se como charada, um “jogo de verdades” que oscila o corpo entre essências e aparências, brincadeiras à flor do pelo (SANTOS, 2012, p. 13).

Na etnografia referida à investigação se dá com a participação de interlocutores homens que fazem drag queens. Também são perscrutadas identidades transgêneros, travestis e transexuais, a fim de se compreender os distanciamentos e as aproximações entre as experiências dessas pessoas com os gêneros a partir das negociações dos trânsitos entre corpos e identidades femininas e masculinas ao considerar, para tanto, os contextos históricos destas experimentações. É nesse sentido que a definição estanque localizada no

corpo sobre o fato de que “drag queens usavam espuma e peruca para viver o gênero feminino apenas à noite, as travestis tinham peitos de silicone e cabelos naturais para serem mulheres 24h por dia, enquanto que as transexuais se definiam por uma cirurgia de redesignação da genitália” (SANTOS, 2012, p. 22), constitui o ponto de partida para o autor problematizar modelos pré-estabelecidos sobre as experiências drag contemplando, assim, “desejos, metamorfoses corporais e as inteligências a respeito dos fatores culturais responsáveis pela demarcação das categorias disponíveis” informadas pelas pessoas interlocutoras (SANTOS, 2012, p. 22). Ao relativizar experiências o autor disserta sobre transformações drag queens em torno da constituição das estéticas e das técnicas de representação acentuando as peculiaridades destas experiências no contexto de Natal.

Para Santos (2012, p. 13), “a metamorfose artística da drag nos conduz a imaginar o corpo humano como uma tela em branco. Os traços que compõem o seu contorno tem forma e volume próprios, mas ao lado a aquarela dispõe enésimas combinações de cores e textura”. Nesta tese as corporalidades das/os sujeitas/os que fazem de si drags não se esvaziam para dar vida a personas, mas estão presentes, mesmo que remodeladas, como parte das identificações encarnadas das pessoas que não são desfeitas ao teatralizar personagens, como discutirei no capítulo três. Além disso, em Santana (2021), Neto (2018), Brasil (2017), Santos (2012), Vencato (2002), dentre outras/os, existem explicações que remontam a campos específicos sobre o que seriam drag queens, top drags, drags caricatas, andróginas, miss drag etc; também foram exploradas em Santos (2012), Damásio (2009), Gadelha (2009), Vencato (2002), Jayme (2001), dentre outras/os, as diferenças e aproximações entre as experiências transgêneros. Na presente tese, para fins analíticos, são descritas as compreensões sobre o que seriam algumas destas identificações na cena santamariense conforme acionadas pelas pessoas interlocutoras, mas não constituem um objetivo de investigação no sentido de elencar a diversidade de categorias possíveis que são contingentes. O objetivo mesmo centra-se em investigar as corporalidades possíveis e as múltiplas identificações na era digital que coexistem e que também dão vida a corpos personas drags.

A fabricação do feminino nos corpos das travestis e das drag queens considerando, para tanto, as subjetividades foram investigadas por Damásio (2009) também na cidade de Natal (RN/Brasil). Através dos estudos de gênero e sexualidade, a autora discorre sobre experiências de materialização corporal que ultrapassam modelos sociais sobre corpos, gêneros e sexualidades. De acordo com a referida autora, as experiências das pessoas interlocutoras revelam a incompletude das classificações socioculturais fundadas nos binarismos dos gêneros pré-estabelecidos, ao passo que tal fato não as exime de compartilharem das representações oriundas das lógicas da binariedade. Assim, é através das complexidades das fabricações femininas em corpos masculinos, que ora apresentam a subversão, ora o reitramento das normas sociais e culturais, que as narrativas são construídas e analisadas. E foi inspirada nestas complexidades ressaltadas por Damásio (2009) e Vencato (2002), que busquei na presente tese investigar, como dito anteriormente, as corporalidades possíveis e as múltiplas identificações na era digital que coexistem e que também dão vida a corpos *personas drags*, tendo em vista e concordando que:

tecidos, silicone, bijuterias, hormônios, também histórias de amor, de viagens, e de infâncias são convocadas para a construção de uma mulher, que é corpo, que é forma de vestir, mas que é também uma cabeça (mentalidade) e história de vida, embora haja quem pense, a partir de um certo positivismo travestido, que tudo isso é apenas uma questão de corpo e acessórios. (SILVA, 2007, p. 196)

Assim, é a autenticidade de um dito corpo orgânico dissociado da sua mente versus um corpo mente fabricado que está posta em jogo, como discutido no capítulo dois desta tese. Ainda sobre pesquisas drag, resalto que situada em Fortaleza (CE/Brasil) a etnografia desenvolvida por Gadelha (2009) investiga experiências drag como rituais e performáticas e que, assim, possibilitam problematizar os limites dos binarismos de gênero e sexo, bem como aproximar o mundo das artes do mundo cotidiano. O trabalho de campo desenvolvido pelo referido autor conta com observações em espaços de sociabilidades LGB-TQIA+ e histórias de vida apresentadas através das entrevistas realizadas com drag queens, transformistas, transexuais e travestis. Através da montagem de corpos, o autor argumenta que a característica do devir drag se dá através das

liminaridades. Sobre as corporalidades transgêneros afirma-se que:

para uma drag, o corpo montado chega a não corresponder mais a um corpo biológico transformado, mas a um novo corpo cuja uma das matérias-primas para sua confecção foi justamente o corpo de carne e ossos. Entretanto, o corpo montado pode dar passagem a um corpo sem órgãos, que não se confunde com os significados da matéria, seja ela uma peça de vestuário, uma prótese de esboja, ou mesmo de silicone. (GADELHA, p. 187, p. 2009)

Em contraponto, na presente tese, o esforço em colapsar dualismos, como aqueles entre os corpos e as mentes, os corpos e as coisas, compreende que os corpos, como ressaltado anteriormente em diálogo com Santos (2012), não são esvaziados para as experimentações drag iniciadas nos corpos mentes, e diria também que para as experiências transgêneros em geral. Um coração segue bombeando sangue para o corpo cérebro enquanto sustenta uma corporalidade já produzida, porque parto da perspectiva de que as materialidades nos constituem como corpos sujeitas/os, e que também podemos produzir e reproduzir outras e novas corporalidades sobrepostas com diferentes coisas para experimentações drag, sem com isso deixar de possuir um corpo feito também de carne, ossos, sangue, suor, lágrima, gozo.

E a partir dos territórios de sociabilidades gays na Ilha de Santa Catarina (SC/Brasil), as corporalidades e as performances drag queens foram investigadas na etnografia desenvolvida por Vencato (2002). A partir das confusões e estereótipos quando ressaltadas apenas as semelhanças transgêneros, a referida autora discute tanto aproximações quanto distanciamentos das experiências transgêneros, isto é, transgênero e *cross-dressing*, travestis e transexuais. De acordo com a autora o que diferencia a drag dos outros transgêneros:

são aspectos como temporalidade, corporalidade e teatralidade. Temporalidade porque a drag tem um tempo montada, outro desmontada e, ainda, aquele em que se monta. Diferente de travestis e transexuais, as mudanças no corpo são feitas, de modo geral, com truques e maquiagem. A corporalidade drag é marcada pela teatralidade, perspectiva que é importante para compreender esses sujeitos. (VENCANTO, 2022, p. 11)

Assim, os aspectos em torno das corporalidades, temporalidades e teatralidades como característicos das experiências drag trabalhados por Vencato

(2002), são retomados na presente tese como inspiração e ponto de partida para pensar como se dá a referida tríade quando inserida na era digital. Além disso, e sobre as corporalidades, no contexto dos anos 2000 em que a autora desenvolveu a referida etnografia, os bares e as boates de sociabilidades gays, incluindo-se aí também o carnaval ilhéu, constituem o circuito de lugares em que as drag queens interlocutoras transitam com corporalidades fabricadas para teatralizar através de diferentes performances shows drags. Nesse sentido, é interessante destacar a dinâmica de ocultação da “montação” neste contexto, assim como a existência dos camarins, de difícil acesso nos bares e boates, como o lugar principal para a transformação; sobre isso, argumenta Vencato (2002, p. 36), que “o acesso restrito a essa transformação talvez seja fundamental no devir drag”, pois:

talvez seja assim que as drags tenham alguma garantia de que surpreenderão muito às pessoas quando em performance, já fora do camarim. Expor essa dimensão não-pública do tornar-se drag pode fazer com que todo o brilho e a fantasia que advêm dessas figuras desmanchem-se no ar. Poderia dizer, então, que aquilo que sublinha o mistério do devir drag é a própria inquietude/curiosidade criada a partir do ocultamento do espaço de transformação (tendo aqui como pressuposto que há vários territórios aqui sendo ocultados concomitantemente: o temporal, o espacial e o corporal). (VENCATO, 2002, p. 36)

É importante ressaltar a dimensão não pública da transformação como um espaço liminar do devir drag constituindo parte de um contexto histórico. No circuito *on-offline* drag de Santa Maria (RS/Brasil), as “montações” são realizadas nas casas das pessoas interlocutoras, tendo em vista a especificidade da cena local e a inexistência de camarins nos bares e boates, e nos ambientes digitais em *lives* e em *stories* na plataforma do Instagram; como discutido ao longo da presente tese, são práticas que modificam ao mesmo tempo em que ampliam as configurações de corporalidades, temporalidades e teatralidades drag, assim como provocam refletir sobre novas compreensões acerca das intimidades cotidianas drag; ou seja, aquilo que porventura se compreendeu como passível de ocultamento, e aquilo que na era digital é transmitido e registrado publicamente e cotidianamente em nichos segmentados de interação pelas plataformas digitais.

Por fim, destaco que travestis, transformistas, drag queens e transexuais de Belo Horizonte (MG/Brasil) e Lisboa (Portugal) e as diferenças e aproximações destas experiências fizeram parte da investigação etnográfica desenvolvida por Jayme (2001). Os processos de montagem corporal permitem refletir sobre as produções e reproduções de femininos performáticos. Assim, argumenta a referida autora que as estruturas das normas sociais alicerçadas em binarismos de gênero e em essencialismos são tencionadas através das diferentes práticas socioculturais constituindo experiências e identidades. Estas identidades são constituídas transitoriamente e constantemente em relação com os contextos sociais, culturais e históricos, porque:

através da representação que os transgender fazem de si - demonstrando as particularidades que separam travestis, transformistas, drag-queens e transexuais e, simultaneamente, revelando que podem estar unidos também em uma identidade frente ao “outro” - “não-transgender” - é possível pensar em algumas questões da sociedade contemporânea, entre as quais a trajetória das formulações sobre as identidades que, se foram concebidas pela modernidade como fixas e polarizadas, na contemporaneidade podem ser interpretadas a partir de seu caráter múltiplo e inacabado. (JAYME, 2001, p. 3)

Nesse sentido, gênero e identidade são relacionados e discutidos como possibilidades também de constituir identidades políticas em determinados contextos na relação com os outros. A partir das teorias-etnográficas aqui discutidas, dos fatos etnográficos deste campo de pesquisa e das epistemologias advindas dos estudos queer e culturais, que nos levam a refletir acerca dos discursos sobre identidades fixas como ficções culturais (BUTLER, 1990, HALL, 2006), relaciono também gênero e subjetividades para pensar identificações em detrimento de identidades; como uma possibilidade sugerida para (des)essentializar a identidade como um fenômeno natural, singular e fixo (BRAH, 2006, HALL, 2006).

1.1.1 Questão, objetivos, perspectivas teóricas, metodológicas e divisões dos capítulos

A questão norteadora desta tese consiste em abordar como as/os drags de Santa Maria (RS/Brasil) produzem corporalidades e teatralizam gêneros para dar vida a personas artísticas através dos diferentes agenciamentos das

identificações em um circuito de práticas *on-offline*. Com base em uma investigação etnográfica desenvolvida a partir de observações participantes e entrevistas com drags interlocutoras/es entre os anos de 2019 e 2023, e em diálogo com teorias que tratam de corporalidades, performatividades de gênero e identificações, proponho como objetivo geral a reflexão sobre como se dão estas experimentações drag na era digital em que nos inserimos. Fazem parte dos objetivos específicos situar esta tese e seus objetivos em relação com as bibliografias sobre o tema. Além disso, investigar a fabricação das corporalidades drag através da produção de materialidades e humanidades ciborgues, bem como a materialização de múltiplas identificações drag históricas e contingentes. Por fim, as corporalidades e identificações dissidentes da norma heteronormativa são analisadas através dos agenciamentos de si em contextos socioculturais e históricos permeados por diferentes formas de abjeções.

Para discutir especificamente corporalidades, performatividades de gênero e identificações na era digital em que nos inserimos a discussão é iniciada com ênfase em humanidades e materialidades que através das diferentes coisas e coisas digitais caracterizam as produções das corporalidades drag no referido contexto. Nesse sentido, o corpo não é compreendido como unidade feita somente de pele, carne, ossos e sangue dissociado do mundo, ou como um lugar para a inscrição de símbolos culturais, mas como sujeito e agente de movimento, transformação, desejo, reforço ou negação de padrões, confronto, expressão, exposição, renovação, experimentação, descobrimento, performatividade; isto é, como o lugar em que se origina e se realiza múltiplas corporalidades de si, para si, para os outros, através da cultura encarnada (MAUSS, 2003, CSORDAS, 2008, LE BRETON, 2011). Assim, há o reconhecimento das práticas culturais da objetificação (MILLER, 2013), que configuram as coisas como mediadoras das existências humanas; através dos agenciamentos decorrentes da relação dialética entre corpos sujeitas/os e coisas são produzidas humanidades inseparáveis das suas materialidades, pois, se domesticadas são as coisas, por outro lado, às coisas também atuam sobre corpos sujeitas/os através da capacidade de expressar pessoas e, portanto, produzir corporalidades e subjetividades (LEITÃO, MACHADO, 2010, MILLER, 2013).

É precisamente no contexto da pós-humanidade que (re)pensar criticamente dualismos entre corpo e pessoa, corpo e coisas, corpo e máquina, dentre outros, provoca a reivindicação do status de humano (HARAWAY, 1993). A emergência dos corpos sujeitas/os impróprias/os que excedem normas impostas de materialização (BUTLER, 2001), coloca em jogo a originalidade do dito humano do modernismo, já que bits e bytes circulam pelos nossos corpos humanos elétricos (TADEU, 2006). Assim, são descritas e analisadas corporalidades drags ciborgues (HARAWAY, 2009), experimentadas e vividas através da bricolagem com maquiagens, indumentárias, perucas, plumas, paetês, *smartphones*, perfis, filtros 3D de realidade aumentada, dentre inúmeras outras coisas e coisas digitais. Estas corporalidades materializam as múltiplas identificações de si, em si, através das tomadas de posições no mundo encarnadas no corpo sujeita/o ciborgue. É nesse sentido de identificações múltiplas, fragmentadas e alteradas no tempo em detrimento de identidades fixas e universais (HALL, 2006), que as performatividades de gênero, como identidades construídas no tempo através da repetição estilizada de atos (BUTLER, 2010), são relacionadas aos agenciamentos das identificações dissidentes de gênero no referido circuito de práticas *on-offline* drag, e realizam a continuidade da discussão proposta nesta tese.

Os agenciamentos das identificações demonstram que não são raras as vezes que o fazer de si drag é mal compreendido. Dentre muitos fatores que corroboram para a incompreensão, ressalto as normas regulatórias implícitas que articulam as composições biológicas dos corpos como determinantes das identificações e das expressões de gênero (BUTLER, 2014, LOURO, 2004, GROSSI, 1998). Estas normas buscam regular como são vividos os gêneros e as sexualidades e, então, produzem invisibilidades, estigmas e estereótipos sobre identificações dissidentes em meio às distintas confusões que as definem como iguais (VENCATO, 2003). Tais fatos tornam as identificações dissidentes da norma compreendidas, conforme os distintos contextos, como abjetas, não humanas e não enlutáveis (BUTLER, 2010, RODRIGUES, GRUMAN, 2021). Assim, é desenvolvida a vinculação sugerida por Margaret Scotford Archer (2009), entre ontologia, metodologia explicativa e teoria social prática para

investigar como as normas regulatórias em torno dos corpos e dos gêneros são mediadas pelas práticas de agenciamentos das/os interlocutoras/es. São analisados os fatos etnográficos através das ontologias feministas, queer, culturais e emergentistas e, então, são descritos os processos pelos quais as/os interlocutoras/es agenciam suas identificações dissidentes de gênero.

As discussões sobre corporalidades, performatividades de gênero e identificações encontram-se desenvolvidas na presente tese dividida em três capítulos. Assim, no primeiro capítulo: *O trabalho etnográfico no circuito de práticas on-offline drag a partir de Santa Maria (RS/Brasil)*, retomo o circuito de práticas *on-offline drag* desenvolvido preliminarmente em minha dissertação de mestrado (OLIVEIRA, 2019), para posterior aprofundamento nas práticas drag em torno das corporalidades, performatividades de gênero e identificações observadas no referido circuito. Início este capítulo apresentando drags interlocutoras/es desta pesquisa, e na sequência descrevo meu encontro com uma drag queen para refletir sobre a escolha do tema de pesquisa, bem como tensionar noções em torno da objetividade enquanto neutralidade valorativa (HARAWAY, 1995). Apresento um mapeamento dos lugares *on-offline* que percorri nesta investigação descrevendo como o trabalho de campo foi desenvolvido ao considerar tanto as emoções (LE BRETON, 2009), quanto o trabalho de campo realizado em um circuito *on-offline* (ABU-LUGHOD, 2018, HINE, 2015), como maneiras para a compreensão das alteridades.

No segundo capítulo: *As produções das corporalidades drag*, as corporalidades fabricadas através da cultura material são descritas e discutidas. Descrevo a fabricação das referidas corporalidades através das distintas “coisas” (MILLER, 2007, 2013), como indumentárias, perucas e maquiagens, bem como através das diferentes coisas digitais promovidas pelas tecnologias (ZILLES BORBA, 2022), como filtros de realidade aumentada que tornam as corporalidades “montadas” através dos pixels 3D ao invés de indumentárias, perucas e maquiagens; também através das “montações” desenvolvidas para e nas plataformas do YouTube e do Instagram, que ao incorporar e corporificar as tecnologias, implicam em novos formatos de “montações” e em novas temporalidades nas maneiras de interagir e de se experimentar como drag nestes

ambientes. Assim, descrevo a produção das corporalidades no circuito de práticas *on-offline* drag através das distintas coisas e, por fim, analiso tal fabricação conforme os distintos marcadores sociais da diferença.

E no terceiro capítulo: *Os agenciamentos das identificações drag*, a discussão volta-se para os agenciamentos das identificações dissidentes de gênero no circuito *on-offline* drag de Santa Maria (RS/Brasil). Através da etnografia desenvolvida, são descritos e analisados processos que ocorrem através das autoconsciências de si no mundo, a partir das experiências de identificações engendradas pela necessidade de negociação em contextos permeados por distintas formas de abjeção. Através da discussão teórico-empírica, é ressaltada a relevância da análise socioantropológica que articula as agências humanas e as estruturas socioculturais no intento de compreender como se reconfiguram, na prática, corporalidades e identificações que através das artes manifestam maneiras de se viver para além das normas regulatórias sobre corpos, gêneros e identificações.

Nas considerações finais são retomados os fatos etnográficos e as discussões desenvolvidas nos três capítulos que constituem esta tese. Argumento, por fim, que identificar-se implica em processos de subjetivação inseparáveis das corporalidades que lhes dão espessura, e que em um circuito de práticas *on-offline* drag as criações e recriações de si mediadas pelas tecnologias digitais possibilitam produções de diferentes humanidades enquanto promovem a digitalização da vida.

1.2 CAPÍTULO: O TRABALHO ETNOGRÁFICO NO CIRCUITO DE PRÁTICAS ON-OFFLINE DRAG A PARTIR DE SANTA MARIA/RS

No presente capítulo retomo o circuito de práticas *on-offline* drag (OLIVEIRA, 2019), desenvolvido preliminarmente em minha dissertação de mestrado, para posterior aprofundamento nas práticas drag em torno das corporalidades, performatividades de gênero e identificações observadas no referido circuito. Início este capítulo apresentando drags interlocutoras/es desta pesquisa, e na sequência descrevo meu encontro com uma drag queen para refletir sobre a escolha do tema de pesquisa, bem como tencionar noções em

torno da objetividade enquanto neutralidade valorativa. Apresento um mapeamento dos lugares *on-offline* que percorri nesta investigação descrevendo como o trabalho de campo foi desenvolvido ao considerar tanto as emoções, quanto o trabalho de campo realizado em um circuito *on-offline* como maneiras para a compreensão das alteridades.

1.3 APRESENTANDO AS PESSOAS INTERLOCUTORAS

1.3.1 Isabelly Popovick, Transformista Drag Queen

Isabelly Popovick é uma drag queen santamariense com dez anos de trajetória drag. A personagem é interpretada por Afrodite⁷, uma mulher trans, heterossexual, de trinta anos, que atualmente está em um relacionamento. Isabelly possui o ensino médio completo, além de cursos profissionalizantes na área da beleza. Sua cidade natal é Santa Maria (RS/Brasil). Quando está “desmontada” trabalha também como auxiliar de produção e cabeleireira e maquiadora particular para cortes de cabelo, escovas progressivas e maquiagens profissionais. Sua família é composta por mãe, irmãs e amigas/os. Afirmo que o seu fazer drag e as suas identificações de gênero e sexual são sabidas pelas pessoas que a conhecem e convivem junto dela. Sobre sua personalidade, ressalta que tanto “montada” quanto “desmontada” é carismática, simples, de bom coração, uma pessoa que deixa seu legado por onde passa. Lembra que ao longo da sua infância e adolescência, trancada em seu quarto, experimentava produções associadas ao gênero feminino. A dança e a interpretação de personagens na escola e posteriormente na escola de samba a aproximaram também de experimentações femininas. No entanto, a experimentação de si pública e feminina se deu primeiramente com a sua drag queen. Pontua que a vontade de fazer drag surgiu quando olhou para dentro de si e buscou descobrir um mundo de coisas que a possibilitaram se tornar quem desejava ser, sem precisar se esconder de ninguém. O fazer de si drag queen também foi utilizado para a busca de aceitação familiar para a sua posterior identificação como mulher trans.

⁷ O nome fictício é utilizado para preservar identidades “desmontadas/os” das pessoas interlocutoras.

1.3.2 Thaylla Fênix, Transformista Drag Queen

Thaylla Fênix é uma drag queen de Santa Maria (RS/Brasil), com dezenove anos de trajetória transformista drag. A personagem é interpretada por Damião, um homem cis, gay, solteiro, de trinta e oito anos, com o ensino médio completo. É natural da cidade de Santa Maria (RS/Brasil), e trabalha também como maquiador profissional. Sobre o seu fazer drag, afirma que todas as pessoas que o conhecem, incluindo sua família consanguínea, sabem e apoiam a sua personagem Thaylla; desde sempre frisou que é transformista drag e, assim, fez e faz questão de que as pessoas saibam da existência da sua persona, que afirma fazer parte de si como pessoa. Descreve a personalidade da Thaylla como única, sem cópias, ao compreender que a inspiração no processo de criação drag não deve implicar em cópias fiéis, porque fazer drag acarreta em criatividade e originalidade, em sua opinião. Quando está “desmontado” ressalta sua personalidade como a de uma pessoa batalhadora, verdadeira e amiga. Antes de fazer drag recorda que as produções associadas ao feminino perpassaram experimentações com estéticas góticas e emo, como o uso de franjas no cabelo e esmaltes da cor preta nas unhas. Compreende que montar-se de fato como drag aconteceu através de um processo gradual, já que inicialmente não se identificava com nenhum grupo que o aproximasse das práticas drag; isso implicou na sua posterior identificação como drag queen através de conhecimentos compartilhados consigo ao longo do tempo por pessoas que conheceu. Participar de carnavais e companhias de teatro, suas paixões, também o aproximava de experimentações com o gênero oposto em termos de dança e atuação. Thaylla tornou-se rainha de carnaval de duas escolas de samba, e atualmente é rainha do carnaval da escola de samba Bambas da Orgia de Rosário do Sul (RS/Brasil), cidade localizada na fronteira oeste do estado. A vontade de fazer drag surgiu quando participou pela primeira vez de uma festa LGBTQIA+ e observou algumas pessoas “montadas”, mesmo que em um primeiro momento tenha sentido estranhamentos que o fizeram negar para si que usaria coisas da “montação” drag. A primeira vez que se

montou não foi usando nenhuma indumentária da sua mãe, mas em carnavais. Ressalta que sua aproximação com o carnaval direcionou a sua atenção para as “montações” drag que envolviam “brilho, glamour, exagero, plumas e paetês”; na época compreendia como ofensivo quando o identificavam como drag, como se estivesse chamando-o de palhaço, no entanto, ao longo da sua trajetória compreendeu que a sua atuação como transformista identificava-o também como drag queen, e que ambas as identificações são a mesma coisa para ele, exaltadas com orgulho atualmente.

1.3.3 Magenta Cianureto, Drag Queen Youtuber

Magenta Cianureto é uma drag queen youtuber e produtora de conteúdo digital santamariense com sete anos de trajetória drag. É interpretada por Ricardo Camargo, um homem cis, gay, solteiro, de trinta e sete anos, com o ensino superior completo. Natural da cidade de Santa Maria (RS/Brasil) formou-se na UFSM em Desenho Industrial, e trabalha também como designer. Sua família é composta por pai, mãe, irmãos e sobrinhos. Afirmar que amigos/as e alguns/as colegas de trabalho sabem que faz drag, mas que não toca no assunto com a sua família consanguínea, salvo algumas primas que sabem e apoiam a sua atuação como drag. Já sua identidade sexual é sabida pelas pessoas que o conhecem. Ao refletir sobre a sua personalidade ressalta que “montada” procura conversar e interagir com pessoas que normalmente não faria, mas que em ambas as ocasiões, “montada” e “desmontado”, procura sempre ser divertido e gosta que as pessoas se sintam bem na sua presença; compreende que “montada” acaba potencializando traços da sua personalidade. Antes de fazer drag frisa a identificação com produções do gênero oposto, pois desde muito novo percebia seu interesse no vestuário, cabelo e maquiagem associados ao feminino; usava saltos da sua mãe quando ela não estava em casa, bem como lençóis pra fazer saias etc. Experimentações com danças de sarandeio associadas às prendas dos centros de tradições gaúchas (CTG) fazem parte da sua trajetória pré-drag. A vontade de fazer drag surgiu

quando observou um colega de escola “montada”, neste caso Thaylla Fênix, e “desmontado” e, assim, compreendeu a diferença entre identificações drag, travestis e trans. Ressalta que reprimiu esta vontade durante muito tempo devido à pressão da sociedade e de ex-namorados, até que a efervescência da cena drag da cidade possibilitou que saísse “montada” pela primeira vez em uma Drag Night; o pontapé inicial da sua trajetória.

1.3.4 Leona Brilha, Drag Queen Youtuber

Leona Brilha é uma drag queen youtuber e produtora de conteúdo digital santamariense com cinco anos de trajetória drag. Quando está “desmontada” se chama Rogers. Tem vinte e sete anos, é um homem cis, gay, solteiro, com ensino superior completo. Atualmente reside em Santa Maria (RS/Brasil), mas é natural da cidade de Jóia (RS/Brasil), que no oeste do estado localiza-se a aproximadamente três horas de Santa Maria (RS/Brasil). Sua vinda para Santa Maria foi motivada pelo ingresso na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), como acadêmico do curso de Comunicação Social, no ano de 2015. Atualmente trabalha também como produtor audiovisual. Sua família é composta por mãe, pai, dois irmãos mais velhos e três sobrinhos. Na sua família, bem como na grande maioria dos círculos sociais que faz parte as pessoas sabem que faz drag e que é um homem gay, pois são identificações presentes de forma pública na sua vida. Sobre sua personalidade “montada” e “desmontado”, ressalta que é uma mistura, pois compreende que a personalidade drag é um exagero da personalidade “desmontado”. Quando está “desmontado”, Rogers se vê como uma pessoa racional e introvertida e quando está “montada” percebe uma facilidade muito maior nas interações com pessoas desconhecidas. Ao refletir sobre a sua trajetória e o fazer de si drag, pontua que as produções do gênero oposto relacionadas a vestimentas e a comportamentos já estavam presentes em sua vida desde criança, quando experimentava roupas e sapatos de salto alto da sua mãe, sempre quando não tinha ninguém em casa. Dançou por alguns anos em Centros de Tradições Gaúchas (CTG) e fez aulas de teatro, mas nunca havia

interpretado papéis femininos antes da Leona. A vontade de fazer drag surgiu quando passou a observar a cena drag santamariense em meados do ano de 2017, e recebeu um convite para se montar drag. Considera tal convite o pontapé inicial para o nascimento da sua drag Leona Brilha.

1.3.5 Micka Valga, Drag DJ

Micka Valga é uma drag DJ e produtora de conteúdo digital santamariense com oito anos de trajetória drag. É interpretada/o por um homem cis, solteiro, gay, de vinte e seis anos de idade com o ensino técnico superior completo. Quando está “desmontado” se chama Micka Rega. É natural da cidade de Ijuí (RS/Brasil), que fica localizada no oeste do estado a aproximadamente três horas de Santa Maria (RS/Brasil). Sua vinda para residir em Santa Maria no ano de 2015 é relacionada com o ingresso no curso de ensino superior de Geografia da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), trancado após o seu ingresso no curso de Tecnologia dos Alimentos, na mesma instituição, no qual se formou no ano de 2020. Atualmente, quando está “desmontado” trabalha como *barman*, e finaliza o curso de Desenvolvimento de Games; tais estudos também se relacionam com o seu interesse e trabalho com filtros de realidade aumentada. Sua família é composta pela mãe, mas seu desenvolvimento como drag é sabido por seus amigos/as, bem como pela sua tia e primos. Acredita que sua identidade sexual é sabida por todos/as que o conhecem. Sobre sua personalidade, afirma que “eu sou a Micka e a Micka sou eu”, pontuando que a sua personalidade com a Micka se torna mais aflorada por haver menos vergonha. Antes de fazer drag não gostava muito de roupas do gênero oposto, pois não se lembra de ter vontade de usá-las. Sua experimentação com vestimentas e comportamentos associados ao gênero oposto do seu aconteceu com o fazer de si drag. A vontade de fazer drag surgiu depois que passou a acompanhar amigos que começaram a fazer drag, pois achou divertido e pensou que seria legal misturar drag com o trabalho que já realizava como DJ.

1.3.6 Lazúli, Drag Queer

Desde o ano de 2019 Lazúli é um drag queer santamariense. Quando está “desmontado” se chama Inércia. Com 21 anos de idade é solteiro, universitário e se identifica como uma pessoa não binária de gênero pansexual. É natural da cidade de Santa Maria (RS/Brasil), e atualmente reside na cidade de Pelotas (RS/Brasil), pois ingressou na Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), como acadêmico do curso de Artes Visuais. Sua família é composta por mãe, pai, duas irmãs e seus avós. Sua família, amigos/as e colegas de curso sabem acerca das suas identificações de gênero e sexual, bem como que Inércia é drag queer. Descreve sua personalidade “desmontado” como introvertida se não está acompanhado de amigos/as, e quando está “montado” percebe que sua persona busca trazer ao máximo seu lado extrovertido. Antes de fazer de si drag, afirma que as culturas *punk* e emo o influenciaram durante a infância e a adolescência, fazendo com que desenvolvesse muito cedo um apreço por produções que questionam uma identidade de gênero imposta. Também relaciona experimentações no carnaval como deslocadoras nas formas de se vestir e de se comportar relacionadas aos gêneros. A vontade de fazer drag surgiu e surge quando sente que precisa expor a sua criatividade em alguma outra forma de poética artística corporificada.

1.3.7 Lolli Flop, Drag Queen produtora cultural

Lolli Flop é uma drag queen e produtora cultural santamariense com sete anos de trajetória drag. É interpretada por Fábio, um homem cis, gay, de trinta anos, com o ensino superior completo, e em um relacionamento sério. Natural da cidade de Santa Maria (RS/Brasil) formou-se na UFSM em Teatro, e atualmente é professor de artes na rede básica de ensino. Sua família é composta por sua mãe e seu namorado, mas sabem que faz drag familiares mais próximos que considera ter mais importância e representatividade na sua trajetória e vivências; seus/as amigos/as também sabem que faz drag, e são poucos os colegas de trabalho que sabem, porque considera que o espaço escolar transmi-

te insegurança para a exposição de determinadas experiências. Sua identidade sexual é sabida por todas as pessoas que o conhecem, já que faz questão de afirmar tanto sua identidade homossexual quanto o fato de estar em um relacionamento homoafetivo; acredita que tratar com naturalidade e com orgulho este posicionamento possibilita que as pessoas também possam observar relações não heterossexuais com maior naturalidade, bem como que as opiniões preconceituosas acerca deste fato sejam inibidas ou até intimidadas de virem à tona. Ao refletir sobre sua personalidade, afirma que inicialmente buscou diferenciar as personalidades entre pessoa e persona. No entanto, compreende que atualmente atenuou-se essa diferenciação mesmo que busque mais eloquência e comunicação quando está “montada”. Antes de fazer drag não se identificava com produções do gênero oposto, porque as práticas culturais do seu meio social negavam comportamentos discordantes em relação a identidades de gênero e os aspectos biológicos. Antes de ser drag afirma que algumas experimentações no teatro e no Centro de Tradições Gaúchas (CTG) o aproximaram de estéticas, danças e comportamentos associados ao feminino. A vontade de fazer drag surgiu através da sugestão de um conhecido para que assistisse *Rupaul's Drag Race*; ao assistir afirma ter se encantado, e lembra-se de “assistir pensando: deve ser difícil fazer isso!”, também se encontrava em um momento que sentia a necessidade de colocar pautas LGBTQIA+ e expressões diversas no seu trabalho como ator. Neste ínterim, explica que foi convidado por uma colega de curso a participar de seu espetáculo teatral que seria feito com drag queens, e que precisaria pesquisar e desenvolver a sua própria persona drag; assim, a sua trajetória drag é iniciada.

1.3.8 Mia Lestrage, Drag Queen produtora cultural

Mia Lestrage é uma drag queen produtora cultural santamariense com cinco anos de trajetória drag. Desmontada chama-se Thomas; é um homem cis, gay, de vinte e cinco anos de idade, que atualmente está em um relacionamento sério. É estudante do curso de Psicologia, e é natural da cidade de Ibirubá (RS/Brasil), que fica localizada no oeste gaúcho e a aproximadamente três horas

de Santa Maria (RS/Brasil); sua vinda para Santa Maria foi motivada pelo ingresso no ensino superior. Sua família é composta por seu pai, sua mãe e seu namorado. Ao refletir sobre sua trajetória drag, afirma que seu namorado, sua sogra, seus colegas de faculdade e amigos/as sabem que faz drag, e que alguns familiares da sua cidade natal, como tios e primos, não sabem também que é um homem gay. Sobre sua personalidade “desmontado”, ressalta que é mais tímido e observador, ao passo que “montada” sua personalidade torna-se mais aberta a conversas e a ações que chamam a atenção para si.

Antes de fazer drag lembra de se identificar com as produções do gênero oposto desde criança; adorava brincar de ser fada, e brincava muito com coisas consideradas femininas. A sua vontade de fazer drag surgiu quando observou outras/os drags realizando maquiagens bonitas e, para tanto, utilizando a criatividade na prática.

1.3.9 Kandy Cooper, Drag Queen Fashionista

Kandy Cooper é uma drag queen fashionista interpretada por João Miguel desde o ano de 2020. João é um homem cis, solteiro, gay, de vinte anos, universitário. Sua cidade natal é Cruz Alta (RS/Brasil), que fica localizada na região oeste do estado a aproximadamente três horas de Santa Maria (RS/Brasil). Sua vinda para Santa Maria ainda na infância foi motivada pela mudança da sua família para a referida cidade. Atualmente reside em Florianópolis (SC/Brasil), e cursa Moda na Universidade do Sul de Santa Catarina -(UNISUL). Quando está “desmontado” João trabalha com moda, corte e costura, e considera o fazer de si drag como uma profissão também. Sua família, composta por pai, mãe e irmãos, sabe e apoia tanto a sua drag que é conhecida por todas as pessoas que convive, quanto a sua identidade sexual que também é sabida. Sobre sua personalidade, afirma que quando está “desmontado” sente-se mais tímido e sem coragem para realizar determinadas ações, ao passo que “montada” sente que pode se expressar e acessar lugares diferentes dos usuais. Lembra-se de gostar das produções do gênero oposto desde a infância, quando já brincava de desfi-

les com seu irmão usando roupas e acessórios da mãe. A dança também é algo presente na sua vida desde antes de fazer de si drag, pois dançou muitos anos em Centros de Tradições Gaúchas (CTG), bem como em escolas de dança que possibilitaram que dançasse profissionalmente. A vontade de fazer drag surgiu através da sua descoberta sobre práticas de maquiagens que o apresentaram as práticas drag, lugar que compreendeu se encaixar.

1.3.10 Lanna Danger, Drag Queen Cantora

Lanna Danger é uma drag queen cantora de Ijuí (RS/Brasil); pela proximidade com Santa Maria (RS/Brasil), apresentou-se muitas vezes pelo eixo formado pelas cidades de Ijuí, Santa Maria e Rosário do Sul que perpassa pelo circuito drag santamariense. Quando está “desmontado” chama-se Franklin, um homem cis, gay, solteiro, de trinta e cinco anos de idade, com o ensino superior e pós-graduação completos. Trabalha como professor de língua inglesa. Sua família é constituída por pai, mãe, um irmão e duas irmãs. Sobre o seu fazer drag, afirma que as pessoas da sua família e do seu convívio sabem acerca de tal fato, exceto parentes que não são próximos; já sua identidade sexual é sabida por todas as pessoas que o conhecem. Sobre sua personalidade ressalta que “desmontado” sente-se mais contido, não é uma pessoa expansiva mesmo que goste de conversar com diferentes pessoas, no entanto, sem chamar muita a atenção. Quando está “montada” percebe que a Lanna é muito comunicativa, que ela não para durante as festas, está sempre puxando conversa, e possui a habilidade de falar sobre qualquer assunto com quem quer que seja. Refletindo sobre sua trajetória e o início da sua relação com produções relacionadas a vestimentas e comportamentos associadas ao gênero oposto do seu, afirma que sempre esteve rodeado de meninos na infância, porque seus familiares compreendiam que meninos deveriam brincar com meninos. Mas lembra de que quando sua irmã saía de casa colocava os pares de sapatos de saltos e de bico fino de cor azul dela; lembra também que sempre sentiu uma identificação com a Barbie (boneca). Sobre a preferência pela Barbie, pontua que: “meu pai era maravilhoso comigo, me levava pra fazer coisas de menino e eu amava, amo até hoje, porém quando

ele me levava pra comprar presentes na loja, a primeira coisa que eu fazia era correr na parte das bonecas/Barbie. Mesmo não concordando, eu nunca fui re-preendido por ele”. Ainda refletindo sobre sua trajetória, ressalta que as experiências de gênero antes de ser drag aconteceram através da sua participação no teatro; participou por mais de dez anos do Grupo de Teatro da Unijui (Ijuí/RS/Brasil) e também da Proart de Santa Maria (RS/Brasil). Assim, sua história de vida tem relação com o teatro, lugar que lhe proporcionou muitos prêmios e histórias tornando-se parte das suas identificações. A sua personagem surgiu no ambiente teatral incentivada por outros atores e atrizes; inclusive o nome da sua personagem foi dado pelo seu diretor de teatro, bem como todos os exercícios de criação de personagem se encontram na Lanna; toda a técnica de atuação e de improvisação se faz presente sempre que a comunicação com o público é exigida. A vontade de fazer drag surgiu nas festas do GTU (Grupo de Teatro da Unijuí), porque ali organizavam performances variadas, como Sandy e Junior, Madonna, Cher; foi neste contexto que a Moona Zaky apareceu (primeiro nome de drag), porém ninguém a chamava de Moona Zaky e sim de “mona”, fato que promoveu a troca para o sugerido nome Lanna Danger. Ressalta, ainda, que a vontade de performar fora do ambiente de diversão das festas do grupo de teatro aconteceu em 2006, quando assistiu pela primeira vez a sua futura madrinha drag, Jully Angel, na extinta boate Fervo Mix Pub de Santa Maria. Foi lá que o “coração disparou e foi dito o sim” para si mesmo, sobre um dia performar na casa noturna que, tempos depois, a contratou como performer.

1.3.11 Loretta Cornish, Drag Queen Fashionista

Loretta Cornish é uma drag queen santamariense com sete anos de trajetória drag. Quando está “desmontada”, chama-se Pedro; um homem cis, gay, solteiro, de vinte e sete anos de idade, com o ensino superior completo em Teatro. É natural da cidade de Santa Maria (RS/Brasil), e atualmente cursa sua segunda graduação em Moda, bem como trabalha como barista e de forma autônoma com moda. Sua família é composta por seu pai, sua mãe e um irmão. Refletindo sobre sua trajetória drag, afirma que todas as pessoas que o conhe-

cem sabem que ele é um homem gay que faz drag. Sobre sua personalidade, ressalta que quando está “montada” consegue ser mais comunicativo e com maior presença nos lugares que frequenta, sentindo, assim, que sua presença não passa despercebida. “Desmontado” afirma ser uma pessoa quieta, mesmo interagindo com as pessoas, percebe que é uma interação mais discreta e tranquila. As identificações com produções do gênero oposto foram experimentadas primeiro no teatro, pois ao atuar em peças interpretando diferentes personagens transitou pelos gêneros, corpos e existências diversas; pontua que: “sempre fui muito natural com minhas vontades e em aceitar coisas que eu me apaixonava, nunca me podei e sempre aceitei papéis que me ofereciam, Loretta inclusive surgiu para um espetáculo que ela foi a Branca de Neve para uma adaptação de O Mistério de Feiurinha”. Além das experimentações advindas do teatro, para Loretta tudo pode ser uma vivência de gênero, desde uma comparação entre ser criança, ser menino e brincar com os saltos da mãe, ou se sentir atraído por vestido; sobre isso afirma acreditar que “tudo é social e uma grande construção errada sobre o que é de menino e o que é de menina, mas acho que dentro desse social tem sim uma identificação, e acredito que justamente por ser imposto que atraí tanto, muitas vezes”. A vontade de fazer drag surgiu através da influência de amigos, além da sua própria vontade de querer fazer parte, explorar mais de si e possibilitar expandir suas opções como profissional de teatro. Costuma dizer que “a Loretta chegou em um momento muito importante, que me ajudou a crescer muito e a ver meu corpo de forma afetiva e a cuidar dele, gostar dele. Loretta me fez ver beleza em mim e admirar meus processos”.

1.3.12 Calíope, Drag Queen Fashionista

Calíope é uma drag queen fashionista da cidade de Santa Maria (RS-Brasil), com três anos de trajetória drag. Quando está “desmontada” chama-se Circe, uma mulher trans, pansexual, solteira, de 23 anos de idade, com o ensino médio completo. Natural da cidade de Guaíba (RS/Brasil) mudou-se para Santa Maria junto da sua família. Atualmente trabalha como auxiliar administrativa empresarial. Sua família é composta por pai e mãe, e assim como a sua família todas as pessoas que a conhecem sabe que faz drag;

sobre a sua identidade sexual, afirma não falar abertamente sobre o assunto. Quando está “montada” e “desmontada” define sua personalidade através do humor ácido, e como uma pessoa e persona descolada e sexy. Antes de fazer drag ressalta que desde muito jovem identificava-se com produções estéticas e comportamentais associadas ao gênero feminino. A vontade de fazer drag surgiu quando começou a se entender como pessoa e, então, reconheceu para si que poderia ser quem quisesse; a sua drag é como um “modo turbo” de quem é quando está “desmontada”, pois “existe muitas coisas da ‘Calíope’ na CIRCE e vice versa!”.

1.4 O ENCONTRO COM A DRAG QUEEN THAYLLA FÊNIX: FASCÍNIO E ESTRANHAMENTO

“Montada ou montada da barriga para cima” são expressões advindas do campo desta pesquisa. Interlocutoras/es frequentemente usam as expressões para referirem-se, respectivamente, ao fato de que comparecerão como drags nos diferentes espaços urbanos e nas diferentes plataformas digitais que coabitam na cidade e na internet. A partir das observações participantes e narrativas das/os interlocutoras/es ressalto, muito brevemente, que drags são pessoas artísticas corporificadas/os por homens, mulheres, travestis, pessoas trans e pessoas não binárias de gênero de diferentes identidades sexuais; vivenciam a experiência da “montação”, termo nativo para o ato de se produzir drag, para empreender em performances teatrais e/ou na própria diversão. Frequentemente homens montam-se como drag queens teatralizando femininos, mas além de atualmente fazer-se drag não pressupor identidade de gênero e sexual, dentre inúmeras possibilidades de identificações, são, por exemplo, também teatralizados masculinos, como no caso dos drag kings, e teatralidades não binárias por drag queers. Corporalidades e teatralidades são aspectos centrais para a compreensão das experiências drag (VENCATO, 2002), e tais aspectos serão retomados neste trabalho.

Drags santamarienses fazem parte do tema de investigação desta pesquisa realizada no doutorado entre os anos de 2019 e 2023, bem como da pesquisa anteriormente desenvolvida no mestrado entre os anos de 2017 e

2018. O primeiro encontro que tive com uma drag queen santamariense data de meados do ano de 2015, assim, através da página do extinto bar Boteco do Rosário no Facebook fui convidada para a primeira edição da festa Drag Night, que aconteceu em dez de junho do ano de 2015, numa quarta-feira de inverno, coincidentemente, dia do meu aniversário. O *flyer* que divulgava a festa informava que a noite contaria com a apresentação da drag queen Thaylla Fênix, bem como com um concurso chamado: “Baphooooo!!!! Troféu pika de ouro para a melhor montaria”. Assim como não havia assistido a performances ou mesmo conhecido artistas drag fora da televisão e cinema, muito menos compreendia o que significava “montaria” naquele contexto, apenas achava que sabia o que esperar do bar comemorando meu aniversário naquela Drag Night (OLIVEIRA, 2019). Escrevo sobre o encontro com uma drag queen reproduzindo o velho clichê: “no lugar certo na hora certa” para aludir sobre receber um presente ofertado pelas entrelinhas do acaso, conforme aceitei recebê-lo através das sensibilidades causadoras de fascínios seguidos de estranhamentos (DA MATTA, 1978, VELHO, 1980).

