

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO  
DOUTORADO EM EDUCAÇÃO  
LINHA DE PESQUISA: ENSINO, APRENDIZAGEM E  
DESENVOLVIMENTO HUMANO**

**ARTES TRANSFORMISTAS: METODOLOGIAS, LINGUAGENS E  
FICÇÕES GROTESCAS EM BASES PEDAGÓGICAS  
TRANSEPISTEMOLÓGICAS**

**LUA LAMBERTI DE ABREU**

**MARINGÁ  
2024**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO  
DOUTORADO EM EDUCAÇÃO  
LINHA DE PESQUISA: ENSINO, APRENDIZAGEM E DESENVOLVIMENTO  
HUMANO**

**ARTES TRANSFORMISTAS: METODOLOGIAS, LINGUAGENS E FICÇÕES  
GROTESCAS EM BASES PEDAGÓGICAS TRANSEPISTEMOLÓGICAS**

Tese apresentada por LUA LAMBERTI DE ABREU, ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Estadual de Maringá, como um dos requisitos para a obtenção do título de Doutora em Educação.  
Linha de Pesquisa: Ensino, Aprendizagem e Desenvolvimento Humano.

Orientadora:  
Prof<sup>a</sup>. Dra.: ELIANE ROSE MAIO

MARINGÁ  
2024

## FICHA CATALOGRÁFICA:

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)  
(Biblioteca Central - UEM, Maringá - PR, Brasil)

L223m	<p>Lamberti, Lua Lamberti de Abreu</p> <p>Artes transformistas : metodologias, linguagens e ficções grotescas em bases pedagógicas transepistemológicas / Lua Lamberti de Abreu Lamberti. -- Maringá, PR, 2024. 154 f.</p> <p>Orientadora: Profa. Dra. Eliane Rose Maio. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Departamento de Teoria e Prática da Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, 2024.</p> <p>1. Artes Transformistas. 2. Ficção. 3. Transepistemologia. 4. Educação. 5. Grotresco. I. Maio, Eliane Rose, orient. II. Universidade Estadual de Maringá. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Departamento de Teoria e Prática da Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">CDD 23.ed. 372.372</p>
-------	--

LUA LAMBERTI DE ABREU

**ARTES TRANSFORMISTAS: METODOLOGIAS, LINGUAGENS E FICÇÕES  
GROTESCAS EM BASES PEDAGÓGICAS TRANSEPISTEMOLÓGICAS**

**BANCA EXAMINADORA**

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Eliane Rose Maio (Orientadora) – UEM

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Dodi Tavares Borges Leal – UFSB – Porto Seguro

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Megg Rayara Gomes de Oliveira – UFPR – Curitiba

Prof. Dr. Cleberson Diego (Maddox) – UEM

Prof. Dr. Rodrigo Pedro Casteleira – UEM

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Thais Helena D’Abronzo – UEL – Londrina  
(suplente)

Prof. Dr. João Paulo Baliscei – UEM (suplente)

Maringá, 18 de março de 2024.

Dedico este trabalho às figuras transformistas que cederam tempo, energia, carinho e atenção para tecer comigo o texto, as reflexões, todo um mundo outro. Ginger, Don, Rubão, é tudo nosso.

## **AGRADECIMENTOS**

Aos colos, aos abraços, aos afagos; aos tropeços, aos soluços e aos tapas. Agradecimento não tem nome porque, às vezes, uma pessoa é muita gente e uma multidão não é ninguém.

*I wanna burn them, I wanna burn them  
I wanna burn the sky, I wanna burn the breeze  
I wanna see the animals die in the trees  
Oh, let's go, let's go, it's only four degrees  
4 Degrees – ANOHNI (2016)*

LAMBERTI, Lua de Abreu. **ARTES TRANSFORMISTAS: METODOLOGIAS, LINGUAGENS E FICÇÕES GROTESCAS EM BASES PEDAGÓGICAS TRANSEPISTEMOLÓGICAS**. 154 f. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-graduação em Educação. Universidade Estadual de Maringá. Orientadora: Eliane Rose Maio. Maringá, 2024.

## RESUMO

A presente pesquisa versa sobre as narrativas de ensino, aprendizagem e criação artística de três artistas transformistas – Drag Queen e Kings, respectivamente – Ginger Moon, Don Valentim e Rubão, sendo os dois primeiros de São Paulo-SP e o terceiro de Curitiba-PR. Alinhando a escrita às trajetórias informais das pessoas artistas pesquisadas, a metodologia flexiona pedagogias teatrais e performativas (Viola SPOLIN, 2010; Dario FO, 2011; Ludmila CASTANHEIRA, 2018), transfeminismo (Leticia NASCIMENTO, 2021; Paul PRECIADO, 2015; Sam BOURCIER, 2020) e a ideia de indisciplina (Dodi LEAL, 2021a), fracasso (Jack HALBERSTAM, 2020) e fuga (Jota MOMBAÇA, 2021), visando tensionar as tecnologias linguísticas como produtoras de violências simbólicas e materiais (Monique WITTIG, 2022; Teresa de LAURETIS, 1994; Jacques RANCIÈRE, 2005). As escolhas epistêmicas se embasam na ideia do pensamento estético do grotesco e da feiura (Umberto ECO, 2022; Victor HUGO, 2007; Henri BERGSON, 2018) para aproximar as figuras transformistas das baixas, ou Feias Artes, pelo viés da bufonaria e da palhaçaria (Bya BRAGA, 2017; Beth LOPES, 2017; Marcelo COLAVITTO, 2016). As entrevistas foram informais, pensando na autonomia narrativa das pessoas em diálogo, não como objetos de pesquisa mas como criadoras da pesquisa também (Grada KILOMBA, 2019; Megg OLIVEIRA, 2020; Rodrigo CASTELEIRA, 2021), de modo que cada seção esparrama outros campos do saber que compuseram os processos pedagógicos das artistas, como o burlesco (Georgia/Miss G SAIDEL, 2013; Ana Carolina/Anita MALCHER, 2021), as identidades trans (abigail LEAL, 2021; Luma ANDRADE, 2015; Jaqueline JESUS, 2012) e formas pedagógicas não formais e não hegemônicas (bell hooks, 2017; Thiffany ODARA, 2020; Lua LAMBERTI, 2021). A hipótese levantada é que o transformismo, enquanto linguagem artística autônoma e rebaixada – Feia Arte – é produtor de metodologias informais e pedagogias maleáveis, estratégicas e ficcionais, sendo uma linguagem profundamente trans, enquanto estética e conteúdo, não enquanto lógica identitária, uma vez que como tensionamento de linguagem, muitas vezes opera em questionar a fixidez das identidades, dos nomes, das formalidades em geral. Dessa forma, a arte Drag produz afetações que, muitas vezes, acolhem tudo aquilo que a hegemonia – como a escola, a família e o tecido social – expulsa e julga, pela dicotomia do feio e do belo, atrelado à moralidade e ao padrão hétero-cis-branco-masculino de ser, estar e desejar o mundo. Há muito o que repensar o ensino formal ao ver como pulsam pedagogias urgentes entre artistas criadores/as que costumeiramente não são bem quistos/as nos meios tradicionais e, em vias de tal exclusão, ficionam formas outras de circular saberes margi(a)nais.