Naquela noite corria com olhares por todos os lados daquele espaço, fascinada com as drags que circulavam pelo bar e constatava que o já conhecido Boteco estava diferente, possuía outra energia, as vozes, as risadas e as pessoas eram outras, e pessoalmente eu também estava diferente em meio às plumas, paetês e músicas pop dos anos 2000, que contagiavam o espaço e o meu corpo. Um pouco disso tudo obtive uma espécie de ápice imaginativo e fascinado durante a primeira performance da noite. Assim, diante de um palco improvisado estava atenta ao camarim também improvisado com cabides e panos, observando os gestos corporais da drag queen Thaylla Fênix desde a saída do camarim até o fim da performance. Acompanhada por música eletrônica Thaylla caminhou do camarim ao palco usando seu cabelo preso, máscara e capa cobrindo parcialmente seu rosto e corpo, bem como enormes pares de saltos. Conforme a música desenvolveu Thaylla soltou o longo cabelo sintético de cor preta e despiu-se da capa, expondo seu *collant* justo ao corpo ao passo que mantinha sobre o rosto a máscara, ambos da cor preta. Thaylla exuberava impactante

sensualidade através da sua corporalidade e performance enquanto caminhava, dançava e lançava seu chicote de couro no chão (OLIVEIRA, 2019).

Foi exatamente durante a performance da drag queen Thaylla Fênix que o fascínio começava a se traduzir em estranhamentos que perduraram por algum tempo até se materializarem em um tema e projeto de pesquisa no ano de 2017; de acordo com Da Matta e Velho (1978, 1980), é nesse movimento de estranhar aquilo que supomos familiaridade que desvelamos normas socioculturais materializadas por mecanismos de legitimação. O distanciamento que o referido movimento provoca permite-nos confrontar teoricamente, e mesmo emocionalmente aquilo que buscamos conhecer e compreender. E enquanto Thaylla lançava seu chicote no chão e trocava conosco, embasbacadas/os em frente ao palco, olhares que buscavam alguém para dançar, disfarçadamente, fui dando um passo atrás já que:

estava com vergonha e não queria ser escolhida. Mas, sobretudo, nesse exato instante ao acompanhar seu show, curiosa e fascinada, me ocorria certo estranhamento. Pois, o fascínio que eu sentia ao ver Thaylla performar era confrontado com a ideia de que Thaylla, extremamente feminina e sensual, estava sendo teatralizada por um artista homem. Então, cá com meus botões, pensei: será que a plateia sabe disso? Escuto de uma amiga: “Mas é tão parecida com uma mulher, será que não é trans”? Como o Boteco do Rosário não era um bar LGBT e essa era a primeira edição da Drag Night, me questionava se as pessoas presentes e “fora do meio” conheciam, mesmo que minimamente como eu, a arte drag. (OLIVEIRA, 2019, p. 28)

Relembrar o encontro com Thaylla ainda produz lembranças e emoções anteriormente não descritas, sobre outros tipos de fascínios e estranhamentos experimentados naquela noite. No entanto, os caminhos que venho trilhando com as/os interlocutoras/os e com a pesquisa me ensinam que esses outros fascínios são importantes de serem reconhecidos. A experiência que hoje busco descrever desse encontro é invertida em sua ordem. Mesmo que aparentemente de forma sutil, compreendo essa retomada de narrativa reformulada como uma forma madura e corajosa de narrar, pois antes de me fascinar e estranhar a personagem pelo fato de ser ela impecavelmente feminina e sensual, mas teatralizada por um artista homem, estranhei primeiro minha própria reação sobre sentir-se atraída pela inebriante, para mim, sensualidade feminina da drag e, assim, posteriormente e de forma racionalizada estranhei a ambiguidade ante-

riormente relatada. Conforme este trabalho avança passo a ressaltar que o riso provocado pelo humor característico das performances drag é uma das formas que impactam as pessoas. Sensualidade, atração, fantasia, representatividade, possibilidade, fascínio, perplexidade, confusão, rejeição, abjeção, estranhamento etc; são outras impactantes que no decorrer do trabalho serão retomadas.

De momento descrevo meu encontro com a drag queen Thaylla Fênix para refletir sobre o instante em que, intimamente, comecei a escolher o tema de estudo desta pesquisa. Sou uma mulher cis, branca, do Sul Global, moradora da região central da cidade de Santa Maria/RS/Brasil, bacharela, mestra e doutora em Ciências Sociais na Universidade Federal de Santa Maria - (UFSM), professora da rede básica de ensino, feminista, filha de mãe solo e neta de mãe solo. Não faço drag, não sou fã da drag norte-americana *RuPaul* e do seu *reality RuPaul's Drag Race*⁸ e não acompanhava o trabalho de drags estrangeiras/os, brasileiras/os e santamarienses até o referido encontro. Penso, assim, que a escolha desse tema de estudo tem relação com meu interesse acadêmico nos estudos de gênero, sexualidade e queer; com o fascínio e estranhamento sensivelmente experimentado, que também se relacionam com o olhar proporcionado pelos referidos estudos; com vivências passadas de situações familiares machistas, homofóbicas e transfóbicas; com o fato de eu mesma me considerar uma *outsider*, como me sugeriu uma grande amiga quando refletíamos sobre nossas escolhas de pesquisa, e certamente uma *outsider* que prefere observar a vida social em suas interações após o pôr do sol, sempre me questionando se “todos os gatos são pardos à noite”. De fato, muitos são os caminhos da vida que nos levam ao encontro daquilo que estudamos, e a certeza imediata reside no fato de que todas as repostas sobre a escolha de um tema de pesquisa são de ordem subjetivas.

1.4.1 Saberes Corporificados: Ontologias e Epistemologias Feministas

Afirma Harding (2019), que o paradigma em torno da neutralidade valorativa para a obtenção da objetividade maximizada é contestado a partir da constatação de que não há, em contrapartida, neutralidade no que toca as posi-

⁸ Muitas pessoas já me perguntaram e ainda perguntam: “você escolheu estudar drag porque é fã de *RuPaul*?”

ções e práticas sexistas e androcêntricas nas pesquisas científicas. A constatação que advém da crítica feminista problematiza a suposta objetividade traduzida como o ponto de vista dos homens, que selecionam o que são problemas científicos, quais são os conceitos e hipóteses importantes, o que conta como evidência a ser interpretada, e quais as conclusões a serem disseminadas, bem como para quais grupos disseminar os resultados (HARDING, 2019). A crítica demonstra, então, que tal movimento em torno da objetividade maximizada negligencia, dentre muitas coisas, o reconhecimento das mulheres nas problemáticas, assim como dos diferentes grupos sociais considerados minoritários (HARDING, 2019).

A crítica também desnuda os significados usuais encontrados em torno da categoria da objetividade enquanto neutralidade valorativa. Por um lado, em detrimento de uma simples perspectiva metodológica, é afirmado que a objetividade permeada por tencionamento político, sociocultural e econômico é posta em prática como reação a movimentos políticos de amplo alcance, engendrando-se, portanto, uma ciência transformada por governos e indústrias ao isolá-la das problemáticas sociais que emergem; assim, ela pode tanto atuar como impedimento, quanto promoção das perspectivas democráticas na pesquisa (PROCTOR apud HARDING, 2019). Por outro lado, a objetividade é compreendida como um ideal inalcançável para as “mulheres, afro-americanos ou indígenas conhecedores de culturas não ocidentais considerados como sujeitos que tendem a interesses próprios e subjetividade” (HARDING, 2019, p.148). Nesta perspectiva “eles são rejeitados como incapazes de produzir conhecimento confiável que homens, brancos, ocidentais ou algum outro grupo dominante pode supostamente produzir” (HARDING, 2019, p.148).

As críticas feministas que advém das teorias da perspectiva da objetividade forte e da objetividade parcial afirmam que uma mudança de paradigma implica em uma mudança nos modos de perscrutar. Expurga-se, para tanto, o ideal da objetividade livre de valores em face da objetividade forte reconhecedora de:

como a ciência é na verdade praticada atualmente no mundo real. Ela não parte de um ideal abstrato que tornaria a ciência perfeita. Além disso, à luz desta situação, ela tenta identificar exatamente o solo do principal problema com as práticas convencionais que visam alcançar a neutralidade nas pesquisas: a homogeneidade das comunidades acadêmicas, que são tanto “naturais” (por exemplo, apenas homens) quanto treinadas (a partir da instrução específica de cada disciplina). Quer dizer, tais comunidades atraem e admitem apenas cidadãos de um conjunto específico de valores e interesses sociais da elite e os treina para práticas de pesquisa que levam adiante tais valores e interesses específicos. Ademais, a proposta de objetividade forte tem como foco responder questões sobre a relação entre as condições de vida dos sujeitos e as principais relações sociais que formam tais condições [...] (HARDING, 2019, p.146)

A objetividade forte consiste em “uma metodologia, uma epistemologia, uma filosofia da ciência e uma sociologia do conhecimento” (HARDING, 2019, p.147), no qual a questão da objetividade na produção do conhecimento é lida em termos da aplicação dos preceitos metodológicos acima referidos. Tais preceitos desafiam os quadros conceituais dominantes, e retomam as problemáticas que impactam a vida cotidiana dos grupos negligenciados. Nesta perspectiva importa a forma e o projeto de pesquisa, e não somente as técnicas para a obtenção de dados, pois “nossas ciências são tudo menos neutras e livres de valores e interesses” (HARDING, 2019, p.151). É nesse sentido que a questão em torno da objetividade é uma questão para a ciência feminista; portanto, a problemática não se encerra nos preceitos listados por Harding (2019), mas é ampliada partindo da discussão que a objetividade forte engendra, pois “a objetividade forte defende o “conhecimento situado”, para usar as palavras de Donna Haraway”⁹ (HARDING, 2019, p. 156).

O movimento desqualificador entre eles e nós, que como denunciado pela crítica feminista permeia e constitui a construção do conhecimento científico, corrobora na afirmativa de que o “‘eles’ imaginado constitui uma espécie de conspiração invisível de cientistas e filósofos masculinistas, dotados de bolsas de pesquisa e de laboratórios” (HARAWAY, 1995, p.7); e que “o ‘nós’ imaginado são os outros corporificados, a quem não se permite não ter um corpo, um

9 A observação de Harding (2019), sobre as revoluções sociais, que incluem a crítica feminista, contribuir nos avanços da ciência pode ser traduzida, de acordo com Haraway (2019, p.28), como “uma proposta a respeito das consequências para o conhecimento de novas tecnologias de posicionamento”.

ponto de vista finito e, portanto, um viés desqualificador e poluidor em qualquer discussão relevante” (HARAWAY, 1995, p.7). Nesse sentido, é problematizada a objetividade descorporificada e desenvolvida através de uma espécie de “truque mítico de Deus de ver tudo de lugar nenhum” (HARAWAY, 1995, p.19), feita por “eles” ultrapassando, assim, a denúncia da crítica feminista como um fim ao desenvolver uma proposta de objetividade corporificada para os projetos científicos feministas e críticos, pois a “objetividade feminista significa, simplesmente, saberes localizados” (HARAWAY, 1995, p.18).

Conforme a referida autora, desmistificar o truque mítico implica no reconhecimento da corporificação e da particularidade da visão, ou seja, dos nossos olhares sobre o mundo. Este reconhecimento postula uma perspectiva aplicável e não ingênua sobre a objetividade, priorizando uma escrita feminista que retoma o corpo e, assim, a tecnologia da visão desde algum lugar. De acordo com Haraway (1995, p.21):

precisamos aprender em nossos corpos, dotados das cores e da visão estereoscópica dos primatas, como vincular o objetivo aos nossos instrumentos teóricos e políticos de modo a nomear onde estamos e onde não estamos, nas dimensões do espaço mental e físico que mal sabemos como nomear. Assim, de modo não muito perverso, a objetividade revela-se como algo que diz respeito à corporificação específica e particular e não, definitivamente, como algo a respeito da falsa visão que promete transcendência de todos os limites e responsabilidades.

“Apenas a perspectiva parcial promete visão objetiva” (HARAWAY, 1995, p.21), e engendra a questão da responsabilidade sobre aquilo que aprendemos a observar. A visão não é passiva, mas um modo ativo de perceber, interpretar e traduzir os modos de vida particulares para, então, produzir conhecimento localizado. Modos de ver corporificados dizem respeito sobre a “elaborada especificidade e diferença e do amoroso cuidado que as pessoas têm de ter ao aprender como ver fielmente do ponto de vista do outro” (HARAWAY, 1995, p.22). Somos sujeitas/os constituídas/os de diferentes identificações, e justamente o “eu dividido e contraditório é o que pode interrogar os posicionamentos e ser responsabilizado, o que pode construir e juntar-se a conversas racionais e imaginações fantásticas que mudam a história” (HARAWAY, 1995, p.26), pois:

a topografia da subjetividade é multidimensional bem como, portanto, a visão. O eu cognoscente é parcial em todas suas formas, nunca acabado, completo, dado ou original; é sempre construído e alinhavado de maneira imperfeita e, portanto, capaz de juntar-se a outro, de ver junto sem pretender ser outro. Eis aqui a promessa de objetividade: um conhecedor científico não procura a posição de identidade com o objeto, mas de objetividade, isto é, de conexão parcial. Não há maneira de “estar” simultaneamente em todas, ou inteiramente em uma, das posições privilegiadas (subjugadas) estruturadas por gênero, raça, nação e classe. (HARAWAY, 1995, p.26-27)

É nesse sentido que busco nesta etnografia do particular conectada (ABU-LUGHOD, 2018, HINE, 2015), desenvolver a tecnologia da visão desde meu corpo marcado, e em conexão parcial com drags no circuito de práticas *on-offline* drag a partir Santa Maria/RS¹⁰, compreendendo a objetividade como racionalidade posicionada para a produção do conhecimento localizado (HARAWAY, 1995). Como Cientista Social do Sul Global localizo-me, assim, afinada aos ciberfeminismos da diferença e aos estudos queer; através da insurgência histórica vinculada a demandas de diferentes grupos políticos negligenciados, os referidos estudos promovem a desestabilização das epistemologias canônicas de forma interdisciplinar ao produzir perspectivas críticas traduzidas como saberes subalternos ou saberes da diferença (PELÚCIO, 2012, MISKOLCI, 2014).

Entre os anos de 2017 e 2018 busquei conhecer e compreender a lógica que configura a cena drag santamariense. A partir das práticas de drags interlocutoras/es desenvolvi mapeamento metodológico acerca dos espaços urbanos e dos ambientes digitais com performances, sociabilidades, interações e experimentações de si drag como constituidores do circuito de práticas *on-offline* drag (OLIVEIRA, 2019). Assim como meu encontro inicial com uma drag queen data de outrora, é importante dizer que a presente tese seguiu com os desdobramentos do trabalho iniciado com as/os interlocutoras/es no mestrado. No curso de doutoramento iniciado no ano de 2019, segui desenvolvendo o trabalho etnográfico com drags no circuito de práticas *on-offline* drag ampliando minhas perguntas, mergulhando em outras práticas, trilhando novos caminhos teórico-metodológicos, ressaltando o contexto atravessado pela pandemia

¹⁰ A partir de Santa Maria, pois o circuito ultrapassa as fronteiras físicas da cidade ao materializar-se nos ambientes digitais.

mundial provocada pela Covid-19, perguntando-me, enquanto indagação norteadora da pesquisa, como as/os drags de Santa Maria (RS/Brasil) produzem corporalidades e teatralizam gêneros para dar vida a personas artísticas através dos diferentes agenciamentos das identificações em um circuito de práticas *on-offline*? Neste capítulo busco descrever analiticamente os caminhos que trilhei para a obtenção de respostas.

1.5 LUGARES DA PESQUISA: O CIRCUITO DE PRÁTICAS ON-OFF DRAG

Rodeada por morros e no centro do estado do Rio Grande do Sul, Santa Maria é conhecida como “Santa Maria da Boca do Monte” e “Coração do Rio Grande do Sul”. Com aproximadamente 280 mil habitantes é considerada uma cidade de médio porte, a maior cidade da região central e a quinta maior do estado. A religiosidade local é predominantemente católica, e sua história é relacionada ao relevante sistema ferroviário de outrora e por dispor de grande guarnição militar, a segunda maior do Brasil. Em 1960, com a implantação da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) passa a ser conhecida como “Cidade Universitária” e, posteriormente, “Cidade Cultura”. A Universidade Federal de Santa Maria é a maior universidade pública da região central do Rio Grande do Sul, formada por mais de cem cursos de graduação, mais de cem cursos de pós-graduação, quatro campi e o Hospital Universitário. A UFSM constitui parte das paisagens e conforma identidades da cidade, assim como também faz parte da vida de diferentes pessoas e daquelas que passam a residir em Santa Maria/RS através do movimento anual que reúne milhares de estudantes através do ingresso em cursos do ensino superior. O campus é parte da comunidade santamariense que o coabita também aos finais de semana. Lugar de conhecimento, tecnologia e inovação, a UFSM também é a casa de mais de setecentos estudantes que residem nas Casas Universitárias; lugar de comida boa no Restaurante Universitário, ou “ru”, “R.U”, com direito a paçoquinha de sobremesa; lugar de planetário, diferentes prédios, bosques, pontes, esculturas, monumentos, bibliotecas, animais, pessoas, diferenças e sonhos; alguns interrompidos, já que é também nesta cidade que a tragédia da Boate Kiss, ou a tragédia de Santa Maria (SIQUEIRA, VICTORIA, 2018), vitimou 242 pes-

soas, em sua grande maioria universitárias/os de diferentes cursos da UFSM, e deixou mais de 600 pessoas feridas no verão de 2013. No curso de Ciências Sociais da UFSM é desenvolvido, pela professora e antropóloga Dra. Virginia Susana Vecchioli, o projeto que visa desenvolver o memorial para as vítimas da tragédia¹¹.

E com importante movimento histórico associado à diversidade existem em Santa Maria atualmente a ONG Igualdade e coletivos LGBTQIA+, como o Coletivo Voe e o Coletivo Transviver, promulgando ações em prol da diversidade na cidade. Entre 2016 e 2017, a cidade contou com o Manifesta Coletivo formado por drags locais para buscar conexão com o movimento LGBTQIA+. A partir de 2015 a Muamba, festa popular do carnaval de rua, passou a promover espaço festivo que se pretendeu livre de “machismos, racismos, LGBTfobias e intolerâncias religiosas”. Ocorrendo anualmente duas paradas de orgulho LGBTQIA+ na cidade; sendo elas a Parada da Região Centro organizada pela ONG Igualdade em parceria com a prefeitura municipal e a Parada LGBT Alternativa idealizada e organizada pelo Coletivo Voe.

Na cidade de Santa Maria algumas pessoas LGBTQIA+ são reconhecidas como figuras públicas através dos trabalhos que desenvolvem nos movimentos associados à diversidade. Nei D’Ogum, falecido em 24 de agosto de 2017, foi um ativista do movimento negro, do movimento LGBTQIA+ e praticante da religião de matriz africana. Foi fundador do Coletivo Ará Dudu de arte e cultura negra, da festa carnavalesca Muamba e atuou como coordenador geral do Coletivo Voe. Em sua trajetória desenvolveu diversos trabalhos culturais na cidade, que incluem a coordenação do núcleo de ações culturais e educativas do Museu Treze de Maio, a articulação da 1ª conferência municipal e regional dos povos de terreiro, a secretaria geral da associação das escolas de samba de Santa Maria, dentre outros. Na categoria cultura negra foi premiado na capital gaúcha com o título Diversidade RS em 2014. Filiado ao Partido dos Trabalhadores desde 1986, foi candidato a vereador tornando-se o sexto vereador mais votado do PT naquele ano de 2016. O premiado documentário “Preto, Pobre e

11 Arte e Memória em Santa Maria: em Prol da Criação de um Memorial em Homenagem às Vítimas da Tragédia da Boate Kiss Disponível em: < <https://portal.ufsm.br/projetos/publico/projetos/view.html?idProjeto=52474> > Acesso em: 26 Mai. 2025.

Puto”, lançado em 2016 e dirigido por Diego Tafarel, materializa em imagens e som um pouco da trajetória de Nei D’Ogum.

Cilene Rossi é uma mulher trans moradora de zona periférica de Santa Maria reconhecida por suas performances artísticas e ativismo LGBTQIA+, bem como pelos trabalhos comunitários que realiza. É praticante da religião de matriz africana, e na última eleição política municipal trabalhou com a drag queen Willow Dean na campanha da vereadora eleita Marina Callegaro - PT. Em entrevista a TV Campus¹², conversou sobre sua trajetória que perpassa pelo mercado do sexo e segue de encontro as suas tentativas de adentrar em outro mercado de trabalho, ressaltando ter sido a primeira mulher trans que obteve carteira de trabalho assinada na cidade. Suas performances artísticas exuberam estilos de indumentárias compostas por vestidos longos de gala, que imprimem sua estética e reconhecimento como Diva da Diversidade. É a apresentadora oficial de eventos LGBTQIA+ santamarienses, como o Jantar da Diversidade que elege anualmente a Corte da Diversidade de Santa Maria contabilizando 18º edições em 2022, bem como a Parada Alternativa, dentre outros.

As trajetórias de Ney D’Ogum e de Cilene Rossi encontram-se com a trajetória de Verônica Oliveira. Como amigos que trabalharam fortemente no ativismo LGBTQIA+ da cidade, formaram uma tríade de luta amplamente reconhecida; quando conversei com Ney D’Ogum pela primeira vez também observei a reunião da referida tríade no lançamento do documentário “Preto, Pobre e Puto”, que aconteceu na casa noturna Rockers Soul Food, e nos eventos e nas festas que participei após aquela noite.

A cidade assistiu a um aumento significativo nos números de transfeminicídios no ano de 2019 (BALIEIRO, MISKOLCI, 2020), tornando vítima também Verônica Oliveira; mulher trans¹³ que morou em zona periférica da

12 “Transgeneridade: Diversidades - Cilene Rossi”. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=_hy39Fqpskg > Acesso em: 26 Mai. 2025.

13 Sobre sua autoidentificação como mulher trans afirmou que: “sempre me senti uma mulher trans, hoje evoluímos muito em questão de direitos até mesmo com direito a nome feminino na carteira de identidade”; aqui refletindo em postagem no Facebook sobre ter sido vencedora de prêmios carnavalescos como “musa gay” e não como mulher trans. Postagem de Verônica Oliveira. Disponível em: < <https://www.facebook.com/veronica.alojamento/posts/1194052720778126> > Acesso em: 26 Mai. 2025.

cidade e trabalhou no mercado do sexo, sendo reconhecida pela participação nos movimentos associados à diversidade e pelo trabalho como idealizadora e proprietária de uma casa de acolhimento para pessoas trans conhecida como o “Alojamento da Verônica”. Seu velório na Câmara de Vereadores da cidade, em 12 de dezembro de 2019, foi fruto de ampla pressão popular durante sessão plenária, especificamente, de ativistas LGBTQIA+ e amigas/os. Ironicamente a parada LGBT Alternativa, em 2019, trouxe como tema a expressão: “Que bom te ver viva” e Verônica, ou “Mãe Loira”, como a madrinha da parada de orgulho. Em 2021 foi criado o Espaço Multiprofissional Casa Verônica vinculado ao Observatório de Direitos Humanos (ODH) e Pró-Reitoria de Extensão (PRE) da UFSM; a Casa Verônica constitui a implantação de um centro de referência articulador da política de igualdade de gênero. O nome Casa Verônica foi escolhido em votação popular e visa reconhecer, homenagear e manter viva a memória de Verônica Oliveira.

De fato, há em Santa Maria um grande mosaico de organizações, coletivos, pessoas e trajetórias que materializam historicamente os movimentos em prol da diversidade. Foi através das/os interlocutoras/es deste trabalho, pertencentes ao referido mosaico, que tive a oportunidade de saber mais sobre essas e outras trajetórias importantes para os movimentos LGBTQIA+ santamarienses; bem como de pesquisas já realizadas no contexto santamariense¹⁴.

Na cidade de Santa Maria busquei percorrer os espaços urbanos com performances e sociabilidades drag para realizar as observações participantes com drags e, assim, me encontrar com os “fatos etnográficos” do campo da pesquisa (PEIRANO, 2014, p. 380), isto é, com os acontecimentos do campo; é importante destacar que todos os eventos e as festas deste mapeamento são frequentados principalmente por pessoas universitárias. Sobre os espaços urbanos que constituem os lugares desta pesquisa, ressalto que duas festas drag aconteciam na cidade, em 2017, sendo elas a festa LipSync sediada na extinta boate Macondo Lugar e a Manifesta organizada por drags que fizeram parte do Manifesta Coletivo, sendo realizada no Boteco do Rosário e no Clube Comercial; essas duas festas foram extintas, entre o fim de 2017 e o início do ano de

14 Conferir Souza (2021), Bernava (2019), Souza et al. (2015), Machado e Silva (2015).

2018¹⁵. Anualmente havia o Miss Drag Queen Rio Grande do Sul escolhendo a Miss Drag RS na cidade vizinha de Rosário do Sul (RS/Brasil), bem como o Jantar da Diversidade elegendo a corte da diversidade de Santa Maria com últimas edições que antecederam a pandemia do coronavírus, respectivamente, em 2017 e 2018¹⁶. Desde 2015, o carnaval de rua santamariense com desfiles das escolas de samba, importante na trajetória de algumas drags, não foi desenvolvido em razão do impasse entre a prefeitura e as escolas no que se refere a investimento, retornando tal evento neste ano de 2023.

No entanto, no início do ano de 2018, quatro drags que conceberam o projeto Moirai¹⁷ buscando unir “drag, arte, performances e *psychedelic*”, passaram a levar performances drag para festas de *techno music*. Neste mesmo ano nos municípios da região noroeste do estado, como Cruz Alta/RS, Frederico Westphalen/RS, Ijuí/RS e Santo Ângelo/RS, drags de Santa Maria trabalharam com performances e/ou com discotecagem de músicas. Assim, ao longo do ano de 2018 tornaram-se ínfimos os tradicionais espaços com performances e sociabilidades drag em Santa Maria, ao passo que foi observado drags adentrando em festas eletrônicas itinerantes, em festas LGBTQIA+ da região e nos ambientes digitais para se desenvolverem como youtubers e/ou produtoras/es de conteúdos digitais no Instagram¹⁸.

Até março do ano de 2020, antes do isolamento social provocado pela pandemia da Covid-19, a casa noturna Rockers Soul Food, os bares Blue Bar e o extinto Baron Bar, o Clube Comercial e a escola de samba Mocidade Independente das Dores sediavam festas LGBTQIA+. Ocorrendo desde 2019, no Clube Comercial e no Blue Bar, edições da festa drag Bapho Drag, e no Baron Bar a festa drag Buatchy da Popô, sendo que ambas as festas foram concebidas

15 Em decorrência do fim do Manifesta Coletivo, bem como dos encerramentos das atividades do Boteco do Rosário e do Macondo Lugar; a “casa verde” sede do Macondo comprada pela igreja evangélica Assembléia de Deus.

16 Respectivamente, contabilizando 15º e 11º edições.

17 Haus of Moirai. Disponível em: <<https://www.instagram.com/hausofmoirai/>> Acesso em: 26 Mai. 2025.

18 Esta redução, entre os anos de 2017 e 2018, nos espaços urbanos reconhecidos por usuários habituais como pontos de encontros do circuito drag foi relevante para os novos modos de experimentar as sociabilidades e as experimentações de si nos ambientes digitais, fato que reconfigurou as práticas drag, o circuito e, conseqüentemente, o trabalho de campo (OLIVEIRA, KRISCHKE, SIQUEIRA, 2022).

e organizadas por drags. Estreando, em novembro de 2019, o Miss Drag Race RS em Rosário do Sul/RS seguindo a tradição do concurso na cidade vizinha. Com o processo de imunização contra a Covid-19 possibilitando a retomada também das festas e dos eventos no ano de 2022, houve novas edições tanto do Jantar da Diversidade, quanto do Miss Drag Race. Festas drag ainda não foram realizadas, no entanto drags têm frequentado festas LGBTQIA+ na casa noturna Rockers Soul Food e no bar, inaugurado neste ano de 2023, The Peppers.

Nenhum dos referidos espaços urbanos constituem-se somente como pontos de encontros para as performances, sociabilidades e experimentações drag e LGBTQIA+, mas assumiam e assumem significados diversos para grupos sociais diferentes em ocasiões específicas¹⁹. O Boteco do Rosário, que foi sediado no bairro central Nossa Senhora do Rosário, ocupava um espaço quadrado relativamente pequeno, sem divisórias, salvo “cozinha e banheiros, possuindo o balcão do bar e um minúsculo e baixo palco com mesas e cadeiras ao redor. Os azulejos brancos na parede remetiam a um boteco, assim como o seu nome” (OLIVEIRA, 2019, p.28). Recebia shows musicais de bandas e artistas da cidade e região e sediava festas temáticas, como as festas drag Ditirambo Cósmico, Drag Night e a primeira Manifesta, que após o fim da Drag Night seguiu propiciando espaços para “as manas” frequentarem “montadas”.

O espaço que foi sede do Boteco do Rosário ficou algum tempo fechado após o término das atividades do bar, e no ano de 2019 foi reaberto com outra direção chamando-se Blue Bar. O novo bar manteve a antiga estética da estrutura predial, mas com baixa iluminação junto de mesas de sinuca; jogos de futebol e finais de séries foram transmitidos ao vivo no bar, que também alugou o espaço para festas temáticas, como a festa drag Bapho Drag. Apesar

19 Com isso não quero dizer que não existiram espaços específicos de sociabilidades LGBTQIA+ na cidade, pois me refiro especificamente ao período mapeado. Interlocutoras/es reconhecem o Fervo Mix e o Barcelona Bar, extintos em 2013, como locais que foram frequentados majoritariamente pelo público LGBTQIA+; o Barcelona ficava sediado, desde 2009, em um sobrado na rua central Barão do Triunfo, possuindo três ambientes entre pista de dança, local para música ao vivo e área ao ar livre. Segundo Magenta Cianureto: “tu ia adorar pq tinha a área aberta hehe dava pra ficar lá fora conversando... tinha piscina tb, mas quem entrava na piscina tinha que pagar uma multa”; aqui referindo-se ao fato de que a pesquisadora adoraria o bar, assim como Magenta já que “o Barcelona era tudo”. Como muitos bares e casas noturnas, o Barcelona foi um espaço que fechou as portas no contexto da tragédia da Boate Kiss não reabrindo novamente.

de o ponto urbano ser o mesmo tanto a proposta do bar, quanto o público frequentador transformou-se modificando também as festas drag ali realizadas, que acabaram conhecidas por frequentadoras/es habituais dessas festas. Ainda sobre essa modificação, ressalto que a Rua Rosário que abrigou o Boteco do Rosário e o Blue Bar foi um conhecido ponto de encontro das sociabilidades noturnas santamarienses, abrigando pequenos bares e distribuidoras de bebidas em relação contígua. Frequentemente, especialmente em vésperas de feriados e nas sextas-feiras, a rua acabava fechada pelo volume de pessoas frequentadoras desse tradicional espaço noturno de lazer urbano. Neste ano de 2023, o aumento da violência urbana tornou este ponto de encontro urbano esvaziado, fato gradualmente presenciado desde o fechamento do Boteco do Rosário, seguido do período pandêmico e do encerramento das atividades do Blue Bar, ambos no ano de 2020.

Assim, na festa “Bapho Drag de volta às aulas” realizada no Blue Bar em março do ano de 2020, última festa daquele ano em decorrência da pandemia da Covid-19, observava que as festas drag que ali participava eram majoritariamente frequentadas por usuárias/os habituais das festas drag, ocorrendo o mesmo com edições de festas drag sediadas no Clube Comercial da cidade, pois além de serem realizadas aos sábados, dia de menor movimento festivo nas ruas da cidade, estavam sendo sediadas em espaços alugados. Já nas festas drag e LGBTQIA+ sediadas e pertencentes às programações do Boteco do Rosário, Macondo Lugar e Rockers Soul Food, independente do dia, houve diferentes públicos coabitando as festas drag e LGBTQIA+, consequentemente, ampliando a visibilidade e a interação drag com públicos diversos.

No ano de 2005, o Macondo começou suas atividades como um bar na rua central Floriano Peixoto, com a proposta de também promover interações entre diferentes manifestações artísticas. Tornou-se o Macondo Coletivo e desenvolveu interações entre arte, música, teatro e cinema, promovendo e/ou apoiando edições de diferentes festivais musicais, como o Macondo Circus, o Grito Rock, o Palco Fora do Eixo, também a Dobradiça como espaço de manifestações para as artes plásticas, o Macondo Cineclubes para exibição e discussão sobre filmes,

dentre outros projetos²⁰. Na rua central Serafim Valandro, ao lado da matriz da igreja evangélica Assembléia de Deus, o Macondo Lugar consagrou-se como a “casa verde”, o “inferninho verde”, o “conder”, remetendo tais apelidos às cores base da fachada e do interior do casarão antigo que foi sede da boate. Manteve suas atividades entre os anos de 2009 e 2018, sendo também espaço para sociabilidades, performances, festas drag e LGBTQIA+, como as festas drag Red Light e LipSync. No fumódromo do Macondo Lugar conversei pela primeira vez com Isabelly Popovick, e nessa mesma noite de Jakie Patombá, festa LGBTQIA+, também houve uma primeira conversa com Magenta Cianureto e Micka Valga que era a Drag DJ daquela noite; nessas primeiras conversas aproveitava para me apresentar para as/os interlocutoras/es desta pesquisa.

O Rockers Soul Food é uma casa noturna localizada na Avenida Hélivio Basso, distante da região central, e inaugurada no ano de 2014. Consolidando-se através de proposta alternativa, recebeu shows locais, regionais e nacionais de bandas independentes e também manteve festas temáticas. Sua estrutura de madeira lembra um velho chalé, com um pequeno palco localizado no centro do salão. A pintura do deus hindu Ganesha decora conjuntamente com filtros dos sonhos o ambiente. Durante o período de pandemia, sem vacina ou com as primeiras doses, a casa noturna se reinventou como bar e trabalhou com *delivery* de comidas, e desde meados do ano de 2022 voltou a atuar enquanto boate. É um lugar para sociabilidades e performances drag em diferentes festas LGBTQIA+, como a Savage, a Farofei, a Funkera das Poc e as festas do Coletivo Voe. No Rockers, outro espaço de lazer que agrega estudantes universitários da cidade, conversei apresentando-me para Leona Brilha, drag queen interlocutora desta pesquisa, e acompanhei repetidas vezes as pessoas interlocutoras em festas que se apresentaram e/ou participaram, como na Farofei apresentada pela drag queen Isabelly Popovick.

O Clube Comercial de Santa Maria/RS foi fundado em 1923 e sua sede fica no Edifício Miguel Macedo localizado na rua central Venâncio Aires desde o ano de 1967. Nessa mesma rua se situam a prefeitura municipal e a Câmara de Comércio e Indústria de Santa Maria - CACISM. Em frente ao Clube Co-

20 Um pouco da trajetória do coletivo pode ser conferida no minidocumentário: Macondo. Disponível em: <<https://docmacondo.wordpress.com/>> Acesso em: 26 Mai. 2025

mercial o Theatro Treze de Maio localizado na Praça Saldanha Marinho, interligada ao Calçadão Salvador Isaia, bem como o Shopping Independência, ou Shopping Popular,²¹ que atualmente abriga os camelódromos santamarienses ao lado do Big Lucão II, uma das primeiras casas de xis da cidade com 45 anos de atividade²², conformam um conglomerado de lugares históricos da cidade. O Clube Comercial inscreve sua trajetória como um espaço festivo e de manifestações artísticas incluindo-se as performances e sociabilidades drag. Foi palco para festas de carnaval, casamentos e formaturas, atualmente funcionando como restaurante durante a semana e nos finais de semana como um espaço para diferentes festas temáticas, como os bailões gaúchos²³ e as festas LGBTQIA+; no Comercial ocorreram festas como a Megamix, festa do extinto Macondo lugar, festas do Coletivo Voe e as festas drag Manifesta e Bapho Drag.

21 Patrimônio tombado e sede do extinto Cine-Theatro Independência; inaugurado no ano de 1922 encerrou suas atividades no ano de 1995; em seguida o espaço foi alugado para a igreja Universal do Reino de Deus, e entre os anos de 2003 e meados de 2010 houve o processo de tombamento do prédio e compra pela prefeitura local, visando constituir no espaço o Shopping Popular (SILVA, 2013).

22 Santa Maria também é conhecida como a “cidade do xis”, ou seja, um lanche composto por pão, hambúrguer de carne, ovo frito, queijo e saladas, sendo que na chapa em que a carne e os ovos são preparados, por fim, o “xis completo” é prensado. A prensa do xis é a característica do lanche local, ou do “xis raiz”, que possui inúmeras variações e nomes, como o “xis salada”, o “xis galinha”, o “xis coração”, o “xis filé bacon”, e mais recentemente o “xis vegano” etc. São vendidos em casas de lanches, como o Big Lucão II, mas também em diversos carros de lanches estacionados em diferentes pontos da cidade. O Xis do Bigode, estacionado na rua Venâncio Aires, contabiliza mais de 20 anos de xis na cidade. Lembro-me quando criança, em meados da década de 1990, da Avenida Rio Branco ser cheirosa por possuir diversos carros de xis fixos, e por ser uma rua muito atraente também, pois os brinquedos dos camelódromos ficavam expostos ao longo dos barracos situados na Rio Branco. Outra lembrança são as saídas do campo e suas finalizações comendo um “podrão”, xis mais ou menos da madrugada, com interlocutoras/es. E mesmo antes de pensar em fazer pesquisa, após sair do extinto Macondo Lugar ou da extinta boate do “caralho”, ou da boate do DCE, saboreava um “xizão” como parte final do ritual festivo. Os camelódromos foram realocados no ano de 2010 através do Projeto de Revitalização do Centro da cidade de Santa Maria/RS, que buscou reaver o centro retirando o mercado informal dos principais espaços públicos, culminando com a transferência dos comerciantes informais para o Shopping Popular (FERRAZ, 2013). Os carros de lanches fixos também migraram para diferentes espaços da cidade, como o Xis do Paulo; inaugurado em 1986, começou suas atividades em carro de lanche fixo na Avenida Rio Branco migrando em 2010 para uma sala comercial na Avenida Venâncio Aires; com a aposentadoria dos/as fundadores/as o Xis do Paulo encerrou suas atividades no ano de 2021.

23 Bailes com músicas gaúchas, considerados tradicionais no contexto cultural do Rio Grande do Sul.

O Comercial materializa arquitetura requintada e decoração de gala características de meados dos anos de 1960. Os espelhos em cada lado das paredes da entrada do Clube acompanham o corredor decorado com tapete de veludo vermelho que dá acesso a uma escada de mármore branco e aos salões das festas, sendo esse um preferido local para a realização de fotos e *selfies* nas festas drag, fato que observei acompanhando interlocutoras/es em festas que se apresentaram e/ou participaram; foi também no Comercial que conheci Lazúli que é Drag Queer.

Diferentes foram os espaços urbanos que abrigaram o Jantar da Diversidade. No ano de 2017, no Havannas Eventos, participei da 10^o edição comemorativa aos dez anos do jantar e da ONG Igualdade. Decorado com flores, tapete vermelho e mesas dispostas próximo ao *buffet* de comidas, o jantar contou com a solenidade conduzida por Cilene Rossi. Foram entregues as faixas para as pessoas que constituíram a corte da diversidade. Nesta edição a drag queen Isabelly Popovick foi eleita a Miss Diversidade, e a performance da drag queen Eros Ariel, interlocutora durante a pesquisa desenvolvida no mestrado²⁴, fez parte das atrações; foi no jantar da diversidade que conheci Eros. A corte da diversidade representou a cidade de Santa Maria/RS no concurso estadual Miss e Mister Diversidade - RS, que acontece anualmente na cidade de Cruz Alta/RS completando 14^o edição no ano de 2019.

O Miss Drag Queen RS foi um evento que pude saber da existência e importância através das narrativas drags. Para algumas pessoas interlocutoras é um concurso importante em suas trajetórias e, assim, parte do circuito drag santamariense. Thaylla Fênix foi Miss Drag Queen RS em 2014; Isabelly Popovick foi Miss Simpatia Drag Queen RS em 2015; as Queens Magenta Cianureto e Micka Valga também participaram do concurso, respectivamente, em 2016 e 2017, bem como Eros Ariel em 2016. Sediado na cidade de Rosário do Sul (RS/Brasil) o Miss Drag Queen RS contabilizou 15^o edições no ano de 2017, e chegou ao fim com o falecimento da sua idealizadora e drag queen Rhaissa Monthanhyer interpretada por Ciro Oliveira. Pude participar do concurso Miss Drag Race RS, com primeira edição no ano de 2019, sendo ele uma iniciativa

24 Em 2020 Eros anunciou pelas mídias digitais que havia encerrado suas atividades como drag.

de seguir com a tradição desse concurso em Rosário do Sul, como afirmam seus/as organizadores/as Alan da Silva e Camila Severo. O referido concurso ocorreu no dia 23 de novembro no Clube de Sargentos e Tenentes e a drag queen Leona Brilha foi eleita a Miss Drag Race RS 2019.

A drag queen e interlocutora Lolli Flop foi a apresentadora do evento, e o espaço foi decorado de forma semelhante aos espaços do Jantar da Diversidade, imprimindo um tom de gala ao evento. O palco centralizado ao fundo do salão foi conjugado com uma passarela improvisada, que permitiu as participantes desfilarem e se aproximarem da mesa de juradas, composta pela drag queen da cidade de Rosário do Sul Duda Porporatty e por três patrocinadoras do evento, proprietárias de lojas de roupas locais; tal passarela foi também traiçoeira, sua estrutura movediça provocou um tombo na queen Leona, que usava pares de saltos de número quinze. Mas a nova edição do concurso, ainda assim, foi elogiada pelas drags tanto em termos de estrutura que contou com banheiros e camarins, quanto pela produção atenciosa que promoveu ensaios, transporte das cabanas de alojamento, sediadas em posto de gasolina na entrada da cidade, até o clube, bem como proveitosa alimentação. As inscrições no concurso custaram trinta reais e o pagamento do alojamento foi por conta das participantes, sendo que o prêmio para a vencedora constituiu-se da faixa, coroa e um pagamento no valor de R\$ 400,00. No Miss Drag Race RS além de participar como “acompanhante” da interlocutora Isabelly Popovick, conheci as drag queens, que se tornaram interlocutoras, Lolli Flop e Mia Lestrage.

O Carnaval é um evento de relevância nas trajetórias de drags santamarienses. As interlocutoras Thaylla Fênix e Isabelly Popovick são queens que inscrevem suas trajetórias atreladas ao carnaval de rua de Santa Maria e cidades vizinhas. Isabelly é Rainha da Diversidade da escola de samba Mocidade Independente das Dores e Thaylla foi Rainha da Diversidade da escola de samba Bambas da Orgia da cidade de Rosário do Sul. No entanto, ambas esbarraram em um longo impasse na cidade envolvendo a realização do carnaval, pois entre os anos de 2015 e 2022 o carnaval de rua santamariense com os desfiles das escolas de samba não foi desenvolvido em razão do desacordo entre a prefeitura e as escolas no que se refere a investimento. A prefeitura que repassava

apoio financeiro para o evento cortou o fomento; em 2019 sugeriu a realização do carnaval sem os desfiles das escolas de samba e, portanto, mais modesto quanto aos gastos. Com acordo entre a prefeitura e a Aliança do Samba, que representa sete escolas da cidade, o carnaval de rua da cidade tradicionalmente na Avenida Liberdade foi realizado neste ano de 2023.

A escola Mocidade Independente das Dores foi fundada em 1987 e é um “espaço cultural de resistência negra e periférica”, localizado no bairro central Nossa Senhora das Dores. Na Mocidade conversei pela primeira vez com Thaylla Fênix “desmontada”, e compareci na escola a convite da interlocutora Isabelly Popovick que intermediou meu encontro com Thaylla no ano de 2018. Na Mocidade também acompanhei eventos, como a apresentação das Rainhas do Carnaval de 2019, sendo Popovick reeleita como a Rainha da Diversidade pela escola Mocidade em dezembro de 2018. Estive presente em festa carnavalesca no verão do ano de 2020, acompanhando Magenta Cianureto que se apresentou naquela noite. Em um terreno com muitas árvores há duas construções, uma abrigando a cozinha da escola, que ao longo do ano trabalha com a realização de almoços para a venda, e um “barraco” construído com madeira e concreto; o barraco é o espaço utilizado para as reuniões da escola, os almoços comemorativos, os ensaios das rainhas, das passistas, da bateria da escola e para a realização das festas carnavalescas, dentre outras festas.

As paradas de orgulho também fazem parte dos lugares desta pesquisa, como pesquisadora participei das paradas de orgulho santamarienses desde 2017. Em setembro de 2019 foi realizada a 18^o edição da Parada Livre da Região Centro, na Gare da Estação Férrea com o tema: “50 anos de luta e militância”, em referência aos 50 anos de Stonewall²⁵. A Parada Livre foi antecedida pela 1^o Marcha Trans organizada pelos coletivos Homens Trans em Ação - HTA e Transviver, com saída da Praça Saldanha Marinho via Avenida Rio Branco culminando na Gare da Estação Férrea.

Na parada aconteceram shows musicais e performances de mulheres trans, transformistas e drag queens de Santa Maria e outras cidades, como São

25 Marco histórico de insurgência contra a repressão as pessoas e as sociabilidades LGBTQIA+ iniciado em junho de 1969, no bar Stonewall Inn em Nova York – EUA. As comemorações posteriores da “revolta de stonewall” vinculam-se historicamente a criação das paradas de orgulho.

Borja (RS/Brasil). A Parada Livre é organizada pela ONG Igualdade de Santa Maria em parceria com a prefeitura municipal. Já a Parada LGBT Alternativa contabilizou cinco edições no ano de 2019. Concebida e organizada pelo Coletivo Voe em articulação com diferentes movimentos LGBTQIA+, trouxe como tema naquele ano de 2019 a expressão: “Que bom te ver viva!” e Verônica Oliveira, ou “Mãe Loira”, como a madrinha da parada de orgulho. Na edição de 2019, a concentração para a caminhada que precede a parada teve lugar na praça Saldanha Marinho e culminou no Parque Itaimbé da cidade. Participei desta parada “montada” pela primeira vez e na companhia de algumas interlocutoras desta pesquisa, fato que me deterei adiante.

Cabe ressaltar ainda, como um dos lugares na cidade mais importantes do campo desta pesquisa, o apartamento da interlocutora Leona Brilha frequentado por mim entre os anos de 2019 e 2020. Lá fui recebida para assistir o processo de “montação” drag, assim como a gravação de vídeos e a realização de fotos para as mídias digitais repetidas vezes. Neste apartamento conheci outras drags, e fui “montada” por interlocutoras três vezes. O apartamento de Leona foi também um ponto de encontro pré-festas e de comemorações diversas, tornando-se uma espécie de ateliê também para a pesquisadora, que realizou ali ensaios fotográficos com duas interlocutoras, como apresentarei adiante com a pandemia da Covid-19 e o impedimento de trabalho para Leona “desmontada”, o apartamento foi desocupado no início do ano de 2020. Outros três encontros que tive com interlocutoras/es ao longo do ano de 2020, fato que também me deterei adiante, ocorreram nas casas das queens e interlocutoras Magenta Cianureto e Isabelly Popovick, sendo estes outros locais importantes desta pesquisa.

Enquanto estava nas residências das pessoas interlocutoras ou nas festas e eventos acompanhando-as, ao mesmo tempo, também fotografava, gravava e postava através dos *stories*²⁶ em meu perfil no Instagram conteúdos sobre drags e, assim, promovia aquilo que estava acontecendo em tempo real na cena drag que percorria. Em seguida estava observando *online* os compartilhamen-

26 Através da ferramenta “*story*” no Instagram fotos e vídeos são publicados com duração máxima de vinte e quatro horas.

tos das postagens, que marcavam o nome de usuária/o drag em processos de “montações” e trechos de performances, pelas drags marcadas. Através dessas trocas de conteúdos e das minhas sociabilidades e interações com drags nos ambientes digitais, percorria também as diferentes plataformas como lugares desta pesquisa observando *online*, como discutirei adiante, as sociabilidades, performances e “montações” experimentadas pelas/os interlocutoras/es nas plataformas digitais.

Durante os anos de 2020 e 2021 um dos lugares digitais mais frequentados pelas/os interlocutoras/es foram os concursos de “montação” e performances drag, como o Corrida das Loucas sediado na plataforma do Instagram. O Corrida das Loucas foi idealizado e organizado por Magenta Cianureto no ano de 2020; as competições foram semanais e constituídas por diferentes provas relacionadas a temáticas sobre os tipos de “montações” e performances a serem executadas por drags concorrentes, e divulgadas através de vídeos e fotografias no perfil do concurso. Drags participantes e drags juradas/os são de Santa Maria, bem como de diferentes regiões do estado e do país.

Os *challenges*, ou desafios de “montação”, constituem-se de vídeos desenvolvidos por drags que são postados em seus perfis, principalmente, na plataforma do Instagram. Alguns possuem temáticas que se referem ao tipo de “montação” desenvolvida, e reúnem drags de Santa Maria em interação com drags de diferentes regiões do estado e do país. São iniciados com a/o sujeita/o que faz determinada/o personagem “desmontada” seguindo-se com a aparição da persona corporificada, ou seja, “montada”²⁷. Os concursos, os *challenges* e as *lives* desenvolvidas pelas/os interlocutoras/es surgiram no contexto de pandemia da Covid-19. Através dos seus perfis no Instagram interlocutoras/es desenvolveram *lives* para conversar com outras/os drags e com os seus públicos, às vezes já “montadas” outras vezes desenvolvendo a “make drag” ao vivo. Mas houve também o primeiro projeto de *live* drag desenvolvido com fomento municipal e federal. A Bapho Live através dos editais, respectivamente, municipal Viva a Cultura em 2020 e federal Aldir Blanc em 2021, promoveu duas

27 Rainbow Challenge. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B_57Ytdhk_H/> Acesso em: 26 Mai. 2025

edições de *lives* drag, fato que proporcionou o pagamento de cachês para drags participantes, que depois de inscritas/os através de formulário *online* foram selecionadas/os para se apresentarem e participarem de entrevistas durante as *lives*; foram selecionadas/os quatro drags de Santa Maria em cada edição das *lives*. Aliás, o pagamento de cachês é uma bandeira levantada pelas drag queens Lolli Flop e Mia LeStrange, idealizadoras e organizadoras das festas e *lives* Bapho. Participando das referidas *lives* drag conheci as drag queens Kandy Crushh, Lanna Danger e Calíope que atualmente também são interlocutoras desta pesquisa.

1.5.1 Circuito de práticas *on-offline* drag

As festas drag organizadas ou não por drags possuem uma sequência cronológica observada neste mapeamento, assim, elas se sucederam entre os anos de 2017 e 2023, com um hiato entre os anos de 2020 e 2021 em decorrência da pandemia de Covid-19. As pessoas interlocutoras que participaram da idealização e organização das festas drag Manifesta e Bapho Drag ressaltam como maior motivação o fato de estarem criando espaços na cidade para elas e para “as manas” poderem frequentar “montadas”; já que a maioria delas são “filhas da Drag Night” e, assim, também encontraram em uma festa drag inspirações para fazerem de si drags, bem como espaço para suas performances e sociabilidades “montadas”. É interessante dizer que enquanto estive percorrendo as festas drag e LGBTQIA+ ao longo do campo desta pesquisa, pude observar também nestes espaços aquilo que interlocutoras/es chamam de “evolução da montagem”, ou seja, aprendizados acumulados sobre construir-se corporalmente e performativamente como drag, pois fazer-se drag é uma ação compartilhada com outras/os drags e com os seus públicos, fato que voltarei a analisar neste trabalho; atualmente é evidente a referida “evolução” quando contrastadas as fotografias que registram as festas da Drag Night e, portanto, as primeiras “montações” de algumas pessoas interlocutoras, com as fotografias que fazem de si e postam em seus perfis pelas plataformas digitais enquanto youtubers e/ou produtoras/es de conteúdos digitais que promovem suas/es personagens, por exemplo.

Nesse sentido, estes espaços urbanos que fazem parte dos lugares percorridos nesta pesquisa possibilitaram e possibilitam as sociabilidades e as interações de drags entre drags e com os seus públicos, bem como suas experimentações e testagens no que toca as “montações”, performances e performatividades. Para drags “novatas” propiciam adentrarem “montadas” pela primeira vez nos pontos de encontros drag, passando por uma espécie de rito de iniciação ao apresentarem-se para drags já reconhecidas na cena. Há grupos por afinidades e famílias drag que trabalham nesse rito, assim, a drag mãe inaugura drag filha/o no ritual da “montação” e nas apresentações ao meio drag, sendo essa uma tradicional prática de sociabilidade entre drags, mas não necessariamente uma regra²⁸. Há laços que unem esses grupos e essas famílias, como afinidades que transitam entre relações de amizade, estilos de “montação” e preferência por determinados estilos de performances, como é o caso de drags que frequentam os concursos de *misses* ou as festas de *techno music*. Nem todas as pessoas interlocutoras se vinculam a famílias drag ou grupos por afinidades, fato que, muitas vezes, as excluem no meio drag. Outras formas de sociabilidades drag relacionam-se com os seus públicos, formados por amigas/os, companheiras/os e admiradoras/es e fãs. As manifestações de reconhecimento e prestígio advindas dos seus públicos sustentam algumas das suas motivações para continuarem fazendo drag. Tal afirmativa é relevante, pois outras motivações que incluem o pagamento de cachês para tornarem-se drags profissionais não ocorrem com frequência, frente às raras práticas de pagamentos por performances em Santa Maria.

Conforme o percurso pelos referidos espaços urbanos, entre os anos de 2017 e 2023, argumento-os como constituidores de um circuito drag formado por diferentes lugares e coabitado por realidades paralelas que implicam diferentes significados conforme os grupos e os usos que são feitos dos espaços urbanos em ocasiões específicas (MAGNANI, 2007). De acordo com o referido autor, o circuito permite que pensemos acerca dos lugares que não possuem relação contígua, mas que são reconhecidos por sujeitas/os que fazem usos habituais desses espaços e estabelecem redes de sociabilidades, e possui “exis-

28 Esta tradicional prática de sociabilidade é também evidente em outros campos de pesquisa, como em Santos (2012) e Neto (2018), dentre outros.

tência objetiva e observável: pode ser levantado, descrito e localizado” (MAGNANI, 2007, p.21); ainda, denota a cena em suas “atitudes e opções estéticas e ideológicas, articuladas nos e pelos circuitos” (MAGNANI, 2005, p. 201). O circuito drag santamariense é, assim, produto das práticas das/os drags que agenciam a existência visível das suas performances, sociabilidades e experimentações pela cidade. Além de organizarem festas drag, frequentam as festas LGBTQIA+ com o intuito de serem vistas/os e, assim, angariarem espaços de trabalho para suas performances nessas festas. Há, então, a relação entre as práticas de agenciamentos drag e as possibilidades e limitações apresentadas pelos espaços urbanos, que são contingentes e tornam o circuito em constante reformulação.

Sobre a contingência, em meados do ano de 2018, a mudança nos tradicionais pontos de encontros do circuito drag corroborou na intensificação dos usos das mídias digitais por drags interlocutoras/es, como alternativa para continuarem existido. Argumentamos conforme as observações participantes *online* e as narrativas das pessoas interlocutoras que drags já faziam uso das plataformas digitais do Facebook e Instagram, mas que passaram a se desenvolver como drags youtubers e/ou produtoras/es de conteúdos digitais, no Facebook, Instagram e Youtube, frente à falta de espaços para performances, sociabilidades e experimentações na cidade (OLIVEIRA, KRISCHKE, SIQUEIRA, 2022).

Tal situação limite é novamente verificada no contexto da pandemia difundida pela Covid-19, no qual houve outro momento de efervescência no uso das mídias digitais, com mais drags lançando-se como Youtubers e/ou produtoras/es de conteúdos digitais, mas que depois de transcorridos dois anos de isolamento social ocasionou também afastamentos do fazer-se drag, que se relacionam diretamente com implicações advindas da pandemia da Covid-19. O cansaço pandêmico provocou afastamentos em algumas pessoas interlocutoras das interações e experimentações drag nos ambientes digitais, já outras seguiram produzindo conteúdos que promovem suas/seus drags nesses ambientes; e há interlocutoras/es que começaram a se montar nos ambientes digitais durante o contexto pandêmico, passando pelos ritos de iniciação no meio drag não em festas drag, mas em *lives* drag. Mas há ainda interlocutoras/es que não fizeram

e fazem semelhante empreendimento nas mídias digitais pela falta do capital cultural e econômico, bem como do tempo necessário para desenvolverem-se como drags youtubers e/ou produtoras/es de conteúdos digitais; para essas/es drags o impedimento das sociabilidades, performances e experimentações pela cidade foi motivo para afastamentos mais longos. O impacto pandêmico demonstra, então, que há diferenças se contrastado o momento em que a cidade apresentou limitações para as experiências drag com o momento de isolamento social em decorrência da pandemia da Covid-19. No entanto, a gradual retomada das festas e eventos presenciais é explorada com grande entusiasmo pela maioria das/os interlocutoras/es que estão coabitando a cidade noturna também “montadas”, sobretudo, aquelas/es que não puderam se montar no digital ou que não o fazem com frequência.

As interações e sociabilidades das/os interlocutoras/es com drags nos ambientes digitais tem como lugar os concursos de “montação” e performances drag, os *challenges*, ou desafios de “montação” e as *lives* no Instagram, bem como os grupos de drags no WhatsApp e no Facebook. Também as postagens de conteúdos que promovem as/os drags no Instagram possibilitam conversas, comentários e compartilhamentos dos conteúdos, sendo que os níveis de engajamento obtidos acerca dos conteúdos postados se relacionam ao número de seguidores/as das/os drags; essas postagens são acompanhadas de *hashtags*²⁹ com o objetivo de que alcancem novos públicos e mais seguidores/as. Na plataforma do Instagram e do Facebook algumas pessoas interlocutoras mantêm perfis constantemente “montados”, atualizados e organizados esteticamente, como as youtubers que articulam seus perfis no Facebook e no Instagram através da produção de conteúdos aos seus canais no Youtube. Há também os perfis no Instagram e Facebook com postagens espaçadas frente ao contexto do isolamento social e menores “montações” efetivadas; assim, algumas têm coabitado essas plataformas para as sociabilidades, já outras experimentam “montações da barriga para cima” enquanto socializam com drags e públicos diversos. As plataformas do Instagram e do Youtube são do tipo “UGC: conteúdo gerado por usuários”, no qual há “ferramentas criativas que colocam a

29 *Hashtags* são metadados que fazem parte das formas de circulação de mensagens e dados.

atividade cultural em primeiro plano e promovem o intercâmbio de conteúdo amador e profissional”³⁰ (VAN DIJCK, 2016, p.24). Já a plataforma digital do Facebook, conforme Van Dijck (2016, p. 24), é do tipo “SNS sítio de rede social”, ou seja, constitui-se como os sites de rede social em que se “priorizam o contato interpessoal, seja entre indivíduos ou grupos; geram conexões pessoais, profissionais ou geográficas e incentivam a formação de laços frágeis”³¹ (VAN DIJCK, 2016, p.24).

E ainda sobre as sociabilidades e experimentações na internet, é importante dizer que há perspectivas que pensam a vida pré-digital como a autêntica vida real, como se após o advento da internet e das plataformas digitais estivéssemos nos afastando da verdadeira interação e sociabilidade face a face, ao mediaros relações sociais através de máquinas (MILLER, HORST, 2015). No entanto, neste trabalho é reconhecido que a “materialidade de mundos digitais [...] não são nem mais nem menos materiais do que aqueles que os precederam” (MILLER, HORST, 2015, p.92), compreendendo, portanto, o mundo digital como parte constituinte da nossa humanidade, em detrimento de perspectivas que pensam o advento da internet implicando em menor humanidade, menor autenticidade e maior mediação, acarretando em uma falta de verdade nas sociabilidades estabelecidas (MILLER, HORST, 2015, HARAWAY, 1993); parafraseando os/as referidos/as autores/as, somos mediadas/os em um mundo não digital pela cultura e somos mediadas/os de forma específica nos ambientes digitais, pois na era digital em que inserimo-nos (LUPTON, 2015), somos mais ciborgues do que nunca (HARAWAY, 2006), na era pós-humana em que “as tecnologias digitais se tornam [...] uma parte intrínseca das vidas cotidianas em vez de uma esfera separada de existência social” (HINE, 2016, p.12).

Na relação entre sujeitas/os e plataformas digitais são consideradas “as plataformas como articulações sociotécnicas e infraestruturas performativas” (VAN DIJCK, 2016, p.49). Buscando, então, refletir sobre as redes de relações entre humanos e não humanos (LATOUR, 2012), ressalto as sociabilidades e experimentações drag moldadas na e através da interlocução com os meios de conectividade. Desta forma, em termos socio-técnicos, as plataformas digitais

30 Tradução minha.

31 Tradução minha.

são compreendidas como mediadoras das ações sociais (VAN DIJCK, 2016), que assumem distintos significados conforme os usos que são feitos (HINE, 2015). Nesse sentido as plataformas:

são conceitos computacionais e arquitetônicos, mas também podem ser entendidas figurativamente, em um sentido sociocultural e político, como espaços políticos e infraestruturas performativas. De acordo com a teoria ator-rede, uma plataforma, em vez de um intermediário, é um mediador. Molda a performance dos atos sociais, não só facilita-os. Em termos tecnológicos, as plataformas são provedores de softwares (em alguns casos), hardware e serviços que ajudam a codificar atividades sociais em uma arquitetura computacional; processam (meta)dados mediante algoritmos e protocolos, para então apresentar sua lógica interpretada em forma de interfaces amigáveis com o usuário, que oferecem configurações por default que refletem as escolhas estratégicas dos proprietários da plataforma. (VAN DIJCK, 2016, p.54, tradução minha)

As plataformas digitais do Facebook, Instagram e Youtube constituem-se como ambientes digitais que medeiam e promovem as sociabilidades e as experimentações drag, tornando evidente também os “usos e apropriações criativas que esses sujeitos fazem do ciberespaço, para se reinventarem e construírem novas formas de apresentação de si, através da experimentação e da relação lúdica e estética com essas plataformas” (LEITÃO, GOMES 2018, p.185); pois igualmente no circuito de práticas drag as experimentações corroboram em novas redes de interação e sociabilidade, bem como em novas práticas em torno das corporalidades, performances, performatividades e identificações drag moldadas nas e pelas plataformas. Assim, como um laboratório de experimentações e performatividades, bem como lugar de sociabilidades o circuito de práticas *on-offline* drag a partir de Santa Maria materializa-se nas tramas da cidade, bem como em seus deslocamentos pelas plataformas digitais, pois como discutido no próximo capítulo:

o fazer-se drag *online*, para além da montagem de corpos, é também uma montagem técnica e estética de perfis e contas nas diferentes plataformas. Se a técnica da “make” é aprendida e apurada, outras técnicas também o são. A preocupação em organizar os horários e a ordem dos conteúdos postados é constante, com o objetivo de promover “likes”, visualizações, mas igualmente produzir uma coerência estética nos “feeds”. Desse modo, as *affordances* de cada plataforma (Van Dijck, 2016), e seus diferentes *designs* de visibilidade (Cardon, 2008), são consideradas pelas interlocutores ao

se apropriarem destas. E assim como dissemos, concordando com Miller (2013), que as coisas em sua materialidade produzem corpos e identificações, sendo também refeitas por estes, as tecnologias digitais, em seus propiciamentos e limites, produzem corpos e identificações enquanto estes se deslocam num circuito de práticas *on-offline* drag (OLIVEIRA, KRS-CHKE, SIQUEIRA, p. 15-16, 2022).

Tanto os lugares *on-offline* desta pesquisa, quanto o circuito que constituem possuem contingência histórica. Assim como as festas mudaram e a vida urbana foi fraturada pela ameaça de um vírus letal, o Instagram tornou-se a plataforma digital do momento para os usos das/os interlocutoras/es e, portanto, ambos os lugares manifestam a vida que flui. Tal fluidez torna o circuito de práticas *on-offline* drag caracterizado pela transformação histórica no qual drags agenciam suas experiências. Na presente tese há a descrição etnográfica sobre as entranhas deste circuito através do mergulho em outras práticas que precedem as sociabilidades, como a produção das corporalidades, das performatividade dos gêneros e dos agenciamentos das identificações dissidentes de gênero. Sobre tais aspectos indago e busco responder: Quais práticas que envolvem a compra de uma peruca em uma busca frenética em sites estrangeiros que promovem menor preço para a aquisição? E o sapato de saltos 15 e de número 44 é comprado onde? Ainda, seriam as/os interlocutoras/es influenciadas por *RuPaul*? Ou a particularidade “a brasileira” nos diz mais do que aquilo que Butler (2010, p.196) introduziu quando fala sobre “o drag”? Quais, então, são as práticas drag santamarienses desde uma perspectiva conectada em rede? Como as/os drags de Santa Maria (RS/Brasil) produzem corporalidades e teatralizam gêneros para dar vida a personas artísticas através dos diferentes agenciamentos das identificações em um circuito de práticas *on-offline*? As diferenças permitem tencionar essencialismos que generalizam o fazer-se drag e desnudam as referidas práticas que são descritas de forma analítica neste trabalho desde o circuito de práticas *on-offline* drag a partir de Santa Maria.

1.6 TRABALHO DE CAMPO: OBSERVANDO E PARTICIPANDO COM DRAGS

Cultura e culturas, essa última em seu sentido relativizado, como conceitos analíticos aprofundam distinções entre os eus e os outros promovendo, assim, sentidos hierárquicos nas teorizações estabelecidas, como afirmado por Abu-Lughod (2018). Nesse sentido, a referida autora retoma a tradição feminista em deslocar as fronteiras entre si e os outros questionando o conceito de cultura. Segundo Abu-Lughod (2018, p. 196), se a “antropologia continua a ser praticada como o estudo de “outros” externos, feito por indivíduos ocidentais não-marcados nem problematizados, a teoria feminista [...] veio a compreender o perigo de tratar eus e outros como dados”. A crítica feminista que problematiza essencialismos evidentes nas categorias “mulher” e “gênero”, esse último sem referente fixo, engendrou refletir sobre as diferenças através da objetividade como racionalidade posicionada sem ignorar o poder inerente às distinções entre o eu e o outro (ABU-LUGHOD, 2018); então, “o que acontece quando o “outro” estudado por antropólogas/os é simultaneamente construído, ao menos em parte, como um eu?” (ABU-LUGHOD, 2018, p.197). Para a autora, antropólogas feministas não podem evitar a questão da posicionalidade, pois toda a visão é a visão desde algum lugar. A parcialidade diz respeito sobre a particularidade da observação e sobre a natureza parcial incompleta daquilo que é observado, assim, “o eu externo jamais permanece simplesmente fora. Ele ou ela permanece numa relação definitiva com o Outro do estudo” (ABU-LUGHOD, 2018, p.197-198). Sugere a referida autora que, se cultura “escamoteada por coerência, atemporalidade e discernibilidade, é o principal instrumental antropológico para a feitura do “outro”, e se diferença, como notam feministas [...] costuma ser uma relação de poder” (ABU-LUGHOD, 2018, p. 203-204), podemos, portanto, escrever contra a cultura.

Para antropólogas/os “sensíveis a questões de posicionalidade e responsabilidade, e que estejam interessados em tornar a prática antropológica algo diferente de um simples escoramento das desigualdades globais” (ABU-LUGHOD, 2018, p. 204), há caminhos estratégicos para aquilo que a autora con-

ceitua como etnografias do particular. É na perspectiva da etnografia do particular conectada que desenvolvi esta pesquisa etnográfica no circuito de práticas *on-offline* drag a partir de Santa Maria (RS/Brasil). Assim, partindo da referida autora e sobre as estratégias para tal empreendimento, friso que ao buscar perscrutar práticas afasto-me da coerência que Cultura ou culturas possam aludir; práticas desnudam em suas negociações e complexidades os aspectos múltiplos, cambiantes e concorrentes das ações, bem como suas formulações e efeitos práticos (ABU-LUGHOD, 2018). Além disso, são privilegiadas as diferentes conexões dos grupos estudados realizando, para tanto, mapeamentos de situações e contingências históricas; e no que toca a escrita etnográfica buscou-se uma narrativa afastada do processo de outramento ao passo que são ressaltadas similaridades entre todas as vidas cotidianas (ABU-LUGHOD, 2018), pois:

o cotidiano, ao quebrar a coerência e introduzir o tempo, mantém-nos atrelados ao fluxo e à contradição. E os particulares indicam que os outros vivem do mesmo modo como nos vemos vivendo, não como robôs programados por regras “culturais”, mas como pessoas seguindo a vida e amargando decisões, cometendo erros, tentando se manter apresentáveis, suportando tragédias e perdas pessoais, desfrutando da convivência umas das outras e encontrando momentos de felicidade. (ABU-LUGHOD, 2018, p. 214-215)

Nas etnografias do particular as representações etnográficas são verdade parciais, mas, sobretudo, verdades posicionadas (ABU-LUGHOD, 2018, HARAWAY, 1995). Sobre o trabalho de campo ressalto que, no início do ano de 2017, adentrei em outros modos de vida buscando estar lá (FAVRET-SADADA, 2005), como etnógrafa no campo de pesquisa. Ao encontro dos fatos etnográficos percorri festas drag e LGBTQIA+ e eventos relacionados à diversidade na cidade e região, como paradas de orgulho e concurso de *misses*. Também estive em outros espaços frequentados por drags, como festas de *techno music* e de escola de samba. Em 2018 entrevistei cinco drags, e entre os anos de 2019 e 2020 observei repetidas vezes à produção de “montagens” e vídeos para o Youtube na residência de interlocutoras/es, participando como ajudante nestas ocasiões. No começo do trabalho de campo procurei saber das festas drag e eventos LGBTQIA+ através da plataforma do Facebook, nos perfis drags e nas páginas das casas noturnas e dos bares da cidade. Com o

avancar do campo, já em 2019, fui convidada pelas/os interlocutoras/es para as festas e os eventos que estariam presentes, como o concurso de *misses*. Este é um fato importante que faz alusão ao longo caminho desde a minha entrada em campo até o meu reconhecimento pelas/os interlocutoras/es como pesquisadora da cena. De fato, construí com muita atenção e paciência relações intersubjetivas com drags, compreendendo este fazer etnográfico permeado por longos mergulhos na vida cotidiana das/os sujeitas/os em suas práticas.

E foi fazendo o trabalho etnográfico que compreendia como fazê-lo. Assim, nas primeiras festas que percorri aproveitava para mapear os espaços com sociabilidades e performances drag na cidade, bem como para me apresentar buscando adicionar drags nas redes sociais para seguirmos em contato. Desde as primeiras observações mantive meu perfil pessoal no Facebook e no Instagram, pois minha identificação nessas plataformas como estudante vinculada a UFSM converge com minha apresentação como pesquisadora sobre a cena drag local. Buscava me apresentar em locais que favoreciam a conversa, como nas entradas e saídas das festas ou após as apresentações em intervalos nos fumódromos ou em áreas externas, bem como nas entradas dos camarins dos diferentes eventos percorridos; esses espaços foram estrategicamente utilizados para o intuito da conversa que necessitava de certa atenção, pois as/os drags estavam sempre rodeadas por pessoas, posando para fotos e/ou participando de vídeos, entrando e saindo de camarins improvisados quando faziam parte dos shows. Além disso, nestas primeiras observações lidava com minha própria timidez para, então, conseguir me apresentar (OLIVEIRA, 2019).

Após algum tempo destas primeiras incursões em campo, no ano de 2018, e direcionada pelas práticas das/os interlocutoras/es, passei a abranger um contexto *on-offline* no campo da pesquisa frente aos espaços ínfimos para performances e sociabilidades drag na cidade. Neste mesmo ano convidei através do Facebook drags que havia conhecido nas festas e nos eventos para entrevistas presenciais abertas e semi-estruturadas (OLIVEIRA, 2019). Assim, a drag queen Isabelly Popovick foi minha primeira interlocutora. Seus aprendizados com a “montação” se articulam aos seus estudos para aprimorar-se como cabeleireira e maquiadora. Thaylla Fênix é uma drag queen e

interlocutora que também trabalha como maquiadora, foi precursora como drag na década de 2010 em Santa Maria e idealizadora da festa Drag Night. Magenta Cianureto e Leona Brilha são drag queens youtubers; ambas mesclam conhecimentos advindos das suas formações, respectivamente, Arte e Design e Produção Editorial, na construção da apresentação das suas drags. Micka Valga também desenvolve outros trabalhos e estudos com o seu fazer drag enquanto DJ e estudante do curso de Desenvolvimento de Games; como Magenta e Isabelly, foi fundador/a do Manifesta Coletivo. Micka foi um/a das primeiros/as Drags DJ da cidade e região.

Nesse ínterim, já no ano de 2019, sendo esse o primeiro ano do curso de doutorado, acompanhar os espaços com sociabilidades e performances drag na cidade assumiu outro formato temporal, pois pude observar o processo de “montação” de drags no apartamento da interlocutora Leona Brilha. Adentrei no melhor camarim, por assim dizer, observando e participando nas entrelinhas do ritual da “montação”, que será discutido ao longo deste trabalho. Na primeira observação de uma “montação” fui acompanhada do diário de campo. No entanto, ao manusear o caderno chamei a atenção, até que uma drag queen disparou desconfiada: “o que será que ela tanto anota e anota, hein?!”; mesmo com o fato de ter sido avisada de que as observações seriam registradas. Em outra ocasião decidi participar voluntariamente como ajudante e, rapidamente, percebi que minhas sensibilidades voltadas somente àquelas temporalidades e acontecimentos em torno do ritual da “montação”, que incluem a fabricação do corpo e a incorporação de personagem em meio a conversas informais que confundiam a pesquisadora com o jogo de personas que emergem, eram imprescindíveis para minhas interações com drags e com o cotidiano drag. Ajudava alcançando coisas da “montação”, “cacheando”³² perucas, costurando figurinos, mesmo com o fato de que mal sabia cachear ou costurar, bem como auxiliando nas vestimentas das indumentárias. Ainda, como parte indispensável desse ajudar, fotografava e gravava momentos dessas “montações” em processo postando esses materiais nos *stories* do Instagram, como forma de promover a pre-

32 Fazer cachos em perucas e/ou apliques de fio liso com chapinha e/ou *baby liss*; cachear exigiu técnica, pois queima os dedos facilmente em caso de descuido ou falta de jeito. Queimei meus dedos algumas vezes, mas ajudei a cachear a peruca de Isabelly Popovick repetidas vezes.

sença das/os drags nas festas que se apresentariam e/ou a produção de vídeos novos para os seus canais no Youtube.

A partir do ano de 2019 conheci outras pessoas interlocutoras, como o drag queer Lazúli que é um universitário e trabalha com tatuagem. Também Mia Lestrage que é uma drag queen universitária, e Lolli Flop que é uma drag queen que trabalha com a docência de artes e teatro. Nas festas e eventos também cobri suas performances com vídeos e fotos; um desafio já que tais materiais foram compartilhados por drags para postagem em seus perfis. Também filmava e tirava fotos do público como forma de registrar quais frequentadoras/es observava participarem das festas drag. Já não precisava mais ficar em filas para adentrar nas festas e pagar ingressos, pois entrava nas festas e eventos como “acompanhante” de interlocutoras/es; ajudava nos camarins e ficava responsável por bolsas, celulares e documentos. Algumas vezes também fui a motorista para as festas ou a pessoa que chamava e custeava o táxi. Estabelecia para mim que após as performances poderia também participar das festas, ou mesmo ir embora caso desejasse. Nestes espaços também estava atenta às sociabilidades e interações drags com o público, sendo que esse solicitava muitas vezes que fotografasse suas interações.

Neste contexto também passei a realizar a observação participante utilizando a ferramenta *notes* do *smartphone* para anotações urgentes; foi necessária a aquisição de novo *smartphone* com melhor câmera e maior capacidade de armazenamento/memória. Uma minuciosa escrita no diário de campo tornou-se posterior às festas, eventos e encontros com as/os drags. As pessoas interlocutoras desta pesquisa interagem mais comigo quando participava do ritual da “montação” e não falhava uma festa drag acompanhando-as e, assim, compreendia ser essa a maneira que preferiam me ensinar sobre suas práticas. Nesse sentido, observar o ritual da “montação” concomitante ao ato de registrá-la através da escrita não funcionava, mas com isso não quero dizer que é inadequado ao fazer etnográfico observar de forma simultânea ao registrar, apenas que são questões específicas ao campo de pesquisa e que podem influenciar no estabelecimento das interações. Através do gradual processo da observação participante com drags em suas práticas de bastidores pude perceber como afir-

ma Oliveira (1998, p. 24), o momento em que minha interação no trabalho de campo significou assumir “um papel perfeitamente digerível pela sociedade observada”. Minhas participações consistiram em um dispositivo de conhecimento para estar, efetivamente, lá (FAVRET-SAADA, 2005), interagindo com drags no intento de compreender as práticas ditas, mas, sobretudo, as práticas não ditas e, por vezes, expressadas e/ou manipuladas por gestos corporais e/ou códigos verbais.

1.6.1 “Uma amapô³³ Drag”: a experiência da montagem na própria pele

A produção da corporalidade e da persona drag são aspectos centrais para a compreensão destas experiências, como discutirei neste trabalho. Inicialmente as diferentes formas que constituem as corporalidades, as performances, as performatividades e as identificações drag foram observadas através das práticas das/os interlocutoras/es; no entanto, com o andamento das interações foi-me sugerido que a “montagem” drag deveria ser “sentida na própria pele” para que, de fato, pudesse compreendê-la através das distintas emoções sentidas. Ainda sobre esse “sentir na pele”, é importante dizer que as emoções no trabalho etnográfico e em seu processo de produção do conhecimento foram pensadas como “intrusas indesejáveis [...] como um incômodo com o qual se pode aprender sobre a natureza do trabalho de campo [...] e como via de acesso para a compreensão da alteridade” (COELHO, 2019, p. 276). De acordo com Coelho (2019), nas emoções enquanto intrusas e indesejáveis buscou-se retirar toda e qualquer emoção do trabalho de campo etnográfico e, sobretudo, do texto final compartilhado com leitoras/es, fato observável em Malinowski (1978) e na publicação póstuma dos seus diários de campo em Malinowski (1989); e as emoções como inevitáveis foram pensadas como profícuas para apreendermos sobre a solidão em campo, ou *o anthropological blues* conforme Roberto da Matta (1978), que envolve o ofício antropológico. Nestas perspectivas sobre as emoções, como intrusas e inevitáveis, há a separação dicotômica entre razão e emoção no trabalho etnográfico e na sua constituição do conhecimento; entretanto, há um terceiro

33 Na linguagem nativa das travestis brasileiras amapô designa mulher cisgênero.

momento captado pelo esforço de articulação entre razão e emoção, fazendo-se dessa última um caminho para a compreensão da alteridade (COELHO, 2019); ressalta a referida autora que o trabalho de Rosaldo (1984) constitui um cânone para esta articulação, ao partir da perspectiva de que os sentimentos são incorporados; também o trabalho de Favret-Saada (2005), que sugere que as emoções da/o pesquisadora/o em campo sejam, através de um autoexame reflexivo, parte do processo de compreensão dos grupos estudados em suas práticas (COELHO, 2019).

Minhas observações participantes nos rituais das “montações” proporcionavam-me gradual compreensão sobre as práticas drag em torno das suas corporalidades, performances, performatividades e tomadas de identificações em meados do ano de 2019. Aprofundava-me na compreensão sobre como fabricavam suas corporalidades, quais suas motivações para colocarem aqueles corpos em circulação nos lugares que constituem o circuito *on-offline* drag e a partir de quais representações traziam para si diferentes identificações para, assim, compartilharem com o público as temporalidades das personas corporificadas. Em novembro deste mesmo ano fui convidada para participar como “acompanhante” no concurso Miss Drag Race RS em Rosário do Sul (RS/Brasil). A “acompanhante” tem a função de auxiliar a drag competidora no concurso, e com acesso aos bastidores pude adentrar no treino para o desfile e no almoço que antecederam o concurso. Em outras instâncias do concurso participei de passeios pela cidade e socializações na pousada com drags competidoras de diferentes cidades do estado. Três competidoras eram interlocutoras, então, muito antes do final de semana do concurso, acompanhei semanas a fio a produção de figurinos e testagens de performances para a tão esperada noite do Miss.

Conviver três dias consecutivos com drags configurou um grande momento na trajetória desta etnografia, que implicou a participação através do meu próprio corpo. Em uma manhã com drags na pousada aproveitava as conversas informais para saber mais sobre como foi fabricarem aquelas “montações”, quais seus pensamentos em relação aos trânsitos das suas identificações de gênero, quais as avaliações sobre participarem daquele concurso etc.

Atentas a minhas perguntas afirmaram: “você tem que sentir na própria pele a montagem para entender o que é que sentimos e vivemos de verdade”; “não tem explicação melhor, mana”. Naquele momento, mais drags concordavam com a afirmativa, pois compreendiam que tais sensações e emoções provocadas no e através do corpo, somente podiam ser compreendidas quando sentidas em si. Nesta manhã surgiu a ideia de um desfile de drags na Parada LGBT Alternativa que se aproximava, sendo que no desfile eu também participaria “montada” pelas interlocutoras. Concordei pensando que talvez se esquecessem de me chamar, pois a ideia me aproximava de um momento imersivo muito relevante em campo do qual eu gostaria de participar, mas o desfile não me agradava em nada ciente de que estaria desfilando “montada” para mais de três mil pessoas, em média, que costumam frequentar a parada de orgulho. O desfile, para minha tranquilidade, não aconteceu devido à falta de tempo para o preparo dos penteados nas perucas que seriam a atração do desfile. Então, em um domingo de dezembro do ano de 2019, fui “montada” por uma interlocutora para comparecer como drag na referida parada de orgulho. Deixei Leona Brilha desenvolver a “make drag” em meu rosto como bem entendesse.

Foram cinco horas de maquiagem alternadas entre meu rosto e o rosto da própria drag. Nas pausas dessas alternâncias, olhava-me em um pequeno espelho estranhando aquele novo rosto que começava a ser impresso. Tonalidade de pele diferente, uma nova e arqueada sobancelha, um novo nariz que havia passado por contornos que o afinavam deixando-o arrebitado. Levou algumas horas para que me acostumasse, minimamente, com a nova fisionomia, pois não me achava bonita frente ao exagero, na opinião de quem naquela época raramente usava batom na boca ou sombras nos olhos, daquela “make” em meu rosto. Nesta ocasião fui “montada” parcialmente, pois me foi permitido escolher as roupas e os sapatos, sendo que a peruca foi penteada e emprestada pela drag queen Kelm que promoveria o desfile; obviamente escolhi roupas e sapatos que usaria “desmontada”, porque apesar de “montada” julguei que poderia seguir como o trabalho de campo como de costume, observando e participando nos bastidores e acompanhando na parada de orgulho. Julguei errado porque ser maquiada exigiu que ficasse sentada enquanto também processava minha nova

fisionomia, e chegando à Parada LGBT Alternativa fiquei incomodada com os olhares das pessoas, já que não estava acostumada a chamar a atenção; ouvia diversas pessoas comentando espantadas: “olha, uma amapô Drag”, “olha, uma mulher fazendo Drag”, “mulher também faz drag?”. Paulatinamente começava a perceber também, principalmente através do público infantil, que outras pessoas desejavam chegar perto de mim. Observando a postura das/os drags há algum tempo nestes ambientes, buscava conectar-me à mesma sintonia dos seus comportamentos com o público, sorrindo para as pessoas que começavam a vir conversar comigo; no fim desta parada de orgulho perdi as contas de quantas fotos e com quantas pessoas que faziam parte do público participei e socializei.

Outra questão interessante residia no fato de que algumas pessoas que me conheciam “desmontada” não me reconheciam “montada”. Realmente, “sentia na pele” que a “make drag” me transformava em outra persona corporificada, pois como em um truque de mágica passava despercebida por pessoas conhecidas e me comportava de uma forma diferente da usual sentindo-me, assim, mais livre. Além disso, vivenciava o rito de iniciação entre drags recebendo a repetida pergunta: “qual teu nome, mana?”, “como assim você não tem um nome?”, “Ale Afar ela é a Ale Afar!”; aqui fazendo referência ao meu nome de usuária no Instagram. Esta primeira experiência em minha própria pele não havia sido suficiente para as interlocutoras, porque abdicava nela dos espartilhos, figurinos extravagantes, saltos e ainda não tinha um nome. Então, batizada por interlocutoras de Ale Afar novamente passei pela “montação” das drags, ao fim do mês de dezembro de 2019, recebendo uma “montação” da cabeça aos pés. Isabelly Popovick assumiu o posto de “mãe drag” me maquiando para a sua festa drag Buatchy da Popô que estreava naquele mês. Leona pensou no figurino que me emprestou e Magenta fez o mesmo em relação à peruca; aliás, usar uma peruca emprestada requer certa intimidade e interação com quem empresta, pois de todas as coisas que constroem a corporalidade drag a peruca é a mais íntima e motivo de discórdias, como discutirei neste trabalho.

Nesta segunda “montação” estava mais tranquila e empolgada e também dei liberdade total para Isabelly, Leona e Magenta me montarem. Da minha indumentária fizeram parte coisas que nunca havia experimentado, como

espartilho, mini-saia, sandália com saltos agulha de quinze centímetros e longas madeixas que compunham uma peruca laranja; me achava parecida com a Ariel do filme *A Pequena Sereia* com aquela peruca. Conforme a “make” ia ficando pronta já não me estranhava mais, pois Isabelly não tem como estilo modificar a sobrancelha e afina muito sutilmente o nariz, o que não impactava tanto na fisionomia. Minha única preocupação nesta segunda “montação” foi de não cair daquele salto, então, dias antes treinava em casa, bem como com as referidas interlocutoras sobre como andar com postura e sem riscos naquelas sandálias, comprada por Magenta pelo valor de cinco reais em um depósito na cidade exclusivamente para a pesquisadora, já “adotada” também como uma “filha drag”.

Para minha própria surpresa não caí do salto e segui lidando bem com o público, e sentia-me bonita e confiante como nunca antes na vida noturna. Também fui “montada” para a festa “Bapho de volta às aulas”, em março de 2020, pela interlocutora Magenta Cianureto. Desta vez pude escolher a roupa contanto que usasse os saltos da sandália que me havia sido comprada. Não me senti bonita nessa “montação”, isso tinha relação com o tamanho do meu rosto e o estilo de sobrancelha que a interlocutora desenhou, pois uma “make drag” é milimetricamente pensada para um determinado formato e tamanho de rosto.

Assim, imprimir em mim a maquiagem Magenta necessitaria de revisões, mas particularmente estava com a atenção voltada para outra questão que observava sobre o fato das drags me montarem, já que outras/os interlocutoras/es rapidamente passaram a querer me montar drag, após verem que havia sido “montada” por Leona, Isabelly e Magenta. Era uma forma de imprimirem em mim seus estilos de “montações” tornando-me também suas vitrines e “filha drag”. Quando me viam “montada” diziam: “eu não uso saltos mana, você não vai precisar usar”, “essa boca tinha que ter sido contornada diferente”, “esse cílio tá colado errado, eu vou fazer assim...”, “puxa essa peruca pra frente mana, tá entregando o truque, não te disseram isso?” Enquanto ouvia críticas sobre as “montações” alheias que estavam materializadas em meu corpo, relacionava tal fato com o medo que drags me relatavam sobre exporem suas primeiras “mon-

tações”. É importante dizer, ainda, que assim como acompanhava interlocutoras/es e ajudava cuidando dos seus pertences e registrando suas performances, também convidei para a segunda e terceira vez que fui “montada” duas amigas para me acompanharem; a ajuda foi imprescindível para sobreviver aos saltos e registrar as/os interlocutoras/es, bem como a aparição da pesquisadora transvestida de Ale Afar.

“Montada” senti na pele algumas das motivações poderosas que drags me narravam para se montarem, principalmente, sobre sentirem-se bonitas/os e mais bonitas/os do que quando estavam “desmontadas”; quando se montavam faziam emergir o poder da atração, o poder do encantamento, o poder do fascínio, o poder do reconhecimento, o poder de elevar a própria autoestima, o poder de ousar “ser quem você quiser ser”, como diz Isabelly Popovick; os efeitos práticos dessas experiências possuem impacto em suas vidas “desmontadas”, como também tratarei neste trabalho. Sobre isso, algum tempo depois dessas experiências uma amiga que me acompanhou comentava: “depois que você se montou sua autoestima melhorou muito”. E realmente melhorou, pois “montada” pude dar vazão a uma corporalidade, performatividade e forma de sociabilidade não anteriormente vivenciada em meu cotidiano. É uma preparação para encantar, para arrasar, para causar, para chocar, para estranhar, para transgredir. Como diria Micka Valga, “drag é arte e um ato político de estranhamento, através das performances e montações trabalho com algo visualmente bonito ou não, mas que leva a alguma crítica evocando o diferente”.

A partir das experiências aqui narradas também pude perceber esta forma de compreensão sobre as práticas drag que perpassava pelas minhas próprias sensações e emoções vivenciadas no e através do meu corpo. É, então, relevante pensar na articulação entre a razão e a emoção. De acordo com Le Breton (2009), as pessoas estão afetivamente presentes no mundo; nesse sentido, ressalta que a emoção e a razão influenciam-se mutuamente, pois as próprias emoções são racionalizadas e evidenciam “o caráter socialmente construído dos estados afetivos [...] sobre o qual se bordam as sociedades” (LE BRETON, 2009, p. 5). Parafraseando o referido autor, as emoções propagam no passado,

no presente e no futuro acontecimentos permeados pela relação das/os sujeitas/os com o mundo; não são irracionais e/ou selvagens, mas articuladas nas e pelas lógicas pessoais e sociais possuindo, assim, a emoção sua própria razão. Portanto, não há inteligência concebida sem emoção já que somos sempre afetadas/os, “alguém que reúne o fio de sua memória impregnada de certo olhar sobre o mundo e sobre os outros” (LE BRETON, 2009, p. 9). É nesse sentido que busquei refletir sobre o lugar das emoções neste trabalho etnográfico ressaltando, assim, a relevância de ser afetada através da dimensão vivencial participativa em campo. Ao vivenciar momentos com e como as pessoas interlocutoras em campo enfatizo minhas participações como uma espécie de dispositivo de conhecimento acionado no e através do meu próprio corpo (FAVRET-SAADA, 2005), e nas emoções sentidas (LOWENKRON, 2017).