**Palavras-chave:** Artes Transformistas; Ficção; Transepistemologia; Educação; Grotesco.



LAMBERTI, LUA DE ABREU. **TRANSFORMISTS ARTS: METHODOLOGY, LANGUAGES AND GROTESQUE FICCTIONS IN TRANSEPISTEMOLOGICAL PEDAGOGICAL BASIS**. 154 p. Thesis (Doctorate degree in education) – Post-graduation in Education Program. State University of Maringá. Supervisor: Eliane Rose Maio. Maringá, 2024.

## ABSTRACT

The presente research deals with the narratives of teaching, learning and artistic creation of three transformist artists – Drag Queen and Kings, respectively – Ginger Moon, Don Valentim and Rubão, the first two from São Paulo – SP and the third from Curitiba – PR. Aligning writing with the informal trajectories of the artists researched, the methodology flexes theatrical and performative pedagogies (Viola SPOLIN, 2011; Dario FO, 2011; Ludmila CASTANHEIRA, 2018), transfeminism (Leticia NASCIMENTO, 2021; Paul PRECIADO, 2015; Sam BOURCIER, 2020) and the idea of indiscipline (Dodi LEAL, 2021a), failure (Jack HALBERSTAM, 2021), and scape (Jota MOMBAÇA, 2021), aiming to tension linguistic technologies as producers of symbolic and material violence (Monique WITTIG, 2022; Teresa de LAURETIS, 1994; Jacques RANCIÈRE, 2005). The epistemic choices are based on the idea of aesthetic thinking of the grotesque and ugliness (Umberto ECO, 2020; Victor HUGO, 2007; Henri Bergson, 2018) to bring the transformist figures of the low arts, or Ugly Arts, closer to buffoonery and clowning (Bya BRAGA, 2017; Beth LOPES, 2017; Marcelo COLAVITTO, 2016). The interviews were informal, thinking about the autonomous narrative of the people in dialogue, not as objects of research but as creators of the research too (Grada KILOMBA, 2019; Megg OLIVEIRA, 2020; Rodrigo CASTELEIRA, 2021), so that each section spreads out other fields of knowledge that composes the artists pedagogical processes, such as burlesque (Georgia/Miss G SAIDEL, 2013; Ana Carolina/Anita MALCHER, 2021), trans identities (abigail LEAL, 2021; Luma ANDRADE, 2015; Jaqueline JESUS, 2012) and non-formal and non-hegemonic pedagogical forms (bell hooks, 2017; Thiffany ODARA, 2020; Lua LAMBERTI, 2021). What raises as hypothesis is that transformism, as an autonomous and debased artistic language – Ugly Art – is a producer of informal methodologies and malleable, strategic and fictional pedagogies, being a profoundly trans language, aesthetically and in its content, not as an identity logic, but as a tension in language, it often works to question the fixity of identities, names and formalities in general. In this sense, Drag art produces affections that often embrace everything that hegemony – such as school, family and the social fabric – expels and judges, through the dichotomy of ugly and beautiful, linked to morality and cis-white-straight-male standards of being and desiring the world. There's a lot to rethink formal education when seeing how urgent pedagogies pulsate among creative artists who are not usually welcome in traditional circles and, in the face of such exclusion, fictionalize Other ways of circulating marginal knowledge.

**Key words:** Transformist Arts; Fiction; Transepistemology; Education; Grotesque.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>11</b>
1.1 Da Metodologia .....	21
1.2 Da Linguagem .....	30
1.3 Do Grotesco .....	39
1.4 Da Ficção .....	52
<b>2 GINGER MOON .....</b>	<b>63</b>
2.1 Apresentação .....	63
2.2 Diálogo .....	66
2.3 Fechamento .....	83
<b>3 DON VALENTIM .....</b>	<b>84</b>
3.1 Apresentação .....	84
3.2 Diálogo .....	89
3.3 Fechamento .....	106
<b>4 RUBÃO .....</b>	<b>109</b>
4.1 Apresentação .....	109
4.2 Diálogo .....	112
4.3 Fechamento .....	131
<b>5 ATÉ AÍ, TUDO BEM.....</b>	<b>134</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>147</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Inicialmente, o interesse de pesquisa no Doutorado residia na investigação dos processos metodológicos de grupos ou coletivos artísticos transformistas – as Haus Drag – aprofundando a discussão iniciada no processo de Mestrado, nesta mesma instituição com a mesma orientação, entre os anos de 2017-2019. Naquele momento, discutir artes transformistas, pensar em bases bibliográficas transcentradas e escrever fora dos moldes engessados e hierarquizados da academia, no lugar autogerido de ciência “formal”, pareciam questões quase utópicas, o que, ao começar as trajetórias de doutoramento, fui fortalecendo e encontrando algumas formas estratégicas e metodológicas de agir.

Deixo aqui grafado que, na minha pesquisa e nas minhas produções artísticas, entendo Drag (Queen/King/Queer/Things etc.), Tranimals, Club Kids, Camps, enfim, tantas nomenclaturas para dizer de formas específicas – e, sim, particularmente diferentes entre si – como pertencentes ao campo da linguagem das Artes Transformistas. Cada qual com suas especificidades, mas que trabalharei aqui dentro de um mesmo viés. Para melhor delinear, trago uma reflexão previamente já feita por mim e minha orientadora, Eliane Maio,

As artes transformistas, conhecidas popularmente pela figura da *Drag Queen* ou do *Drag King*, tratam de figurações, ou seja, construções performáticas de personas que, por acoplamentos prostéticos – maquiagens, figurinos, perucas, enchimentos etc. – resignificam e ficionam normas de gênero. Dito de outra forma, são intervenções piratas e inventivas dentro dos campos do gênero (LAMBERTI; MAIO, 2022, p. 26).