1.6.2 Acompanhando Drags nas diferentes plataformas digitais

No circuito de práticas *on-offline* drag a partir de Santa Maria (RS/Brasil) em seus trajetos, encontros e deslocamentos pelas diferentes plataformas digitais também foi desenvolvido o trabalho de campo etnográfico. É dispensável a adjetivação desta etnografia como uma netnografia, ou mesmo, uma etnografia virtual (HINE, 2015a, 2015b, 2016), ao abarcar as experiências drag nos ambientes digitais, pois:

se usar algum dos termos comuns *on-line*, *virtual* ou *net* implica que isso é, de algum modo, um tipo fundamentalmente diferente de etnografia, então prefiro evitar o termo. Vejo uma continuidade de princípios metodológicos entre os tipos de etnografia que podemos aplicar à internet e os tipos que usamos em qualquer outro domínio cultural, embora algumas das técnicas possam diferir. (HINE, 2015b, p. 170)

Utilizar tais termos também descaracterizaria o contínuo de práticas drag entre os espaços urbanos e privados e os ambientes digitais aludindo a uma separação entre esferas *on-offline*. Além disso, se tratando da chamada netnografia esvaziaria a essência do trabalho etnográfico traduzida na dimensão vivencial participativa da experiência de campo imersiva (MÁXIMO et al, 2012), aquilo que chamei de longos mergulhos nos cotidianos das/os drags em suas práticas;

pois, a netnografia busca fazer da etnografia um método de pesquisa reformulado para a internet, pressupondo, dessa forma, que a experiência etnográfica é modificada nos ambientes digitais (MÁXIMO et al, 2012). Pelo contrário, há perspectivas que afirmam a inexistência de rupturas entre as esferas *on-offline* ao considerar que as mídias digitais “mediam e modificam a forma como vivemos nossa vida off-line dentro de um contínuo articulado interdependente” (MISKOLCI, 2013, p. 16); e, assim, são acionadas nesta etnografia “técnicas distintas e complementares de investigação” (MISKOLCI, 2013, p.14), no que toca à adaptação as formas de interação estabelecidas, as temporalidades dos registros do campo e as conformações sociotécnicas das próprias plataformas sem com isso modificar o âmago da experiência etnográfica.

Sobre essas adaptações ressalto que, em um primeiro momento, observava *online* no Youtube àquilo que algumas pessoas interlocutoras experimentavam realizar nos vídeos. Diferente dos espaços urbanos em que se montam para realizar performances com dança e dublagem de músicas, no Youtube as performances com dublagens tornam-se parte dos diversos quadros que compõem os canais. Magenta Cianureto como youtuber também discorre sobre temas variados, que não possuem necessariamente relação com o fazer-se drag. Títulos como “Me chamaram de gorda” e “Iludindo Homens no Grindr” fazem parte das pautas discutidas, e constituem os primeiros vídeos para o canal; neste caso, com Magenta já “montada” discorrendo sobre os temas. Leona Brilha em seus primeiros vídeos como youtuber trabalhou com temáticas que se relacionam com as profissões exercidas pela drag queen “desmontada” ensinando, assim, truques como alguns títulos dos vídeos sugerem: “Para sua selfie dar certo”, “Gambiarrras de iluminação” etc. Ao longo do trabalho de campo foi observado novos quadros nos canais dessas e de outras interlocutoras surgindo; através dessas observações passo a ressaltar, no decorrer deste trabalho, que na “montação” drag há “evoluções” nas técnicas de performances, performatividades e corporalidades, bem como há aprendizados técnicos adquiridos e aperfeiçoados para a “evolução” dos referidos aspectos e suas especificidades quando experimentados nas plataformas digitais.

Além das observações *online* nos canais das interlocutoras, a paulatina interação propiciou adentrar nos bastidores das “montações” e gravações de vídeos para o Youtube, bem como participar efetivamente destes processos. No dia 31 de julho de 2019, no apartamento de Leona Brilha, observei o desenvolvimento das “montações” e dos vídeos para o Youtube pela primeira vez. Passadas quase cinco horas de “montações” organizou-se rapidamente o cenário para os vídeos; naquela noite foi escolhida uma parede branca como pano de fundo, ao passo que sentadas às interlocutoras desenvolveram e exibiriam as “montações” “da barriga para cima”. Diferente da “montação” drag em meu próprio corpo, fui convidada para participar do vídeo que seria gravado para o Youtube nesta primeira ocasião de observação. Apesar da hesitação por vergonha participei do vídeo tecendo considerações acerca da cena drag local, tema que havia proposto em enquete no Instagram alguns dias antes do encontro. Um problema com a memória da câmera fotográfica impediu que o vídeo fosse concluído, mas não a participação em memes³⁴ decorrentes das capturas de tela dos trechos salvos da gravação.

Após o referido primeiro encontro observar o ritual das “montações” e das gravações dos vídeos ajudando nestas ocasiões me levou, com o tempo e com a forma de participação realizada, a fazer parte da “equipe de produção” dos vídeos. Assim, além de ajudar com as coisas da “montação” e a promover os trabalhos das/os interlocutoras/es nas plataformas digitais, também ajudava com a organização dos cenários para os vídeos e as fotos manuseando tripés, câmeras fotográficas, luminárias, ventiladores³⁵ etc.

O aprendizado com interlocutoras/es sobre a produção de vídeos e fotografias foi essencial para a realização de ensaios fotográficos. Arriscando-me enquanto fotografa amadora inspirada pelo referido cotidiano drag de fotos e vídeos, produzimos narrativas fotográficas sobre os devires que envolvem a “montação” e a incorporação da persona drag (OLIVEIRA, 2021). E neste contexto, em que realizava de forma híbrida a observação participante nos espaços

34 Conteúdos criados com imagens e vídeos relacionados ao humor na internet.

35 Lembrando que a indumentária drag no verão é de “derreter”.

urbanos e nos ambientes digitais também como ajudante ou membra da equipe de produção dos vídeos, a escrita no diário de campo tornou-se posterior ao encontro com interlocutoras/es. Anotações urgentes foram feitas na ferramenta *notes* do *smartphone*; e na galeria de fotos desse aparelho digital pastas organizaram *print screens*, fotografias e vídeos do campo da pesquisa. Ao registrar digitalmente as observações participantes, bem como as observações participantes *online* através de postagens nos *stories* em meu perfil no Instagram, considerei também ser essa uma maneira de construir diários de campo audiovisuais materializados em ordem cronológica na ferramenta “arquivo” da referida plataforma; todos os encontros que tive com interlocutoras/es, assim como as postagens de conteúdos sobre personagens drag foram registrados também nos arquivos do Instagram e acessados na retomada da ordem cronológica dos fatos para a narrativa etnográfica e visual deste trabalho.

Na plataforma do Instagram e do Facebook as observações *online* propiciaram a interação com interlocutoras/es através dos conteúdos postados, das *lives* e das conversas pelo *direct e messenger*³⁶ dessas plataformas. Nas *lives* da Bapho Drag conheci as interlocutoras Kandy Cooper, Lanna Danger e Calíope. A drag queen Kandy cursa moda e começou a fazer-se drag no contexto pandêmico. Lanna Danger é docente de língua inglesa e voltou a se montar no contexto pandêmico; Calíope, que assim como Kandy começou a se montar durante a pandemia, é auxiliar administrativa. Atualmente o Instagram é a principal plataforma para interagir com as/os interlocutoras/es em suas experimentações *online*, em detrimento do Facebook que vem sendo cada vez menos utilizado; no Facebook há a centralização em um único perfil de algumas pessoas interlocutoras “montadas” e “desmontadas”, uma característica dos usos desta plataforma, enquanto que para outras o Facebook é utilizado para a/o sujeita/o “desmontada”. As interações com interlocutoras/es se deram também no aplicativo WhatsApp³⁷ em grupo criado por interlocutora. Neste aplicativo muitas conversas aproximaram a pesquisadora do cotidiano anterior ao giro no circui-

36 São, respectivamente, ferramentas no Instagram e Facebook para trocas de mensagens, áudios e vídeos.

37 O WhatsApp é um aplicativo de mensagens instantâneas e chamadas de voz para *smartphones*.

to urbano drag, pois por ali participei de conversas sobre os acontecimentos da cena, recebi muitas imagens e vídeos relacionados ao fazer-se drag, como os figurinos confeccionados por drags em processo, bem como memes³⁸, áudios, *giffs*³⁹, *stickers*⁴⁰, e, claro, chamadas de vídeo. Assim, um ambiente *online* e aberto vinte e quatro horas com interlocutoras/es tornou os encontros sem hora e data marcada para acontecer propiciando interações contínuas e informações não previstas no campo de pesquisa.

As páginas das conversas individuais ou em grupos no WhatsApp, Instagram e Facebook com drags também constituem um registro digital dos aceites para os usos de textos e imagens por ali trocados, bem como dos registros feitos em encontros presenciais. Assim, todas as transcrições de narrativas e os conteúdos visuais utilizados nesta tese passaram pela prévia autorização das/ os interlocutoras/es encontrando-se, portanto, os referidos aceites nas páginas salvas das conversas nas plataformas. Raramente recebi um não aceite, fato que se relaciona com a sensibilidade de saber o que foi narrado para a pesquisa e o que foi narrado para se compreender na pesquisa, mas que não precisou ser transcrito; essa sensibilidade se refere ao fato de saber que poderia também gerar desentendimentos entre drags e entre interlocutoras/es e pesquisadora. Assim, compreendi como um princípio ético propiciar o acompanhamento por interlocutoras/es acerca do material utilizado na pesquisa, e que este material deveria ser aprovado. Com o tempo interlocutoras/es ofereceram narrativas e conteúdos audiovisuais já sabendo que aquilo interessava a pesquisadora, ao passo que compartilhavam com a Rafaela imponderáveis da vida real (MALI-NOWSKI, 1978), presentes nesta tese de forma político/científica ao invés de mera especulação.

A pandemia mundial difundida pela Covid-19 fez do WhatsApp e do Instagram os principais ambientes de encontros para interação no cotidiano pandêmico. Estas interações implicaram na compreensão acerca das diferentes

38 Conteúdos criados com imagens e vídeos relacionados ao humor na internet.

39 *Graphics Interchange Format* – Formato de Intercâmbio de Gráficos; ou imagens animadas.

40 Adesivos pessoais para o Whatsapp; semelhante aos *emojicons* - comunicação paralinguística - é criado pela/o usuária/o a partir de imagens.

tomadas de identificações por interlocutoras/es que estão engendradas pela articulação com os cotidianos das/os sujeitas/os “desmontadas” e em suas experiências de vida, pois como afirma Magenta: “a drag sou eu na potência dez”. Ao longo do ano de 2020 encontrei presencialmente três vezes algumas interlocutoras; em uma espécie de antropologia de risco, em dezembro do ano de 2020, participei da produção de um vídeo para o Youtube na residência de interlocutora. A maior motivação para minha presença no referido encontro foi perceber que em dado momento o WhatsApp, bem como as interações no Instagram não supriam necessidades da interação já esfriadas após quase um ano decorrido de pandemia da Covid-19. Estes três encontros no contexto pandêmico geraram outro grupo no WhatsApp com algumas interlocutoras chamado Telão Desligado; desligado porque existiu a preocupação em manter o isolamento social, e não fazer da exceção uma regra exposta nas mídias digitais. Assim, ao invés das fotos e vídeos dos bastidores para postagens e divulgação nas mídias digitais, trocamos no referido aplicativo os registros para arquivos pessoais, tornando-se público apenas o vídeo com a presença das drags envolvidas no Youtube. O agravamento crescente da pandemia entre os anos de 2020 e 2021 e a demora em dar início às vacinações no Brasil tornou a antropologia de risco arriscada demais. Com o aumento das infecções em Santa Maria e a necessidade das/os interlocutoras/es seguirem se expondo ao vírus por trabalharem todos os dias “desmontadas” em diferentes profissões pela cidade fez com que chegassem também no WhatsApp *prints* de exames com a confirmação de infecção pela Covid-19.

É importante dizer, ainda, que também a pesquisadora necessitou lidar com as interações, pois seguir com o trabalho de campo no contexto pandêmico brasileiro exigiu distintas disposições que foram difíceis de encontrar no que toca a concentração e, sobretudo, criatividade para escrever. Costumo dizer que as aulas e as conversas dos corredores que se estendiam para o bar são caras ao trabalho e se fizeram ausentes. Mesmo que amigas/os pesquisadoras/es tentassem comigo encontrar ânimo através das interações *online* para seguirmos com

as pesquisas, a espontaneidade de uma vida sem medo da morte possível, ou o provocar de morte possível em pessoas que convivemos, no caso de interação face a face teve impacto na forma como esta e outras pesquisas foram construídas. Foram pesquisas desenvolvidas em meio a uma forma de solidão que Da Matta (1978) não poderia prever, bem como em meio a um mar de emoções, muitas vezes, conflitantes que decorreram do contexto experienciado.

Frente a tais circunstâncias escrevi este primeiro capítulo da tese interagindo com as pessoas interlocutoras principalmente nas plataformas digitais, e após o mês de agosto do ano de 2021, com a chegada das primeiras doses de imunização contra a Covid-19, foram retomados os encontros *on-offline* para conversas abertas e conversas guiadas através de tópicos estruturados para a investigação etnográfica. Assim, se a pesquisadora necessitou lidar com as interações durante o contexto pandêmico sem imunização, foi necessário também lidar com a volta das interações face a face após as vacinações. Neste contexto optei por me concentrar nas narrativas relevantes para os próximos capítulos que constituem esta tese, e já no ano de 2022 dei início ao processo de escrita dos capítulos subsequentes. Esta etnografia foi, portanto, desenvolvida no contexto pré, durante e após as vacinações contra a Covid-19. O retorno presencial marcado, para mim, pelo excesso de socialização após dois anos de relativo e impactante isolamento, impuseram desafios dos mais variados, como o regresso ao campo noturno, às longas conversas face a face e, sobretudo, a escrita que também passou a ser dividida com a atividade docente. Nesse sentido, dentre muitos sentimentos que marcaram a retomada de uma dita normalidade precisei mergulhar naquele que encontrou prazer em escrever. E foi na retomada deste primeiro capítulo junto das interações com as/os interlocutoras/es que encontrei o impulso que precisava, já que este primeiro capítulo é também um registro do desenvolvimento metodológico de uma etnografia em que fui muito feliz e realizada como pesquisadora.

1.6.3 Considerações a partir do circuito de práticas *on-offline* drag

Neste capítulo busquei descrever metodologicamente os caminhos percorridos para o desenvolvimento desta etnografia do particular conectada. Retomo o circuito de práticas *on-offline* drag (OLIVEIRA, 2019), ressaltando o contexto de transformação histórica em que interlocutoras/es agenciam suas experiências. A partir deste circuito aprofundo a investigação que compõe os próximos capítulos desta tese sobre as diferentes práticas drag em torno das corporalidades, performatividades e identificações vivenciadas também em um contexto impactado pelas tecnologias digitais e a cidade de Santa Maria (RS/Brasil). No período que abarcou a etnografia desenvolvida no mestrado, o trânsito *on-offline* mais intenso de interlocutoras/es entre os espaços urbanos e os ambientes digitais propiciou abarcar um contexto *on-offline* de práticas drag na pesquisa. No entanto, com o avançar do campo da pesquisa, já em 2019 e no curso de doutorado, passei a enfatizar que, mais do que observar o aqui na cidade e depois o lá no Youtube, ou vice e versa, acompanhar interlocutoras/es em suas experimentações pelos diferentes lugares da pesquisa exige materializar a hibridez deste campo de pesquisa no próprio trabalho etnográfico para participar, assim, da configuração híbrida do circuito de práticas *on-offline* drag. Assim, foram consideradas nesta etnografia tanto as emoções, quanto o trabalho de campo realizado de forma híbrida para a compreensão das alteridades.

2 CAPÍTULO : AS PRODUÇÕES DAS CORPORALIDADES DRAG

Neste capítulo as corporalidades fabricadas através da cultura material são descritas e discutidas. Descrevo a fabricação das referidas corporalidades através das distintas “coisas”, como indumentárias, perucas e maquiagens, bem como através das diferentes coisas digitais promovidas pelas tecnologias, como filtros de realidade aumentada que tornam as corporalidades “montadas” através dos *pixels* 3D ao invés de indumentárias, perucas e maquiagens; também através das “montações” desenvolvidas para e nas plataformas do YouTube e do Instagram, que ao incorporar e corporificar as tecnologias, implicam em novos formatos de “montações” e em novas temporalidades nas maneiras de interagir e de se experimentar como drag nestes ambientes. Assim, descrevo a produção das corporalidades no circuito de práticas *on-offline* drag através das distintas coisas e, por fim, analiso tal fabricação conforme os distintos marcadores sociais da diferença.

2.1 CORPO SUJEITA/O CIBORGUE: A CORPORALIDADE NO CONTEXTO PÓS-HUMANO

Andy: Fui ao escritório porque estavam me transformando em um robô.

Narrador: Andy Warhol disse uma vez: “quero ser uma máquina”; agora seu desejo se torna realidade; Warhol está sendo clonado mecanicamente.

Jornal: “Andy Warhol vive em forma de robô”. **Andy:** O pessoal do robô trouxe uma cadeira. Fiquei sentado por uma hora para estudarem meu rosto e verem se eu dava um bom robô. Fizeram a minha nuca. Colocaram uma touca em mim. Em seguida uma pasta que cobria meus olhos e orelhas. Disseram: “Me belisque se quiser sair dessa”. Fiquei enjoado. Foi horrível. Finalmente tiraram o molde, mas derrubaram. Disseram que talvez fosse preciso fazer outro. E eu disse: Não, não, não. E pensei: Porque concordei com isso. (Diários de Andy Warhol, 2022)⁴¹

Ao focar no corpo como fio condutor de reflexão socioantropológica ressalta-se que o pensamento dualista ocidental contemporâneo opõe sujeitas/os dos seus corpos ignorando que “a condição humana é corporal” (LE BRETON, 2011, p. 11). Nesse sentido, afirma o referido autor que “viver consiste

41 Documentário disponível em: < <https://www.netflix.com/browse?jbv=81026142> > Acesso em: 27 Mai. 2025

em reduzir continuamente o mundo ao seu corpo, a partir do simbólico que ele encarna” (LE BRETON, 2011, p. 7). No entanto, os corpos no mundo recebem tratamentos socioculturais que produzem valores que os distinguem, assim como “falamos também da pessoa e das variações que sua definição e seus modos de existência conhecem, de uma estrutura social a outra” (LE BRETON, 2011, p. 8); engendrando-se a perspectiva de que os corpos não são óbvios, já que “a evidência de um é o espanto do outro, senão sua incompreensão” (LE BRETON, 2011, p. 11). Esta perspectiva dualista advém do contexto da modernidade em que o corpo moderno é compreendido como de outra ordem, pois:

ele implica o isolamento do sujeito em relação aos outros (uma estrutura social do tipo individualista), em relação ao cosmo (as matérias-primas que compõem o corpo não têm qualquer correspondência em outra parte), e em relação a ele mesmo (ter um corpo, mais do que ser o seu corpo). O corpo ocidental é o lugar de cesura, o recinto objetivo da soberania do ego. Ele é parte insecável do sujeito, o “fator de individuação” (Durkheim) em coletividades nas quais a divisão social é admitida. (LE BRETON, 2011, p. 9)

É nesse sentido que as noções ocidentais que dão origem ao corpo articulam-se ao individualismo como estrutura social, bem como a emergência de perspectivas laicas e racionais sobre a natureza baseadas na medicina como um saber ainda oficial sobre o corpo (LE BRETON, 2011). Segundo o referido autor, a manifestação de um novo imaginário a partir dos anos 1960 sobre uma suposta liberação do corpo não rompe com a persistência do pensamento dualista contemporâneo, e as inovações que prometem a liberação, pelo contrário, fazem do corpo um alter ego, um lugar para o bem-estar, o bem-aparecer, para ter paixão pelo esforço ou pelo risco (LE BRETON, 2011). Os corpos revestidos de imaginários e práticas atuam como fator de individuação, bem como o lugar em que as diferenças se manifestam. Assim, o discurso da liberação, de alguns corpos, esquece-se de que a condição humana é, sempre, corpórea (LE BRETON, 2011).

“Representações sociais atribuem ao corpo uma posição determinada no seio do simbolismo geral da sociedade [...] elas situam seu lugar no seio do cosmos ou da ecologia da comunidade humana. Este saber aplicado ao corpo é [...] cultural” (LE BRETON, 2011, p. 17), e as representações do corpo:

e os saberes que as alcançam, são tributários de um estado social, de uma visão de mundo e, no interior desta última, de uma definição de pessoa. O corpo é uma construção simbólica, não uma realidade em si. Donde a miríade de representações que procuram conferir-lhe um sentido, seu caráter heteróclito, insólito, contraditório, de uma sociedade a outra. O corpo parece evidente, mas, definitivamente, nada é mais inapreensível. (LE BRETON, 2011, p. 18)

A narrativa do corpo moderno alinhavado ao saber biomédico, a emergência e o desenvolvimento do individualismo constitui uma das possibilidades de compreensão acerca dos corpos. A noção de corpo e de pessoa ocidental não encontra sentido frente à noção de corpo pessoa melanésia, pois “o corpo não é concebido pelos canaques como uma forma e uma matéria isoladas do mundo; ele participa em sua totalidade de uma natureza que, ao mesmo tempo, o assimila e o banha” (LE BRETON, 2011, p. 23). Na sociedade canaque “o corpo não é fronteira, átomo, mas elemento indiscernível de um todo simbólico. Não existe na aspereza entre a carne do homem e a carne do mundo” (LE BRETON, 2011, p. 25). A polissemia sobre os corpos informa, então, que nas sociedades tradicionais, comunitárias e holistas, as representações do corpo são também as da pessoa, e que nas sociedades individualistas as pessoas encontram-se separadas umas das outras e relativamente autônomas em suas iniciativas e valores materializando-se, assim, a ruptura de solidariedade com o cosmos (LE BRETON, 2011). A definição de corpo ocidental “é sempre dada no vazio da definição de pessoa. Não é absolutamente uma realidade evidente, uma matéria incontestável: ‘o corpo’ existe apenas construído culturalmente” (LE BRETON, 2011, p. 40).

O corpo considerado como um fato social total, isto é, de que a constituição humana é biológica, psicológica e social está posta por Marcel Mauss (2003), ao considerar aspectos que relacionam as percepções das pessoas e as práticas dos seus corpos, ou suas técnicas corporais, como domínios da/o sujeita/o culturalmente constituída/o. De acordo com Mauss (2003, p. 401), técnicas corporais são “as maneiras pelas quais os homens de sociedade em sociedade, de uma forma tradicional, sabem servir-se de seus corpos”. É nesse sentido que o paradigma antropológico da corporeidade na contemporaneidade centra-se na implosão do dualismo entre o corpo e a mente, porque o corpo é o sujeito da

cultura e, portanto, “a base existencial da cultura” (CSORDAS, 2008, p.145), sendo tratado como um contexto em relação ao mundo (MERLEAU-PONTY, 1999), que através dos habitus torna-se socialmente informado e gerador de práticas (BOURDIEU, 2006). Assim, para além de um lugar para a inscrição de símbolos culturais a ser modelado pelas normas sociais e coletivas, o corpo é “agente e sujeito da experiência individual e coletiva, veículo e produtor de significados, instrumento e motor de constituição de novas subjetividades e novas formas do sujeito” (MALUF, 2002, p. 96).

Mas se o referido dualismo entre corpos e pessoas implica no paradoxo de que a condição humana é corporal, de que as pessoas são indiscerníveis dos corpos que lhes dão as sensibilidades dos seus seres no mundo, pois os corpos são o que são na cultura (MAUSS, 2003, CSORDAS, 2008, LE BRETON, 2011), quais seriam, então, os limites a construtividade discursiva dos corpos? De acordo com Butler (2015, p.14), o sexo e, assim, o corpo e sua “existência já está decidida pelo gênero” que é parte daquilo que determina sujeitas/os. Seriam certas construções do corpo:

constitutivas no sentido de que não poderíamos operar/agir sem elas, no sentido de que sem elas não haveria nenhum “eu” nem nenhum “nós”? Conceber o corpo como algo construído exige reconceber a significação da construção mesma. E se certas construções parecem constitutivas, quer dizer, se têm esse caráter de ser aquilo “sem o qual” não poderíamos sequer pensar, podemos sugerir que os corpos somente surgem, somente perderam, somente vivem dentro das limitações produtivas de certos esquemas reguladores generizados em alto grau. (BUTLER, 2015, p. 15)

Tais configurações produzem e materializam corpos inteligíveis, bem como corpos “impensáveis, abjetos, invivíveis e não dotados de vida” (BUTLER, 2015, p. 15). O regime da inteligibilidade social e cultural fundado na oposição binária de gênero implica ao corpo inteligível o “espectro de sua própria impossibilidade, o próprio limite para a inteligibilidade, seu exterior constitutivo” (BUTLER, 2015, p. 15), que, sobretudo, faz pensar porque alguns corpos simplesmente não importam. É importante dizer, então, que o sexo compreendido como um ideal regulatório faz parte das práticas que produzem e diferenciam corpos, e que a materialização sobre o sexo se dá através da imposta reiteração de normas (BUTLER, 2001). Nas palavras da autora:

a categoria do “sexo” é, desde o início, normativa: ela é aquilo que Foucault chamou de “ideal regulatório”. Nesse sentido, pois, o “sexo” não apenas funciona como uma norma, mas é parte de uma prática regulatória que produz os corpos que governa, isto é, toda força regulatória manifesta-se como uma espécie de poder produtivo, o poder de produzir — demarcar, fazer, circular, diferenciar — os corpos que ela controla. Assim, o “sexo” é um ideal regulatório cuja materialização é imposta: esta materialização ocorre (ou deixa de ocorrer) através de certas práticas altamente reguladas. Em outras palavras, o “sexo” é um constructo ideal que é forçosamente materializado através do tempo. Ele não é um simples fato ou a condição estática de um corpo, mas um processo pelo qual as normas regulatórias materializam o “sexo” e produzem essa materialização através de uma reiteração forçada destas normas. (BUTLER, 2001, p. 153-154)

A reiteração se faz necessária justamente pelo fato de que a materialização nunca é totalmente acabada, pois nem todos os corpos se conformam com as normas; as instabilidades e as possibilidades de rematerialização é que marcam um “domínio no qual a força da lei regulatória pode se voltar contra ela mesma para gerar rearticulações que colocam em questão a força hegemônica daquela mesma lei regulatória” (BUTLER, 2001, p. 154). A performatividade de gênero como uma prática reiterada e citacional que através do discurso produz efeitos (BUTLER, 2001, 2010), relaciona-se ao sexo na medida em que as normas regulatórias do sexo trabalham de “uma forma performativa para constituir a materialidade dos corpos e, mais especificamente, para materializar o sexo do corpo, para materializar a diferença sexual a serviço da consolidação do imperativo heterossexual” (BUTLER, 2001, p. 154). O que constitui a fixação corpórea é material, mas a própria materialidade é repensada como um efeito de poder. O sexo/corpo/matéria constitui uma das normas que torna a pessoa viável no esquema da inteligibilidade sociocultural (BUTLER, 2001), portanto, para pensar da construção à materialização:

não é suficiente afirmar que os seres humanos são construções, pois a construção do humano também é uma operação diferencial que produz o mais ou o menos “humano”, o inumano, o humanamente inconcebível. Esses locais excluídos, ao se transformarem em seu exterior constitutivo, chegam a limitar o “humano” e a assombrar tais limites, por representarem a possibilidade persistente de sua irrupção e de sua rearticulação. (BUTLER, 2001, p. 160)

É nesse sentido que, em detrimento das perspectivas de construção, propõe-se a noção de matéria não como uma superfície que aguarda a inscrição de símbolos, mas como “um processo de materialização que se estabiliza ao longo do tempo para produzir o efeito de fronteira, de fixidez e de superfície daquilo que nós chamamos matéria” (BUTLER, 2001, p. 161). O sexo é produzido e, ao mesmo tempo, é desestabilizado através de:

um efeito sedimentado de uma prática reiterativa ou ritual, o sexo adquire seu efeito naturalizado e contudo, é também, em virtude dessa reiteração, que fossos e fissuras são abertos, fossos e fissuras que podem ser vistos como as instabilidades constitutivas dessas construções, como aquilo que escapa ou excede a norma, como aquilo que não pode ser totalmente definido ou fixado pelo trabalho repetitivo daquela norma. Esta instabilidade é a possibilidade desconstitutiva no próprio processo de repetição, o poder que desfaz os próprios efeitos pelos quais o “sexo” é estabilizado, a possibilidade de colocar a consolidação das normas do “sexo” em uma crise potencialmente produtiva. (BUTLER, 2001, p. 161-162)

É nesta crise altamente produtiva em torno dos limites a construtividade que os corpos pós-modernos, pós-orgânicos, pós-humanos, ciborgues, são aqui pensados. O antropocentrismo da virada renascentista, que caracteriza o homem como o centro do universo, faz parte de mais um dos capítulos que compõem a história moderna da humanidade. Em detrimento desta narrativa focada no homem orgânico e anacrônico são ressaltados corpos sujeitas/os que através das histórias e das geografias, especialmente dos últimos três séculos de advento da economia capitalista no ocidente, têm assumido diversas configurações nas construções de si através das tecnologias (SIBILIA, 2002).

Na contemporaneidade a relação “tecno-humana” (SIBILIA, 2002, p. 11), expressa a fluidez contínua de configurações multifacetadas, moldáveis, indefinidas e inacabadas com que são produzidas diferentes corporalidades e subjetividades; a tecnociência contemporânea, formada pelos campos da informática, da telecomunicação e da biotecnologia, tem contribuído fortemente para a produção dos corpos sujeitas/os que coabitam o século XXI (SIBILIA, 2002). É na “matriz sociotécnica” (SIBILIA, 2002, p. 11), que são criados diferentes “agenciamentos coletivos, usos e apropriações das tecnologias por parte dos sujeitos, que, por sua vez, também vivenciam seus efeitos em seus próprios

corpos e subjetividades” (SIBILIA, 2002, p. 11). Dispositivos tecnológicos exprimem, assim, as formas socioculturais que os produzem e lhes dão diversos sentidos, bem como formam teias sociais, culturais, políticas e econômicas que permeiam e constituem as sociedades da era digital em que inserimo-nos (SIBILIA, 2022, LUPTON, 2015).

As sociedades industriais do final do século XVIII foram conceituadas como sociedades disciplinares (FOUCAULT, 2014), por materializarem mecanismos de saber e poder através da disciplina industrial capitalista que arquitetou corpos e subjetividades policiados através das normas sociais. Neste contexto, o biopoder produziu corpos dóceis e úteis domesticados para a vida fabril, ou seja, convertidos como força produtiva sob a égide da máquina (FOUCAULT, 2014). Mas a passagem do sistema mecânico e analógico para o informático e digital da contemporaneidade instaura um tipo de organização social que atualmente se conceitua como sociedade de controle (DELEUZE, 1992). As sociedades de controle são caracterizadas pelos dispositivos de poder sutis, nem sempre evidentes, que revelam eficácia ao exercer controle de forma onipresente em fluxos de redes digitais contínuos e fluídos (DELEUZE, 1992). Ao invés do produtor disciplinado, no capitalismo da era digital o consumidor controlado encontra no mercado global possibilidades de forjar a si que podem ser adquiridas e descartadas na velocidade crescente do referido mercado (SIBILIA, 2002). Assim, as consideradas corporalidades e identidades fixas e estáveis de corpos sujeitas/os domesticados pela vida fabril cedem lugar às múltiplas formas de corporificar-se e identificar-se que são sempre inacabadas (BUTLER, 2001, HALL, 2006), e arquitetadas pela aquisição mercadológica que possibilita constantes autoconstruções e auto(re)construções de si (SIBILIA, 2002).

Corpos sujeitas/os que coabitam a era digital contemporânea dificilmente escapam do *upgrade* (SIBILIA, 2002), já que os imperativos que permeiam e constituem a matriz sociotécnica são incorporados e corporificados nas práticas de si cotidianas que envolvem diferentes usos e compreensões acerca das tecnologias (HINE, 2015). Para “atingir a compatibilidade total com o tecnocosmos digitalizado” (SIBILIA, 2002, p. 13), é “necessário recorrer à atualização

tecnológica permanente: impõem-se, assim, os rituais do auto-*upgrade* cotidiano” (SIBILIA, 2002, p. 13). Nesse sentido, entre a ontologia que compreende a tecnologia como uma possibilidade de estender as capacidades do corpo, ao passo que se resguarda aquilo que se pensa como humanamente possível, há a ontologia que compreende a tecnologia como uma maneira de transcendência da condição corporal orgânica (SIBILIA, 2002). O corpo pós-biológico em interação contínua e cotidiana que incorpora e corporifica as tecnologias supera limitações advindas da sua própria organicidade em termos espaciais, temporais (SIBILIA, 2002), e físicos. O corpo humano é ele mesmo digitalizado para o infinito na era da “pós-humanidade” (SIBILIA, 2002, p. 16).

De acordo com SIBILIA (2002), há duas perspectivas recorrentes na conceituação de humano: uma seria a do humano dotado do corpo biológico, e a outra seria a do pós-humano dotado de um corpo pós-orgânico. A partir da tradição renascentista, o primeiro foi dissecado, examinado, registrado e permitiu vislumbrar a engenhosidade do corpo máquina através de indagações que separam corpo e mente, mas que explicam aquilo que está ao seu alcance a partir do corpo cadáver; a vida é, assim, explicada através da morte (SIBILIA, 2002). Por outro lado, a contemporaneidade e a tecnociência expandem a investigação acerca dos limites do corpo e da mente, e colocam na ordem do dia a discussão sobre DNA, mutações e transformações corpóreas borrando, portanto, a linha daquilo que se considerou como o natural, o orgânico, o humano (SIBILIA, 2022). A mente já não é mais relegada às explicações divinas, mas perscrutada para sua codificação através de chips. No contexto pós-humano afirma-se que incorporadas são as almas que através das emoções sentidas na carne e informadas através de dados digitais fazem não apenas a manutenção do orgânico, mas em seus limites e possibilidades a manutenção da relação técnico-humana (SIBILIA, 2002).

A contemporaneidade e os corpos sujeitas/os pós-modernos, pós-orgânicos, pós-humanos, ciborgues, entrelaçados e constituídos pela tecnociência transbordam definições clássicas baseadas na solidez analógica (SIBILIA, 2002); na era digital o corpo é permeável e projetável por dispositivos digitais que possibilitam a autogestão e a autocriação de si nas redes; a

pós-humanidade é, assim, um ponto de inflexão na história (SIBILIA, 2002). Então, a saída do dualismo, da construção para a materialidade, da concepção de humano do humanismo para corpos sujeitas/os e diferenças que importam implica na ênfase em “deslocamentos e resistências à corporalidade e a identidade não marcada exatamente como meio de reivindicar o status de “humano”” (HARAWAY, 1993, p. 285). O modernismo forja a figura da humanidade de forma genérica e universal ao mesmo tempo em que esta figura tem sido a do homem (HARAWAY, 1993). O abandono deste humanismo ocidental, já em crise desde o fim do século XX, direciona o olhar para figuras cujas humanidades são imbuídas de ambiguidades, contradições e simbolismos apropriados (HARAWAY, 1993); ou ainda, em outras palavras, para “figuras pós-coloniais, não genéricas e irremediavelmente específicas, figuras de individualidade crítica, consciência e humanidade, não na sagrada imagem do Igual, mas na prática autocrítica da ‘diferença’” (HARAWAY, 1993, p. 278). A humanidade não genérica passa pelo radical nominalismo através do des-membramento e do des-locamento dos nossos nomes e dos nossos corpos como meio de reivindicar o status de humano (HARAWAY, 1993). A noção pós-moderna consiste, então, em uma “reconceitualização do indivíduo como em mudança e multiplamente organizado através de variáveis eixos de diferença” (HARAWAY, 1993, p. 285), bem como em “uma emergente redefinição de marginalidade como locação, de identidade como desidentificação” (HARAWAY, 1993, p. 285), ou seja, na emergência das pessoas impróprias.

É precisamente neste contexto que persistir nas noções dualistas sobre natureza e cultura, corpo e mente, máquina e organismo, idealismo e materialismo, dentre outras, impede problematizar e, mesmo, compreender que a originalidade do dito humano do modernismo está posta em jogo, já que bits e bytes circulam pelos nossos corpos humanos elétricos (TADEU, 2009). No pós-humanismo temos de um lado, a “mecanização e a eletrificação do humano; de outro, a humanização e a subjetivação da máquina. É da combinação desses processos que nasce essa criatura pós-humana a que chamamos ‘ciborgue’” (TADEU, 2009, p. 12); um tipo de corpo que materializa a “quintessência da tecnologia” (KUNZRU, 2009, p.19, HARAWAY, 2009). “Um ciborgue é um

organismo cibernético, um híbrido de máquina e organismo, uma criatura de realidade social e também uma criatura de ficção” (HARAWAY, 2009, p. 36); é uma ontologia que determina um sentido político através do des-locamento, da reconceitualização, da desidentificação neste contexto em que somos todas/os “quimeras, híbridos – teóricos e fabricados – de máquina e organismo [...] em suma ciborgues” (HARAWAY, 2009, p. 37).

É nesse sentido que as quebras de dualismos, ou fronteiras, cruciais ao debate político-científico iniciado no final do século XX sinalizam: (i) a dissolução das fronteiras entre o animal e o humano; assim, aquela singularidade humana fundada em aspectos como a utilização de instrumentos, o comportamento social, bem como eventos mentais não mais estabelece convincentemente a separação entre o humano e o animal; em verdade, o que ocorre é um reconhecimento das conexões desta relação que diminui a distância entre a natureza e a cultura (HARAWAY, 2009); o ciborgue surge no lugar onde a fronteira entre o “humano e o animal é transgredida. Longe de assinalar uma barreira entre as pessoas e os outros seres vivos, os ciborgues assinalam um perturbador e prazerosamente estreito acoplamento entre eles” (HARAWAY, 2009, p. 41). Soma-se a tal fato (ii): o questionamento da distinção entre o humano e a máquina; as máquinas do final do século XX tornaram ambíguas as diferenças entre o natural e o artificial fazendo do corpo mente uma união de textos codificados sobre como ler e escrever acerca do mundo (HARAWAY, 2009). E, por fim, (iii): a imprecisão da fronteira entre o físico e o não físico; a miniaturização dos dispositivos digitais transformou nossos modos de perceber as tecnologias, pois são ubíquos e, muitas vezes, invisíveis. Assim, nas sociedades tecnologicamente mediadas o “chip de silício é uma superfície de escrita” (HARAWAY, 2009, p. 43), e engendra mudanças através da referida miniaturização em sociedades onde a “a escrita, o poder e a tecnologia são velhos parceiros nas narrativas de origem da civilização” (HARAWAY, 2009, p. 43). Através da ontologia ciborgue, portanto, as fronteiras são discutidas com reponsabilidade; ao (re)pensar suas construções estamos comprometidas/os com o fato de que:

o ciborgue está determinadamente comprometido com a parcialidade, a ironia e a perversidade. Ele é oposicionista, utópico e nada inocente. Não mais estruturado pela polaridade do público e do privado, o ciborgue define uma *pólis* tecnológica baseada, em parte, numa revolução das relações sociais do *oikos* – a unidade doméstica. Com o ciborgue, a natureza e a cultura são reestruturadas: uma não pode mais ser o objeto de apropriação ou de incorporação pela outra. Em um mundo de ciborgues, as relações para se construir totalidades a partir das respectivas partes, incluindo as da polaridade e da dominação hierárquica, são questionadas. Diferentemente das esperanças do monstro de Frankenstein, o ciborgue não espera que seu pai vá salvá-lo por meio da restauração do Paraíso, isto é, por meio da fabricação de um parceiro heterossexual, por meio de sua complementação em um todo, uma cidade e um cosmo acabados. O ciborgue não sonha com uma comunidade baseada no modelo da família orgânica mesmo que, desta vez, sem o projeto edípico. O ciborgue não reconheceria o Jardim do Éden; ele não é feito de barro e não pode sonhar em retornar ao pó. É talvez por isso que quero ver se os ciborgues podem subverter o apocalipse do retorno ao pó nuclear que caracteriza a compulsão maníaca para encontrar um Inimigo. Os ciborgues não são reverentes; eles não conservam qualquer memória do cosmo: por isso, não pensam em recompô-lo. Eles desconfiam de qualquer holismo, mas anseiam por conexão – eles parecem ter uma inclinação natural por uma política de frente unida, mas sem o partido de vanguarda. (HARAWAY, 2009, p. 39-40)

2.1.1 “Hoje eu vou montada”: A produção da corporalidade drag

Drags são artistas que dão vida a personagens corporificadas/os para a representação teatral, bem como para a diversão, a experimentação de si, a elevação da autoestima, dentre outros aspectos. As personas artísticas interlocutoras desta tese são corporificadas/os por homens, mulheres, pessoas trans e pessoas não binárias de gênero de diferentes identidades sexuais. Através das performances que envolvem suas corporalidades fabricadas imbuídas dos temperamentos das personas drag, as/os artistas dançam, cantam, dublam, comunicam, batem cabelo, desfilam e posam para fotos e vídeos manifestando diferentes expressões artísticas em si e que emanam de si, pois drags “são feitas de maquiagem, de texto, de modos de ser/estar no meio do público, de performances, de dublagens, de fantasias, de desejos” (VENCATO, 2003, p. 205-206). Sobre estas experiências há três aspectos peculiares envolvendo temporalidades, corporalidades e teatralidades na construção de si como

drag. Conforme Anna Paula Vencato (2003, p. 196):

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.

É nesse sentido que a “montação” das corporalidades constitui o processo central para o desenvolvimento das representações teatrais das personas, bem como para as tomadas das identificações drag, como queen, top, queer, fashionista, dentre outras que serão discutidas no próximo capítulo. A “montação” drag é iniciada antes da ação de vestir as indumentárias e utilizar as maquiagens. Ela é iniciada como um projeto que envolve imaginação, desejo, negociação, criação, desenho, costura, coisas, trocas, consumo, estéticas, intencionalidades, ou “conceitos mil”, segundo Leona Brilha (2022); sobre a “montação” implicar em projetos afirma-se que:

cada processo de montagem é muito pessoal, eu, por exemplo, não começo no dia em que vou me apresentar. O início vem de uma a duas semanas antes, quando começo a pesquisa de looks, referências estéticas para o evento, produção do look, cabelo, unhas [...] Deixo tudo prontinho para no dia vir com a make. Então, é muito mais que só se vestir e sair pra dar close. (Entrevista realizada com Kandy Cooper - Maio de 2022)

A partir das residências de interlocutoras/es e dos seus perfis nas plataformas digitais do Instagram e do YouTube, configurados como ateliês de possibilidades que abrigam a transformação anterior à aparição nos lugares que coabitam, descrevo o devir drag através do ritual que compreende, primeiramente, a corporificação da persona através da “montação”; a separação é, sobretudo, analítica, pois na prática há drags que precisam se montar para teatralizar as personas, e há artistas que mesmo “desmontadas” acionam suas personas em momentos e lugares específicos.

O projeto que caracteriza o processo de construção da “montação” drag não é totalmente acabado, mas acumulado. A cada montagem, a cada performance, a cada festa ou evento, a nova “montação” é repensada e, sempre, aperfeiçoada com novos “truques” ou técnicas que favorecem o melhor resultado

final. Tal aspecto em torno dos projetos de si como drag corporificada/o envolvem anos de estudos e testagens contínuas para “não perder a mão”, segundo Isabelly Popovick. Drags refletem suas trajetórias de “montação”, “produção”, “montaria”, “transformation” através da “evolução da montagem”, termo nativo para se referir ao projeto da corporificação drag aperfeiçoado no tempo. A “evolução” no tempo é aprendida e compartilhada com outras/os sujeitas/os que desejam fazer de si drag, e os lugares que coabitam possibilitam as testagens no que toca aos projetos das “montações”. No entanto, os aprendizados sobre a “montação” realizados entre drags nem sempre foram dados como certos a depender do contexto. Sobre reflexões em torno de como fazer de si drag corporalmente afirma-se que, inicialmente, não se sabia ao certo o que era uma drag queen:

tudo começou em 2004, quando eu ingressei no grupo de teatro da Unijuí, que é aqui da minha cidade Ijuí (RS/Brasil), a partir desse momento eu não tinha noção alguma do meio artístico em geral, eu não estava por dentro do teatro, por dentro da dança, de absolutamente nada; eu tinha quinze anos (pausa reflexiva), e foi através disso que eu mudei cem por cento. Foi através do teatro, o teatro foi o grande responsável por tudo que eu sou hoje, né. Hã, e dentro desse processo, em 2007, desde esse período de 2004 pra 2007, a gente já fazia eventos, participava de festas dentro do grupo de teatro, na casa, na chácara de um componente, e nessas festinhas nós fazíamos performances. Não tínhamos absoluta ideia do que era ser uma drag queen, né. Na época eu não tinha contato, em 2004 a internet não estava tão acessível para todos como está agora, e eu nem sabia, nem passava pela minha cabeça o que era ser uma drag queen. Hã, nesse processo, então, nós nos organizávamos em casa mesmo, e começava uma roupa, pegava uma camiseta e cortava, pegava uma saia e fazia um vestido mais curto, e nos apresentávamos nesses eventos. (Entrevista realizada com Lanna Danger - Maio de 2022)

Se atualmente pessoas que desejam fabricar corporalidades drag encontram relativa visibilidade na mídia em torno de artistas drag, bem como podem buscar aprender “truques” da “montação” entre drags ou através de *reality shows* e tutorias na internet, no início dos anos 2000, no contexto interiorano de Santa Maria (RS/Brasil) e região, o contato direto entre drags foi gradual e rodeado pela necessidade de conquista, e as mídias de massa, como a televisão e as revistas, foram acessadas para o contato indireto com drags. Assim:

em 2006, eu estou sentada em casa assistindo televisão e a RBS junto com o Ico Tomas, se não me engano, era o programa do Patrola, não sei se tu te lembra? Eles estavam cobrindo uma festa de virada do ano [...] eles entrevistaram duas drag queens que estavam lá. Uma era o Dionísio, que era do grupo de teatro de Santa Maria (RS/Brasil) e o outro era o Baco, famosa Julie Angel que foi, talvez aí, uma das primeiras drags da cena de Santa Maria; ambas faziam teatro com o Alexandre, o diretor de teatro de Ijuí (RS/Brasil). Então, ali eu tive meu primeiro contato visual com uma drag. Bom, em 2007 eu resolvi morar em Santa Maria porque eu tinha terminado a escola e eu fui estudar em Santa Maria, fui tentar entrar na UFSM, e nesse processo eu vi o anúncio: “Julie Angel estará no Fervo Mix Pub”, que [...] era do DJ Mauro Floresta. Era a única casa em Santa Maria/RS que bombava [...]. A Julie, então, já era muito conhecida e fazia shows [...] E a Julie foi fazer um show de sábado e eu fui assistir; ali foi o primeiro momento que eu tive contato direto com uma drag. Ali, quando eu vi a Julie em cena, eu disse: é isso que eu quero e eu quero fazer um show aqui nesse lugar. Julie é minha madrinha de drag; um tempo depois eu acabei conhecendo ela e ela me apadrinhou, risos; então, essa é uma cultura no meio drag, né, a drag mais experiente vê um potencial numa outra que está começando e acaba chamando ela de filha, e foi isso que Julie fez. Então, ali, naquele momento em 2007, foi onde eu disse: eu quero fazer isso. (Entrevista realizada com Lanna Danger - Maio de 2022)

Historicamente drags formaram as paisagens das culturas de entretenimento LGBTQIA+ marginalizadas, pois as próprias sociabilidades, identificações e vivências LGBTQIA+ ao coabitarem as margens necessitaram e necessitam resistir para existir, como nos informam as insurgências contra as repressões que, em diferentes contextos, são revividas como atos de resistências; nesse sentido, nem sempre as experiências drag, fora dos eixos de produção cultural hegemônica de determinadas épocas, estiveram com a relativa visibilidade atual (OLIVEIRA, 2021b). E nestes contextos de margens, o contato direto ou indireto entre drags envolveu a busca, a conquista, o sonho de adentrar no terreno de drags já reconhecidas/os em cenas e circuitos para, assim, ser considerada/o “filha”, ou “drag novata”, que vai aprender os “truques” da “montação” com “a mãe” ou com “a madrinha” drag. Além disso, há experiências de aprendizados em torno da “montação” drag que não aconteceram necessariamente entre drags, mas através do trabalho desenvolvido na área da beleza por sujeita/o desmontada/o, bem como através das representações advindas das mídias de massa. Sobre isso:

mana, pelo que me lembro, faz uns dezenove anos, mais ou menos, que eu comecei a me montar. E, então, eu comecei simplesmente do nada (frisou do nada). Comecei com a função de, como eu sempre trabalhei na área da beleza, salão, aí eu comecei com *mega hair*, uma coisa bem andrógena, assim, não era nem produção, montaria mesmo, né, mas saía por aí com um rabo de cavalo (cabelo preso), com uma *baby look* rosinha escrito puma, risos, uma calça jeans normal e um tenesinho; nem passava maquiagem praticamente, nem sabia o que que era isso. Aí depois eu comecei, quando sai e conheci a noite das boates de Santa Maria/RS, fui conhecer diretamente o Fervo Mix, ali na Florianópolis, eu simplesmente fiquei olhando, assim, apavorado, né, olhando as criaturas tudo montadas, né, então, eu fiquei pensando, comecei a falar, né, jamais vou colocar uma coisa quente na cabeça, que é a peruca, jamais vou passar esse sebo colorido na boca, que era o batom, ou seja, que nem o ditado aquele, “cospe pra cima que cai na testa”, risos; justamente, peguei gosto pela produção, pela montaria, coloquei a primeira peruca na cabeça, já havia tirado o *mega hair*, e ali eu vi que eu gostava daquilo ali, da diferença, durante o dia uma coisa e a noite outra. Aí fui surgindo aos poucos, aí foi surgindo uma pessoa montada, não tinha nem nome, a Thaylla em si ainda nem existia na verdade. (Entrevista realizada com Thaylla Fênix - Junho de 2022)

E tanto as representações das mídias de massa, quanto à quantidade de informações acessadas sobre como desenvolver a “montação” foram escassas. Assim, no referido contexto interiorano dos anos 2000, foram frisadas dificuldades de acesso a informações e inspirações que gradualmente aconteciam através de outras/os drags, de outras profissões e das mídias de massa. Nesse sentido, afirma Lanna Danger que:

no início minha referência era zero como te falei, nós não tínhamos YouTube, nós não tínhamos nada, nenhuma referência, a única referência que eu tinha era uma foto que eu consegui de uma revista, a Magia Magazine, onde na contracapa tinha a propaganda da Boate Danger lá de São Paulo (SP/Brasil) e uma foto da Léo Áquila que na época era o grande nome da cena drag Brasil, né [...]. Quando eu me maquiava quase sem produtos ainda, analisava o que eu tinha, as possibilidades, e tentava reproduzir [...] Botava aquela foto, que eu acho que não dava bem seis centímetros, linda da Léo, na frente e tentava reproduzir. Não tínhamos nenhuma técnica de maquiagem, não existia nenhum tutorial onde nós pudéssemos nos inspirar a saber como começar. (Entrevista realizada com Lanna Danger - Maio de 2022)

Ainda sobre o conjunto de informações ínfimas em torno da “montação”:

olha, os anos passam e a gente não envelhece, a gente só evolui, risos, e eu só vou evoluindo graças a Deus. Porque a primeira produção eu não fazia sequer contorno porque eu não conhecia, porque eu sou do tempo que não existia YouTube, hoje em dia a maioria tem que dar graças a Deus que existe as drags americanas para se inspirar (frisou inspirar), mas as pessoas acham que copiar é inspiração, eu não acho que criar é isso; então, eu nunca fui de ver vídeos de produção, no meu tempo eu folhava essas revistas de fofoca, tudo, e via as maquiagens das famosas e gastava horrores de maquiagem testando, treinando em casa por si só, né; sem ter conhecimento, sem ter noção, aí ao longo do tempo eu fui trabalhando na área da beleza e fui descobrindo muita coisa. (Entrevista realizada com Thaylla Fênix - Junho de 2022)

Este descobrir criativo a que se refere Thaylla Fênix nos diz sobre características no tempo em torno das possibilidades de se efetivar as “montações”. Nas narrativas são ressaltados, sobretudo, os conjuntos ínfimos de informações e referências para montar-se drag contornados pela inventividade daquelas pessoas que chamamos de pioneiras. É notável, entretanto, que, apesar da escassez de referências e informações, padrões foram criados tão bem delimitados que remontam a características de uma geração. O corpo também se origina dentro de um discurso sobre “corpo legal” para ser produzido como corporalidade drag. Assim, categorias de identificação baseadas no corpo, como as top drags⁴², informam que:

na época, então, nesse período de 2005, 2007 até 2012 por aí, o que estava em alta eram as top drags. As top drags, então, eram as drag queens com um corpo legal, elas não eram gordinhas, né, antigamente, então, essa era uma característica, as gordas, elas faziam, então, a parte mais caricata, e as magras eram consideradas top drags. E eu me encaixava dentro dessa linha, da linha top drag. A linha top drag é aquela drag queen muito próxima da mulher, hã, com um corpo muito bonito, quase nua, né, mostrando muita pele, e com uma dublagem muito forte, né, então a dublagem tinha que aparecer sempre. Então, essa era mais ou menos a linha top drag. (Entrevista realizada com Lanna Danger - Maio de 2022)

As pessoas interlocutoras desta pesquisa que começaram a se montar drag nos anos 2000 possuem semelhanças nas maneiras de entendimento sobre a “evolução” no processo de “montação” como drag queens consideradas top drags. Informações e representações escassas de um lado, e pioneirismo,

42 Sobre identificações top drag ver: Vencato (2002), Gadelha (2009), Santos (2012).

inventividade e criação de categorias de outro caracterizam tal contexto. Assim, como dito anteriormente, uma trajetória drag é também uma trajetória de “evolução da montagem” através de concepções que originam padrões corporais e a partir desses padrões identificações como top, por exemplo. A “evolução” na trajetória drag acontece quando se materializa o projeto da “montagem” com perfeição. Nesse sentido, sobre os anos que buscou o reconhecimento acerca da melhor “montagem” e performance em um concurso drag, afirma Lanna Danger que:

em 2007 eu concorro ao Rosário do sul (Miss Drag RS) [...] lembro que comprei minha roupa na Pompeia, se não me engano, não, era na Por Menos, comprei uma blusa, uma *legging*, fiz uma sainha com peninhas e uma blusa transpassada que ficava com a barriga pra fora, eu adorava minha barriga naquela época, risos; eu não tinha peruca, no primeiro momento ia com o meu cabelo mesmo, e eu também nem sabia a importância que uma peruca tem pra uma drag queen [...]. Eu entrei com um vestido de noiva [...], e eu fui trocando, né, até chegar nessa roupa preta que eu customizei da Por Menos [...]. Então, de 2007 a 2009, esse período de dois anos, eu já estou um pouco mais ativa [...], organizava minhas roupas, eu mesmo costurava, hã, a escassez de produtos ainda continuava, não tínhamos muitos recursos, perucas, sapatos com numeração grande era muito difícil de conseguir, mas a gente se virava com o que tinha, então, nesse período eu já estava mais pronta [...]. E aí eu volto, em 2009, muito mais preparada, com um figurino muito mais bonito, uma maquiagem um pouco mais polida, e com o cabelo muito mais bonito. Bati na trave, né, novamente [...]. Só que em 2011 eu estava com outra cabeça, já sabia como funcionava, já sabia o que eu precisava [...], então eu foquei muito nisso e foi totalmente diferente [...], eu investi em roupa [...], e a roupa foi toda construída por mim obviamente, a estrutura toda foi feita pela costureira, mas eu que adaptei, coleí pedraria e me preocupei com peruca, então, veja a evolução, e em 2011 eu estou com o cabelo natural o que na época era um sonho pra todas (repete), porque o cabelo natural tem outro trato, ele tem um diferencial, então, 2011 eu vou muito mais preparada [...], dei 100% e eu consegui; foi uma realização muito grande, em 2011 eu me tornei aí, depois de 4 anos, a Miss Drag RS. (Entrevista realizada com Lanna Danger - Maio de 2022).

As observações e as narrativas em torno da fabricação das corporalidades por homens cis e mulheres trans interlocutores/as informam que para produzir drag queens realizam a ação de “aquendar a neca”, termo nativo que designa o ocultar do pênis; nestas “montações” o corpo magro ou gordo é produzido através da depilação dos pelos corporais, do uso de maquiagens

e de indumentárias. Mas há drag queens, desenvolvidas por homens cis, com diferentes padrões corporais que usam várias meias-calças, enchimentos de espuma e espartilhos para a modelagem do corpo a semelhança de formas consideradas femininas; ainda, fabricam seios com sutiãs e volumes de tecido, também através de maquiagens, próteses ou “camisinhas infladas com água”, segundo Mia Lestrage. Lentes de contato, unhas postiças, perucas e indumentárias, com figurinos e sapatos com saltos muito altos, completam a produção das corporalidades drag queens. Em ambos os casos a produção é antecedida pela ação que retira a barba para desenvolver posterior maquiagem no rosto, às vezes raspando os pelos das sobrancelhas, parte deles, ou desenvolvendo a cobertura das sobrancelhas de distintas maneiras conforme o contexto⁴³.

O processo de montagem demanda organização, já que se montar leva tempo. “Com o tempo, as montações acabam virando um processo que tende a seguir certo padrão [...] afinal de contas, uma montagem tende a demorar até 5h para ficar pronta”, segundo Mia Lestrage. Assim, desenvolver um projeto de “montagem” e efetivá-lo engendra a organização do tempo, do espaço, das coisas envolvidas e dos passos técnicos a serem desenvolvidos para a produção corporal. Segundo a drag queen Leona Brilha:

nas primeiras montações o tempo de duração entre começar a maquiagem e sair pronta de casa era por volta de 4 a 5 horas, o que hoje já se reduziu pela metade, onde consigo ficar pronta pra sair de casa em duas horas e meia. Isso demonstra o claro desenvolvimento e melhoria nas técnicas, que não refletem apenas no tempo, mas no acabamento e refinamento da maquiagem e dos demais acessórios. O processo de montagem em si, começa com a maquiagem: cobertura de sobrancelha, fazer a pele, contorno, iluminador, sobrancelha, sombra, delineado, contornos em pó, iluminador novamente, boca, detalhes como pintas e pedrarias. Então, visto o enchimento e as meias-calças, espartilho, sutiã, coloco a roupa escolhida, os acessórios e por último coloco a peruca. É até engraçado visualizar esse processo dessa forma, pois reparo que sempre foi o mesmo passo a passo, que pelo visto, sempre funcionou muito bem. (Entrevista realizada com Leona Brilha - Abril de 2022).

43 Sobre corporalidades baseadas em femininos ver: Jayme (2001, 2010), Damásio (2009), Santos (2012), Brasil (2018).

Assim como existem no tempo histórico entendimentos acerca de como realizar “montações” drag que originam padrões corporais e identificações, atualmente tais padrões coexistem no tempo com outros entendimentos acerca de “corpo legal” para se produzir corporalidades drag. Nesse sentido, é afirmado que:

corpo é expressão! É sentimento, é o que nos movimenta e com a drag eu aprendi muito sobre o meu corpo. Já sofri muito *bullying* na escola por ser gordo, hoje eu ainda tenho resquícios de medos do passado, mas estou me desprendendo total. No meio drag o meu estilo mais “fashion queen” geralmente é visto em pessoas magras, eu quero mostrar que corpos são diferentes e lindos, que independente do que você pensa, eu sou assim, me amo assim e você vai ter que me respeitar (Entrevista realizada com Kandy Cooper - Maio de 2022).

O corpo gordo não remete apenas ao corpo para “montações” e performances caricatas. Uma fashion queen, que é uma drag que produz “montações” com referências diretas a tendências de moda, também é desenvolvida por pessoas gordas. Em variações temporais de “montações” foi observado que drag queens, cada vez mais, desenvolvem “montações” que brincam com os signos de gênero tidos como femininos e masculinos e, assim, fazem drag queens sem perucas, sem depilação e com barbas no rosto. Sobre a drag queen “barbada” afirma-se que:

logo em 2015 eu deixei a barba crescer e eu comecei a fazer a Lolli uns meses depois, eu estava muito confortável com a minha barba, e não queria retirar ela para fazer a drag, né, exatamente tendo como inspiração outras drags que faziam com barba, ou que traziam outras propostas que até então eu não conhecia tanto, ainda. Porque na medida em que fui me inserindo nesse universo eu fui vendo as tantas desconstruções que a drag te permite, né [...]. Então, quando eu comecei a me montar foi numa época que eu estava bem contente, digamos assim, com a minha barba e eu queria manter isso, não queria acabar tirando a barba, e depois da montagem sair dela descontente com o visual que eu quero ter desmontado, e eu pensei: porque não me montar com a barba, né, então a Lolli já iniciou com a barba, até hoje teve uma montagem só que fiz sem barba, mas as outras montações todas, né, durante estes 7 anos, sempre foram barbadas. E hoje eu consigo entender, claro, com o tempo quanto mais à gente vai se inserindo mais a gente vai percebendo, né, as questões sociais que a gente mobiliza com o trabalho que a gente está executando enquanto artista, né. Desde que a Lolli nasceu ela nasceu com a barba, e a intenção é performar esse entendimento de feminilidade para essa persona, porém com a barba. A minha tentativa

é não deixar de ser, entre aspas, feminina, hã, deixando de lembrar que existem várias, múltiplas formas de viver a feminilidade; querendo ou não, drag queens, que a maioria das vezes são feitas por homens, acabam performando uma feminilidade [...] e essa performance acaba também reforçando muitos estereótipos, muitos estigmas, muitos assuntos que por vezes as mulheres estão lutando contra, né, esses reforços [...] (Entrevista realizada com Lolli Flop - Maio de 2022)

As concepções que originam o corpo para a “montação”, no contexto da década de 2010 neste campo de pesquisa, modificaram-se, e o mesmo é verdadeiro para as maneiras como estas “montações” são feitas e refeitas. Se produzir drag queens significou retirar pelos e barbas nos anos 2000, atualmente também há drag queens “menininhas” que exibem barbas cerradas nos rostos. Além disso, é recorrente nas narrativas a associação entre querer fazer de si drag e encontrar como referência, primeiro, drag queens. Assim, é afirmado que:

meu processo de montagem começou pela influência do *reality show RuPaul's Drag Race*, que por sua grande plataforma introduz pessoas leigas na arte drag, com isto comecei minhas montações na tentativa pertinente de alcançar um padrão estético valorizado pelo mainstream, entretanto, com o passar do tempo e a minha real introdução neste meio artístico, as minhas abordagens nas montações foram se modificando. Hoje em dia como drag queer, busco trazer uma arte visual que fuja dos padrões de gênero e que realmente cause um impacto na memória dos observadores, em total oposição com o meu começo que almejava apenas uma demonstração de feminilidade. (Entrevista realizada com Lázuli - Junho de 2022)

Nesse sentido, em um contexto de alta comunicação, informação e, assim, advento da internet no contexto das tecnologias móveis (MISKOLCI, 2016, MISKOLCI, BALIEIRO, 2018), além das concepções recorrentes em torno das corporalidades drag queens para quem queira, há corpos sujeitas/os em lados B que questionam: Porque um corpo magro? Porque retirar a barba? Porque montar-se apenas para teatralizar femininos? Drag kings constroem corporalidades, performances e identificações tidas como masculinas, demonstrando que fazer drag não é somente fazer uma queen. Na internet artistas mulheres cis coabitam como drag kings, e corporificam e teatralizam corpos personas tidos como masculinos. Realizam “montações” centradas em ocultar os seios, produzir barbas e pelos no peitoral, bem como utilizar próteses para volume peniano,

dentre outras coisas utilizadas na fabricação das corporalidades kings. É interessante dizer que fazem desta produção uma paródia sarcástica dos padrões hegemônicos em torno das masculinidades, como o homem macho, musculoso, lenhador, pegador, Don Juan⁴⁴, ao passo que é recorrente drag queens exaltarem positivamente as feminilidades. Pelas festas de Santa Maria duas artistas, eventualmente, compareciam como kings e debochavam intencionalmente dos padrões acerca das masculinidades. Entre queens e kings, drag queers surgem no circuito drag santamariense enquanto identificação recentemente; realizam “montações” que extrapolam de forma intencional os signos de gênero, e demarcam tal fato através da identificação assumida, como será discutido no próximo capítulo.

2.2 COISAS QUE FABRICAMOS COISAS QUE NOS FABRICAM

As corporalidades experimentadas pelas pessoas interlocutoras são marcadas pela fabricação, transitoriedade e teatralidade (VENCATO, 2002), materializando-se tais corpos personas através dos diferentes trechos, troços e coisas (MILLER, 2013). Corporalidades construídas através de indumentárias, enchiamentos, próteses, perucas, maquiagens, dentre outros trechos e coisas, não configuram pensar, de forma dualista, que há artificialidades, ou superficialidades, sobre os corpos versos a verdadeira naturalidade orgânica destes, mas que “nós também somos trechos, e nosso uso e nossa identificação com a cultura material oferecem uma capacidade de ampliar, tanto quanto de cercear, nossa humanidade” (MILLER, 2013, p.12). A produção das corporalidades refletidas através dos estudos da cultura material possibilita pensar como a humanidade é criada e o que queremos dizer, afinal, quando falamos de seres humanos (MILLER, 2013). É refletir acerca das materialidades desafiando à oposição entre pessoas e coisas, pois as coisas, ou os “objetos, permitem que se olhe para a maneira como os domínios do mundo material são empregados socialmente” (VIANA, RIBEIRO, 2009, p. 416), e, portanto, como trechos e coisas constituem pessoas através das relações estabelecidas (MILLER, 2013).

44 Sobre estas formas de produção e teatralização King ver: Coletivo Kings of the Night. Disponível em: <<https://www.instagram.com/kings.of.the.night/>> Acesso em: 27 Mai. 2025

No processo de corporificação drag as coisas também são intrínsecas. A ausência de informações e referências sobre como corporificar-se drag no contexto dos anos 2000 configurou formas de pensar o uso das coisas que são peculiares aquele contexto. Para produzir corporalidades drag realiza-se o uso de distintas coisas que, primeiramente, referem-se às maquiagens. Assim, após o rosto preparado para receber a maquiagem, atualmente variando este processo em torno de pessoas que preferem retirar barbas, mantê-las ou fabricá-las, bem como a preferência ou não pelo uso de filtro solar e *primer* que ajudam a reduzir danos advindos do contato direto da maquiagem com a pele, realizar a cobertura dos pelos das sobrancelhas constitui o próximo passo. A ação de cobrir as sobrancelhas para posteriormente desenhar outras é narrada como a mais pessoal em termos de formato de rosto e estética escolhida, bem como a ação mais difícil que demanda mais tempo para a finalização e materializa a “evolução” da “make”. Nesse sentido, as narrativas de pessoas interlocutoras que começaram a se montar drag nos anos 2000 destacam peculiaridades sobre como e com qual coisa cobrir sobrancelhas. Afirma Lanna Danger que:

as maquiagens eram para palco (frisou a palavra palco), elas não eram uma maquiagem voltada ao natural como nós temos agora. Então, mudou-se isso. A maquiagem era mais artística, a drag queen, muito bonita de corpo, né, daí eu tô falando das top drags, com um rosto muito aparente, com um rosto quase branco esfumado, um olho muito cheio de cor, uma lente de contato, né, que fica muito bonito também, um cílio, né, bem grande. Hoje nós temos uma mudança disso, a drag queen se aproxima muito do feminino, né, da mulher, a maquiagem mais casual, né, social; então, a minha única referência era essa. (Entrevista realizada com Lanna Danger - Maio de 2022)

Assim como a referência top drag foi central para a referida pessoa interlocutora, as maquiagens “para palco” foram inicialmente utilizadas porque eram as maquiagens acessadas também na sua relação com o teatro. Então, além do acesso peculiar as coisas/maquiagens, há também a maneira como o aprendizado em torno da cobertura da sobrancelha foi adquirido, pois:

não sabíamos como esconder a sobrancelha, então, nessa época (pausa reflexiva) minha sobrancelha é falhada até hoje; nessa época, eu raspava a metade das sobrancelhas porque a minha madrinha também fazia isso, então, as madrinhas eram as grandes referências das que estavam começando,

e eu cortava metade da minha sobrancelha. O efeito ficava muito bonito, porém no dia a dia quando nós estávamos desmontadas, risos, ficava um pouco estranho, né, as pessoas olhavam, como sempre (ironia), nos olhavam com um olhar de estranheza, que é totalmente compreensível porque fica muito estranho, né, a sobrancelha ela muda o rosto da pessoa. E, não tínhamos maquiagem, passávamos um corretivo, uma base, e logo, por cima de tudo, eu passava um pancake branco artístico da Payot, risos, que era o que tínhamos contato em função do teatro. (Entrevista realizada com Lanna Danger - Maio de 2022)

O aprendizado sobre a cobertura das sobrancelhas advindo de madrinhas drag e algumas informações e referências das mídias de massa formaram e ainda formam as redes de trocas de saberes acerca da “make”. Nesta narrativa, a prática corporal de raspar os pelos das sobrancelhas é destacada, assim como a “evolução” considerada pela artista se refere às maneiras pelas quais busca diversificar a cobertura das sobrancelhas no intento de evitar o reforço das marcas que a “make” drag provoca, como as falhas no crescimento dos pelos das sobrancelhas. Sobre o processo de “evolução”:

Uma coisa muito interessante dos anos 2000 aí, como eu te falei a falta de informação era constante, não sabíamos como fazer, e uma vez, ainda com esse problema, percebe que eu já citei várias vezes esse problema, né, a questão da sobrancelha, que ainda hoje é um problema, eu ainda estou tentando encontrar a sobrancelha ideal pra mim, e indicada por uma amiga, ela disse: Lanna, eu não corto minha sobrancelha de jeito nenhum, e não a escondo, a única coisa que eu faço é colocar um *band aid* (curativo) na sobrancelha e maquio por cima; menina, e eu tentei fazer isso numa festa e o que aconteceu? Toda vez que eu fazia uma expressão, alguma coisa, o *band aid* enrugava, risos; então, assim, imagina você botar dois *band aid* na tua sobrancelha e tentar maquiar por cima, não vai dar certo, mas não tínhamos comunicação, não sabíamos como era, então, quando a gente estava junto com outra drag essas informações vinham, a gente testava pra ver se dava resultado, ou não, resumindo, né, por muito tempo eu raspei minha sobrancelha e hoje eu tenho falhas nela. A cola utilizada foi aparecer só anos depois [...] A cola é um instrumento importantíssimo, precisamos começar pela sobrancelha tapando com cola porque não agride, não arranca, é fácil de remover, e acredito que praquelas que querem um resultado muito bonito é raspando a sobrancelha, mas eu não faço mais isso. (Entrevista realizada com Lanna Danger - Maio de 2022)

O processo de “evolução” nunca acabado manifesta que montar-se drag envolve coisas, práticas e aprimoramentos de habilidades e técnicas que se

transformam no decorrer do tempo; manifesta maneiras como cada sujeita/o cria, modifica, realiza e transmite saberes que se relacionam às coisas. Atualmente a “make” drag também pode ser feita de forma que não se produza marcas corporais duradouras entre o estar “montada” e “desmontada”. A cola bastão de papelaria é um acontecimento dos anos 2010, uma das coisas amplamente utilizadas no “truque” que permite a passabilidade da produção e desconstrução corporal drag sem deixar vestígios. Pensar lâminas de barbear, *band aids*, massas moldáveis, cola bastão, dentre outras, como coisas da “make” drag também nos diz sobre a busca por coisas que possam receber nova intencionalidade no uso, e que possuam baixo custo financeiro; conforme Thaylla Fênix, busca-se pelo mais “barato, dou meu jeitinho, uma melhorada [...], aos poucos vou fazendo minhas produções, né, minhas coisas, nada é barato, então, a gente tem que dar um jeito de fazer por si só, não adianta, então, sempre busco coisas mais em conta”.

Assim, as coisas são tão importantes quanto os projetos em torno das corporalidades drag. Além de pensar para si projetos de “montações” são pensadas também quais as coisas que, em suas junções, podem materializar as corporalidades fabricadas. Na experiência de Leona Brilha, afirma-se que “primeiro analisava a ideia e via a possibilidade de realizar, partindo então pra procura de acessórios, roupas e calçados emprestados de amigos e também comprando algumas coisas”. Há, assim, a preferência por, primeiro, adquirir todas as coisas que se julga necessário de acordo com o projeto; segundo Magenta Cianureto, a “primeira montagem aconteceu depois de muita pesquisa, fiquei durante muito tempo comprando todos os itens necessários pra que no dia da minha primeira montagem tudo estivesse ‘perfeito’”. Ocorre também que as coisas engendrem projetos, pois se busca “estar atenta às coisas, se penso que podem servir adiquiro e reservo para montações que possam vir a surgir; não precisa ter destino fixo, podem ficar guardadas para um dia usar”, afirma Lolli Flop. Nesse sentido, para fabricar-se corporalmente drag é preciso buscar pelas coisas. Sobre esta busca é afirmado que:

no início não se tem nada! Eu comecei com uma paletinha de sombras da minha mãe, um pincel chanfrado, tinta facial e as roupas eram minhas mesmo. Demorei até conseguir minha primeira peruca, os primeiros figurinos. Hoje pra mim, um figurino, uma peruca e maquiagens são algo que não pode faltar. Quando iniciei eu não tinha nada, minha mãe tinha poucas coisas também, na época eu lembro de perguntar para algumas amigas se elas tinham maquiagens que não gostavam ou não usavam, foi assim que eu comecei. Usei por muito tempo essas makes até comprar coisas novas e minhas. (Entrevista realizada com Kandy Cooper - Maio de 2022)

Ainda sobre a referida busca pelas coisas:

Foi necessária muita organização pessoal no início; comprar maquiagens, roupas, acessórios, peruca, lentes de contato. Nada disso é barato, nem mesmo os materiais de baixa qualidade. Por isso, é necessário um planejamento prévio, além de um autoconhecimento também, para saber seus próprios gostos pessoais, seus próprios estilos e suas pretensões como drag. (Entrevista realizada com Mia Lestrage - Junho de 2022)

O custo monetário das coisas, a busca por originalidade e o reaproveitamento das coisas engendram práticas em torno do “faça e refaça você mesma suas coisas”, segundo Isabelly Popovick. Quanto mais caras são as coisas, mais se busca recriá-las repensando materiais e técnicas que singularizem a estética final e diminuam os custos mesmo que aumentem o trabalho pré-montação. Para o desenvolvimento das indumentárias busca-se por tecidos baratos, bem como por costura e moda como saberes necessários. Nesse sentido, afirma Leona Brilha que: “comecei a me aventurar a criar mais as roupas e acessórios em casa, usando menos coisas compradas, pois senti que ficava mais original e atingia melhor as minhas expectativas”; ainda: “cheguei a fazer mais de uma roupa pra ir na primeira festa montado e nada me agradava, não sentia que estava condizente com a ideia que eu tinha em mente de como minha personagem seria”, pontua Magenta Cianureto; aprender a costurar aconteceu também através do manuseio:

da máquina da minha mãe, aí quando eu tive condições de comprar uma máquina de costura, eu fui procurar um curso de costura e o único que eu encontrei não aceitava homens. Daí eu fui fazer umas aulas com uma senhorinha que era costureira, mas eu chegava na casa dela e ela não estava, tinha ido viajar etc. Aí eu fui fazer umas aulas com a mãe de uma amiga minha que era costureira, e ela me deu aula por um tempo, mas aí ela vol-

tou a trabalhar como costureira em uma loja e eu fui me virando sozinho... anos depois a Lola (drag) me convidou pra fazer aula de costura com ela no Senac, e eu fui atrás de fazer a matrícula [...] (Entrevista realizada com Magenta Cianureto - Abril de 2022).

Ainda sobre a costura:

As roupas eu sempre fiz, comecei usando peças minhas e da minha mãe, mas logo já estava costurando algumas coisinhas na mão pra dar uma elevada no visual. Eu realmente sempre gostei de fazer tudo, ter minha independência na hora da montagem, eu faço 80% do meu visual. Hoje eu tenho um apoio grande [...], a gente (drags) sempre se ajuda, trocando roupas, makes, cabelos. (Entrevista realizada com Kandy Cooper - Maio de 2022)

Os projetos das montações são refletidos, as coisas são buscadas para materializar os projetos e, para tanto, são também aprendidos saberes que proporcionam a referida materialização. Algumas pessoas interlocutoras buscam cursos técnicos, tutoriais na internet, trocam aprendizados entre drags e pessoas conhecidas que sabem costurar. Também recorrem a costureiras/os profissionais, e tal relação para determinadas/os interlocutoras/es favoreceu a escolha de cursar moda no ensino superior; nestas experiências os projetos materializam-se também através de croquis, e a identificação fashion queen ou drag fashionista designa tal relação entre produzir-se e identificar-se como drag através da relação com a costura e a moda. Segundo Kandy Cooper (2022):

eu comecei a ter interesse na moda justamente para me ajudar nessa parte da drag, logo no primeiro semestre eu me apaixonei total pela área, eu gosto de trazer conceito, estilo, fazer a diferença na cena, hoje vemos muitas referências e eu sentia que as drags acabavam sempre indo pro mesmo lugar, eu queria fazer diferente. Hoje eu tenho um amigo que trabalha com *styling* (que é basicamente montar referências e cuidar do visual de alguém) e ele tem me ajudado muito, ele pega as referências, monta tudo e eu costuro, me monto e arrasamos. Faz muito diferença ter o olhar de outra pessoa junto e eu faço questão de estar sempre por dentro de tudo, pesquisando junto pra no final ainda ter bastante de mim nisso. (Entrevista realizada com Kandy Cooper - Maio de 2022)

Além das “makes” e figurinos, as perucas são coisas buscadas para a produção das corporalidades drag; há as perucas, ou “wigs”, e os apliques de cabelos sintéticos ou naturais; perucas e apliques sintéticos possuem menor custo frente às “laces” que são perucas que imitam o couro cabeludo prestando

melhor acabamento no uso da coisa. Assim, para se alcançar resultados satisfatórios, várias “wigs” e/ou apliques são utilizados para confeccionar penteados que se assemelhem ao alcançado com as “laces”, pois se costuma adquirir menos “laces” em razão do custo financeiro. Além disso, as perucas também são desenvolvidas pelas/os interlocutoras/es; nesse sentido, afirma-se que:

a gente vai evoluindo da kanekalon barata a fibra futura, né, a fibra orgânica (fios de cabelos sintéticos); eu com a função de trabalhar muito com cabelo, com *mega hair* essas coisas, adquiri experiência em confecção de faixas de cabelo, resultado, aí eu fiz uma peruca de cabelo natural, que é caríssima, né, mas com muito custo consegui montar essa peruca e faz anos que tenho ela, que é a que uso pra bater cabelo. (Entrevista realizada com Thaylla Fênix - Junho de 2022)

De fato, as diferentes coisas, como maquiagens, pincéis, esponjas, *band aids*, lâminas de barbear, massas moldáveis, colas bastão, colas latéx, colas de madeira, fita crepe, próteses, camisinhas infladas com água, isopores, roupas, espartilhos, cintas modeladoras, calcinhas especiais para aquecer, enchimentos de espuma, meias-calças, unhas postiças, lentes de contato, sapatos de saltos, perucas, apliques, acessórios, dentre múltiplas outras, formam as indumentárias que corporificam as personas drag. Projetos, coisas e saberes ou coisas, projetos e saberes participam do processo de corporificação drag que também realiza novos significados e usos para as coisas, pois uma cola bastão pensada como material escolar e de escritório transforma-se em um item de maquiagem drag indispensável atualmente. Apropriações criativas das coisas informam que:

em uma montagem de *halloween* eu utilizei papel higiênico colado com cola de látex, para montar uma ferida falsa no rosto. Já fiz seios falsos feitos de camisinhas infladas com água, porque as próteses falsas são cerca de 600 reais, então, foi à maneira de improvisar para momentos em que gostaria de seios maiores. Já reutilizei tênis velhos para personalizar com glitter e fazer uma peça nova. Já fiz enchimentos para seios também com bolas de isopor, e enchimentos para glúteos de espuma de sofá [...]. Os acessórios como colares, brincos e outros, são também peças que uso muito da criatividade para fazer com o que tenho. Drag é uma arte que necessita de bastante criatividade para personalizar seus acessórios e reutilizá-los de maneiras diferentes. Principalmente porque as coisas todas são muito caras, e com a baixa visibilidade/rentabilidade da arte drag, acabamos precisando nos virar com o que temos e reutilizar sem se manter iguais. (Entrevista realizada com Mia Lestrage - Junho de 2022)

Sobre a aquisição das coisas é afirmado que nem sempre foram tão acessíveis e diversificadas para a compra. No início dos anos 2000, segundo Lanna Danger (2022):

as perucas eram muito difíceis de conseguir, eu lembro que eu passava de loja em loja pedindo se eles queriam me vender às perucas horrorosas que tinham nas manequins, não conseguia, então, assim, o material era muito escasso. Não tínhamos lente de contato, era caro. Cílio postiço artístico que fosse grande, não aquele pequeno, era muito difícil de conseguir. Então, quando nós nos víamos nós trocávamos algumas coisas, minha madrinha me dava um cílio, esse cílio me acompanhava por anos porque era difícil conseguir outro, uma peruca que ela não usava mais, então, funcionava lá no início em 2005, 2006, 2007. (Entrevista realizada com Lanna Danger - Maio de 2022)

Atualmente as perucas são facilmente encontradas para a aquisição na internet. Sites como o AliExpress e o Shopee figuram como os preferidos na busca por variedades e menores custos. Algumas pessoas interlocutoras acompanham com assiduidade os referidos sites buscando promoções, também acumulam pontuações e cupons de desconto através das compras já realizadas para, assim, alcançar o menor custo em futuras compras. Nestes sites há a importação de produtos/coisas da China/CHN, sendo as roupas importadas preferidas por drags *plus size* porque possuem numeração e confecção consideradas maiores; segundo Mia Lestrage, para drags *pluss* é difícil comprar na cidade, “então, é muito comum ter de recorrer às lojas *online* para isso também, inclusive lojas que importam da China já que produtos GG+ femininos são bem escassos no Brasil, até online”. Além das roupas *pluss size*, para quem busca por sapatos com numeração igual ou maior que quarenta é ressaltado que são outros “itens bastante difíceis de achar, sendo necessárias lojas *online* especializadas para encontrar sapatos em tamanhos “masculino” 40+; para trocar também é algo bem complexo, já que exige o tamanho de cada um”, afirma Mia Lestrage. Na cidade de Santa Maria (RS/Brasil) lojas de departamentos, como Renner, Riachuelo, Pompeia, bem como os brechós e os armarinhos, ou loja de aviamentos, e as lojas de acessórios femininos são locais elegidos para a aquisição das coisas.

As coisas além de materializarem corporalidades drag realizam envolvimento emocional entre pessoas e coisas. Para além do acumulo necessário de determinadas coisas para fabricar-se corporalmente drag, há a relação afetiva com as coisas que são compreendidas como partes de si, ou seja, partes de uma corporalidade que também é sua. Há, então, a afeição e a fidelidade às coisas. Segundo Magenta Cianureto:

sempre existem algumas coisas que nos afeiçãoamos mais e acabamos usando com mais frequência. Sou bem fiel àquelas coisas que dão certo pra mim, por exemplo, a base, sempre que acaba compro uma nova da mesma marca e cor. Desde que comecei a me montar tenho o mesmo iluminador, e espero que ele nunca acabe, risos, porque nunca mais encontrei igual. (Entrevista realizada com Magenta Cianureto - Abril de 2022).

Nesse sentido, algumas coisas recebem tratamentos diferenciados em relação ao empréstimo. Os sapatos e as perucas são considerados coisas muito pessoais para o empréstimo. No caso dos sapatos, há a possibilidade de lacear, mesmo que a numeração seja a mesma. Já as perucas fazem parte das coisas com maior custo monetário, distinguem estéticas drags, retêm cheiros em decorrência do suor, passam por processos de lavagem com sabão em pó e amaciante de roupas para higienização, fato que também favorece o desenvolvimento de novos penteados e, assim, melhor resultado na “montação”. Higienizar, cortar, tingir, alisar ou cachear exige técnica para não estragar os fios, sintéticos ou não. Quando as perucas são emprestadas dentro de famílias ou amizades drags há códigos de conduta bem delimitados sobre como devolver a peruca em perfeitas condições; em caso da não devolutiva e, ainda, a não devolutiva em decorrência do corte realizado nos fios da peruca, foram feitas exposições depreciativas na internet de drags novatas que acabaram fora de grupos, famílias e amizades entre drags.

Mas se algumas coisas desencadeiam sentimentos de afeição e lealdade, bem como vigilância e posse que geram discórdias nos empréstimos, há as coisas herdadas que envolvem emoções e a manutenção da memória daquela drag queen que, em decorrência do falecer, é lembrada também através das coisas. Assim, as/os interlocutoras/es compram, confeccionam, ganham, presenteiam, trocam, herdam e emprestam coisas no circuito de práticas *on-off* drag de Santa

Maria. O circuito que compreende práticas em torno das corporalidades configura-se também como um circuito de coisas necessárias para fazer-se corporalmente drag, e coisas que são também digitais, como discutido a seguir.

2.2.1 Coisas digitais: incorporação e corporificação da tecnologia

A forma como cada sujeita/o aprendeu a fabricar suas corporalidades drag, bem como com quais coisas alteram-se conforme a influência de cada contexto e, assim, das possibilidades e limitações históricas e geográficas. Para interlocutoras/es que começaram a montar-se drag no começo dos anos 2000, o advento da internet é considerado um marco nas maneiras de acesso as informações e as referências drags. Sobre tal fato ressalta-se que:

[...] eu nunca esqueço que em 2010/2011, o YouTube começa a mostrar mais essas drags de São Paulo (São Paulo/Brasil) e (Rio de Janeiro/Brasil), elas começam a postar algumas coisas no YouTube. E eu nunca esqueço minha drag referência que era a Robytt Moon por causa das roupas, da forma como ela fazia show, do corpo, do cabelo, ela postou um vídeo onde ela ensinava como que ela fazia, a imagem era horrível, pra esconder a sobancelha e na época ela usou uma massinha que se não me engano o nome da massa é Doce de Leite, ainda tem pra vender algumas marcas, eu acho que a *kryolan* tem, que é usado pra fazer cicatriz e tudo mais, e eu consegui aquela massa. Consegui fazer, até hoje eu não consegui manusear ela como deveria, mas já foi um grande processo, tínhamos a possibilidade de não raspar mais a sobancelha. Bom passou-se o tempo mais um pouco, 2012, 2013, essa mesma drag participou de um programa na TV, Eliana, num concurso de bate cabelo aonde ela ensinava a prender a peruca (voz muda para entonação alegre); olha o avanço! No início aprendi com a minha madrinha né, a Julie, lá em 2005 e 2006, a colar a peruca com cola de madeira (frisou), então você imagina depois do show como era tirar essa cola de madeira da nossa testa, pegava no cabelo, ficava buraco, às vezes na hora do show antes de entrar, com pouco tempo, a gente botava mais cola, mas escorria, então, o processo era muito complicado; então, lá em 2012/2013 essa drag queen famosa ensina como prender, de maneira eficaz, o cabelo, e nós nunca paramos para pensar numa forma. Nunca imaginávamos que era tão simples, você põe fita, né, uma fita crepe, amarra ao redor da cabeça e enche de grampo essa peruca, né; então isso quando eu lembro eu fico pensando, nossa como é que a gente não pensou nisso antes, uma coisa tão simples, mas que nós não tínhamos o contato né, nós nunca imaginamos que era dessa forma, então, o início é sempre um pouco mais difícil, tem muitas barreiras, mas quando você olha pra trás você vê o tanto que você fez e as formas como a gente fazia, então, eu me orgulho muito disso. (Entrevista realizada com Lanna Danger - Maio de 2022)

Os anos 2010 relacionam-se as narrativas que trazem os tutoriais e os *reality shows*, respectivamente, veiculados na internet e na televisão por assinatura como ferramentas para o aprendizado em torno de fabricar-se corporalmente drag. O grupo de pessoas interlocutoras que começaram a fabricar-se drag no ano de 2015, no contexto da festa Drag Night em Santa Maria (RS/Brasil), encontrou-se com drags como Thaylla Fênix, idealizadora da festa e detentora de saberes sobre a corporificação drag que remontam dos anos 2000. Assim, o encontro de gerações e a proliferação de informações e referências drag demarca também um dos momentos da cena como maior número de sujeitas/os montando-se drag através de distintas coisas e influências das mídias de massa e digitais que provocaram continuidades e deslocamentos nas concepções sobre fabricações de corporalidades. E diferente de algumas cenas drag com gerações 2000 fora dos palcos (SANTANA, 2021), na cena drag santamariense tais concepções coexistem, se misturam e se afastam na prática, ou seja, as gerações também se encontram com distintas corporalidades nos palcos.

Mas se no começo dos anos 2010 o acesso aos tutoriais no YouTube, e a manutenção de sociabilidades e visibilidades das personas através dos perfis no Facebook caracterizaram os usos das plataformas digitais, atualmente os ambientes *online* configuram-se também como laboratórios de experimentação e espaços de performatividades no circuito de práticas *on-offline* drag a partir de Santa Maria (OLIVEIRA, KRISCHKE, SIQUEIRA, 2022). As fabricações das corporalidades experimentadas realizam-se através das coisas, e também através das coisas digitais promovidas pelas tecnologias. Para Micka Valga, as coisas da “montação” incluem:

primer, base, sombra, delineador, iluminador, batom, lápis, esponja e pincel; perucas, roupas, tanto masculinas quanto femininas, hoje em dia uso uma calcinha especial para aquendar feita pela Maria Eva, mulher trans formada em moda com foco em corpos não convencionais; já usei muito salto seja em sapatos ou botas, mas hoje em dia a Micka só usa tênis e calçados confortáveis; usei também muitos enchimentos de espuma para modelar o corpo, mas hoje em dia não uso mais, uso acessórios como colares, brincos, anéis e pulseiras, já usei papel, jornais e outros materiais recicláveis para compor os looks. Para meus efeitos de RA (realidade aumentada) preciso

apenas do meu computador e estudos na área, mas hoje em dia tenho uma mesa digitalizadora onde posso desenhar com caneta, direto para a tela do computador, tornando o processo um pouco mais preciso. (Entrevista realizada com Micka Valga - Maio de 2022).