Entretanto, antes mesmo de começar a coletar os dados, os coletivos de interesse, cada qual à sua maneira, passaram por situações delicadas em que se fecharam, dissiparam ou se reorganizaram, de modo que a própria ideia se mostrou questionável.

Alinhado a isso, minha vida pessoal teve algumas desestabilizações de ordens parecidas: os grupos e círculos em que estive inserida nos últimos dez anos começaram a revelar elementos de desconforto e descontentamento. Aos poucos, fui notando meu desejo de pensar uma educação coletiva, amorfa e revolucionária ir

minando e ruindo, sentindo-me cada vez mais descabida dos lugares que outrora me acolhiam e me inspiravam<sup>1</sup>.

Quando, por exemplo, nas primeiras aulas do doutoramento, tive meu nome morto exposto em sala e ninguém, literalmente ninguém, fez nada. Nem durante, nem depois. Em contextos pandêmicos, percebi o isolamento operando em mais lugares do que só físicos e sanitários. Entendi, de maneira solitária e dolorosa, o que a transfobia institucional realmente representava. Nas mesmas disciplinas, integralmente ciscentradas, tive minhas bases bibliográficas questionadas e diminuídas, tive de devolver três, quatro referências além da pedida para que levassem a sério o que eu produzia, tendo de explicar para colegas doutorandos/as e até para professores doutores conceitos básicos da minha existência, enquanto era cobrada domínio dos cânones machos brancos cis de sempre.

No meu espaço de trabalho, com colegas docentes da área das Artes Cênicas, sofri acusações infundadas de projeção pessoal para com uma aluna travesti, quando a defendi de outro discente – homem, cisgênero – que avançou para ela em aula. E, apesar de grande parte do corpo docente vir me consolar após o ocorrido, nenhum deles me defendeu quando o fato ocorreu. Apesar de eu operar como política pública de acolhimento trans na instituição, de ser usada para uma suposta imagem de inclusão e de orgulho para os departamentos em que estive vinculada, ninguém agiu sobre as violências investidas contra mim, ainda que os próprios professores tivessem identificado também no lugar de transfobia institucional.

Mesmo no grupo de estudos que fazia parte até então, qual não foi minha surpresa quando descobri que calouros/as, mestrandos/as recém ingressos/as, estavam sendo remunerados/as para palestrarem sobre diversidade e educação, ao passo que eu – que em mais de uma ocasião corrigi os textos e projetos das exatas mesmas pessoas – fui colocada em situação de doze horas de trabalho não remuneradas em uma semana, em um evento em que fui interpelada pela plateia que me respondia agressivamente, filmava minha fala e me desrespeitava e, novamente, ninguém fez nada.

O coletivo Drag que eu fundei, o qual eu era a figura matriarca, não ficou fora da sequência de decepções e violações. Para melhor explanação da minha família

---

<sup>1</sup> Sugestão de música: Saliva – Leffs, single (2023).

Drag, recorro ao pesquisador e artista Ed Sombrio de Souza (2023) que, durante seu doutoramento, acompanhou o processo criativo e uma das apresentações do espetáculo *Más Monas*, o último trabalho da Haus of X.

A *Haus of X*, que iniciou seus trabalhos em 2016 e cresceu consideravelmente no ano de 2019, com integrantes em produções de diferentes linguagens e participações em eventos de diversas naturezas (artísticos, acadêmicos, ativistas e tudo isso junto também), intensifica suas produções para o Instagram (para ficarmos apenas na plataforma sobre a qual temos comentado), presentes no perfil @xquisitas. Vale relevar que a conta da *Haus* inicia-se em agosto de 2020, entretanto, suas/seus integrantes postavam criações da casa em suas contas individuais [...] (DE SOUZA, 2023, p. 176).

Após as apresentações de um espetáculo financiado por prêmio de incentivo à cultura da Prefeitura de Maringá-PR, Lei de Incentivo à Cultura (Lei 9160/2021)<sup>2</sup> Prêmio Aniceto Matti de 2021 (para ser executado em 2022), todas as pessoas, minhas filhas Drag, foram embora acompanhadas – de seus parceiros e suas parceiras, de amigos/as, familiares ou colegas de quarto, enquanto eu, sozinha, carregava todos os cenários, figurinos, adereços meus e delas. Vale ressaltar que no espetáculo em questão, eu cumpri as funções de dramaturgia, direção, atuação, sendo parte do elenco, concepção de cenário e maquiagem.

O coletivo transformista se dá por uma filiação afetiva, não necessariamente biológica ou judicial, configurando um espaço heterotópico que borbulha corpos e subjetividades pelo viés artístico, conforme já investiguei no meu processo de Mestrado (LAMBERTI, 2020). Entrementes, a configuração da Haus of X – coletivo que eu fundei em 2016 – estava inteiramente cisgenerificado, sendo eu a única figura travesti. E, sendo comum nesses agrupamentos com uma *trava única* (Dodi LEAL, 2021b), o movimento de tutela e dominação operava, mesmo eu ocupando um lugar matriarca. É de se pensar sobre essa configuração que reflete a prática cisnormativa de deglutir pessoas em dissidência, apropriando-se para agregar valor, fazendo das nossas presenças e produções tal qual *moedas de troca* (Dodi LEAL, 2021b).

Ou seja, durante o período de quatro anos de doutoramento, eu aprendi de maneira vexatória que a ideia de coletivo é também uma violência. É também uma

---

<sup>2</sup> Disponível em:

<[http://www.maringa.pr.gov.br/cultura/?cod=lei\\_incentivo/10#:~:text=Lei%20Municipal%20n%C2%BA%209.160%2F2012,%C3%A2mbito%20no%20Munic%C3%ADpio%20de%20Maring%C3%A1](http://www.maringa.pr.gov.br/cultura/?cod=lei_incentivo/10#:~:text=Lei%20Municipal%20n%C2%BA%209.160%2F2012,%C3%A2mbito%20no%20Munic%C3%ADpio%20de%20Maring%C3%A1)>

Acesso em: 15, nov. 2023.

apropriação do trabalho de algumas sujeitas, geralmente minorias políticas, em prospecção do conforto de outros – note que eu flexiono gênero de acordo com o intuito da fala, o masculino operará quando eu estiver falando *deles*. Não para dicotomizar uma ideia de nós-eles genérica, mas, ecoando Paul Preciado (2020a), para identificar pelas falas, pelos posicionamentos, pelas posturas, pessoas que podem ou não serem pares.

Eles dizem poder. Nós dizemos potência. Eles dizem integração. Nós dizemos proliferação de uma multiplicidade de técnicas de produção de subjetividade. Eles dizem copyright. Nós dizemos código aberto e programação em estado beta: incompleta, processual, coletivamente construída, relacional. Eles dizem homem/mulher, branco/negro, humano/animal, homossexual/heterossexual, válido/inválido, são/doente, louco/sensato, judeu/muçulmano, Israel/Palestina. Nós dizemos você está vendo que o seu aparelho de produção de verdades não funciona... (PRECIADO, 2020a, p. 45).

Atenção: a suposta negação da coletividade aqui não é um movimento de ensimesmar, ao contrário, uma percepção dolorosa da falsidade da premissa de pares. Sendo eu a única docente travesti da universidade em que estive inserida durante esse processo... Sendo a primeira mestra travesti do Programa ao qual estou ainda vinculada... Sendo a única travesti do coletivo ou a primeira da produção cultural da cidade... fazendo parte da primeira colação de grau em que pessoas trans – pelo menos assumidas – se formaram na Universidade Estadual de Maringá, em 2016... Sendo a primeira paraninfa travesti da instituição (talvez até em nível nacional?)... Nas palavras da primeira doutora travesti do país, Luma Nogueira de Andrade (2015, p. 238), “a exclusão da travesti ocorre muitas vezes de forma simbólica, só ela percebe, pois quem não conhece suas singularidades não compreende suas necessidades”.

Sendo, em suma, pioneira, eu senti amargamente algo que muitas transcestrais, muitas das quais vocês encontrarão aqui bibliograficamente referenciadas em breve, anunciavam e denunciavam: é doloroso ser deglutida pela norma para ser um símbolo de superação das disparidades. O que é uma mentira. É solitário, é humilhante, é desesperador, é degradante, é triste, é ridículo. Então, de que jeito poderia pensar no coletivo?

Foi entendendo que a ideia de coletivo estava mal organizada para mim mesma que consegui elaborar o luto e perceber que *eu não sou uma de vocês*. O que já serve de aviso: aqui, muito provavelmente leitores cis poderão se perder e se confundir. E, que bom. É de propósito. Uma vez que fui cobrada, por anos, a falar a

língua de vocês, posso me dar ao luxo agora de usar essa mesma ferramenta contra vocês. Afinal, estou em um doutoramento, e não em ensino básico de letramento. Se não me entendem, deve ser por defasagem da formação de vocês.

Dobrar a língua, devolver os desconfortos epistêmicos e não ser palatável à normativa da cátedra acadêmica, nas palavras de Audre Lorde (1979, p. 02), “é aprender a estar sozinha, impopular e às vezes insultada, e a fazer causa comum com aquelas outras identificadas como externas às estruturas [...]”. Porque, ainda concordando com a autora, me curvar à língua de *vocis* não me permitirá jamais ruir o campo que me violenta.

Por tal estranhamento, pela constante sensação de *não pertencimento*, inclusive nos núcleos de estudos de gênero, feministas ou mesmo LGBTI (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis/Transgêneros/Transsexuais e Intersexo), foi se construindo em mim a noção de que os lugares foram feitos para não serem acessados, pertencer seria sempre uma negociação – uma mutilação<sup>3</sup>.

As próprias noções de militância LGBTI e de feminismos muitas vezes esbarram em contradições, ora perpetuando visões hegemônicas, ora conflitando interesses entre si. Megg Rayara Gomes de Oliveira (2020) identifica racismo no movimento LGBTI, assim como LGBTIfobia no movimento social de negros e negras; Mariela Lamberti (2018) historiciza as ondas do feminismo apontando falhas e autocríticas do próprio movimento, além de apontar os modos que a masculinidade cisgênera – mesmo quando homossexual – pode operar silenciamentos femininos; Letícia Carolina Nascimento (2021) também apresenta contradições entre as próprias vertentes feministas que podem privilegiar a branquidade ou a cisheteronormatividade dentro do próprio movimento. Pontuando que, segundo Megg Oliveira (2020), a branquidade é entendida na pressuposição da hegemonia e superioridade branca.

Nada disso significa que tais movimentos sejam falhos, apenas estão inseridos no tecido social que é imperado pela ordem masculinista, cisheteronormativa, branca. Nesse processo de malabarismo normativo, eu deveria estar disposta a abrir mão de mim, das minhas fúrias, das minhas dores, dos meus desconfortos, para não causar atrito com a linearidade instaurada pela hegemonia. Sam Bourcier, intelectual transmasculino, também identifica isso,

---

<sup>3</sup> Sugestão de música: #SóTr4vaPorretaé – MC DELLACROIX ft. Alice Guél, no EP #Dlcrx, Pt. 1 (2019).

o que interessa às empresas e às universidades que precisam fazer amizades com os gays são as ‘boas bixas’. Aquelas que trabalham e fazem filhos. Aquelas que pedem às empresas e às instituições para protegê-las. Aquelas que praticam a política da respeitabilidade. Aquelas que, muito liberais, pedem liberdade e segurança (BOURCIER, 2020, p. 32).

A presença das sujeitas em dissidência é interessante na medida em que corrobora a própria norma e, portanto, questionar, criticar ou mesmo falar para outras pessoas – que não a cisgeneridade branca masculina – já é suficiente para eu ser lembrada que não pertenço. E me recuso a dar explicações, especialmente após constatar que um coletivo de travestis – e não falo aqui de uma organização institucional, mas de grupos de pessoas trans e travestis que me acolheram quando eu chorava e sangrava sozinha na universidade – entendem meus escritos sem terem sequer terminado a graduação<sup>4</sup>. Fica evidente que a associação de ciência acadêmica à intelectualidade não é nada além de mais uma violência: há línguas que não se entendem nas pesquisas universitárias, porque escapam das normativas. A pesquisadora travesti preta Thiffany Odara (2022, p. 137-138) elabora a questão da cisgeneridade deglutir as travestilidades nesse movimento de autoafirmação,

pois, não queremos ser meros bichinhos de estimação para alguns amigos locais ditos ciscentrados, para que nossa imagem possa demonstrar que aquela pessoa ou espaço seja legitimado como inclusivo. Sabemos o quanto a cisgeneridade nos causa medos, angústias, aflições, sentimentos outros, por isso, não faça de seu imaginário a nossa realidade, pois a nossa realidade é marcada por essa inoperância violenta do seu sistema.