Os filtros, ou efeitos, de realidade aumentada proporcionam interação entre corpos sujeitas/os e tecnologias também através da câmera do *smartphone*. Nas plataformas do Instagram e do Facebook os filtros podem ser utilizados, bem como, depois de enviados por pessoas criadoras, incorporados e aprovados para a utilização. No Instagram os filtros de realidade aumentada são utilizados nos *stories* através da ação de realizar fotografia ou vídeo junto dos filtros elegidos. A produção complementa a realidade inicial do corpo sujeita/o que interage com a tecnologia. Assim, as articulações entre realidade física e virtual através da realidade aumentada informam que essa última:

está dentro de uma categoria de realidades mistas, sendo que ela se aproxima muito mais do ambiente físico do que do ambiente virtual. Isto ocorre, justamente, porque o espaço físico serve como principal palco de interações com os conteúdos virtuais para o usuário. Ou seja, a RA projeta conteúdos virtuais nos (e com os) espaços e objetos físicos. (ZILLES BORBA, 2022, p. 3-4)

As interfaces de interações entre corpos sujeitas/os e tecnologias estimulam percepções acerca dos contextos híbridos em que se dão as articulações entre realidades físicas e virtuais (ZILLES BORBA, 2022). A projeção de conteúdos virtuais nos contextos físicos através da visualização, audição e interação é realizada sem o deslocamento dos corpos sujeitas/os, ou seja, “o senso de presença do usuário permanece no cenário físico, que, por sua vez, é aumentado com informações sobrepostas a qualquer coisa ou integradas nela” (ZILLES BORBA, 2022, p. 3); a realidade aumentada além de aperfeiçoar a experimentação dos corpos sujeitas/os com espaços físicos através de projeções virtuais, também mantém tal experimentação com a sensação de presença no contexto físico, isto é, sem a necessidade da imersão (ZILLES BORBA, 2022). Através das coisas, como dispositivos de *hardware* e *software*, há a mediação entre as realidades para, assim, complementar o espaço físico (ZILLES BORBA, 2022), bem como a própria corporalidade drag fabricada por *pixels* 3D. É nesta

relação que para Micka Valga também se pode democratizar a experimentação da “montação”; assim, é afirmado que:

também faço efeitos de Realidade Aumentada para o Instagram de maquiagem porque considero uma forma de levar minha arte para outros rostos de maneira mais democrática; considero este um tipo de montagem que chega de modo virtual no celular de cada pessoa; este processo é um pouco mais demorado e trabalhoso, uso *photoshop* (*software* para edição de imagens) para fazer as maquiagens, o *blender* (*software* para criação de imagens e vídeos 3D) para modelagem 3D e o Spark Ar (*software* desenvolvido pelo Facebook para a criação de RA) para colocar toda a arte para a realidade aumentada; apesar de mais demorado, no final ele (o filtro/efeito) chega nos rostos de muitas pessoas que as minhas mãos jamais chegariam; ainda tenho muito a evoluir, já fiz perucas em 3D mas nunca postei, pois não cheguei em resultados satisfatórios, mas o próximo passo dos meus filtros deve ser este; também ando estudando roupas 3D que possam ser usadas de forma virtual em realidade aumentada através do aplicativo Snapchat (aplicativo de mensagens multimídias), mas ainda estou em fase inicial de estudos desta área. (Entrevista realizada com Micka Valga - Maio de 2022)

Nesta relação entre corpo sujeita/o e tecnologia há, além da oferta democrática da “montação”, o projeto de si avatarizado para outras/os experimentarem; é uma dupla experimentação que começa consigo e estende-se as outras pessoas através dos efeitos de realidade aumentada. As “montações” desenvolvidas para e nos ambientes digitais também transformam as concepções em torno das temporalidades envolvidas no processo de efetivar as corporalidades fabricadas, bem como das maneiras e das coisas pelas quais as “montações” são realizadas para tal contexto. Assim como frequentar os espaços urbanos exige a participação no ritual da “montação” que corporifica corpos sujeitas/os como drags para, assim, incorporar a persona e interagir com o público, o mesmo é necessário para frequentar os ambientes digitais. No entanto, sobre as temporalidades é afirmado que:

quando a montagem é para um evento presencial ou evento *online*, existe a necessidade de estar pronta em determinado horário, o que requer que tudo seja feito com mais agilidade e assertividade. Já para as produções de registro (que é quando me monto apenas para fotos e vídeos para alimentar as redes sociais e, muitas vezes, refazer uma montagem que fui a alguma festa para poder mostrar em melhor qualidade a montagem feita) não existe esse horário marcado o que possibilita relaxar mais entre uma etapa e outra, fazer a maquiagem com mais calma, acrescentar mais detalhes, pensar melhor o posicionamento e os movimentos a serem registrados. (Entrevista realizada com Leona Brilha - Abril de 2022)

O ritual que compreende o processo que efetiva “montaões” se traduz como um momento de testagens, estudos, criações, improvisações, sociabilidades próximas, diversões, bem como um momento terapêutico de bem estar mental, de experimentação consigo, com as novas formas e estéticas que materializam outras corporalidades em si. Assim, quando são “montaões” para ambientes digitais ressalta-se também a ênfase na maquiagem e, então, que é uma “make” “sem compromisso” bem entre aspas mesmo, pois, por exemplo, quando vou sair tenho hora para estar num lugar e isso acaba diminuindo o tempo que tenho para curtir a maquiagem”, afirma Micka Valga. É importante ressaltar que uma produção sem compromisso com horário não significa menor cuidado para o desenvolvimento da “make” e da “montaão”, pois é realizado todo o processo “cuidando de todas as coisas que cuidaria para o presencial [...] principalmente para o *online* porque acaba atingindo um grupo possivelmente maior de pessoas que ainda não me conhecem”, pontua Loretta Cornish. Ainda, sobre a possibilidade de maior visibilidade acerca da “montaão” destaca-se que as montaões para plataformas digitais “exigem muito mais trabalho do que ir a um evento, já que para internet busco me dedicar 1000x mais nas montaões, para compensar a falta do contato e da experiência de uma performance presencial”, ressaltaz Lazúli. As “montaões” que ocorrem nos desafios *online* proporcionam também formas de experimentação que:

pra mim foi bem importante pra desenvolver minha criatividade como artista, performer e maquiador. Participei de vários desafios *online* onde sempre precisei sair da minha zona de conforto e acabei descobrindo muitas técnicas de maquiagem. Por não ter como sair de casa devido ao *lockdown* (isolamento social em decorrência da Covid-19), tive que usar o que tinha à minha disposição pra criar montaões novas, reutilizei muitas coisas de diferentes formas, experimentei novas combinações e expandi meu repertório artístico. Nesse período, fiz bastante contato com drag queens do país inteiro, e até de fora do país, algo que também abriu meus horizontes. (Entrevista realizada com Magenta Cianureto - Abril de 2022)

Além da temporalidade estendida quando se trata de ambientes digitais possibilitando maior imersão no ritual, novas experimentações e intercâmbios de ideias, há também a modificação na forma como a “montaão” é projetada e realizada, pois quando Kandy Cooper começou na “pandemia, fazia muitas

lives, aparecia muito no Instagram, mas era sempre da barriga pra cima. Quando fui sair pela primeira vez eu não tinha um look completo, só tinha a parte de cima, é até engraçado”. Ainda sobre “montações” nos e para os ambientes digitais, destaca-se que depende do quanto “vai aparecer na foto, ou na *live*. Se for uma *live* da barriga pra cima, não tem a necessidade de colocar meia calça e enchimento. Uma *live* mais informal não precisa de tantos detalhes como brincos e unhas”, afirma Magenta Cianureto. É nesse sentido que:

quando estamos *online* somente aparece parte de nosso corpo, ou seja, somente a parte que queremos, normalmente do peito para cima. Muitas vezes não damos tanta atenção à parte debaixo do corpo, e normalmente não usamos enchimentos também prezando pelo conforto e pela praticidade. A qualidade da maquiagem acaba sendo o foco principal para fazer uma foto mais bonita e mais polida. É colocado mais destaque às partes que irão aparecer nas redes sociais, e menos ao entorno, como as pernas. (Entrevista realizada com Loretta Cornish - Abril de 2022)

Assim, a expressão “montadas da barriga para cima” designa também uma das maneiras pelas quais as produções das corporalidades drags podem ser realizadas, bem como dizem respeito à relação sobre como se incorpora as lógicas das plataformas que coabitam, isto é, se favorecem a postagem de vídeos, fotos ou a participação em *lives* e, portanto, a forma como a corporificação para coabitar estes ambientes será desenvolvida. Além da temporalidade estendida para realizar a “montação”, o ritual é acrescido dos procedimentos técnicos que possibilitam desenvolver vídeos para o Youtube, fotografias e vídeos para o Instagram e a participação em *lives* também no Instagram, como a organização e o manuseio de cenários e equipamentos. Para tanto, são necessários aprendizados acerca dos usos das tecnologias e dos funcionamentos de cada plataforma, bem como a aquisição de diversas coisas digitais, como *smartphones*, *notebooks*, câmeras fotográficas, tripés para câmeras, tripés para luz, dispositivos de memória, adaptadores de energia, mesas digitalizadoras, provedores de internet, *softwares* de edição e criação, perfis nas plataformas digitais, dentre outras.

Assim, para pessoas interlocutoras que são drags youtubers ou drags que desenvolvem filtros 3D, a rotina da “montação” inclui necessariamente o acesso às coisas digitais e aos estudos acerca dos seus funcionamentos. Mas se os aprendizados sobre a fabricação das corporalidades drag para os espaços ur-

banos ocorrem através das trocas entre drags e informações e referências das mídias de massa e digitais, os aprendizados sobre a incorporação e a corporificação das tecnologias acontecem de forma mais autônoma e intuitiva a partir do próprio uso das coisas digitais e do acesso aos tutoriais; em alguns casos a busca pelos saberes em torno das tecnologias advém das trocas com pessoas que desenvolvem profissionalmente a criação de efeitos de realidade aumentada, em outros há a relação das profissões que determinadas/os interlocutoras/es desempenham desmontadas/os com os usos das tecnologias para a experimentação das corporalidades drag nos ambientes digitais.

Para coabitar ambientes digitais há, então, a relação específica com projetos, coisas digitais e saberes acerca dos funcionamentos das tecnologias para realizar “montações da barriga para cima” ou “montações” 3D. Em ambos os casos derivam digitalizações de si que tanto promovem fotografias e vídeos, quanto a imagem de si avatarizada (LEITÃO, GOMES, 2018), sem a necessidade de imersão para o uso compartilhado através da realidade aumentada. A postagem dos conteúdos audiovisuais e de realidade aumentada desenvolvidos em torno da fabricação das corporalidades drag atualmente engendram perfis nas plataformas digitais meticulosamente “montados”, para “fechar o *feed*”, em termos de estéticas e estratégias de engajamento. Nas plataformas do Instagram e do Facebook algumas pessoas interlocutoras mantem perfis constantemente “montados”, atualizados e organizados esteticamente, como no caso das drags youtubers que articulam seus perfis no Facebook e no Instagram através da produção de conteúdos aos seus canais no YouTube. Há também os perfis no Instagram e Facebook com postagens espaçadas frente ao contexto de isolamento social e menores “montações” efetivadas; alguns estão sendo retomados no contexto pós-vacina.

Assim, os perfis nas plataformas digitais referidas configuram-se como vitrines para a exibição e o registro das “montações”, mas também como laboratórios de experimentações; isto é, nos *stories* e nas *lives* do Instagram há o uso dos filtros de realidade aumentada, bem como a exibição em tempo real das “montações” sendo realizadas tornando, respectivamente, as fotografias e os vídeos montados pelos *pixels* 3D dos filtros ao invés de indumentárias, perucas

e maquiagens, bem como um ambiente *online* de experimentações compartilhadas.

É nesse sentido, de laboratório de experimentação e espaço de performatividade acerca das corporalidades e das identificações, como discutido no próximo capítulo, que os projetos e as coisas em torno da fabricação das corporalidades drag nos ambientes digitais expressam a reconfiguração das experimentações de si mediadas pelas tecnologias. Os distintos usos acerca das diferentes coisas engendram a manipulação e a construção de si também para coabitar nos ambientes digitais (BELELI, 2015). Assim, as coisas digitais, como os *smartphones*, constituem-se como tecnologias que promovem ações tornando o “celular, muitas vezes atado, ou confundido mesmo com o corpo [...] parte da constituição do corpo, de modo que sua ausência pode ser lida como a perda de algo nesse processo” (BELELI, 2015, p. 95), tendo em vista que também na fabricação da corporalidade drag e:

incorporada ao corpo, a tecnologia não é algo externo, um objeto cuja utilização pode melhorar a vida dos sujeitos ou amainar os caminhos que levam à realização de seus projetos. Entender essa conexão e suas consequências ultrapassa a noção de utilidade dos objetos [...] possibilitando perceber como esses híbridos (corpos/celulares) estão imerso na produção de agência. (BELELI, 2015, p. 96)

2.2.2 Materialidades e Humanidades

O corpo:

é o ponto mais íntimo entre mim e o mundo [...]; eu vejo o corpo como algo extremamente mutável conforme nossas vontades e nossas ideias. É como se pudéssemos aumentar o corpo “fora do drag” para poder fazer algo novo e com nossas próprias ideias, um corpo que não dá tanta bola para julgamentos, padrões e normas. É poder brincar com a ideia de corpo e mexer no que bem entender. É poder transformar um corpo dito masculino em um corpo dito socialmente como feminino. É poder negar a ideia de gêneros e transformar-se simplesmente em arte. O corpo é algo que dá vazão à arte drag, dá poder e faz parte de todos os modos de fazer drag. Habitando num corpo, é que somos capazes de construir drag, pensar no que gostaríamos de modificar, de apresentar e de expor, seja isso de cores vibrantes ou de cores clássicas, cada corpo e cada mente têm suas vontades [...]; gosto muito de brincar com as cores no meu corpo, então faço sobancelhas que fujam das cores normais, como rosa e azul; uso lentes de cores vibrantes e chamativas; uso perucas de cores não convencionais, como rosa, azul,

roxo; busco por degrados de cores vibrantes nas maquiagens. Esses são os modos de modificar meu corpo e expressar ao mundo quem eu sou: uma pessoa ligada intimamente à cultura geek e pop. É a minha forma de fazer parte desse mundo. Cada artista tem os seus gostos e esses vão afetar o que são suas vontades como drag. Por isso, a questão do corpo acaba fazendo transparecer toda a nossa personalidade. É como nos expressamos corporalmente e artisticamente que transmitimos a imagem que queremos passar como artistas. (Entrevista realizada com Mia Lestrage - Abril de 2022)

é movimento, é possibilidade. Descobri inclusive na Loretta um novo e possível corpo, que muda e que se renova. Descobri beleza no meu próprio corpo, nas minhas formas. E acho inclusive que arte é isso né, a possibilidade de descobrir o novo, descobrir corpos e formas. Loretta é o corpo que eu quiser que ela seja, seja um corpo performático, uma luta, um confronto. Acho que corpo é isso, a possibilidade de se colocar e se fazer presente com todo o universo pessoa desse corpo. (Entrevista realizada com Loretta Cornish - Abril de 2022)

Para as pessoas interlocutoras desta pesquisa, o corpo jamais é aquele discursado como unidade feita somente de pele, ossos, carne e sangue; aquele corpo estático que abriga em seu interior a verdadeira essência da pessoa; aquele corpo revestido de coisas supérfluas que nada dizem respeito à humanidade. Pelo contrário, as compreensões acerca dos corpos são traduzidas como movimento, transformação, desejo, negação de padrões, confronto, expressão, exposição, renovação, experimentação, descobrimento, performatividade, isto é, pelas traduções que possibilitam originar e realizar múltiplas corporalidades de si, para si e para as outras pessoas. Mas as compreensões acerca dos corpos para determinadas produções de corporalidades drag variam no tempo histórico. No contexto dos anos 2000, os conjuntos ínfimos de informações e referências em torno dos saberes sobre como montar-se corporalmente drag foi um fato, sendo verdade também que apesar da referida escassez padrões corporais classificatórios foram criados e remontam a características de uma geração. É nesse sentido que os corpos para se produzir corporalidades drag também se originam através dos discursos sobre “corpo legal”, ou corpo magro, para ser produzido como top drag em detrimento do corpo gordo relacionado à produção drag pautada na caricatura cômica.

Atualmente as compreensões sobre padrões corporais e identificações originam outros entendimentos acerca de “corpo legal” para se produzir cor-

poralidades drag coexistindo, assim, distintas compreensões no tempo. Nesse sentido, em um contexto de alta comunicação, informação e advento da internet das tecnologias móveis a partir dos anos 2010, além das concepções recorrentes em torno dos corpos para corporalidades drag queens e top drags para quem queira, há corpos *personas queen*, *fashion queen* e *queer* que também passam a questionar as produções recorrentes no tempo histórico. Assim, corpos gordos e corpos não binários de gênero bagunçam classificações que outrora foram relegadas aos corpos fora dos padrões hegemônicos de determinados contextos, e desenvolvem maneiras de corporificar-se que promovem questionamentos sobre quais femininos, afinal, estão sendo corporificados e teatralizados? Pode-se escapar dos binarismos de gênero nas corporificações drag? E, assim, o que está sendo comunicado, reforçado ou subvertido através das corporalidades fabricadas? No horizonte de produções possíveis, é nos anos 2010 e 2020 que estas outras compreensões originam e realizam diferentes corporalidades drag através de intencionalidades que também são políticas, ou seja, que demarcam de forma racionalizada as diferenças de geração, classe, corpo e gênero como possibilidades artísticas de corporificação drag.

E como as compreensões acerca dos corpos para corporalidades drag, as variadas coisas que as materializam, como indumentárias, perucas e maquiagens, engendram usos, apropriações, intencionalidades e compreensões que também se ampliam no decorrer do tempo histórico. Segundo Isabelly Popovick, “a nossa grande evolução parte das nossas coisas, porque são partes das nossas construções para fazer e acontecer”. Este reconhecimento das práticas culturais da objetificação (MILLER, 2013), configura as coisas como mediadoras das existências humanas. Através dos agenciamentos decorrentes da relação dialética entre corpos sujeitas/os e coisas é que se produzem humanidades inseparáveis das suas materialidades (MILLER, 2007, 2013); pois, se domesticadas são as coisas, por outro lado às coisas também atuam sobre corpos sujeitas/os através da capacidade de expressar pessoas e, portanto, produzir corporalidades e subjetividades (MILLER, 2007, 2013, LEITÃO, MACHADO, 2010). E assim como as coisas em suas materialidades produzem corpos e identificações

e são refeitas por estes, as tecnologias, ou as coisas digitais, produzem corpos e identificações enquanto estes se deslocam num circuito de práticas *on-offline* drag a partir de Santa Maria (RS/Brasil) (OLIVEIRA, 2019, OLIVEIRA, KRISCHKE, SIQUEIRA, 2022).

A internet e as tecnologias móveis experimentadas a partir dos anos 2010 promovem inflexões nas maneiras de acesso às informações e as referências relacionadas às corporificações drag, bem como nas ampliações dos modos e das coisas pelas quais as corporalidades drag, como aquelas “da barriga para cima” ou em *pixels* 3D, são realizadas. Nas relações com as coisas há diferenças geracionais, de gênero e de classe entre pessoas interlocutoras que informam, inclusive, a geração e a classe das coisas, e a forma como ocorrem os usos, apropriações, intencionalidades e compreensões acerca das coisas digitais propiciadas pelas tecnologias. De fato, as coisas digitais não se encontram acessíveis da mesma forma para as/os diferentes interlocutoras/es; além dos aspectos geracionais, o marcador social da classe também particulariza as relações estabelecidas com às referidas coisas. Na incorporação e corporificação das tecnologias nos anos 2010 e 2020, há pessoas interlocutoras que através dos estudos e aprendizados manifestam consciências intencionais para o processo de realizar “montaões” para e nos ambientes digitais, e buscam a aquisição das várias coisas digitais possibilitadas, então, por aspectos que também envolvem capital cultural e econômico.

E há pessoas interlocutoras de ambas as gerações e de distintas classes e gêneros que não buscam estudos e aprendizados específicos para a corporificação drag nos e para os ambientes digitais, mas que através dos perfis nas plataformas digitais participam de eventos *online* e/ou registram e promovem digitalizações das suas “montaões” através de postagens para o compartilhamento e a interação com os seus públicos; nestes compartilhamentos, ressaltam que o reconhecimento advindo dos públicos acerca das “montaões” postadas nos perfis do Instagram e Facebook também favorece a elevação das suas autoestimas relacionadas às corporalidades, que também acabam materializadas para a posteridade digitalmente. Atualmente não há neste campo de pesquisa

pessoas interlocutoras sem alguma forma de acesso a internet, móvel ou *wi-fi*, bem como aos *smartphones*. Assim, participam com consciências distintas das reconfigurações das noções de corpo e das próprias corporalidades drag mediadas pelas tecnologias, seja produzindo corporalidades “da barriga para cima” ou em *pixels* 3D, seja experimentando interações e digitalizações das “montações” nos e através dos perfis nas plataformas digitais. Assim, a inflexão referida informa distintos modos de corporalidades drag que se originam e se realizam conforme os marcadores da geração, do gênero e da classe no contexto pós-humano (SIBILIA, 2002).

Corporalidades fabricadas, portanto, dizem respeito às humanidades em suas materialidades (MILLER, 2013, p. 12), que também são produzidas através das coisas digitais, já que a materialidade das coisas digitais está relacionada com aspectos técnicos vinculados à materialidade da interação. “Afinal, quando se vislumbram imagens 3D sobrepostas às coisas físicas é, sempre, necessário que dispositivos conectados à internet façam a mediação da experiência” (ZILLES BORBA, 2022, p. 4), sendo o mesmo verdadeiro para corporalidades drag experimentadas e compartilhadas nos ambientes digitais através dos dispositivos de *hardware* e *software*. Assim, as relações com as coisas estimulam percepções acerca dos contextos híbridos em que as/os interlocutoras/es se corporificam para coabitar. É precisamente no contexto da pós-humanidade que (re)pensar criticamente dualismos entre corpo e pessoa, corpo e coisas, corpo e máquina, dentre outros, provoca a reivindicação do status de humano (HARAWAY, 1993). A emergência dos corpos sujeitas/os impróprias/os que excedem normas impostas de materialização (BUTLER, 2001), coloca em jogo a originalidade do dito humano do modernismo, já que bits e bytes circulam pelos nossos corpos humanos elétricos (TADEU, 2006). Assim, em detrimento da perspectiva que pensa um corpo sujeita/o ciborgue como uma versão de “ficção científica [...] aquela masculinizada, agressiva e sub-humana exemplificada pelas figuras do Exterminador ou do Robocop” (LUPTON, 2015, p. 165), há corporalidades drag experimentadas e vividas através da bricolagem com maquiagens, indumentárias, perucas, plumas, paetês, *smartphones*, filtros 3D, perfis, dentre inúmeras outras coisas, porque já somos todas/os ciborgues (HARAWAY, 2009), como vislumbrou Andy Warhol.

3. CAPÍTULO: OS AGENCIAMENTOS DAS IDENTIFICAÇÕES DRAG

Este capítulo propõe discussão sobre os agenciamentos de identificações dissidentes de gênero no circuito *on-offline* drag de Santa Maria (RS/Brasil). Através da etnografia desenvolvida, são descritos e analisados processos que ocorrem através das autoconsciências de si no mundo, a partir das experiências de identificações engendradas pela necessidade de negociação em contextos permeados por distintas formas de abjeção. Através da discussão teórico-empírica, é ressaltada a relevância da análise socioantropológica que articula as agências humanas e as estruturas socioculturais no intento de compreender como se reconfiguram, na prática, corporalidades e identificações que através das artes manifestam maneiras de se viver para além das normas regulatórias sobre corpos, gêneros e identificações.

3.1. DA IDENTIDADE A IDENTIFICAÇÃO: O CONTEXTO DA PÓS-MODERNIDADE

Buscando refletir sobre as múltiplas possibilidades de identificações, Stuart Hall (2013) em “A relevância de Gramsci para o estudo de raça e etnicidade” apresenta concepções iniciais sobre identidades não essencialistas; questão posteriormente enfocada em seus trabalhos. Ressalta Hall (2013), que para Gramsci a/o sujeita/o de classe não é e nunca será igual, devido a diferentes processos de exclusão aos quais é exposta/o; assim, no interior de diferentes contextos hegemônicos, sujeitas/os de classe desenvolvem estratégias, negociações e alianças ocasionando identidades não previamente definidas. Afirma Hall (2013, p. 324), que Gramsci recusou toda e qualquer perspectiva que pense “o sujeito ideológico unificado e predeterminado”, entendendo-o como “[...] contraditório, uma construção social” (HALL, 2013, p. 333). Portanto, através de uma revisão marxista crítica, destaca o referido autor que Gramsci reconhece:

a pluralidade dos eus e identidades que compõem o chamado “sujeito” do pensamento. Argumenta que a natureza multifacetada da consciência não é um fenômeno individual, mas coletivo, uma consequência do relacionamento entre “o eu” e os discursos ideológicos que compõem o terreno cultural da sociedade. (HALL, 2013, p. 324)

Partindo da perspectiva de que as/os sujeitas/os do pensamento são constituídas/os pela pluralidade de eus em relação com as culturas, sociedades e os tempos históricos, argumenta Hall (1997) sobre a centralidade das culturas na configuração de todos os aspectos da vida social, incluindo-se aí a constituição das subjetividades humanas. De acordo com o referido autor, diversos e diferentes sistemas de significação expressam o que significam as coisas, bem como regulam uma ação em relação à outra, prestando, assim, sentido às ações humanas. Estes sistemas de significação compõem nossas culturas, assegurando que “toda ação social é ‘cultural’, que todas as práticas sociais expressam ou comunicam um significado e, neste sentido, são práticas de significação” (HALL, 1997, p. 16).

De acordo com o autor, no século XX houve uma revolução cultural reestruturando o sistema capitalista através do surgimento de práticas culturais voltadas à informação, no qual as mídias promoveram “circuitos globais de trocas econômicas” (HALL, 1997, p. 17). Assim, os mecanismos da tecnologia da informação modificaram a cultura material, afirma Manuel Castells (1999); tecnologias são traduzidas como os usos de conhecimentos científicos que tornam as coisas reproduzíveis, e tecnologias da informação como constituídas através de tecnologias convergentes microeletrônicas, como as da computação através de *softwares* e *hardwares* (CASTELLS, 1999). Na interface entre campos tecnológicos e linguagem digital a informação é “gerada, armazenada, recuperada, processada e transmitida” (CASTELLS, 1999, p. 68), no mundo digital (CASTELLS, 1999, SIBILIA, 2002, LUPTON, 2015), em que tal revolução induz descontinuidades nas bases materiais da economia, sociedade e cultura (CASTELLS, 1999). As revoluções tecnológicas são caracterizadas pela sua “*penetrabilidade*” (CASTELLS, 1999, p. 68, grifos do autor), isto é, pela sua capacidade de constituir e configurar todos os domínios da atividade humana. Segundo o autor:

o que caracteriza a atual revolução tecnológica não é a centralidade de conhecimentos e informação, mas a aplicação desses conhecimentos e dessa informação para a geração de conhecimentos e de dispositivos de processamento/comunicação da informação, em um ciclo de realimentação cumulativo entre a inovação e o seu uso. (CASTELLS, 1999, p. 69)

É nesse sentido que a realimentação entre uma nova tecnologia, seus usos e desenvolvimentos em novos campos torna-se veloz no referido contexto ao implicar na amplificação de seu “poder de forma infinita, à medida que os usuários apropriam-se dela e a redefinem” (CASTELLS, 1999, p.69), sendo também redefinidos/as por ela; assim, usuárias/os e criadoras/es podem misturar-se através dos usos da internet. Na relação entre pessoas e internet há criações de mundo e recriações de si através de processos sociais, bem como a manipulação de símbolos e a capacidade de adquirir e distribuir bens e serviços em circuitos globais de trocas econômicas, fato que faz da mente humana “uma força direta na produção, não apenas um elemento decisivo no sistema produtivo” (CASTELLS, 1999, p. 69), em sociedades conectadas.

Neste contexto de revolução ocasionada pelas tecnologias da informação a crescente virtualidade e a possibilidade de imbricação em múltiplos mundos fazem da revolução cultural um momento histórico importante “em sua escala e escopo globais, em sua amplitude de impacto, em seu caráter democrático e popular” (HAAL, 1997, p. 17), relativo. As revoluções culturais aos quais estamos expostas/os e fazemos parte implicam diretamente em nossos modos de significar, comunicar e de viver os deslocamentos culturais entre o local, que já não é mais tão local, e o global; promovendo, simultaneamente, novas identificações locais e globais enquanto uma alternativa híbrida diante do contexto de virtualidade (HALL, 1997, CASTELLS, 1999, 2015).

E é a partir do final do século XX que as práticas culturais são argumentadas como participantes da “mecânica da própria formação da identidade” (HALL, 1997, p. 23), considerando-se, para tanto, a centralidade das culturas na constituição das corporalidades, das subjetividades, das identidades, das pessoas enquanto atores sociais. Segundo Hall (1997), em detrimento de perspectivas que pensam as identidades como domínios do psicológico, o en-

foque na linguagem e na produção de significados dissolve fronteiras entre o psíquico e o social. Assim, “os significados são subjetivamente validos e, ao mesmo tempo, estão objetivamente presentes no mundo contemporâneo em nossas ações, instituições, rituais e práticas” (HALL, 1997, p. 24); na dialética construção de si no mundo (ARCHER, 2009), é a partir da episteme advinda da virada linguística, bem como da revolução cultural através das tecnologias da informação que as identidades são definidas através de um processo que envolve representações e identificações (HALL, 1997), pois:

a identidade emerge, não tanto de um centro interior, de um “eu verdadeiro e único”, mas do diálogo entre os conceitos e definições que são representados para nós pelos discursos de uma cultura e pelo nosso desejo (consciente ou inconsciente) de responder aos apelos feitos por estes significados, de sermos interpelados por eles, de assumirmos as posições de sujeito construídas para nós por alguns dos discursos [...] de investirmos nossas emoções em uma ou outra daquelas imagens, para nos identificarmos. (HALL, 1997, p. 26)

Em outras palavras, aquilo que entendemos como nossas identidades são mais bem conceituadas como a consolidação temporal de diferentes identificações. Adotamos e buscamos vivenciar identificações formadas no interior das representações e através das culturas de determinadas sociedades e tempos históricos. As tomadas de posições e/ou identificações nos localizam em múltiplos e distintos discursos culturais. Assim, nossas subjetividades são produzidas parcialmente de forma discursiva e dialógica (HALL, 1997).

Para discutir identificações ao invés de identidades no contexto da pós-modernidade⁴⁵ é importante ressaltar diferentes concepções acerca das identidades. Assim, a/o sujeita/o do iluminismo foi unificada/o e provida/o de razão; a/o sujeita/o sociológica/o moderna/o foi formada/o pela relação estabelecida entre o eu e a sociedade; mas a/o sujeita/o da pós-modernidade é caracterizada/o não pela fixidez de sua identidade, mas pela possibilidade de descentra-

45 Em Hall (2006) pós-modernidade e modernidade tardia são conceituações que coexistem na mesma obra. Autores como Bauman (2003) e Giddens (2002), afirmam que a modernidade tardia é a modernidade alta, radicalizada, desenvolvida, tardia, mas ainda uma modernidade capitalista. A partir da leitura também de Hall (2006), parto na contemporaneidade da demarcação temporal pós-modernidade como contraposição a aquilo que podemos, então, compreender como a modernidade baixa, ou como o pós-modernismo que se traduz como uma ruptura total e altamente melhorada da modernidade.

mento das diferentes identificações temporais assumidas (HALL, 2006). Nesse sentido, “como nosso mundo pós-moderno, nós somos também ‘pós’ relativamente a qualquer concepção essencialista ou fixa de identidade” (HALL, 2006 p. 10). No contexto da pós-modernidade é traduzido o processo de subjetivação incorporada e corporificada através da afirmativa de que somos feitas/os de corporalidades que materializam identificações fragmentas e descentradas no tempo frente às mudanças institucionais e estruturais que ocorrem na pós-modernidade, como o processo de globalização. Este processo impacta tanto as sociedades, quanto as identificações culturais através do descentramento de ambas em um contexto marcado pela multiplicidade de informações prestando maior reflexividade as práticas sociais e culturais ocasionando, portanto, processos de identificações temporários, provisórios (HALL, 2006).

Nesta produção de si a diferença atua como um aspecto central nas sociedades da pós-modernidade, pois as sociedades “são atravessadas por diferentes divisões e antagonismos sociais que produzem uma variedade de diferentes ‘posições de sujeito’ - isto é, identidades - para os indivíduos” (HALL, 2006, p. 17). As posições de sujeitas/os dentre as múltiplas possibilidades de identificações são assimétricas em sociedades que hierarquizam, classificam e julgam as noções de corpo pessoa em relação com as normas socioculturais pré-estabelecidas. Em relações sociais de poder, afirma-se que as tomadas de identificações ocasionam também na demarcação das diferenças; assim, a identidade e a “diferença não podem ser compreendidas, pois, fora dos sistemas de comunicação nos quais adquirem sentido. Não são seres da natureza, mas da cultura e dos sistemas simbólicos que a compõem” (SILVA, 2004, p.82).

As identificações e as diferenças por elas produzidas em determinados sistemas discursivos socioculturais e históricos possibilitam refletir também sobre a contingência dos processos que abrigam as tomadas de posições e traduções de si, por si e pelo outro, no mundo. Discursos sobre a origem essencial e universal da identidade são questionados na ênfase das diferenças como identificações temporais (BRAH, 2006). É nesse sentido que as diversas noções de diferença relacionadas aos usos da categoria negro possibilitam identificações relacionadas a um bem comum, possível após mudanças sociais, culturais e

econômicas ocorridas no contexto britânico do pós-guerra (BRAH, 2006); ao analisar o contexto de grupos africanos-caribenhos e do sul da Ásia na Grã-Bretanha do pós-guerra, é destacada a ressignificação da descrição desses grupos como pessoas de cor dentro de um código colonial em prol da constituição de uma identificação política (BRAH, 2006). A crítica sobre a identificação que o movimento negro britânico havia criado como a “negação da identidade cultural asiática” (BRAH, 2006, p.335), é rebatida pela compreensão das identificações contingentes como estratégias de unidade política contra o racismo, porque:

os processos culturais são dinâmicos, e o processo de reivindicação é também mediado, o termo “negro” não precisa ser construído em termos essencialistas. Pode ter diferentes significados políticos e culturais em contextos diferentes. Não se pode considerar que seu significado específico na Grã-Bretanha do pós-guerra tenha negado diferenças culturais entre povos africanos, caribenhos e sul-asiáticos quando a diferença cultural não era o princípio organizador dentro desse discurso ou prática política. As lutas políticas concretas em que o novo significado se fundava reconhecia diferenças culturais, mas buscava realizar a unidade política contra o racismo. Em qualquer caso, o problema da diferença cultural não pode ser posto em termos da diferença entre culturas do sul da Ásia e da África e Caribe. Há, por exemplo, muitas diferenças entre as culturas caribenha e africana (que também incluem as culturas de pessoas de ascendência sul asiática). Culturas nas diásporas sempre têm sua própria especificidade. Em outras palavras, mesmo quando o uso do termo “negro” for limitado à África subsaariana e suas diásporas, pode-se dizer, dentro dos parâmetros postos pelos críticos, que ele nega as especificidades culturais desses diversos grupos. (BRAH, 2006, p. 335-336)

Assim, negro enquanto identificação opera como sinal contingente em diferentes circunstâncias políticas, sociais e culturais, bem como as identificações de gênero problematizadas pelas teorias e práticas feministas (BRAH, 2006); de acordo com a referida autora, a heterogeneidade da condição social das mulheres informa que:

nosso gênero é constituído e representado de maneira diferente segundo nossa localização dentro de relações globais de poder. Nossa inserção nessas relações globais de poder se realiza através de uma miríade de processos econômicos, políticos e ideológicos. Dentro dessas estruturas de relações sociais não existimos simplesmente como mulheres, mas como categorias diferenciadas, tais como “mulheres da classe trabalhadora”, “mulheres camponesas” ou “mulheres imigrantes”. Cada descrição está re-

ferida a uma condição social específica. Vidas reais são forjadas a partir de articulações complexas dessas dimensões. É agora axiomático na teoria e prática feministas que “mulher” não é uma categoria unitária. Mas isso não significa que a própria categoria careça de sentido. O signo “mulher” tem sua própria especificidade constituída dentro e através de configurações historicamente específicas de relações de gênero. Seu fluxo semiótico assume significados específicos em discursos de diferentes “feminilidades” onde vem a simbolizar trajetórias, circunstâncias materiais e experiências culturais históricas particulares. Diferença nesse sentido é uma diferença de condições sociais. (BRAH, 2006, p. 341)

Nesse sentido, as construções acerca das diferentes categorias de mulheres relacionam-se às estruturas sociais, culturais, econômicas e políticas de determinados contextos históricos. Nas perspectivas do feminismo britânico de 1970 e 1980 há o compromisso em “erradicar desigualdades derivadas da noção de diferença sexual inerente a teorias biologicamente deterministas, que explicam a posição social das mulheres como resultado de diferenças inatas” (BRAH, 2006. p. 342), bem como o surgimento do feminismo negro como ampliação do alcance das teorias e práticas feministas. As teorias que consideraram as críticas realizadas pelo feminismo negro passaram a “explorar como o gênero tanto das mulheres negras como das brancas é construído através da classe e do racismo” (BRAH, 2006 p. 351), possibilitando-se, assim, a articulação de diferentes categorias, pois:

o conceito de articulação sugere relações de conexão e eficácia através das quais, como diz Hall “as coisas são relacionadas tanto por suas diferenças como por suas semelhanças” [...] A procura por grandes teorias que especifiquem as interconexões entre racismo, gênero e classe foi bem menos do que produtiva. Melhor construí-las como relações historicamente contingentes e específicas a determinado contexto. Daí que podemos focalizar um dado contexto e diferenciar entre a demarcação de uma categoria como objeto de discurso social, como categoria analítica e como tema de mobilização política, sem fazer suposições sobre sua permanência ou estabilidade ao longo do tempo e do espaço. Isso significa que feminismo “branco” ou feminismo “negro” na Grã-Bretanha não são categorias essencialistas, mas antes campos de contestação inscritos dentro de processos e práticas discursivas e materiais num terreno pós-colonial. Representam lutas sobre esquemas políticos de análise; os significados de conceitos teóricos; as relações entre teoria, prática e experiências subjetivas, e sobre prioridades e modos de mobilização política. Mas não devem, em minha opinião, ser entendidas como construindo as mulheres “brancas” e “negras” como categorias “essencialmente” fixas em oposição. (BRAH, 2006, p. 353-354)

Identificações e as demarcações de diferenças ocorrem através de processos que ocasionam refletir a diferença como experiência, a diferença como relação social e cultural, a diferença como corporalidade e subjetividade e, assim, a diferença como identificação (BRAH, 2006). A diferença como relação social é produzida através da sistematicidade das contingências políticas, econômicas, sociais e culturais; a diferença em relação à subjetividade configura-a como fragmentada e em constante processo referindo-se a processos subjetivos socioculturais; e, por fim, a diferença como identidade se relaciona com questões de experiência, subjetividade e relações sociais e culturais e, nesse sentido, “a identidade não é fixa nem singular; ela é uma multiplicidade relacional em constante mudança” (BRAH, 2006, p. 371).

Identificar-se, portanto, expressa processos de subjetivação temporais inseparáveis das corporalidades que lhes dão espessura (LE BRETON, 2011, HALL, 2006). Sobre os processos de identificação experimentados e vivenciados por drags é interessante ressaltar que através dos estudos de gênero e sexualidade são enfatizadas experiências de materialização corporal que ultrapassam modelos sociais sobre corpos, gêneros e sexualidades (DAMÁSIO, 2009). As experiências das pessoas interlocutoras revelam a incompletude das classificações socioculturais fundadas nos binarismos dos gêneros pré-estabelecidos, ao passo que tal fato não as exime de compartilharem das representações oriundas das lógicas da binariedade (DAMÁSIO, 2009). Assim, há complexidades das fabricações femininas em corpos masculinos, que ora apresentam a subversão, ora o reitamento das normas sociais e culturais. Inspirada nestas complexidades ressaltadas por Damásio (2009) e Vencato (2002), também enfatizo corporalidades e identificações tendo em vista e concordando que as suas criações, recriações e memórias atravessam:

tecidos, silicone, bijuterias, hormônios, também histórias de amor, de viagens, e de infâncias convocadas para a construção de uma mulher, que é corpo, que é forma de vestir, mas que é também uma cabeça (mentalidade) e história de vida, embora haja quem pense, a partir de um certo positivismo travestido, que tudo isso é apenas uma questão de corpo e acessórios. (SILVA, 2007, p. 196)

Logo, é a autenticidade de um dito corpo orgânico dissociado da sua mente versus um corpo mente fabricado por artesanias, manualidades e coisas digitais que está posta em jogo. De acordo com Jayme (2001), os processos de montagem corporal permitem refletir sobre as produções e reproduções de femininos performáticos. Argumenta a referida autora que as estruturas das normas sociais alicerçadas em binarismos de gênero e em essencialismos são tencionadas através das diferentes práticas socioculturais constituindo experiências e identidades. Estas identidades são constituídas transitoriamente e constantemente em relação com os contextos sociais, culturais e históricos. De acordo com a autora :

através da representação que os transgender fazem de si - demonstrando as particularidades que separam travestis, transformistas, drag-queens e transexuais e, simultaneamente, revelando que podem estar unidos também em uma identidade frente ao “outro” - “não-transgender” - é possível pensar em algumas questões da sociedade contemporânea, entre as quais a trajetória das formulações sobre as identidades que, se foram concebidas pela modernidade como fixas e polarizadas, na contemporaneidade podem ser interpretadas a partir de seu caráter múltiplo e inacabado. (JAYME, 2001, p. 3)

Gêneros e identidades ocasionam possibilidades de constituir identificações políticas em determinados contextos na relação com os outros. E a partir das teorias-etnográficas aqui discutidas, dos fatos etnográficos deste campo de pesquisa e das epistemologias advindas dos estudos queer e culturais, que nos levam a refletir acerca dos discursos sobre identidades fixas como ficções culturais (BUTLER, 2010, HALL, 2006), gênero e subjetividades são relacionados para pensar identificações em detrimento de identidades; como uma possibilidade sugerida para (des)essencializar a identidade como um fenômeno natural, singular e fixo (BRAH, 2006, HALL, 2006).

Assim, é sobre as múltiplas possibilidades de identificações e das produções de diferenças contingentes e históricas, bem como sobre as condições de deslocamentos no mundo das/os sujeitas/os compreendidas/os como figuras discursivas que reside à inquietação deste capítulo. Por que, afinal, algumas identificações de gênero incorporadas e corporificadas são marcadas como não humanas nesta produção de identificações e diferenças que implicam em incluir e excluir o mais ou o menos humano?

3.1.1 Corporalidades e identificações drag

Ser e fazer drag implica na incorporação de representações culturais para a corporificação de personas artísticas, que através das diferentes identificações culturais e corporalidades desenvolvem performances que envolvem sentidos e significados, assim como comunicar, dublar, cantar, dançar, interagir, divertir-se, experimentar-se, conhecer-se etc. Conforme observado ao longo deste campo de pesquisa, drags são personas artísticas corporificadas por homens, mulheres, pessoas trans e pessoas não binárias de gênero que através das experiências de “montação”, termo nativo para o ato de incorporar-se e corporificar-se drag, desenvolvem performances teatrais e/ou se montam para a sua própria diversão e experimentação em termos de desejo, prazer, autoconhecimento etc; Atualmente fazer de si drag não pressupõe determinadas identificações sexuais e de gênero, e “montadas ou montadas da barriga para cima” são expressões invocadas neste campo de pesquisa por diferentes pessoas que fazem drag para referirem-se, respectivamente, ao fato de que comparecerão como drags nos diferentes espaços urbanos e nas diferentes plataformas digitais que coabitam na cidade e na internet.

As experimentações drag diferenciam-se de outras transgêneros através de aspectos que envolvem corporalidades, temporalidades e teatralidades (VENCATO, 2002). Os processos de incorporação das múltiplas representações e identificações culturais materializadas pelos rituais de “montação” drag ocorrem na intencionalidade temporal das performances artísticas de dado momento e contexto. E a “montação” das corporalidades constitui o processo central para o desenvolvimento das representações teatrais e experimentações das personas, bem como representa a materialização de identificações históricas como transformista, drag queen, top drag, drag queer, drag DJ, drag youtuber, drag fashionista⁴⁶, dentre outras. Neste campo de pesquisa a identificação como transformista é presente em trajetórias de gerações de artistas que começaram a se montar nos anos 2000, e que ora se identificam como transformistas e drag queens, ora assinalam o início como transformistas e no decorrer do tempo

46 Estas são as identificações acionadas pelas pessoas interlocutoras desta pesquisa, fato que não desconsidera a multiplicidade de outras identificações drag que variam conforme os campos de pesquisa e os seus contextos históricos.

como drag queens. Ainda neste contexto, a identificação como drag queen e top drag também são acionadas de forma contínua ou como parte da história das trajetórias de identificações.

É importante dizer que desde a estreia no Brasil do *reality show* norte-americano *RuPaul's Drag Race*, no ano de 2011, há uma crença no aumento de pessoas que fazem de si drag, bem como no aumento das visibilidades sobre tal ação proporcionada pelo programa televisivo. Conforme as distintas gerações de pessoas interlocutoras, esta associação tem sido realizada, no entanto, em solo tupiniquim há artistas que teatralizam expressões de gênero artisticamente somando mais de trinta anos de carreira artística (OLIVEIRA, 2019, 2022). A existência destas carreiras exuberava a ancestralidade do fenômeno à brasileira, bem como as maneiras de se identificar e de se corporificar também como transformista (OLIVEIRA, 2022). Conforme pesquisa documental realizada, a identificação como transformista é anterior a popularização da identificação importada como drag queen; a identificação drag foi incorporada no contexto brasileiro em meados do fim da década de oitenta, e passou a coexistir com outras identificações previamente existentes no contexto brasileiro para designar a teatralização das expressões de gênero (OLIVEIRA, 2019, OLIVEIRA, 2022). Assim, apesar de atualmente o fenômeno drag ter conquistado certa visibilidade na mídia hegemônica brasileira através dos *reality shows* e de drag queens cantoras e/ou apresentadoras de programas na televisão e no YouTube, como Pabllo Vittar, Gloria Groove, Ikaro Kadoshi, Rita Von Hunty, Aretuza Lovi, Lia Clark, dentre outras/os, é importante dizer que esta visibilidade não se configura somente como uma conquista dos fenômenos contemporâneos. Historicamente transformistas, drag queens, top drags, dentre outras, formaram e formam as paisagens das “culturas de entretenimento LGBTQIA+ marginalizadas, pois as próprias sociabilidades, identificações e vivências LGBTQIA+ ao coabitarem as margens das sociedades necessitaram e necessitam resistir para existir” (OLIVEIRA, 2021b, p.8).