Outras autoras trans e travestis, como Luma Nogueira de Andrade (2015, p. 305), também identificam um abismo entre a cisgeneridade, mesmo que homossexual, e nossas existências, tornando explícito no excerto “como um gay intelectual na condição de padrinho da travesti poderia pensar daquela forma? Ele respondeu por ela e a colocava o tempo todo numa situação de homem, e não de mulher [...]”. Impera aí um regime de tutela, na qual a pessoa trans está normalmente isolada de seus/suas/sues pares e, portanto, depende da *caridade* bastante questionável de alguém que usufrui minimamente do estatuto de humanidade, ou seja, de alguma pessoa cisgênera.

Um dos efeitos metonímicos de ter apenas uma pessoa trans em um coletivo ou elenco teatral, nos demais espaços de trabalho, de

---

<sup>4</sup> Sugestão de música: Cuntelectual – Urias, no álbum Her Mind (2023).



estudo, familiares, afetividades e amizades, é o de que toma-se a parte pelo todo. Ou seja, há uma ética colonial de cafetinagem na tutela que opera no contexto narrativo sobre o conjunto da população. Tem-se aí uma formação de valor que dá acesso a outro patamar social. Contar com pessoas trans no círculo social de pessoas cis passou a ser uma vantagem econômica ciscolonial que somente funciona com o rebaixamento intelectual das transgeneridades (Dodi LEAL, 2021b, p. 11).

Em vistas disso, não basta pensar pela lógica da representatividade, justamente porque ela não dá conta da pluralidade das próprias identidades trans e travestis. Esse mesmo efeito pode ser identificado na minha condição maternal no coletivo transformista que eu fundei, sendo a única corpa trans, colocada na função de servir e entregar mais, colaborar mais, subsidiar mais, sempre sozinha, tutelada pela cisgeneridade. Ou seja, uma única docente trans, sozinha, *não faz verão*. A professora travesti preta Jaqueline Gomes de Jesus, em diálogos com a artista travesti preta Rosa Luz (2022, p. 120) discorre sobre a ocupação da docência por corpas trans,

assim, eu penso que só teremos representatividade trans de fato, na academia brasileira, quando os concursos docentes adotarem e cumprirem ações afirmativas não apenas para o corpo discente, mas também para a seleção de professores trans. Tendo mais dos nossos no corpo institucional, poderemos com maior sustentabilidade transformar os currículos, em todos os cursos.

Caducos são vocês – note o masculino intencional! – iletrados são vocês. E, só então, pude entender que tipo de coletivo estou pensando: dispersas, fagocitadas pela norma, cada bolha com a sua corpa trans para isentar sua própria culpa cis, mas que nos encontramos na fúria, na dor, na vergonha, no afago, nas cicatrizes. Eu sei quem são meus/minhas/minhas pares<sup>5</sup>. E, sendo eu a primeira dessa universidade, é fácil afirmar que não estão por aqui, não estão nas cátedras, nos homens doutores, nos departamentos, nos centros, nos grupos de pesquisa, cheios do que as professoras, pesquisadoras e ativistas travestis Sara Wagner York, Megg Rayara Gomes de Oliveira e Bruna Benevides (2020) nomeiam como pesqui(cis)zadores, não só pelo domínio identitário da cisgeneridade na academia, mas pela própria matriz epistêmica fazer um esforço em se manter ciscentrada. As mesmas autoras ainda defendem questões fundamentais, por exemplo, a remuneração pelo trabalho trans/travesti, o reconhecimento de nossas reações fora da docilidade sem a leitura do estereótipo da agressividade, da qual somos netas,

---

<sup>5</sup> Sugestão de música: Vitoriosas – Irmãs de Pau, no álbum Dotadas (2021).

além da importância de nomear nossa transcestralidade, para dizer algumas que estão no ato manifesto proposto por elas (YORK, OLIVEIRA, BENEVIDES, 2020).

Um dos limites da inclusão meramente simbólica, frágil porque não estrutural, consiste em trazer visibilidade para recortes de um grupo social historicamente discriminado (oprimido), agradando ao viés inconsciente do grupo dominante que não quer se ver como opressor, injusto (JESUS, 2022, p. 149-150).

A forma acadêmica de produzir saberes sobre as minorias, sobre o movimento de dissidência, é uma violência por si só. É tutela, é controle narrativo, é sufocamento de imaginário e, acima de tudo, é excludente. “Concessões superficiais não atendem, nem nunca poderiam atender, à coletividade” (JESUS, 2022, p. 150). Dizer sobre nós é, em alguma medida, exercer controle.

A violência epistêmica consiste em controlar os sujeitos marginalizados do conhecimento e suas produções por meio de diversas operações de exclusão, apagamento, delimitação, regulação, desapropriação/apropriação cultural e incorporação. *In fine*, elas tornam possível a obtenção da mais-valia sobre os ombros de sujeitos de conhecimento subordinado ou invisibilizado na forma de extração direta ou indireta (carreira, CV, status). A violência administrativa deriva do tipo de biopoder (disciplinar e securitário: D&S) exercido graças aos conhecimentos e às ciências que permitem a gestão, a administração da vida das populações, das minorias, dos pobres. As tecnologias de raça e gêneros e a codificação por lei desempenham um papel vital. Isso envolve um arcabouço epistemológico regulado pelas ciências sociais e humanas (D) que, favorecendo as políticas institucionais sobre minorias raciais e de gênero, as objetifica como populações (P). As minorias sexuais e de gênero fornecem matéria prima para uma verdadeira industrialização do conhecimento (BOURCIER, 2020, p. 89).

Passei, então, a repensar espaços, teorias e discursos, inclusive – e principalmente – os meus. Questionar as minhas certezas e abrir mão de alguns confortos epistêmicos, ter a coragem de assumir algumas falhas, alguns medos, algumas feiuras. Ousar não saber, perguntar mais que responder e, acima de tudo, não esperar *respostas certas*.

A voz da razão, a retidão epistêmica e a docilidade acadêmica tornaram-se rapidamente alertas para mim: se a hegemonia sorri, algo não deve estar certo. A reiteração da linearidade começou a me gerar incômodo e passei a procurar outras formas de produzir meus discursos, minhas ficções e voltar meu olhar para outras coisas, por vezes, chamadas de insignificantes ou informais, concordando com Jack Halberstam (2020, p. 45) que

acredito em baixa teoria em lugares populares, no pequeno, no inconsequente, no não monumental, no micro, no irrelevante;

acredito em fazer a diferença pensando em coisas pequenas e compartilhando-as de forma ampla. Procuo provocar, chatear, incomodar, irritar e divertir; estou atrás de projetos pequenos, micropolíticas, palpites, caprichos, desejos.

A pesquisa, então, ganhou seus caminhos pela própria ação de se perder: ao invés de investigar *coletivos* artísticos transformistas, fui atrás de colo e cura. Investiguei, em diálogo pessoal e afetuoso, três figuras Drag – Queen e Kings – que foram fundamentais nas minhas trajetórias artísticas e pessoais. Apresentarei em breve cada uma dessas pessoas, agora interessa narrar que há em comum nessas sujeitas uma ferida aberta com os meios institucionais e acadêmicos – vocês nos machucam em todas as instâncias, seja na objetificação de nossas vidas na academia, ou mesmo na apropriação estética e artística da própria linguagem transformista, sendo fortemente endossada pela branquidade cis masculina, mesmo que homossexual.

Assim sendo, fiz – e faço – questão de tensionar o máximo possível das normativas e das formalidades acadêmicas. As entrevistas aconteceram todas em contextos banais e cotidianos: com Ginger Moon e Don Valentim, conversamos no sofá de casa, fumando narguilé e comendo doces, rindo muito, fofocando e divagando, em abril de 2022, no período em que ambos ministravam oficinas promovidas pelo espetáculo do meu coletivo transformista, a atualmente inativa Haus of X. Com Rubão, foi em sua casa, em Curitiba, em março de 2023, quando eu acompanhava uma companhia de teatro universitário LGBTI-Racializadas – alunos/as/es meus/minhas/es – no Festival de Curitiba, tomando café, fumando tabaco e, obviamente, com fofocas e acolhimentos.

As “entrevistas” eram, alguns tópicos disparadores, alguns dos quais nem cheguei a de fato perguntar, que versavam sobre “Como aprenderam a fazer Drag?” “Como ensinam a fazer Drag?” “Qual a relação com o coletivo em que estão/estiveram inseridos/as?” “Que recado deixariam como legado para a comunidade de artistas transformista?” entre outros. O fato é que foram as histórias, a vivência das pessoas em questão, suas produções artísticas, suas dores e mazelas, suas inquietações e dúvidas, que produziram essa pesquisa. Honestamente, eu não teria terminado se não fosse pelo precioso tempo e pelas vidas pulsantes que Ginger Moon, Don Valentim e Rubão compartilharam comigo.

A forma dessas entrevistas, mais amorfa do que metodológica, é livremente inspirada nos movimentos de compartilhamento de histórias de sujeitas que encontro

nas entrevistas empreendidas por Grada Kilomba (2019), Megg Rayara Gomes de Oliveira (2020) ou Rodrigo “PC” Casteleira (2021), em que denotam a importância de viabilizar a narrativa pessoal e ativa, tratando-se de mulheres pretas, bichas pretas e travestis em regime carcerário, respectivamente – pessoas cujo estatuto de sujeitas já era questionado a priori.

Megg Rayara Gomes de Oliveira (2023) denuncia um traço cisnormativo de fazer pesquisa, tratando sujeitas trans/travestis sendo meras informantes, num movimento de extrair conhecimento para chancelar pela norma acadêmica. Não são meus *objetos* de pesquisa, nojeira fetichista de gente cisgênera branca, são interlocutores/as que cedem trechos de suas vidas para que a pesquisa ganhe corpo. E, tal qual a própria vida, muitas vezes o trajeto se faz na errância mais do que no plano.

Aqui vale ressaltar o entendimento de poder que perpassará toda a escrita. “Poder” será entendido aqui como o exercício de chancela, de forma simples, como o próprio verbo. Quem pode o quê? O ato de permitir é o que configura aqui o exercício de poder. Isso abrange o campo da produção teórica e epistêmica (BOURCIER, 2020; Chimamanda ADICHIE, 2019; Gayatri SPIVAK, 2010; Monique WITTIG, 2022), como também o das políticas públicas que legislam sobre possibilidades de cidadania (PRECIADO, 2022; OLIVEIRA, 2023; Juno AGUIAR, 2020), e mesmo num grau ainda mais severo, a permissão de quais vidas podem ser vividas, quais são opções matáveis (Jota MOMBAÇA, 2021; PRECIADO, 2020a).

Aquelas existências que podem narrar, decidir por descrever, nomear, abrir espaços, encerrar possibilidades para outras pessoas... São as que exercem poder. O poder de criar estereótipos, de alocar sujeitas, de delinear experiências, de legitimar algo como “bom” e desvalorizar algo como “ruim”, em suma, a noção de sujeito hegemônico aqui, o masculino, o branco, o cisgênero, o heterossexual, o jovem, o rico. Pessoas que *podem* criar regras e, tanto quanto impô-las, *podem* desobedecer sem maiores punições.

Penso o lugar do poder como a ação de narrar configurando um estatuto de verdade, tendo em vista que “[...] a ontologia é inseparável das relações de poder e das formas de subjetivação” (PRECIADO, 2023, p. 291). Nesse contexto, o poder define o que pode ou não ser, quem pode ou não fazer, o que tem ou não legitimidade enquanto verdade, enquanto norma.