Além disso, é relevante dizer que as identificações assumem distintas formas de compreensão e materialização em diferentes contextos. De acordo com Jayme (2001, 2004), há diferenças e encontros nas experiências de transformistas e drag queens, porque:

para **as transformistas** o tempo define o masculino e feminino. Dizem: eu sou homem de dia e mulher de noite. O corpo é modificado com maquiagem, roupa, espuma para fazer seios e ancas. Diante de uma transformista “montada” não é possível saber se trata-se de homem, mulher, travesti ou transexual. A transformação pretende ocultar inteiramente o masculino. A diferença entre transformistas e **drag-queens** refere-se ao fato de que essas últimas não têm a preocupação das transformistas em “parecer mulher”. A maquiagem é recarregada, a roupa exagerada, com altas plataformas, cabelos coloridos etc. (JAYME, 2004, p. 3, grifos da autora).

Através das observações participantes sobre práticas de identificação e corporificação das pessoas interlocutoras, bem como de filmes, documentários⁴⁷ e de vídeos no YouTube com reproduções de programas televisivos dos anos de 1980 e 1990, foi observado transformistas com estilos escrachados e/ou espalhafatosos lembrando o exagero com que muitas/os drags são caracterizadas/os (OLIVEIRA, 2022). Para a interlocutora Isabelly Popovick:

a transformista busca parecer-se com uma mulher, ser drag passa pelo feminino, mas não com o intuito de parecer uma mulher, é mais exagerado e artístico, afirma. A referida interlocutora começou a se montar identificando-se como transformista nos carnavais santamarienses, mas com o aumento de drags surgindo em Santa Maria/RS, em meados do ano de 2015, passou a se identificar também como drag queen ao frequentar espaços de sociabilidades na cidade pertencentes à cena drag local. Assim, compreende as duas identificações como pertencentes a sua trajetória artística afirmando, ainda, que elas são contextuais, pois variam de acordo com a intencionalidade das “montações” e das performances que busca desenvolver (OLIVEIRA, 2022, p. 77).

Nas narrativas de Isabelly o fato de ter começado sua trajetória identificando-se como transformista é enfatizado com orgulho e distinção de outras drags de gerações mais novas que se identificam com representações “*made in RuPaul*”⁴⁸. Antes mesmo de identificar-se como transformista Isabelly já interpretava diversas/os personagens por possuir facilidade para teatralizar outras/os personas, como a Xuxa ou o Faustão; estas “montações” se relacionam com os trabalhos que desenvolveu como animadora de festas infantis

47 Madame Satã dirigido por Karim Aïnouz, Dzi Croquettes dirigido por Raphael Alvarez e Tatiana Issa, São Paulo em HI FI dirigido por Lufe Steffen, Divinas Divas dirigido por Leandra Leal, Senhor Astolfo Barroso Pinto dirigido por Pedro Gui, dentre outros.

48 Referindo-se ao *reality show RuPaul's Drag Race*.

da sua escola de samba (OLIVEIRA, 2021). Para Isabelly e Thaylla Fênix, as transformistas constituem suas referências iniciais; suas identificações como transformistas estão relacionadas com a geração que fazem parte, isto é, aquela que começou a se montar nos anos 2000, bem como com as suas preferências por identificações e performances que se associam ao teatro, ao carnaval, as mídias de comunicação massa e as diversas brasilidades e africanidades através da relação com as religiões de matriz africana, músicas, indumentárias etc; (OLIVEIRA, 2022).

De acordo com Thaylla Fênix, utilizar a identificação drag queen foi possível após a sua compreensão e identificação acerca da categoria drag já no contexto dos anos 2010; quando começou a se montar nos anos 2000 identificou-se como transformista e atualmente afirma: “sou transformista e drag queen e deixo bem claro para todos”. Antes de fazer drag afirma que suas experimentações dissidentes de gênero tiveram relação com a cultura gótica e emo e, então, a “franjona, um lápis no olho, a unha pintada de preto” traduz experimentações de Thaylla ainda adolescente. A “montação” artística foi algo que demorou a acontecer em decorrência da inicial não identificação com nenhum grupo específico. Nas suas palavras:

compreendi o que é drag há muito pouco tempo atrás devido a algumas pesquisas e estudos com pessoas que me ajudaram muito em relação a isso, porque eu nunca fui de perguntar, de questionar, eu sempre fazia o que me dava na telha, se estava certo ou não pouco me importava, importava que eu estava me sentindo bem. (Entrevista realizada com Thaylla Fênix - Maio de 2023)

Thaylla conheceu a identificação transformista através de sociabilidades em eventos e festas drag e LGBTQIA+ com pessoas que também estavam buscando teatralizar os gêneros. O contexto ocasionava em si certos estranhamentos com o fato de que “sem produção eram mulheres de barba e bigode, com produção eram uns machos de vestido e peruca; mudavam totalmente o comportamento”; isto é, quanto menor o investimento em “montação” ou produção de corporalidades, maior a associação com o transformismo nesta leitura. No entanto, foi na sua relação com as escolas de samba, bem como com os concursos drag e LGBTQIA+ que conheceu pessoas trans e transformistas

que provocaram em si o encantamento que funcionou como inspiração para também montar-se como transformista no carnaval, e ao longo da sua trajetória nos concursos, eventos e festas; não compreendendo mais que pouca produção significava transformismo. Isabelly conheceu a identificação transformista nas paradas de orgulho, em um contexto dos anos 2000 em que ainda se utilizava a sigla GLS (gays, lésbicas e simpatizantes); através das “gays que se montavam” percebeu a utilização majoritária da identificação transformista associada às pessoas que faziam os shows nas paradas. Já Lanna informa que sua identificação com drags da cena nacional através de revistas e programas de televisão resultou na sua aproximação com a identificação top drag, mesmo no contexto dos anos 2000 em que também reconhece a recorrência da identificação transformista. Sua proximidade com a língua inglesa através da universidade também foi importante na relação com a identificação importada.

Entre os anos 2000 e o início dos anos 2010 no contexto de Santa Maria/RS afirmou-se, assim, não existir a popularização da identificação drag, que já estava sendo acionada em outras cenas em âmbito nacional. Tal fato expressa o contexto geográfico e histórico de trocas de informações ínfimas que, como discutido no capítulo dois, também faziam com que os aprendizados sobre a “montação” drag ocorressem numa temporalidade gradual e estendida. Assim, se para Isabelly Popovick a identificação como transformista faz parte da sua trajetória histórica de identificações, sendo acionada em contextos específicos conforme a intencionalidade da “montação” e da performance, para Thaylla as identificações como transformista e drag queen são acionadas de forma conjunta ao compreender atualmente que ambas são correspondentes. Sobre este processo de identificação gradual afirma que:

a vontade de me montar artisticamente surgiu quando eu fui pela primeira vez numa balada gay, numa boate GLS, no tempo era GLS (gays, lésbicas e simpatizantes), né, que eu vi umas pessoas montadas e olhava pensando: gente que coisa, jamais vou botar uma coisa quente na cabeça que era a peruca, jamais vou subir em cima desses prédios que é o salto, deus me livre passar esse sebo colorido na boca que é o batom [...] hoje em dia eu não sei ir a lugar algum, evento algum, festa alguma sem estar produzida, sem estar montada. Então, surgiu daí a vontade, porque a primeira vez que eu me montei não foi nem usando nada da minha mãe como a maioria [...] pelo contrário, sempre fui envolvido com o carnaval, então, aquilo me

chamou a atenção, o brilho, glamour, exagero de plumas, paetês, aquelas coisas todas, né, ali surgiu minha vontade de ser drag, e eu não sabia que eu estava sendo uma drag, porque eu não tinha conhecimento, noção do que era ser uma drag, eu só fiz; então, há um tempo me chamavam de drag e pra mim era uma ofensa, parecia que estavam me xingando, me chamando de palhaça; pra mim, no meu ponto de vista, por eu não conhecer uma drag, o significado do ser drag, hã, pra mim estavam me chamando de palhaça; eu não sabia que drag tinha várias raízes, várias estilos, vários tipos de drag, e que eu me encaixava sim, transformismo, né, transformista é uma drag queen, então, ali, quando eu descobri que isso era ser drag é hoje pra mim um orgulho me chamarem de drag queen, eu sou uma drag queen, amo ser drag queen, sou drag queen há mais de dezenove anos [...] (Entrevista realizada com Thaylla Fênix - Maio de 2023).

E sobre as modificações de compreensão acerca das identificações no tempo Lanna Danger explica que:

ser uma top drag das antigas significava que o corpo deveria seguir um padrão magro e que o bate cabelo (rodar a cabeça fazendo com que as perucas girem freneticamente no ar) fosse o ponto alto do show. Pela evolução do quesito drag e da inclusão de todos os tipos de corpos, formas, dentro desse movimento, acredito que a categoria top drag se modificou, o que antes limitava, hoje inclui. Ser uma top drag foi muito satisfatório, em um tempo onde as informações corriam em uma velocidade diferente, eu poderia fazer uma performance com o mesmo figurino em POA (Porto Alegre/RS) e em SM (Santa Maria/RS) sem problema algum, hoje já seria diferente, não teria nenhuma “novidade”, já que todos saberiam antecipadamente o que farei no palco (via mídias digitais). (Entrevista realizada com Lanna Danger - Maio de 2023).

É nessa perspectiva que sentidos e significados acerca das identificações quando reunidas para a criação de personas drag implicam em distintas maneiras pelas quais são produzidas as corporalidades e, assim, as performances drag, ora escrachadas, ora para “parecer mulher”, dentre outras. A partir das distintas compreensões e formas de materialização foi observado que não há um padrão para o que seriam identificações e “montações” drag; são construções performativas que se alteram no tempo, conforme as/os artistas e suas experiências pessoais em torno dos processos subjetivos de identificação com representações culturais apropriadas a partir de distintos contextos históricos. No contexto dos anos 2000 e início dos anos 2010 neste campo de pesquisa, as identificações transformistas, drag queens e top drags relacionaram-se com

o teatro, o carnaval e com estéticas advindas de brasilidades e africanidades, bem como com os produtos culturais advindos das mídias de comunicação de massa, como o cinema, a televisão o rádio e as revistas.

Mesmo entre um grupo específico de interlocutoras participantes do mesmo contexto histórico geracional, os universos de significados compartilhados informam que identificações transformistas, drag queens e top drags quando elegidas demonstram que há semelhanças e distanciamentos nas maneiras de apropriação acerca destas identificações. Há pessoas interlocutoras que promovem a produção de corporalidades através de identificações associadas principalmente ao carnaval, ou associadas às mulheres consideradas divas da música, do cinema e da televisão; em alguns casos, ambas as referências são levadas a cabo pela mesma pessoa artista conforme o contexto das performances. É nesse sentido que coexistem e se misturam no tempo diversas maneiras de se compreender, se identificar e de se corporificar como transformista, queen e top baseadas na intencionalidade artística da performance.

E se para incorporar representações e corporificar transformistas, drag queens e top drags narrou-se⁴⁹ a necessidade de que homens cis “aquendem a neca”, termo nativo que designa o ocultar do pênis, usem várias meias-calças, enchimentos de espuma e espartilhos para a modelagem do corpo, dentre outras coisas e técnicas que fabricam corporalidades tidas como femininas, as variações de “montações” contextuais demonstram que tal fato não configura uma regra. Através das performances drag realizadas desde os anos 2000 neste campo de pesquisa, foram narradas fabricações de corporalidades baseadas nestas identificações realizadas por homens cis e atualmente também por mulheres trans que dispensam os enchimentos de espuma e as meias-calças, e que não utilizam obrigatoriamente espartilhos. Como discutido no segundo capítulo desta tese, as “montações” se relacionam aos processos subjetivos acerca dos sentidos e significados relacionados às identificações das pessoas artistas impossibilitado, assim, generalizações sobre como se culminam as performances drag. As identificações referidas informam, ainda, que referências também significam referências em outras transformistas e drag queens, principalmente

49 Louro (2004), Vencato (2002), Jayme (2001), dentre outras pesquisas etnográficas.

aquelas precursoras e com visibilidade no meio drag, sobretudo.

Ainda sobre representações culturais apropriadas a partir de distintos contextos históricos, é importante dizer que atualmente quando acionadas identificações como drag DJ, drag youtuber, drag queer e drag fashionista novos sentidos e significados são explorados na relação com identificações e corporalidades drag. Atualmente as representações acionadas encontram-se na música pop e através de mulheres também consideradas divas, como Madonna, Lady Gaga, Beyoncé, Adele, dentre outras; ainda, na música eletrônica, na internet das plataformas digitais, nos discursos e estéticas *queer*; e nas modas, que se historicamente foram projetadas para adequar-se as normas de gênero e de sexualidade (CRANE, 2006), na contemporaneidade têm sido ressignificadas para o uso em diferentes corporalidades e identificações drag. Para Leona Brilha a essência do que é ser drag queen não é modificada na sua relação com a identificação drag youtuber, mas ampliada através da linguagem própria à conjunção entre a experiência drag e as mídias digitais. Nas suas palavras:

não muda a drag em si, sabe, de como eu vejo a minha drag [...] o que muda é o meio, o canal e o dispositivo para o qual eu produzo e me produzo. Porque a minha drag é real, né, ela existe no mundo real, e as mídias sociais e a produção de conteúdo é um dos meios que eu produzo a drag [...] produzo uma performance para o palco, para uma festa, isso é um meio e um dispositivo, é uma forma de atuar, e aí, a produção de conteúdo para a mídia digital é outro meio e outro dispositivo [...] muda o meio né, o canal de comunicação, porque numa performance o canal é o público, é o contato direto, é a presença, os movimentos, o *Lipsync* (dublagem drag), e no digital o canal é a mídia, utilizando o *reels* (ferramenta para pequenos vídeos no Instagram), a imagem, a estética, a fotografia, né, falar sobre assuntos, esse é o canal, o meio e a forma de comunicar e atingir o público que consome o nosso conteúdo. (Entrevista realizada com Leona Brilha - Maio de 2023).

A compreensão da relação com diferentes universos de sentidos e significados compartilhados informa também que se historicamente o adjetivo queer designou ofensas homofóbicas e transfóbicas reapropriado como adjetivação de orgulho LGBTQIA+ na década de 1990⁵⁰, atualmente e a partir

50 Passando a nomear também um conjunto de teorias pós-estruturalistas com enfoque na formação discursiva das identidades e dos gêneros e na problematização da heterossexualidade compulsória.

desta identificação drags apropriam-se de discursos queer. Como drags queer realizam performances que implicam em questionamentos acerca das lógicas da binariedade dos gêneros através de “montações” com estilos que extrapolam de forma intencional os signos de gênero, e demarcam tal fato através da identificação assumida. Lázuli compreende o drag queer como uma ampliação do campo artístico, juntamente com “uma mostra de identidade que não se identifica com a binariedade de gênero. Fazer drag queer, para mim, é uma transfiguração de todo meu domínio artístico em um persona que contemple quem eu realmente sou”. Para Lolli Flop fazer uma drag queen barbada é possível sem que necessite modificar sua identificação como drag queen. Tal compreensão também é intencional e busca deslocar alguns sentidos canônicos sobre corporalidades e identificações drag queen. Segundo Lolli Flop:

desde que eu comecei a fazer drag eu não queria fazer a Lolli ocasionando algo que me causasse desconforto na minha vida como pessoa. Então, bem na época que eu comecei a fazer a Lolli, eu comecei a deixar a barba crescer; eu pensei: porque não posso fazer a Lolli com barba? Vou fazer a Lolli com barba e vou trazer essa barba como elemento de desconstrução mesmo, né, pra performar essa feminilidade, entre aspas, né, hã, mesmo que com a barba na cara. Porque quem é que diz que não pode, né, quem é que estipulou que drag não pode ter barba, por exemplo. Depois de um tempo eu vi que até essa questão que era inicial, de performar esse feminilidade, era algo que as próprias mulheres lutam contra, e já que eu performava uma possibilidade de feminino, hã, isso depois de um tempo acabou se tornando uma nova questão, né, como que eu faço pra performar esse feminino sem reforçar estereótipos que oprimem as mulheres [...] Mas, assim, enquanto drag queen barbada em certos espaços a minha intenção sempre foi trazer essa quebra, desse estereótipo, desse feminino e também desse estereótipo artístico, né, que a drag acaba carregando né, que drag queen tem que performar sem barba, não pode ter barba; então, minha intenção foi sempre trazer essa quebra. (Entrevista realizada com Lolli Flop - Maio de 2023)

E assim como algumas drag queens e alguns drag queers possuem como identificação o deslocamento intencional das configurações drag baseadas em binariedades de gênero, drags DJ, youtuber, fashionistas, dentre outras, desenvolvem “montações” específicas através das múltiplas relações de identificações estabelecidas no contexto de advento das mídias digitais; referências e repre-

sentações contextuais promovem, então, criações e recriações de si drag através de distintas textualidades, sentidos e significados.

De fato, as representações culturais apropriadas a partir de distintos contextos históricos se transformam ao longo do tempo histórico, e as possibilidades de materialização destas identificações estão atravessadas por aspectos que envolvem capital cultural e econômico, bem como as gerações das/os sujeitas/os que fazem drag. Aprendizados, técnicas, estilos e identificações gradualmente incorporadas e corporificadas pelas pessoas interlocutoras resultam na coexistência de identificações históricas; assim como nas especificidades observadas e nos “aprimoramentos materializados nas/os personagens corporificadas/os, pois esses saberes e posicionamentos em torno das identificações impactam no resultado final da “montação” e da intencionalidade da performance artística” (OLIVEIRA, KRISCHKE, SIQUEIRA, 2022, p.6). Logo, não há uma única forma e compreensão sobre como fazer drag; a maneira como as identificações são tomadas para si fazem com que emergjam diferentes personagens e estéticas que possuem distintas compreensões acerca do que é, para si, montar-se para ser drag (OLIVEIRA, 2022). Através da trajetória de Isabelly Popovick observa-se que os modos e as compreensões para fazer drag através das identificações corporificadas variam no tempo, e então que as identificações drag são:

contingentes [...] revelam-nos através da experiência etnográfica outros marcadores sociais da diferença [...] constituindo a materialização de uma transformista, drag queen, santamariense e brasileira. *Isabelly Popovick* traz em suas identificações, sobretudo, o carnaval como sua marca registrada, escancarando, ainda, que fazer drag não se restringe a determinada identidade de gênero e/ou sexual. É uma “mulher trans, negra, de origem periférica, filha de Xangô e Iansã”, que corporifica em si essas e outras múltiplas possibilidades de identificações. (OLIVEIRA, 2021, p.70)

Nas diferentes trajetórias das pessoas interlocutoras as identificações assumem processos subjetivos permeados por significados pessoais e históricos, e são compreendidas e acionadas de formas distintas e contingenciais. Tal fato relaciona-se aos distintos marcadores sociais da diferença (BRAH, 2006), como raça, classe, gênero e geração que, neste campo de pesquisa, materializam distintas experiências e identificações produzidas discursivamente e historicamente (HALL, 2006, SCOTT, 1998). Tal processo expressa também a

diversidade histórica sobre montar-se e identificar-se à brasileira (OLIVEIRA, 2022, 2021b, 2019). Nestas temporalidades intencionais corporalidades e teatralidades são construídas através de identificações que advêm de múltiplas referências.

Ser e fazer drag implica na incorporação de diferentes representações culturais para a corporificação de personas artísticas. E assim como as identificações assumidas pelas pessoas interlocutoras informam a mutabilidade das compreensões e materializações sobre fazer-se drag no tempo, há também diferentes pessoas, cis, trans, não binárias, fazendo drag desde este campo de pesquisa. Se historicamente transformistas, drag queens e top drags interpretadas por homens cis teatralizaram e teatralizam expressões de gênero associadas aos femininos para o espetáculo (JESUS, 2012), atualmente as expressões de gênero não se associam somente aos femininos frente às múltiplas identificações das diferentes pessoas que fazem drag. A temporalidade da intenção artística, isto é, o devir entre montar-se e desmontar-se drag acarreta em identificações acionadas para uma persona que é uma criação e uma recriação de si idealizada, multifacetada, desejada, temporária. É nesse sentido que os gêneros trabalham como um efeito performativo que produz “uma identidade tenuamente construída no tempo, instituído num espaço externo por meio de uma repetição estilizada de atos” (BUTLER, 2010, p.200). E esta repetição é parodiada pelas/ os interlocutoras/es, pois a “performance do drag brinca com a distinção entre a anatomia do performista e o gênero que está sendo performando [...] ao imitar o gênero, o drag revela [...] a estrutura imitativa do próprio gênero” (BUTLER, 2010, p.196).

Em outras palavras, a construção discursiva dos gêneros materializa identificações através da repetição performativa de atos, sendo o mesmo verdadeiro para os corpos fabricados no e através dos discursos, pois eles “somente surgem, somente perduram, somente vivem dentro das limitações produtivas de certos esquemas reguladores generizados em alto grau” (BUTLER, 2015, p.15). Os gêneros, portanto, precedem os sexos através das normas discursivas; o sexo biológico “não é um simples fato ou a condição estática de um corpo, mas um processo pelo qual as normas regulatórias materializam o “sexo” e produzem

essa materialização através de uma reiteração forçada de normas” (BUTLER, 2001, p.154). Assim, é sobre as múltiplas possibilidades de identificações em torno das expressões de gênero e das produções de diferenças contingentes e históricas, bem como sobre as condições de deslocamentos no mundo das/os sujeitas/os compreendidas/os como figuras discursivas que se indaga, afinal, porque algumas identificações de gênero incorporadas e corporificadas são marcadas como não humanas nesta produção de identificações e diferenças que implicam em incluir e excluir o mais ou o menos humano?

3.1.2 Paródias com os gêneros, paródias com as normas

A naturalização e a normalização das identificações de gênero ocasionam incompreensões sobre o que é fazer e ser drag também neste campo de pesquisa. A atribuição de gênero ao sexo biológico desde a gestação do feto humano torna incompreensível, quando não repugnante, a existência de identificações e modos de vida que escampam às normas regulatórias de gênero das sociedades (BUTLER, 2014, LOURO, 2004, GROSSI, 1998). Sob outra perspectiva que não a da normalização, é possível compreender que o “gênero requer e institui seu próprio regime regulador e disciplinar específico” (BUTLER, 2014, p.252), e, assim, “sob o padrão comum implícito da normalização” (BUTLER, 2014, p.252), produz normas que engessam modos de vida baseados em identificações ao padronizarem experiências. O regime regulador engendra, portanto, a inteligibilidade social da ação impondo aspectos de legibilidade sobre o social, bem como parâmetros do que vai ou não ser reconhecido como de domínio do social (BUTLER, 2014).

Normas suscitam, então, paradoxos ao assegurar que estar fora da norma é ser definido em relação a ela própria (BUTLER, 2014). O gênero é o mecanismo pelo qual a “produção e a normalização do masculino e do feminino se manifestam junto com as formas intersticiais, hormonais, cromossômicas, físicas e performativas que o gênero assume” (BUTLER, 2014, p.253). Não considerar tal mecanismo retira o fato crítico de que essa produção forçosamente “coerente e binária é contingente, que ela teve um custo, e que as permutações de gênero que não se encaixam nesse binarismo são tanto parte do gênero quan-

to seu exemplo mais normativo” (BUTLER, 2014, p.253). É nesse sentido que as pessoas trans, não binárias de gênero e artistas que trabalham com distintas expressões e contestações de gênero vivem o paradoxo da norma. Ao cruzarem as fronteiras inteligíveis da matriz heterossexual, em que sexo, gênero e desejo são pensados em uma sequência lógica, imutável e natural tornando a heterossexualidade destino compulsório, tornam-se abjetas em distintos contextos (BUTLER, 2010).

As referidas normas buscam conformar em uma ordem heteronormativa os corpos, os gêneros e as sexualidades. No entanto, parte-se da perspectiva de que não somos “robôs programados por regras culturais” (ABU-LUGHOD, 2018, p.214-215), pois há vidas que escapam às normas através dos agenciamentos de si. E na constante dialética que caracteriza a experiência humana no mundo (ARCHER, 2000, 2009), pode-se refletir para além do contexto de sujeição ao focar nas práticas cotidianas que, neste caso, promovem existências e resistências das corporalidades e identificações que manifestam através da arte outras maneiras de se viver os gêneros. Assim, antes da ênfase nos processos de agenciamentos acerca das identificações drag, é destacado abaixo como a analítica é construída quando vinculadas ontologia, metodologia e teoria prática.

3.2. AGENCIAMENTOS DRAG ANALISADOS ATRAVÉS DA TEORIA SOCIAL CONTEMPORÂNEA

De acordo com Archer (2009), as relações entre os indivíduos e as sociedades engendram a problemática fundamental das Ciências Sociais desde seus primórdios; sobre tal problemática afirma que “somos simultaneamente livres e restringidos, tendo alguma consciência disso” (ARCHER, 2009, p.29), e que esta ambivalência de sentimentos advém da natureza da reflexividade humana e da natureza da realidade social. Ao reconhecer e reconciliar estes dois aspectos em torno da experiência humana no mundo, a referida autora desenvolve adequações para a teoria social e cultural contemporânea; a partir do paradigma teórico do realismo crítico, elabora abordagem teórica que presta ênfase na produção do conhecimento não conflacionário, pois a conflação privilegia tanto o estudo das agências humanas em detrimento das estruturas sociais, quanto con-

fere primazia às estruturas sociais em relação às agências humanas nas análises (ARCHER, 2009).

Na teoria social de Durkheim (2007), a sociedade foi definida como uma totalidade e, assim, argumentou-se um fato social em referência a outro fato social; e pela ausência de referências as motivações individuais são caracterizadas como teorias sociais holistas. Estas teorias engendram a conflação descendente, pois a resolução do problema entre estrutura e agência faz da agência um epifenômeno (ARCHER, 2009). Já em Weber (2009), argumenta-se sobre a centralidade dos indivíduos e das suas ações na constituição da realidade social. A teorização social promovida pelo individualismo metodológico caracteriza-se pela conflação ascendente, aqui, fazendo da estrutura um epifenômeno (ARCHER, 2009). Ademais, debate semelhante fora proposto por Bourdieu (1994); sua proposta em torno da relação mútua e dialética entre agência e estrutura acabou por favorecer uma conflação central anulando, portanto, as características próprias de cada um dos campos (ARCHER, 2009).

Ainda sobre a primazia de um dos campos de análise sobre o outro, é ressaltado que os primeiros intentos em conceituar esta questão acabaram por produzir ontologias que divergem e evitam o encontro da ambivalência da realidade social (ARCHER, 2009). Estas ontologias são caracterizadas como a ciência da sociedade, ou o coletivismo baseado no holismo metodológico, e o estudo do humano, ou o individualismo pautado no individualismo metodológico. A primeira ontologia “nega a importância da constituição humana da sociedade, a segunda anula a importância do que é, foi e será constituído como sociedade no processo de interação humana” (ARCHER, 2009, p.30). Frente a tal fato destaca a autora que toda ontologia social tem implicações para a metodologia explicativa em que se apoia. Assim, argumenta como imprescindível a vinculação entre ontologia, metodologia e teoria prática, pois “em qualquer campo de estudo, a natureza do que existe deve relacionar-se com a maneira como o estuda” (ARCHER, 2009, p.48).

Para vincular ontologia, metodologia e teoria parte-se do enfoque morfo-genético proposto pela autora. De acordo com Archer (2009, p.34), o elemento morfo é um “reconhecimento do fato de que a sociedade não tem uma forma pré-decida [...] a parte genética é um reconhecimento de que a sociedade

toma sua forma e esta é formada por seus agentes”. Nesse sentido, somente rejeitando os termos do debate tradicional é que se pode evitar a conflação. Para tanto, faz-se necessário a separação analítica entre a agência e a estrutura para o reconhecimento das características próprias de ambas, pois as estruturas e as agências possuem propriedades autônomas e emergentes (ARCHER, 2009). Logo, ao compreender-se ontologicamente o mundo social como estratificado e caracterizado pelas propriedades emergentes das estruturas e das agências tornam-se tanto as agências humanas, quanto as estruturas sociais irreduzíveis uma a outra e temporalmente diferentes frente à preexistência das estruturas e a posteridade das estruturas e das agências (ARCHER, 2009). A teoria morfogênética, portanto, enfoca na emergência, na reprodução e na transformação da esfera sociocultural, e permite tornar compreensível como às estruturas socioculturais são mediadas pelas agências humanas.

Para a análise dos agenciamentos das identificações dissidentes de gênero a luz da teoria morfogênética, é vinculada a ontologia e a epistemologia que compreende o tema 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’” (HARAWAY, 1995, p.36). Parafraseando a autora, o enfoque nas agências das/os interlocutoras/es transforma o projeto da teoria produzida, evitando a reificação das normas regulatórias da sociedade sobre aquilo que desejamos compreender em suas práticas cotidianas (HARAWAY, 1995), sejam elas reprodutoras ou subversivas; pois são as contingências que informam como são mediadas as estruturas sociais. Ademais, a metodologia que enfoca nas práticas (ABUH-LUGHOD, 2018), corrobora na observação e na análise dos agenciamentos humanos em suas complexidades, percepções e negociações com o mundo de forma contextual, novamente sem pressupor que as regras socioculturais encerram as possibilidades das diferentes ações humanas. Assim, nas ontologias feministas, queer e emergentistas as interlocuções entre as práticas humanas e as estruturas socioculturais são analisadas através das suas propriedades autônomas e emergentes (HARAWAY, 1995, ABUH-LUGHOD, 2018, BUTLER, 2010, ARCHER, 2009).

3.2.1 Identificações, diferenças e abjeções

As coisas e as coisas digitais em suas materialidades constroem corporalidades, e as corporalidades montadas e desmontadas para as performances materializam personas artísticas através das diferentes identificações das pessoas que fazem drag. Sobre a origem das identidades há perspectivas que compreendem a identidade como um fenômeno singular e imutável, ignorando o fato de que as práticas sociais e culturais aprofundam-se na configuração de formação das identidades; mas a contraposição reside no reconhecimento de que as nossas identidades relacionam-se com a consolidação temporal de diferentes identificações formadas com as representações culturais, isto é, com as culturas de determinadas sociedades e tempos históricos (HALL, 1997, 2006). Personas artísticas constituem parte das identificações das pessoas que fazem drag; fato que é argumentado tanto como o exemplo do caráter imitativo das performatividades de gênero (BUTLER, 2010), quanto da formação das/os sujeitas/as através de múltiplas identificações culturais acionadas conforme intencionalidades e contextos (HALL, 2006).

Mas em sociedades que hierarquizam e classificam as pessoas através das relações de poder, as identificações heteronormativas afirmadas pelos discursos da normalização demarcam a diferença das identificações lidas como dissidentes; nestas classificações as dissidências das normas de gênero ocasionam identificações abjetas que se encontram “apartadas da esfera social, habitando zonas de margem, de fronteira, áreas de exclusão, onde o que se oferece são formas cotidianas de reiterar a ausência de inteligibilidade social e cultural” (RODRIGUES, GRUMAN, 2021, p.68). No entanto, seria difícil considerar que toda vida é uma vida abjeta, em todos os lugares, em todas as interações e situações, a qualquer tempo. A abjeção como uma produção contingente funda-se neste movimento de exclusão contextual, e informa que:

é na criação do abjeto que se funda essa fronteira, de forma que o abjeto, ainda que de forma aparentemente contraditória, é a própria demarcação, o elemento que funda o limite, e vive para além dessa fronteira. É fundamental notar que, na dialética sujeição-abjeção, o abjeto é necessariamente contingente. Isto é, não tem estatuto ontológico, essência determinada ou características que o definem de forma transcendental e imutável,

pois existe apenas em sua relação com o sujeito e com os parâmetros de subjetivação aceitos, aos quais tanto sujeitos quanto abjetos estão submetidos. (RODRIGUES, GRUMAN, 2021, p.69)

É nesse sentido que os processos que originam abjeções implicam em possibilidades de desvelamento das normas e, então, de problematizar a inteligibilidade mesma como uma construção que inclui e exclui determinadas humanidades (BUTLER, 2014, 2010). Para tanto, é na relação com os agenciamentos de identificações de gênero em determinadas estruturas socioculturais históricas que são destacadas as abjeções em suas contingências. Assim, na construção discursiva de identificações são historicizadas experiências (SCOTT, 1998), ao concordar que as corporalidades e as identificações não são dotadas de essências, mas de tecnologias e de efeitos que materializam as diferenças através das interações humanas no mundo de forma contextual (M'CHAREK, 2010).

Uma questão relevante refere-se ao fato de como são acionadas e agenciadas às identificações na relação pessoa e persona drag. Além das diferentes possibilidades sobre práticas de identificação e corporificação contextuais das pessoas interlocutoras, há processos também subjetivos que ocorrem através das autoconsciências de si no mundo; estas autoconsciências ocorrem a partir das experiências de identificação engendradas pela necessidade de negociação em contextos permeados por distintas formas de abjeção. A entrevista abaixo concedida no ano de 2009 por interlocutora demonstra, então, a inicial tentativa de desvencilhamento da pessoa com a sua persona ao afirmar que: “não sou Lanna Danger eu a interpreto”. A ruptura intencional entre as identificações na experiência da interlocutora informa que:

eu queria me despir da Lanna no passado; eu queria que as pessoas pudessem separar as duas coisas. Por inúmeras vezes, quando eu estava com um “crush” e alguém chegava e dizia: oi Lanna [...] isso me desmontava por dentro, pois eu sabia que a pessoa que estava conhecendo na ocasião não falaria mais comigo no dia seguinte. As roupas e a maquiagem ditavam a minha identidade do dia, porém a identificação era absolutamente a mesma para ambos. (Entrevista realizada com Lanna Danger - Maio de 2023)

De fato, ressaltar a temporalidade transitória da intenção artística para a produção das corporalidades e teatralidades drag incorre também na busca das pessoas que fazem drag pela diferenciação com outras experiências transgêneros, como a travesti e a transexual, que historicamente confundidas como iguais provocam estigmas e estereótipos (VENCATO, 2003). Tal questão relaciona-se também com o medo do fazer drag impactar de forma negativa nos relacionamentos afetivos sexuais. De acordo com interlocutora:

por muitos anos eu criei estratégias para que não descobrissem que eu me montava de drag. Eu não era seguro de mim, acredito que ainda não sou 100%, tenho vários gatilhos que preciso superar. O principal da época e dos dias atuais, diz respeito a relacionamento. Por várias vezes eu fui deixado de lado por ser drag. A ponto de mais de sete vezes ao qual eu estava em processo de relacionamento, até que a Lanna era descoberta e tudo ia por água abaixo. Por isso eu tentava ferozmente esconder a Lanna, procurava não fazer mais show na minha cidade, no Orkut (extinta rede social) éramos pessoas distintas, um não seguia o outro e etc. Eu tive que escolher, me colocar em primeiro lugar, assumi a Lanna de vez, coincidência ou não, estou com 35 anos e nunca namorei. Hoje em dia não impacta em absolutamente NADA. Há alguns anos eu resolvi comigo essas questões. Saliento o relacionamento, esse sim ainda não está totalmente resolvido comigo. Eu ainda sinto um desconforto em falar para um crush que eu faço drag, acredito que seja por essas várias experiências negativas que tive, mesmo assim, a regra é clara: ou leva as duas ou não leva NINGUÉM. (Entrevista realizada com Lanna Danger - Maio de 2023)

Através da autoconsciência adquirida alguns medos foram subtraídos no tempo, ao passo que outros persistem; mas nestes processos destaca que tudo aquilo que gosta e que considera fazer parte das suas identificações, como o teatro, o carnaval, as maquiagens, as drags, os esportes, os idiomas etc., faz com que afirme: “o Franklin e a Lanna são um só” e fazem parte de si como pessoa e como persona. Argumenta que os relacionamentos afetivos sexuais priorizados devem ser justamente aqueles que não incorrem em estigmas e estereótipos acerca das suas diferentes identificações. Assim, narra que hoje não busca mais esta ruptura, pois compreende que:

a identidade de uma pessoa está atrelada a identificação, consiste em todas as situações ao qual nos expomos com o passar dos anos. Eu ainda estou constituindo a minha identidade, bebendo da fonte de várias inspirações. Mesmo assim, acredito que somos como o monstro do Frankenstein, uma identidade que ganhamos de fábrica, porém moldamos essa identidade

com vários pedaços que encontramos nas nossas andanças; hoje eu entendendo que o Franklin e a Lanna são um só [...] (Entrevista realizada com Lanna Danger - Maio de 2023)

Este processo de separação entre a pessoa e a persona quando narrado por pessoas trans diz também sobre a busca de diferenciação para as performances artísticas. Tal fato é relevante frente ao senso comum que, muitas vezes, compreende a identificação e a corporalidade trans como uma “montação” temporária. Assim, Calíope afirma diferenciar sua identificação drag principalmente pelo fato de que:

eu gosto muito da arte drag, mas noto que muitas pessoas ainda não sabem diferenciar a arte drag, do “ser” que está por trás da artista; no meu caso, eu como uma mulher trans, sinto isso, eu tento quando estou “montada” trazer algo mais diferente e mais exagerado do que a Circe no dia à dia, até para ter essa diferença entre arte e artista, porém eu gosto muito de moda e sinto que quando a Circe esta se vestindo de uma maneira diferente do “dito normal” as pessoas entendem que ali é uma personagem, mas de fato não é, é apenas eu usando algo que eu gosto; claro, não posso cobrar que as pessoas “adivinhem” quando estou ou não montada, mas seria interessante se atentarem aos detalhes como make, cabelo, até porque eu acredito que eu tenho uma identidade visual marcada que diferencia o eu Circe da persona drag. (Entrevista realizada com Calíope - Maio de 2023)

Para Mia Lestrage, as diversas identificações causam “uma sensação um pouco estranha, porque quando montada tenho um modo de agir, desmontada o modo é totalmente outro, apesar de que ainda sinto os dois modos de agir no meu cérebro”; mas reflete que tal fato também “significa poder atuar e ser quem deseja sem barreiras ou medos de julgamentos, apesar de que eles existem algumas vezes”. Já para outras pessoas interlocutoras há um contínuo de identificações que, mesmo quando acionadas de distintas formas conforme as intencionalidades da pessoa e da persona, estão conectadas e fazem parte das múltiplas representações que a pessoa se identifica e busca se identificar para também produzir personas de si. É nesse sentido que para Leona Brilha “a identidade drag é um produto do indivíduo Rogers [...] algo que o eu artista produz e que proporciona expressar e gerar reflexões nas pessoas que são impactadas pela arte drag”. Semelhante a tal compreensão, ressalta Lázuli que “embora tenha essa diferença do montado e do desmontado”, gosta de “perceber estes dois

estados como uma extensão recíproca do outro, cada um apresentando características diferentes de uma mesma identidade que é feita de muitas”; para Micka também não há uma ruptura, já que afirma ter muito da sua persona drag e a sua persona drag tem muito de si como pessoa. Quando reflete sobre identificações no trânsito “montada” e “desmontada” Lolli Flop afirma acreditar que:

nossa identidade seja como um leque. Uma mesma base, com diversas paletinhas/ramificações e formas de se expressar, e cada forma se dá no contexto com o qual ela se apresenta. Às vezes o leque fica fechado, às vezes aberto e abanando vento pra todo o lado. Pelo menos da forma com a qual eu tento lidar com esta questão, sinto que quando estou montado, tento acessar meu outro modus operandi e acessar aqueles códigos, trejeitos, expressões para que assim eu me sinta mais inteiro enquanto drag queen. (Entrevista realizada com Lolli Flop - Maio de 2023)

É nesse sentido também que Kandy Cooper afirma ver-se como “um só [...] com certeza tem coisas que eu desmontado não me identifico tanto, mas para mim funciona muito como um só, as referências, tudo” modificando, portanto, o contexto em que as identificações são acionadas e corporificadas. Sobre a ruptura discutida, afirma Isabelly Popovick que:

não muda muito porque o carisma, a pessoa que cria a personagem ela não muda. Eu tenho as mesmas identificações, eu sou feliz quando montada e quando desmontada, eu sou alegre, sou extrovertida, eu tenho identificações com o público muito fáceis, as pessoas gostam muito do que eu faço, e então eu não acho que tem uma diferença muito grande quando montada e desmontada. (Entrevista realizada com Isabelly Popovick - Maio de 2023)

Mas o fato de que ao longo das trajetórias drag as pessoas interlocutoras tenham adquirido autoconsciências acerca das possibilidades de não ruptura entre as experiências “montada” e “desmontada”, isto é, entre a pessoa e a persona, não extingue a necessidade de agenciamento para que algumas das suas identificações possam ser realizadas publicamente. Para a visualização analítica da construção e do agenciamento das identificações informa-se segundo o quadro abaixo que:

Quadro 1: Perfil das pessoas interlocutoras acerca das suas identificações agenciadas

Isabelly Popovick	Thaylla Fênix	Magenta Cianureto	Leona Brilha
Transformista ou Drag Queen	Transformista Drag Queen	Drag Queen Youtuber	Drag Queen Youtuber
Mulher Trans	Homem Cis	Homem Cis	Homem Cis
Identificações públicas	Identificações públicas	Identificações negociadas	Identificações públicas
Não separa identificações	Não separa identificações	Não separa identificações	Não separa identificações
Micka Valga	Lázuli	Lolli Flop	Mia Lestrage
Drag DJ e criadora de filtros	Drag Queer	Drag Queen produtora cultural	Drag Queen produtora cultural
Homem Cis	Pessoa não binária de gênero	Homem Cis	Homem Cis
Identificações negociadas	Identificações públicas	Identificações negociadas	Identificações negociadas
Não separa identificações	Não separa identificações	Não separa identificações	Não separa identificações
Kandy Cooper	Lanna Danger	Loretta Cornish	Caliope
Drag Fashionista	Drag Queen Top Drag	Drag Fashionista	Drag Fashionista
Homem Cis	Homem Cis	Homem Cis	Mulher trans
Identificações públicas	Identificações negociadas	Identificações públicas	Identificações públicas
Não separa identificações	Não separa identificações	Não separa identificações	Não separa identificações

Fonte: Elaborado pela pesquisadora.

O quadro acima demonstra como as identificações são agenciadas pelas pessoas interlocutoras ao informar: (i): o nome artístico da persona; (ii) a identificação drag (iii) a identificação de gênero da pessoa; (iv) identificações públicas designando que não há a ocultação das identificações corporificadas da pessoa e da persona; (v) identificações negociadas designando que há o ocultamento das identificações corporificadas da persona conforme os diferentes lugares coabitados; (vi) não separa identificações designando que as identifica-

ções das pessoas e das personas formam um contínuo de identificações acionadas em contextos específicos conforme intencionalidades artísticas.

Assim, sobre este processo em torno das identificações e da produção das diferenças, para algumas pessoas interlocutoras foi através das experimentações drag que deram vazão ao processo de identificação pública como mulheres trans. Ao se identificar como uma mulher trans, transformista, drag queen, periférica e de profissão autônoma, uma das interlocutoras agencia esses e outros marcadores sociais da diferença (BRAH, 2006), corporificados em si nos diferentes lugares *on-offline* e círculos de sociabilidades que fazem parte do seu cotidiano. Afirmo que começou a fazer de si drag através da sugestão de outra amiga transformista drag queen, pois a sugestão residia no fato de que fazer drag artisticamente poderia ser uma boa maneira para iniciar as negociações com a família para que pudesse, posteriormente, viver, ser aceita e ser reconhecida também como a mulher trans que sempre foi, mas que ainda necessitava, em suas palavras, “sair do casulo oficialmente”.

Para interlocutor, que se identifica como uma pessoa não binária de gênero universitária, foi no fazer de si drag queen e posteriormente drag queer que vivenciou percepções que ocasionaram na tomada de identificação como uma pessoa não binária. Nas suas narrativas estão presentes as afirmações de que o fazer artístico que envolve performatividades e performances possibilitou compreensões, sobretudo, acerca das possibilidades dos agenciamentos de si e, assim, das suas identificações através de processos que envolveram negociações consigo seguidas dos círculos familiares e sociais que participa; nas suas palavras: “ser e fazer drag foi essencial para a descoberta dos meus eus”. Atualmente, em ambos os casos, das interlocutoras trans e do interlocutor não binário de gênero, as identificações das pessoas e das personas são públicas.

Outras pessoas interlocutoras desta pesquisa, que são homens cis, drag queens, youtubers, DJ's, produtoras culturais, universitários ou com o ensino superior completo, escolhem manter em segredo o fato de fazerem de si drags perante suas famílias consanguíneas e, assim, não comunicam suas personas artísticas no referido círculo social. Argumentam que o maior motivo para a ocultação reside na confusão com a identificação travesti ou trans, que são in-

cessantemente negadas com repulsa em famílias com visões de mundo religiosas que não admitem a dissidência, sobretudo, de gênero. Neste contexto assumir-se homossexual foi possível, em alguma medida, perante as mesmas famílias em que assumir-se drag é atualmente impensável diante da represália, a priori, persistente. Há, ainda, interlocutores, que são homens cis, top drags, drag queens youtubers, com o ensino superior completo, que buscam negociar o fazer drag com a família através de argumentos em torno do pagamento de cachês para as performances drag, mesmo que particularmente saibam que são raros na cidade de Santa Maria RS/Brasil; ainda, na explicitação da característica teatral e transitória da experiência drag. Estas são maneiras sempre invocadas para viverem suas personas artísticas sob o conhecimento familiar de forma parcial, no sentido de que os parentes considerados distantes intencionalmente não são comunicados do fazer drag tanto pela pessoa que faz drag, quanto pela família considerada próxima.

No entanto, há interlocutores, que também são homens cis, transformistas, drag queens, youtubers, fashionistas, com ensino superior completo ou ensino médio completo, que vivem suas experimentações drag inclusive com o apoio familiar, e ressaltam que as negociações se mostraram mais efetivas perante a relação empática previamente construída com a família. São mães e pais que passam a ter dois/duas filhos/as e adoram isso; em conversas com esses pais a afirmação “essa é minha filhinha também” foi invocada como gesto de aprovação da experimentação dissidente através do fazer de si drag pelos filhos. Estes pais empreendem também em cuidados dos filhos diversos, pois demonstram saber que a compreensão que tiveram não constitui uma regra. Em caso específico, é tradição da família que a persona transformista drag esteja presente nas festas de fim de ano, como a festa de natal e da virada de ano, “montada”.