A seguir, explano o trabalho por algumas frentes: *da metodologia*, na qual explico o teor indisciplinar, afetivo e exorbitante da forma e estrutura da presente tese; *da linguagem*, quando explano o porque a tecnologia linguística é uma das primeiras formas de violência a qual somos submetidas e justamente porque é esta que me interessa deturpar, desafiar, debochar e delirar; *do grotesco*, uma das chaves estéticas-conceituais que regem meu entendimento teórico e político de ser e estar no mundo, como resistência à normalização pelas chaves da ordem, da limpeza, da beleza e do contentamento; *da ficção*, o respiro delirante que me ajudou a viver, a conviver, a pensar mundos outros em que habitar fosse não só possível, mas, acima de tudo, prazeroso, sem que eu precisasse sangrar, gritar e arranhar tudo ao redor para justificar o mero ato de existir.

Em seguida, apresento brevemente cada seção dedicado à um/a dos/as artistas transformistas que dialogam na tese, afinal, é sobre eles/as. Adianto que os textos foram pensados de maneira independente, gostaria muito que servissem de registro acadêmico das existências dessas pessoas, ou no lugar de uma honraria – da minha forma verborrágica e conturbada – às pessoas que tanto fizeram pela minha vida e minha criação artística. Apesar disso, é possível notar que se dialogam muito bem, conforme dito acima, por pontos de intersecção entre vida, criação e dores de corpos comumente marginalizadas.

E, antes de entrar na parte mais conceitual da introdução, dizendo da forma que prefeririam nomear alguns caducos acadêmicos, preciso marcar que, mesmo desejando palavras de afeto, *mel na boca*, carinho textual e comoção pela poesia, não consigo escrever sem *gotinhas de vinagre*, sem o amargor que a academia compulsoriamente me ofereceu, sem as lâminas na língua que precisei e preciso para sobreviver<sup>6</sup>. Ginger, Valentim, Rubão, não é o que vocês mereciam. Não é o melhor que eu poderia oferecer a vocês. É apenas o que eu devo à academia.

## 1.1 – Da Metodologia

A concepção geral de metodologia, aquilo que rege a estrutura do trabalho, está aqui bastante pulverizada. O que não significa que não exista rigor, concepção científica e embasamento. Basta entender que

---

<sup>6</sup> Sugestão de música: Diaba – Urias, no EP Urias (2019).

[...] a objetividade científica, tal como foi construída e reivindicada, é um saber situado e parcial. Se o método científico não se apresenta assim, é para melhor reivindicar-se como neutro, universal ou transcendental. A verdadeira ciência baseia-se tanto na exclusão das mulheres como em práticas codificadas masculinas (BOURCIER, 2021, p. 66).

Dito de outro modo, o pressuposto do rigor científico que a ideia dura de método impõe seria simplesmente incabível aqui, porque do jeito que aprendi com as metodologias teatrais, forma e conteúdo dificilmente funcionam se entendidas como díspares ou opostas entre si, conforme apontadas pelas educadoras teatrais Viola Spolin (2011) e Mileni Vanalli Roéfero (2022).

Estou lidando com sujeitas/os artistas, os/as quais tiveram em suas vivências uma experiência acadêmica e desde então não voltaram ao espaço universitário, não de maneira formal, ao menos. Há de se entender que existe aí algum desconforto e descabimento. Portanto, a metodologia não poderia ser, por si só, menos transformista.

Na revisão bibliográfica transcetrada aqui presente – que já é um recurso metodológico – esse entendimento também se faz presente: as metodologias em questão urgem pelo afeto, pelo pedido de socorro. Em alguma medida, as escolhas bibliográficas tiveram como operador teórico a identificação, abrir o livro e se reconhecer nele. Não ser “a outra” da teoria, afinal, para mim e para as minhas, não somos “a outra”, somos nós, as sujeitas, no que as intelectuais negras Grada Kilomba (2020) e Adrian Piper (2020) colaboram teoricamente. Também impera aqui uma noção de *amulheramento* do mundo, de uma forma de curar – por meio da curadoria bibliográfica – um mundo e uma episteme tão *machocadas* (Dodi LEAL, 2021b).

A noção de fracasso<sup>7</sup>, proposta por Jack Halberstam (2020), rege muito o entendimento metodológico, afinando com Bourcier (2021) que a edificação estrutural e metodológica acadêmica é feita para excluir mulheres – e outros/as/es sujeitos/as/es racializados/as/es, em dissidência etc. – o fracasso, dialogando com Jota Mombaça (2021, p. 24), é acionado por definição, a priori, pela própria fratura da ficção de rigor científico e essa “[...] quebra seria o que não se define, porém não por heroísmo pós-moderno, sim, por fracasso e insuficiência”. Não se pode esquecer, porém, que “[...] longe de marcar um lugar de imobilismo, esse fracasso

---

<sup>7</sup> Sugestão de música: Medrosa – Ode à Stella do Patrocínio – Linn da Quebrada, no álbum Trava Línguas (2021).

possibilita a reinscrição de outros modos de fazer e criar” (abigail<sup>8</sup> LEAL, 2021, p. 31).

As ideias de errância, exorbitância e rotas sem destinos prévios também imperam, desde meu processo de mestrado, conforme vou entendendo que grande parte das pulsões, referências e afirmações que trabalho com não cabem em alguma normativa e, não surpreendentemente, o processo de se perder, esquecer de si e se experimentar enquanto experimenta outros mundos também aparece com alguma frequência nos escritos de abigail Campos Leal (2021), Paul Preciado (2020a; 2022), Jack Halberstam (2020) e Jota Mombaça (2021), afinal, “o mapa é a ‘verdade’ do lugar, mas, na hora de praticar o espaço, de fazer a caminhada, o espaço pode ser refeito” (ANDRADE, 2015, p. 276).

Inevitavelmente, a fabulação e as ficções aparecem também como metodologia, porém, serão mais desenvolvidas em tópico próprio que virá em sequência, pela imensidão que ocupam na minha perspectiva de viver e desejar o mundo. Por ora, basta dizer que a habilidade fabular e ficcionar são recursos travestis, que também têm coro nas pesquisas de Dodi Leal (2021b) e Jota Mombaça (2021).

A metodologia foi o que era necessário ser: buscar teorias que reconhecessem os limites da norma e do cânone, que idealizassem saberes fora do escopo dominante, sabidamente masculino, branco, cisgênero e eurocentrado, que reconhecessem o/um mundo em que nós, pessoas trans e travestis, não fôssemos somente o objeto de pesquisa, o produto da curiosidade, mas, sim, vozes ativas e falantes.