As negociações para a existência das identificações dissidentes de gênero neste campo de pesquisa se dão consigo e na sequência com círculos sociais e lugares de sociabilidades diversos. Em um primeiro olhar, pode-se pensar que as negociações ocorrem apenas entre humanidades antagônicas relacionadas às normas de gênero. No entanto, os preconceitos advêm também do mesmo grupo social LGBTQIA+; de acordo com Lanna o pior preconceito reside na

própria classe, e “esse dói, esse é cruel; uma drag nunca é boa o suficiente, nunca é bonita o suficiente, nunca é talentosa o suficiente; quando se tem mais de 30 anos então, já não presta mais; essa é a visão que eu tenho baseada em situações, comentários e vivências”. Para Leona Brilha é:

importante relatar que diferentes formas de assédios também são frequentes, que pela figura compreendida pelo olhar do outro como feminina, acaba sendo alvo dessas atitudes. Todas às vezes foram homens héteros e até mesmo gays. Acredito que baladas héteros podem ser um ambiente inapropriado, pois geralmente são frequentadas por pessoas que podem não compreender a nossa arte/expressão. (Leona Brilha – entrevista em Maio de 2023)

Ainda sobre os assédios destaca Lolli Flop que:

eu sofri tentativas de assédio; uma vez foi retornando para casa, no táxi, depois de uma festa. O taxista pediu para ver o que havia embaixo da minha roupa e eu falei que não era pra isso que ele estava ali. Que ele estava ali para dirigir e me levar até meu destino. Felizmente, nada, além disso, aconteceu naquela ocasião, pois reconheço que mesmo montado, ainda sou um homem cis grande e branco, o qual consegue impor algum respeito num momento constrangedor, perigoso e abusivo como aquele. (Lolli Flopp – entrevista em Maio de 2023)

Entre preconceitos que revelam a demarcação da abjeção há também os assédios que refletem complexidades nas dinâmicas entre diferentes pessoas pertencentes a distintos grupos sociais. Assim, a necessidade de negociação é uma autoconsciência adquirida que parte das abjeções experimentadas que, em alguns casos, é também dirigida a si mesmo, pois as compreensões e aceitações de si na dissidência são graduais frente à diferença como a materialização da identificação alvo de repulsa. Dentre os diversos círculos sociais que fazem parte, as famílias consanguíneas ou afetivas constituem os eixos de sociabilidades que necessitam de maior negociação para que possam viver na dissidência da norma.

Em algumas negociações foram recorrentes diversos episódios de incompreensão familiar materializadas em violências simbólicas e físicas. A necessidade de negociar neste ambiente diminui na medida em que é adquirido o direito de ser dissidente de gênero perante a família. No entanto, há outras negociações que implicam tanto a monetização, quanto o segredo da

persona drag frente à repreensão sobre qualquer identificação dissidente de gênero no seio familiar. A trajetória escolar e acadêmica também manifesta diferentes episódios de negociação frente à abjeção acerca das identificações de gênero e sexuais dissidentes. De acordo com Calíope e antes mesmo de fazer drag “na escola já sofria com piadas, já fui agredida por um colega na saída da escola, foi um fato muito traumático para mim, depois desse episódio apenas ofensas verbais como piadinhas na rua etc...”. Para outra interlocutora a infância e a escola para crianças não heterossexuais, e assim:

para quem já da sinais de que tem tendência a ser gay são muito tristes. Eu não tive a possibilidade de me descobrir, de ter o meu tempo de entender o que se passava comigo, fui arrancado à força do tal armário que todos falam. Eu sempre fui afeminado, sempre houve identificação pelo feminino, porém nunca me senti uma mulher. A escola foi o pior processo, desse espaço eu ainda guardo lembranças, situações, humilhações, descobertas, desejos velados... Um professor, certa vez, mentiu para a minha mãe que eu me recusei a participar da aula e que teria ficado a aula toda lixando a unha e enrolando o cabelo. Ainda hoje eu me pergunto se fiz aquilo mesmo, porém não encontro registros de que realmente aconteceu. Minha mãe, que obviamente acreditou no professor, decidiu me colocar em uma psicóloga. Perguntei inúmeras vezes o motivo por estar indo a psicóloga toda a semana, e ela apenas me informou que era porque eu tinha medo de escuro; acontece que eu nunca tive medo de escuro na vida... Esse fato narrado pelo professor nunca aconteceu, eu nunca tive o hábito de lixar unha, ele se incomodava com o meu jeito de ser e falar; anos depois tive o “privilégio” de trabalhar na mesma escola que ele, agora em um papel igualitário de professor, foi aí que eu entendi tudo. (Lanna Danger – Maio de 2023).

E a escola enquanto um ambiente de trabalho também não garante segurança para todas as identificações, já que:

quanto a colegas de trabalho, são bem poucos os que sabem da minha drag, pois não considero pertinente a informação; não que eu a omita, caso seja perguntado, mas não julgo relevante na relação que me proponho ter com aquelas pessoas, além de considerar um espaço composto por muitas pessoas com atitudes falsas, logo, não faço questão de trazer à tona algo tão vulnerável e importante pra mim, como a arte drag, para um espaço que me suscita tanta insegurança e violência. (Lolli Flop – Maio de 2023).

Ambientes escolares, de trabalhos e de sociabilidades diversas engendram, portanto, a negociação reiterada da passabilidade (DUQUE, 2020); são

ambientes formados por territórios cujas zonas são mapeadas como inteligíveis ou não inteligíveis para se “dar pinta”, ou seja, para promover a existência visível ou não da dissidência da norma em si. É importante dizer que os ambientes digitais também são constituídos de territórios estudados para a possibilidade ou não de coexistência e interação na identificação drag. Sobre as discussões e interações pelas plataformas digitais Lázuli afirma que já passou por “situações de preconceito *online* por parentes distantes da família, através de comentários em fotos desrespeitando a arte drag”. Sobre preconceitos por ser uma drag queen barbada nos ambientes digitais destaca Lolli que:

no ambiente assim, dos espaços físicos em que eu estive como drag queen, isso nunca me trouxe problemas, ao passo que eu sinto que por eu ter uma personalidade cômica, as pessoas sempre me encaravam como uma drag queen engraçada, e eu acredito que isso também possa vir com a presença da minha barba, e nunca como uma drag queen bonita, digamos assim. Eu sinto que as pessoas sempre me encararam mais como uma drag queen engraçada, do que uma referência como uma drag queen bonita; por um lado isso delimita num ponto que eu também gostaria de me experimentar, né, tipo, assim, porque que eu não posso ser engraçada e bonita; porque que eu tenho que ser só a engraçada, e eu não tô falando isso enquanto minha própria personalidade, porque existem drag queens engraçadas e bonitas, mas eu sinto que as pessoas nos nossos encontros presenciais me colocavam na caixinha da engraçada, e não da bonita; acredito que a barba pode ter a ver com isso junto com a minha própria personalidade né, a minha persona drag; já no campo da internet a barba no meu perfil da rede social (Instagram) não chega a ser um problema, as pessoas que estão lá seguem a Lolli, aceitam e respeitam a Lolli do jeito que eu performo ela, né, porém já encontrei na internet várias pessoas se manifestando de maneira muito negativa com drag queens barbadas; agora mesmo teve a divulgação do Drag Race Brasil (*reality show*), e teve uma drag barbada, Tristan Solidade, e eu vi várias pessoas comentando com todas as palavras, que, ah, a drag queen barbada já tem minha torcida contra, se a drag queen tem barba já não tinha nem que ter entrado, e isso acaba que me respinga de certa forma também, e esse respingar é algo que me dói, me desencoraja pra certos planos, objetivos que eu gostaria de alçar voo, que eu gostaria de sonhá-los, digamos assim. (Lolli Flop – Maio de 2023)

Para além dos comentários contra novas experimentações de identificações e de corporalidades drag queens, há pessoas designadas de *haters*⁵¹ ao manifestar intencionalmente discursos negativos em conteúdos promovidos por

51 É um termo usado na internet para classificar pessoas que postam comentários depreciativos de ódio ou de crítica.

drag queens youtubers e produtoras de conteúdos digitais. Os espaços urbanos mapeados como “héteros” são considerados os mais perigosos para se coabitar e, inclusive, são evitados; no entanto, para Micka “qualquer lugar não é seguro, pois nunca sabemos a índole das pessoas [...] pode muito bem ter alguém se fazendo de bonzinho pra adentrar num espaço que se vende como seguro e praticar maldades”. E apesar de evitar “sair montada por medo, do bairro de casa até qualquer lugar que for caminhando pelas ruas”, Kandy destaca, ainda, que nos percursos escuta “as famosas piadinhas aqui e ali; mas pra mim a maior prova de preconceito é quanto estou aguardando o uber para ir a algum evento/show e o motorista cancela quando vê que é drag queen”. Para Lolli Flop os trajetos pela cidade de Santa Maria a fizeram refletir que:

estamos falando de uma cidade com demasiados espaços para lazer noturno, como bares, pubs, baladas, etc. Porém, nenhum deles se apresenta como LGBTfriendly (espaços de sociabilidades heterossexuais abertos a sociabilidades LGBTQIA+) e isto faz com que não nos sentimos em segurança para frequentá-los. Numa cidade como a nossa, em que pessoas LGBT já foram espancadas em frente a bares e não foram socorridas nem por trabalhadores, muito menos por frequentadores do local, com pessoas trans sendo mortas nas esquinas e nada sendo feito pela segurança desta população, sair montado se torna perigoso; ainda mais quando nos damos conta que para a montagem utilizamos diversos apetrechos que dificultam nossa locomoção e autodefesa, como peruca, salto, espartilho, entre outros. (Lolli Flop – Maio de 2023).

Nesse sentido, mesmo que para algumas pessoas interlocutoras as negociações consigo mesmas e com as suas famílias tenham sido efetivadas, sejam negociações de desvelamento ou ocultamento do fazer drag, o mesmo não ocorre em outros círculos sociais, lugares de estudo e trabalho, trajetos urbanos e lugares de sociabilidades diversos que precisam sempre ser pensados e negociados para se coabitar com segurança. Assim, aprender a fazer de si drag implica no aprendizado de práticas sobre a corporificação e a teatralização em torno dos gêneros para dar vida a personas artísticas, bem como a conjugar estes saberes as autoconsciências de si como pessoas com identificações dissidentes da norma que, em diferentes contextos, necessitam mediar situações frente à contingência da abjeção para, segundo interlocutoras/es, “continuarem existindo”.

A “descoberta dos meus eus” afirmada por interlocutor nos diz sobre a experiência humana na realidade social, que no contexto da abjeção é primeiramente negociada consigo e de forma posterior e constante com os outros. Mesmo que em alguma medida ainda há a experiência do armário, aqui parafraseando Sedgwick (2007), sobre as identificações dissidentes de gênero para algumas pessoas interlocutoras, há também o constante jogo com as zonas de passabilidade possíveis, atribuindo-se tal fato as autoconsciências de si que também são políticas, mesmo que o político seja possível entre lugares. Logo, o que é negociado não é a fragmentação das identificações, já que atualmente as pessoas interlocutoras compreendem que as suas identificações, como pessoas e personas, são contínuas mesmo que acionadas de forma intencional e contextual, mas com as pessoas de diversas relações sociais e com os lugares de sociabilidades *on-offline* que irão promover a existência visível das suas experimentações dissidentes quando corporificam através das múltiplas identificações suas personas drag.

3.2.2 Corporalidades e identificações em um circuito de práticas *on-offline*

Corporalidades e identificações drag produzem-se também através da mediação com as tecnologias digitais em um circuito de práticas *on-offline*. Um corpo mente ciborgue possui identificações específicas quando construídas na relação com as tecnologias digitais. Os corpos ciborgues enquanto lugares e agentes de novas subjetividades humanas demonstram que não são inseparáveis das corporalidades que materializam identificações temporais e descentradas na era digital. Mas identificar-se e materializar-se na diferença e nos distintos contextos socioculturais implica em negociações para que se coabitem lugares *on-offline* em segurança. Nada leva a crer que as ações das/os sujeitas/os interlocutoras/es, bem como suas corporalidades e identificações são fixas, que se desenvolvem sem negociações, mesmo quando aceitas por si e pelos grupos sociais que fazem parte. A abjeção acontece em interações que não se dão apenas no nível da intimidade, proximidade e da vizinhança, mas em contextos diversos que subjugam identificações tidas como dissidentes da norma heteronormativa como abjetas, isto é, não humanas. De acordo como M'cherek

(2010), foi no espaço de uma feira de alimentos urbana na Holanda que ao ser lida como um homem árabe foi agredida e considerada não digna para transitar naquele lugar; assim, a diferença se materializou na relação com o outro de forma contextual e contingente, sendo que a autora, uma imigrante árabe, havia cortado o cabelo como forma de deslocar-se na cidade sem a ligação imediata como imigrante árabe; buscava evitar agressões por parte de grupos neo-nazistas por também realizar escritos sobre mobilizações antirracistas (M'CHEREK, 2010).

É neste sentido que as diferenças não são dadas, mas promulgadas em momentos de tensão e, assim, materializadas. Identificações e diferenças são relacionais, bem como feitas e desfeitas em práticas específicas e contingenciais através dos agenciamentos de si nos diferentes contextos (M'CHEREK, 2010). Então, os corpos mentes ciborgues referidos nesta tese se deslocam em sociedades caracterizadas por regimes de passibilidade e de visibilidade. As identificações nos localizam em distintos discursos socioculturais que implicam na associação das pessoas as gramáticas de reconhecimento. De acordo com Richard Miskolci:

a partir da segunda metade do século XX, de forma muitas vezes contraditória, emerge um novo regime de visibilidade sobre as diferenças, no qual a rejeição social não equivale à invisibilização. Nele, a agitação política e as demandas de direitos de mulheres, negros e homossexuais tenderam a ser retratadas de forma negativa, fazendo esses grupos parecerem uma ameaça ao *status quo*. Pânicos morais e sexuais se sucederam diante de cada nova demanda de direitos e reconhecimento, o que contribuiu para impedir ou frear conquistas políticas. Isso prova que disputas políticas envolvendo diferenças como as de gênero, raça e sexualidade são indissociáveis de batalhas representacionais. (MISKOLCI, 2017, p. 266)

Os referidos grupos sociais buscam realizar seus desejos dentro de um enquadramento representacional específico e possível em contextos que implicam representações acerca destes grupos a partir de enquadramentos políticos e morais que, ao fim da Segunda Guerra Mundial, implicou em perseguições, vigilâncias e punições tornando identificações sexuais dissidentes da norma veemente evitadas. E no período da Revolução Sexual, mesmo que incitada uma saída do armário, paradoxalmente, tal saída articulou-se a uma visibilidade

de discreta. As visibilidades ocorrem entre regimes de representação sedimentados em relações de poder históricas, pois:

os regimes de representação são aparatos políticos-culturais assentados no imaginário, o qual pode ser compreendido como uma noção que busca abarcar o conjunto de representações sociais acionáveis em uma determinada época e sociedade. Seu caráter social reside no fato de que o imaginário é uma construção coletiva, histórica e política, já que não apenas permite nomear o mundo à nossa volta, mas pode também o classificar e hierarquizar. A forma como o imaginário é acionado socialmente, a moldura política de seu uso, pode ser compreendida como o que Stuart Hall (1997) busca definir como regimes de representação, a maneira como a vida social é moldada por uma política da visão, do que é ignorado ou reconhecido como relevante: positiva ou negativamente. (MISKOLCI, 2017, p. 268, 269).

Os desequilíbrios do poder nos regimes de representação ocorrem através dos estereótipos cristalizados em paisagens sociais, culturais e históricas. Nestes contextos há, então, o consequente desenvolvimento de grupos sociais tidos como desviantes, anormais, não-humanos ao borrarem as fronteiras que buscam delimitar comportamentos, identificações, corporalidades e desejos considerados normais e dotados de humanidade. Se tratando da homossexualidade, o “estereótipo do homossexual como um homem feminino e frágil o posiciona como inferior ao homem heterossexual compreendido como masculino e forte” (MISKOLCI, 2017, p.269), fazendo da “bicha” a figura que encarna o gênero e a sexualidade abjeta, não humana, desviante. É precisamente em universos de significados normativos que as experimentações dissidentes em torno das identificações e expressões artísticas de gênero também são incompreendidas, estereotipadas e estigmatizadas como não humanas de forma contextual e contingente. E apesar do fato de que algumas compreensões acerca da internet compreendam-na como promotora de segurança, visibilidade, experimentação e, assim, ampla passabilidade das dissidências, foi observado que corporalidades e identificações drag também precisam ser negociadas em ambientes digitais. Atualmente no circuito *on-offline* drag de Santa Maria (RS/Brasil), as “montações” também são realizadas nos ambientes digitais em *lives* e em *stories* na plataforma do Instagram e em vídeos no YouTube; são práticas drag que engendram novas compreensões

sobre aquilo que porventura se compreendeu como passível de ocultamento, e aquilo que na era digital é transmitido e registrado publicamente e cotidianamente em nichos segmentados de interação pelas plataformas digitais (CARDON, 2008). No entanto, as próprias configurações das plataformas são utilizadas para bloquear seguidoras/es e amigas/os que podem desvelar o segredo da pessoa que também faz de si persona, bem como para impossibilitar invasões e comentários de *haters*, respectivamente, em *lives* e em postagens de conteúdos diversos.

Assim, fazer de si drag é viver também a dissidência da norma em contextos regulatórios históricos que buscam conformar as corporalidades e os gêneros. Diante de tal fato, as/os interlocutoras/es agenciam suas identificações dissidentes de gênero através das autoconsciências sobre as estruturas normativas, que são ampliadas a partir das experiências que buscam viver engendradas pela necessidade de negociação em contextos de abjeção. Ao agenciarem suas experiências compreendem que estão contribuindo para a transformação social na medida em que não reificam normas nas práticas de si, mas negociam com as zonas de passibilidades e com os regimes de visibilidades para existirem. As identificações são, portanto, múltiplas, negociadas, contingentes e nunca acabadas na constante dialética que caracteriza a experiência humana no mundo. Como diz Lispector, “a alegria de perder-se é uma alegria de sabá. Perder-se é um achar-se perigoso”. Assim, ser drag impacta nas autoestimas das pessoas interlocutoras positivamente através de desejos e experimentações que descolam normas em torno das identificações e expressões de gênero e corporalidades. No entanto, há autoconsciências adquiridas para que agenciem estes descolamentos tidos como abjetos em sistemas socioculturais discursivos que implicam em incluir e excluir o mais ou o menos humano.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através da proposição dos objetivos desta tese de doutorado foram estabelecidos também alguns desafios para o seu desenvolvimento. Foram desafios ontológicos, epistemológicos e metodológicos que, na verdade, instigaram a realização desta pesquisa. Com isso quero dizer que buscar contribuir com inovações nos modos de localizar, observar, investigar e descrever tornou imprescindível a busca pela superação de desafios. Assim, a revisão do estado da arte informou algumas aproximações e alguns distanciamentos nos objetivos desta pesquisa com outras já realizadas. É nesse sentido que as ênfases em sociabilidades e visibilidades drag comumente exploradas fizeram com que outros saberes e práticas tenham sido colocados como objetivos de investigação desta tese; como compreender os ambientes digitais para além de lugares para o estabelecimento de visibilidades e sociabilidades, mas como lugares de experimentações e agências que engendram, em seus limites e propiciamentos, sociabilidades, identificações, corporificações, digitalizações e, assim, o fazer de si drag através de motivações diversas e conforme os contextos geográficos da pesquisa relacionados aos usos específicos das tecnologias digitais. Além disso, os processos de objetificação observados nas experimentações drag também através das coisas digitais proporcionadas pelas tecnologias em termos de *hardwares* e *softwares* e, então, das suas materialidades e capacidades de constituir humanidades ciborgues não foram investigados em outros campos de pesquisa.

Nestas criações e recriações de si *on-offline*, os amadrinhamentos entre famílias drag e grupos de afinidades expressam relações entre pessoas e coisas, mas também entre pessoas e memórias sobre os saberes e as práticas drag no tempo. As identificações encarnadas nas corporalidades também são construídas nestas redes drag, bem como demonstraram através de observações, narrativas e documentos textuais e audiovisuais a sua contingência; fato que faz da catalogação das identidades algo não abarcado frente à multiplicidade de identificações que permitem conhecer não só a persona, mas tudo aquilo que é um corpo sujeita/o ciborgue que cria e recria outros eus na potência dez. Identifi-

car-se, portanto, expressa processos de subjetivação históricos inseparáveis das corporalidades que lhes dão espessura. Assim, o desafio também se assentou na decisão de buscar colapsar dualismos entre corpos e mentes, corpos e pessoas, corpos e coisas, corpos e máquinas, em contextos que diferente daqueles que pensam corpos sujeitas/os ciborgues como versões de ficção científica compreendem as criações e recriações de corporalidades e identificações mediadas pelas tecnologias como a expressão de que já somos todas/os ciborgues.

Através destas questões advindas dos objetivos da pesquisa é que se materializou esta teoria-etnográfica. Para tanto, com dito inicialmente, fora realizado uma pesquisa bibliográfica sobre o estado da arte para formular recorte e objetivos de pesquisa apresentados na introdução desta tese, bem como sobre epistemologias que iluminaram discutir a problemática relacionada ao tema de estudo. Diante de tais objetivos elegi e trilhei caminhos metodológicos para o desenvolvimento e superação dos desafios da pesquisa almejada. É importante ressaltar, então, que através do desenvolvimento de uma etnografia do particular investiguei práticas drag afastando-me da coerência atemporal que Cultura ou culturas drag possam vir a aludir, porque práticas desnudam em suas negociações e complexidades os aspectos múltiplos, cambiantes e concorrentes das ações, bem como suas formulações e efeitos práticos (ABU-LUGHOD, 2018); o enfoque nas práticas corroborou na observação dos diferentes agenciamentos de si das/os interlocutoras/es perante seus contextos socioculturais, bem como na narrativa etnográfica afastada do processo de outramento ao compreender representações etnográficas como verdades parciais e, para tanto, verdades localizadas (HARAWAY, 1995).

Assim, foram percorridos diferentes espaços urbanos e ambientes digitais que abrigam criações e recriações de corporalidades e identificações drag no intento de estar lá (FAVRET-SAADA, 2005), com as pessoas interlocutoras no circuito *on-offline* de práticas drag desde Santa Maria (RS/Brasil), entre os anos de 2019 e 2023. A realização de observações participantes em contínuo *on-offline*, bem como de entrevistas abertas e semi-estruturadas com pessoas interlocutoras no referido circuito em seus trajetos, encontros e deslocamentos pelos espaços urbanos e pelas plataformas digitais do Facebook, Instagram e

Youtube tornaram esta proposição metodológica traduzida através do desenvolvimento de uma etnografia do particular conectada (ABU-LUGHOD, 2018, PINK, 2016 et al, HINE, 2015). É importante ressaltar, ainda, que trabalhar com dados oriundos das digitalizações de si implicou na compreensão da internet como um artefato cultural (PINK et al, 2016, HINE, 2015), e um “arquivo vivo” (LUPTON, 2015, p. 31), que comporta em si tanto modos de conduzir interações, sociabilidades e experimentações quanto os produtos destas experiências.

Para discutir especificamente corporalidades, performatividades de gênero e identificações na era digital (LUPTON, 2015) e, portanto, no contexto pós-humano (SIBILIA, 2002), as observações e discussões foram iniciadas com ênfase em humanidades e materialidades que através das diferentes coisas e coisas digitais caracterizam as produções das corporalidades drag no referido contexto. O corpo não foi compreendido como unidade feita somente de pele, carne, ossos e sangue dissociado do mundo, ou como um lugar para a inscrição de símbolos culturais, mas como sujeito e agente de movimento, transformação, desejo, reforço ou negação de padrões, confronto, expressão, exposição, renovação, experimentação, descobrimento, performatividade; o lugar em que se origina e se realiza múltiplas corporalidades de si, para si e para os outros através da cultura encarnada (MAUSS, 2003, CSORDAS, 2008, LE BRETON, 2011), isto é, das práticas culturais da objetificação (MILLER, 2013); estas práticas configuram as coisas como mediadoras das existências humanas. Assim, através dos agenciamentos decorrentes da relação dialética entre corpos sujeitas/os e coisas são produzidas humanidades inseparáveis das suas materialidades, pois, se domesticadas são as coisas, por outro lado, às coisas também atuam sobre corpos sujeitas/os através da capacidade de expressar pessoas e, portanto, produzir corporalidades e subjetividades (LEITÃO, MACHADO, 2010, MILLER, 2013).

É precisamente no contexto da pós-humanidade que (re)pensar criticamente dualismos entre corpo e pessoa, corpo e coisas, corpo e máquina, dentre outros, provoca a reivindicação do status de humano (HARAWAY,

1993). A emergência dos corpos sujeitas/os impróprias/os que excedem normas impostas de materialização (BUTLER, 2001), coloca em jogo a originalidade do dito humano do modernismo, já que *bits* e *bytes* circulam pelos nossos corpos humanos elétricos (TADEU, 2006). É nesse sentido que foram observadas e descritas corporalidades drags ciborgues (HARAWAY, 2009), experimentadas e vividas através da bricolagem com maquiagens, indumentárias, perucas, plumas, paetês, *smartphones*, perfis, filtros 3D de realidade aumentada, dentre inúmeras outras coisas e coisas digitais. Estas corporalidades materializam múltiplas identificações através das tomadas de posições no mundo encarnadas nos corpos sujeitas/os ciborgues. É através das identificações múltiplas, fragmentadas e contingentes (HALL, 2006), que as performatividades de gênero, como identidades construídas no tempo através da repetição estilizada de atos (BUTLER, 2010), foram relacionadas aos agenciamentos das identificações dissidentes de gênero em um circuito de práticas *on-offline* drag.

Os agenciamentos das identificações demonstraram que não são raras as vezes que o fazer de si drag é mal compreendido. Dentre muitos fatores que corroboram para a incompreensão, foram ressaltadas as normas regulatórias implícitas que articulam as composições biológicas dos corpos como determinantes das identidades e das expressões de gênero (BUTLER, 2014, LOURO, 2004, GROSSI, 1998). Estas normas buscam regular como são vividos os gêneros e as sexualidades e, então, produzem estigmas e estereótipos sobre identificações dissidentes em meio às distintas confusões que as definem como iguais (VENCATO, 2003). Tais fatos tornam as identificações dissidentes da norma compreendidas, conforme os distintos contextos, como abjetas, não humanas e não enlutáveis (BUTLER, 2010, RODRIGUES, GRUMAN, 2021). Foi, então, desenvolvida a vinculação sugerida por Archer (2009), entre ontologia, metodologia e fatos etnográficos para investigar como as normas regulatórias em torno das corporalidades, dos gêneros e das identificações são negociadas pelas práticas de agenciamentos das/os interlocutoras/es. Desde Santa Maria (RS/Brasil), aprender a fazer de si drag implica no aprendizado de práticas sobre a corporificação e a teatralização em torno dos gêneros para dar vida a personas

artísticas, bem como a conjugar estes saberes as autoconsciências de si como pessoas dissidentes da norma que, em diferentes contextos, necessitam negociar com zonas de passabilidade e com regimes de visibilidade frente à continência da abjeção para, segundo interlocutoras/es, “continuarem existindo”.

Assim, esta teoria-etnográfica sobre como as corporalidades e as identificações drag são criadas, recriadas, negociadas e digitalizadas quando mediadas pelas tecnologias digitais desde Santa Maria (RS/Brasil), buscou contribuir com reflexões sobre como os saberes e os fazeres artísticos nos corpos sujeitas/os ciborgues (re)configuram, na prática, corporalidades e identificações através da imbricação das múltiplas humanidades possíveis. Historicamente estes saberes e práticas foram transmitidos através de “famílias drag”; mesmo que atualmente o advento da internet possibilite aprendizados individuais sobre criações e recriações de si através de tutoriais e *lives* drag, as famílias e os grupos de afinidades seguem reunindo práticas de sociabilidades e amadrinhamentos drag, e saberes e fazeres impactantes no fazer drag das pessoas iniciadas. É precisamente nestes circuitos *on-offline* de práticas drag que estas pessoas participantes de famílias e grupos de afinidades em nichos de interação comunicam suas capacidades de estabelecer novas relações que incluem pessoas, coisas, coisas digitais e memórias de *pixels* no processo de digitalização da vida desde o interior do sul do país.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABU-LUGHOD, Lia. A escrita contra a cultura. **Equatorial**, v.5, n.8, p. 193-226, 2018.

ARCHER, Margaret Scotford. Realismo e o problema da agência. **Estudos de Sociologia**, Recife, v.2, n. 6, p. 51-75, 2000.

ARCHER, Margaret Scotford. **Teoría social realista: el enfoque morfogenético**. Santiago do Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2009.

BALIEIRO, Fernando de Figueiredo; MISKOLCI, Richard. Morte em Santa Maria: cidade vive escalada de violência de gênero. **Sul21**, 9 de Jan. 2020.

BAUMAN, Zygmunt. A Sociedade Líquida. Entrevista à Maria Lúcia Garcia Pallares-Burke. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, domingo, 19 de outubro de 2003. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1910200305.htm>> Acesso em: 26 Mai. 2025.

BELELI, Iara. O imperativo das imagens: construção de afinidades nas mídias digitais. **Cadernos Pagu**, n. 44, pg. 91-114, jun. 2015.

BERNAVA, Carla. Interseccionalidade nas imagens de Pobre Preto Puto. **Século XXI – Revista de Ciências Sociais**, v. 9, n. 1, p. 223–252, 2019.

BRAH, Avtar. Diferença, diversidade, diferenciação. **Cad. Pagu**, Campinas, n. 26, p. 329-376, 2006.

BRASIL, Iran Almeida. **Drag Queen: Uma potência transgressora**. 2017. 127 f. Dissertação. (Mestrado em Educação) Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria.

BOURDIEU, Pierre. O camponês e seu corpo. In: Revista de Sociologia e Política, v.26. 2006.

BOURDIEU, Pierre. Esboço de uma teoria da prática. In: ORTIZ, Renato (Org.). **Pierre Bourdieu: Sociologia**. São Paulo: Ática, 1994.

BUTLER, Judith. Corpos que importam/Bodies that matter. **Sapere Aude**, v. 6, n. 11, p. 12-16, 2015.

BUTLER, Judith. Regulações de gênero. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 42, p. 249-274, 2014.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão da Identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo. In: LOURO, Guacira Lopes (Org). **O corpo educado: Pedagogias da Sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. pp.151-172.

CASTELLS, Manuel. A comunicação na era digital, In: **O poder da comunicação**. 1a ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.

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

CARDON, Dominique. Le design de la visibilité. Un essai de cartographie du web 2.0. **Réseaux**, 6, p. 93-137, 2008.

COELHO, Maria Claudia. As emoções e o trabalho intelectual. **Horiz. antropol.** v. 25 n.54, 2019.

CRANE, Diana. **A moda e seu papel social: classe, gênero e identidade das roupas**. São Paulo: Senac, 2006.

CSORDAS, Thomas. A corporeidade como um paradigma para a antropologia. In: Csordas, Corpo, significado, cura. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.

DAMATTA, Roberto. O ofício de etnólogo ou como ter anthropological blues. In: **Boletim do Museu Nacional**. Rio de Janeiro: Selecta, n.27, 1978.

DAMÁSIO, Anne Christine. **Botando corpo (re)fazendo gêneros: uma pesquisa etnográfica sobre travestis e drag queens**. 2009. 157 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal.

DELEUZE, Gilles. Post-scriptum sobre as sociedades de controle. In: DELEUZE, Gilles: **Conversações**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DURKHEIM, Émile. **As regras do método sociológico**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

DUQUE, Tiago. A Epistemologia da passabilidade: dez notas analíticas sobre experiências de (in)visibilidade trans. **História Revista**, Goiânia, v. 25, n. 3, p. 32-50, 2020.

FAVRET-SAADA, Jeanne. Ser Afetado. **Cadernos de Campo**, n.13, 2015.

FERRAZ, Cláudia Regina Rodrigues. **O espaço cotidiano da Praça Salda-
nha marinho - Santa Maria/RS: Um olhar sobre as formas de interações
sociais**. 2013. 140 f. Dissertação (Mestrado em Geografia) - Centro de Ciências
Naturais e Exatas, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: o nascimento da prisão**. 42ed. Petrópo-
lis: Vozes, 2014.

GADELHA, José Juliano Barbosa. **Masculinos em mutação: A performance
drag queen em fortaleza**. 2009. 263 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia)
Universidade Federal do Ceará – UFC, Fortaleza.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro, LTC, 2008.

GIDDENS, Antony. **Modernidade e identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar,
2002.

GROSSI, Miriam. Pillar. Identidade de Gênero e sexualidade. **Antropologia
em Primeira Mão**, Florianópolis, p. 1-18, 1998.

HALL, Stuart. A relevância de Gramsci para o estudo de raça e etnicidade. In:
HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Organização:
Livia Sovik. 2 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro:
DP&A, 2006.

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do
nosso tempo. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 22, n. 2, p. 15-46, 1997.

HARDING, Sandra. Objetividade mais forte para ciências exercidas a partir de
baixo. **Em construção**, n.5, p. 143-162, 2019.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminis-
mo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu**, n.5, p.7-41, 1995.

HARAWAY, Donna. O Humano numa Paisagem Pós-Humanista. **Revista de
estudos feministas**, v. 1 n. 2, p.1993.

HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue: Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: TOMAZ, Tadeu [org] **Antropologia do ciborgue: As vertigens do pós-humano**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

HINE, Christine. **Ethnography for the internet: embedded, embodied and everyday**. Huntingdon: Bloomsbury Publishing, 2015.

HINE, Christine. Por uma etnografia para a internet: transformações e novos desafios. **Matrizes**, v,9, p. 167-173, 2015b.

HINE, Christine. Estratégias para etnografia da internet em estudos de mídia. In: CAMPANELLA, Bruno; BARROS, Carla. [org.] **Etnografia e consumo midiático: novas tendências e desafios metodológicos**. Rio de Janeiro: Ed. E-papers, 2016.

JAYME, Juliana Gonzaga. Travestis, transformistas, drag queens, transexuais: montando corpo, pessoa, identidade e gênero. In: CASTRO, Ana Lúcia de. [org.] **Cultura contemporânea, identidades e sociabilidades: olhares sobre o corpo e as novas tecnologias**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

JAYME, Juliana Gonzaga. **Travestis, transformistas, transexuais, drag queens: Personagens e máscaras no cotidiano de Belo Horizonte e Lisboa**. 2001. 270 f. Tese (Doutorado em Antropologia) Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

JESUS, Jaqueline Gomes de. **Orientações sobre a população transgênero: conceitos e termos**. Brasília: Autora, 2012.

KUNZRU, Hari. “Você é um ciborgue”: Um encontro com Donna Haraway. In: TOMAZ, Tadeu [org] **Antropologia do ciborgue: As vertigens do pós-humano**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

LATOUR, Bruno. **Reagregando o social: Uma introdução à teoria do Ator-Rede**. Salvador: EDUFBA-EDUSC, 2012.

LE BRETON, David. Antropologia das Emoções In: **As Paixões Ordinárias: antropologia das emoções**. Petrópolis: Vozes, 2009.

LE BRETON, David. **Antropologia do corpo e modernidade**. Petrópolis: Vozes, 2011.

LEITÃO, Débora Krischke; PINHEIRO-MACHADO, Rosana. Tratar as coisas como fatos sociais: Metamorfoses nos estudos sobre cultura material. **Mediações**, v. 15, n.2, p. 231-247, 2010.

LEITÃO, Débora Krischke; GOMES, Laura Graziela. Gênero, sexualidade e experimentação de si em plataformas digitais on-line. **Civitas**, v. 18, n.1, p. 171-186, 2018.

LIMA, AVELAR AMORIM. *Aquenda, mona!:* travessia etnográfica pelas experiências de drag queens em Teresina-PI. 2016. 124 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí, Teresina.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho:** ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

LOWENKRON, Laura. Entre o perigo da indiferença e o risco de ser afetado: a gestão das emoções em investigações policiais de pornografia infantil. **Interseções**. v. 19, n.1, 2017.

LUPTON, Deborah. **Digital Sociology**. Routledge, 2015.

MACHADO, Alisson. DA SILVA, Sandra. Rubia. “O que é meu é da cigana!”: religiosidade travesti em contextos de curimba digital. **Comunicação Mídia e Consumo**, v. 16, n. 45, p. 143-163, 2019.

MALINOWSKI, Bronislaw. **Argonautas do Pacífico Ocidental**, 1978.

MALINOWSKI, Bronislaw. **Um diário no sentido estrito do termo**. Rio de Janeiro: Record, 1997.

MALUF, Sônia Weidner. Corpo e corporalidade nas culturas contemporâneas: abordagens antropológicas. Esboços: **Revista do PPG História da UFSC**, n. 9, 2002.

MAGNANI, José. Os circuitos dos jovens urbanos. **Tempo Social**, v. 17, n. 2, p. 173-205, 2005.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. Circuito de Jovens. In: **Jovens na Metrópole: etnografias de circuitos de lazer, encontro e sociabilidade**. São Paulo: Ed. Terceiro Nome, v.1, p. 11-23, 2007.

MAGNANI, José Guilherme. Antropologia Urbana: desafios e perspectivas. **Revista de Antropologia**, Vol. 59, nº. 3, pg. 174-203, 2016.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Casac & Naify, 2003.

MÁXIMO, Maria Elisa et al. A etnografia como método: vigilância semântica e metodológica nas pesquisas no ciberespaço. In: **Epistemologia, investigação e formação científica em comunicação**. Rio do sul: Editora UNIDAVI, vol. 1, p. 293-319, 2012.

M'CHAREK, A. Fragile differences, relational effects: stories about the materiality of race and sex. **European Journal of Women's Studies**, Thousand Oaks, v. 17, n. 4, p. 307-322, 2010.

MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenologia da percepção. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MILLER, Daniel. Consumo como cultural material. **Horiz. antropol.** n.28, p. 33-63, 2007.

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

MILLER, Daniel; HORST, Heather A. O Digital e o Humano: prospecto para uma Antropologia Digital. **Parágrafo**, v. 3, n. 2, p. 91-112, 2015.

MISKOLCI, Richard. Novas conexões: notas teórico-metodológicas para pesquisas sobre o uso de mídias digitais. Natal, **Cronos**, v. 12, 2013.

MISKOLCI, Richard. Um saber insurgente ao sul do Equador. **Periódicus**, v.1, n.1, p. 1-25, 2014.

MISKOLCI, Richard. Sociologia digital: notas sobre pesquisa na era da conectividade. **Contemporânea**, v. 6, p. 275-297, 2016.

MISKOLCI, Richard. Desejos Digitais. In: **Desejos digitais**: Uma análise sociológica da busca por parceiros on-line. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

MISKOLCI, Richard. BALIEIRO, Fernando de Figueiredo. Sociologia Digital: balanço provisório e desafios. **Revista Brasileira de Sociologia**. v. 6 n. 12, p. 133-156, 2018.

NETO, Rubens Mascarenhas. **Da praça aos palcos: Trânsitos e redes de jovens Drag Queens de Campinas - SP**. 2018. 139 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. **O trabalho do antropólogo**. Brasília: Unesp, 1998.

OLIVEIRA, Rafaela Borges; BORGES, Zulmira Newlands. Pânico moral e ideologia de gênero articulados na supressão de diretrizes sobre questões de gênero e sexualidade nas escolas. Rio de Janeiro: **Rev. Bras. Educ.**, v. 23, 2018.

OLIVEIRA, Rafaela Borges. **Tem babado novo na rede: um mergulho no circuito Drag on-offline de Santa Maria/RS**. 2019. 157 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Centro de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria.

OLIVEIRA, Rafaela Borges. “Quando estou montada posso ser o que eu quiser”: Corporalidades e identificações nas experimentações Drag de Isabelly Popovick. **Fotocronografias**, vol.7, n.15, p. 66-81, 2021.

OLIVEIRA, Rafaela Borges. Resistir para existir: dissidências de gênero e seus enfrentamentos no interior do Rio Grande do Sul/Brasil. In: ARAÚJO, Danielle Ferreira Medeiro da Silva de. **Dossiê Cultura em foco: Enfrentamentos e reexistências das culturas Marginais**. Foz do Iguaçu: CLAEC, 2021b.

OLIVEIRA, Rafaela Oliveira, LEITÃO, Débora Krischke, SIQUEIRA, Monalisa Dias de. Experimentações drag nos espaços urbanos e nos ambientes digitais: notas sobre o trabalho etnográfico desenvolvido em um circuito de práticas *on-offline*. **Ponto Urbe** [Online], n. 30, 2022.

OLIVEIRA, Rafaela Oliveira. **Transvestir-se para expressar arte: identificações sobre a teatralização dos gêneros à brasileira**. Olhares Contemporâneos: Diversidade, Gênero, Sexualidade - Volume 2 / Jader Luís da Silveira. – Formiga (MG): Editora Real Conhecer, 2022.

OLIVEIRA BORGES, Rafaela. Corporalidades e identificações no interior do Rio Grande do Sul: devires drag mediados pelas tecnologias digitais. 2023. 205 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria.

PEIRANO, Mariza. Etnografia não é método. **Horiz. Antropol.** v.20, n.42, p.377-391, 2014.

PELÚCIO, Larissa. Subalterno quem, cara pálida? Apontamentos às margens sobre pós-colonialismos, feminismos e estudos queer. **Contemporânea**, v.2, n.2, p. 395-418, 2012.

PINK, Sarah, et al., **Etnografia digital: Principios y práctica**. Madrid: Morata, 2016.

RODRIGUES, Carla, GRUMAN, Paula. Do abjeto ao não-enlutável: o problema da inteligibilidade na filosofia de Butler. **Anuário Antropológico**, Brasília, v.46 n.3, p. 67-84, 2021.

ROSALDO, M. Toward an anthropology of self and feeling. In: SHWEDER, R. A.; LEVINE, R. A. (ed.). **Culture theory: essays on mind, self, and emotion**. Cambridge: Cambridge University Press, p. 137-157, 1984.

SANTANA, Winny Gabriela Pereira de Santana. **Gerações Drag Queens em Campo Grande: Entre espaços, memórias, disputas e (re)afirmações**. 2021. 128 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) Universidade Federal do Mato Grosso do Sul – Campo Grande.

SANTOS, Cyntia Carla Cunha. **Livros de Lilitt: Processos de construção de um corpo performático**. 2008. 194 f. Dissertação (Mestrado em Artes) Universidade Federal de Brasília – Brasília.

SANTOS, Joseylson Fagner dos. **Femininos de montar - Uma etnografia sobre experiências de gênero entre drag queens**. 2012. 237f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal.

SCOTT, Joan W. A Invisibilidade da Experiência In: **Projeto História**. São Paulo: PUC, 1998.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. A epistemologia do armário. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 28, p. 19-54, 2007.

SIBILIA, Paula. **O homem pós orgânico: corpo, subjetividades e tecnologias digitais**. Rio de Janeiro: Relume Duramá, 2002.

SILVA, Amanda da Costa. **Era uma vez um cinema: o caso do Cine-Theatro Independência e os mecanismos de preservação do patrimônio de Santa Maria (RS)** 2013. 117 f. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural) - Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas.

SILVA, Hélio Raymundo Santos. **Travesti: entre o espelho e a rua**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

SILVA, Tomaz Tadeu. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu. **Identidade e Diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2004.

SIQUEIRA, Monalisa Dias de; VÍCTORA, Ceres Gomes. Na sequência da tragédia: sofrimento e a vida após o incêndio da Boate Kiss. **Revista Antropolítica**, n.44, p. 178-201, 2018.

SOUZA, Marta Helena Teixeira de. et al. Violência pós-morte contra travestis de Santa Maria, Rio Grande do Sul, Brasil. **Cad. De Saúde Pública**, v.37, n.5, p.1-11, 2021.

SOUZA, Marta Helena Teixeira de. et.al. Violência e sofrimento social no itinerário de travestis de Santa Maria, Rio Grande do Sul, Brasil. **Cad. De Saúde Pública**, v.31, n. 4, p. 767-776, 2015.

TOMAZ, Tadeu. Nós, ciborgues: O corpo elétrico e a dissolução do humano. In: TOMAZ, Tadeu [org] **Antropologia do ciborgue: As vertigens do pós-humano**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

VAN DIJCK, José. **La cultura de la conectividad: Uma historia crítica de las redes sociales**. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2016.

VELHO, Gilberto. “Observando o familiar”. In: **Individualismo e cultura: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1980.

VENCATO, Anna. Paula. **Fervendo com as drags: corporalidades e performances de drag queens em territórios gays da Ilha de Santa Catarina**. 2002. 124 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

VENCATO, Anna Paula. Confusões e estereótipos: o ocultamento de diferenças na ênfase de semelhanças entre transgêneros. Campinas, **Cadernos AEL**, v. 10, n. 18, p. 187-215, 2003.

VIANNA, Catarina Morawska. RIBEIRO, Magda dos Santos. Sobre pessoas e coisas: entrevista com Daniel Miller. **Revista de Antropologia**, [S. l.], v. 52, n. 1, p. 416-439, 2009.

ZILLES BORBA, Eduardo. Comunicação da marca em realidade aumentada: aplicações em embalagens e rótulos de produtos. **Comunicação Pública**, [S. l.], v. 17, n. 32, p.1-21, 2022.

WEBER, Max. **Economia e Sociedade** - Fundamentos da sociologia compreensiva. São Paulo: Editora UNB, 2009.

CORPORALIDADES E IDENTIFICAÇÕES NO INTERIOR DO RIO GRANDE DO SUL:

**DEVIRES DRAG MEDIADOS PELAS
TECNOLOGIAS DIGITAIS**

**www.arcoeditores.com
contato@arcoeditores.com
(55)99723-4952**

ARCO
EDITORES