Porque a fala nunca não nos pertenceu, ao contrário, não somos ouvidas. Gayatri Spivak (2010) fortemente colabora com esse entendimento quando conclui que o subalterno não pode falar – e, na discussão da linguagem, ficará evidente que não, quando o próprio título de sua obra é masculinizado. Porque *não adianta* falarmos, uma vez que as metodologias insistem em desvalidar nossas narrativas, de forma que se faz necessária a assumpção de que

[...] entendemos que todas as iniciativas e tensionamentos dos grupos marginalizados são de grande valia, antes mesmo dos registros oficiais, pois as lutas desses movimentos, antes de qualquer coisa, é uma ação em movimento contra toda as formas de

---

<sup>8</sup> Grafado em minúsculo por escolha da própria autora.

negação de direitos em prol de políticas de equidade social, contra o silenciamento [...] (ODARA, 2020, p. 51).

Tanto na obra de Odara (2020), que clama por desobediência, quanto nos escritos de bell hooks (2017) que pensa a pedagogia em relação à transgressão – outra forma de escapar das regras e subvertê-las – e também no entendimento da indisciplinaridade como pressuposição transgênera, presente no trabalho de Dodi Leal (2021a), reforçam a ideia de que, para o que se propõe a presente pesquisa, uma normativa metodológica seria sua inutilização, afinal, “[...] a travestilidade é uma posicionalidade ontológica instável, nômade, à deriva, que se faz ser no questionamento, na dúvida, na problematização” (abigail LEAL, 2021, p.37).

Em outras palavras, a metodologia aqui, que não ambiciono cunhar numa chave de ineditismo, diz de “[...] rasgar todas as recomendações que me impedem de aderir à linguagem do meu desespero” (MOMBAÇA, 2021, p. 27). Alguém que leia pode identificar nos meus escritos algo de queer, algo de decolonial, algo de – qualquer coisa – que eu não quero referenciar e, dessa vez, não por incapacidade, apenas por desobediência e indisciplinaridade ativas. “Se opero aqui uma poética crítica é porque pretendo uma epistemologia indisciplinar, porque indisciplinadas somos nós travestis” (Dodi LEAL, 2021a, p. 28), se quero efetivar algo de subversivo ou algo de profundamente travesti, vou pelas minorias, afinal os “[...] *minority studies* possam fazer o que fazem de melhor, ou seja, pôr um fim ao lado disciplinar das disciplinas” (BOURCIER, 2020, p. 101).

Porque mesmo esses termos, na boca e nas mãos da norma, não me contemplam e não me acolhem. Portanto, “é através da poesia, do lirismo desenfreado, da literatura, da ficção (científica ou política) que essa outra circulação ‘cuir’ se faz” (abigail LEAL, 2021, p. 28). Não quero enquadrar minha escrita porque, novamente, é na deserção e na fuga que eu encontro algo, que eu encontro nada, que eu procuro mais.

A travestilidade aí parece se marcar, ao mesmo tempo, por um im/passe onto-epistemológico (não saber ou não saber quem se é) e por um trans-bordamento político (a força extrapola os limites cognitivos do saber e da percepção). Essa escrita perdida, impotente, parece marcar a deriva ontográfica da própria travestilidade sudaka, que desconhece sua força (abigail LEAL, 2021, p. 36).

É por meio dessa recusa à metodologia formal, optando pelas metodologias que fogem, que buscam acolhimento, que quebram, que fracassam, que a pesquisa se estrutura. A recusa aos tributos à teoria formal – seja queer, seja decolonial seja



pós-identitária ou o que for – é um movimento de hackeamento e apropriação discursiva, usurpar o poder narrativo que comumente é ceifado de sujeitas não hegemônicas. Não é pelos números de mortes, de violências, pelas estatísticas e pelas notícias de pioneirismo – como se isso não denunciasses também nossa exclusão – mas pela afirmação da vida, de respiros, do colo que me é negado e do ato de ouvir e ser ouvida, muito mais do que de falar. É por esse rompimento à linearidade acadêmica que espero causar estranhamento.

Aproximamos, então, a travesti do efeito de estranhamento causado pela arte. Não apenas por ela também promover suspensões, ou por provocar, assim como a travesti, uma infinidade de interpretações ou exposições a figuras taxativas, mas principalmente pela sua função. Mas para que serve uma travesti? Para que serve a arte? Para nada. (Dodi LEAL, 2021a, p. 23-24).

É metodológica, conseqüentemente, a necessidade de flertar arte, epistemologia, banalidade e deboche. Não só porque são recursos – métodos – de operação de rompimento e quebra, principalmente porque são princípios pelos quais pude viver e arrastar minha vida, apesar do mundo que me narra como matável. É que eu também combinei de não morrer<sup>9</sup> (MOMBAÇA, 2021). Em resumo, digo “mais ‘arte’, menos ‘teoria’, caralha!” (abigail LEAL, 2021, p. 39).

A inutilidade da arte, tal qual a descartabilidade das existências trans para a cisnorma, que, segundo Dodi Leal (2021a) diz da pressuposição da normalidade aos moldes cisgêneros, alinha-se à inutilidade de nomear um método, mas sim

[...] problematizar o valor atribuído às suas vidas pela lógica capitalista, na qual transfobia, racismo e lesbofobia podem ser interpretados a partir da lógica da necropolítica, já que a vida de algumas pessoas é considerada mais valiosa que a de outras (OLIVEIRA, 2022b, p. 108).

As travestis somos sempre identificadas como anormais porque desviamos das rotas previstas, dominantes, normalizadas (ANDRADE, 2015). Para a academia, eu sempre serei emocionada demais, rigorosa de menos, fracassada demais, produtiva de menos. Sempre me sobra ou falta algo, conforme afirmo com a minha professora e amiga Ludmila Castanheira (CASTANHEIRA, LAMBERTI, 2021), de modo que, inevitavelmente, a metodologia há de responder a isso: sobra assunto, falta linearidade, quebra a expectativa, por aí segue.

---

<sup>9</sup> Sugestão de música: Eu Não Vou Morrer – Ventura Profana & Podenserdesligado, no álbum Traquejos Pentecostais para Matar o Senhor (2020).

É também metodológico e artístico um teor de improviso que, dentro do entendimento proposto por Viola Spolin (2011), Dario Fo (2011) e as tradições cômicas e clownescas em geral, que serão mais aprofundadas no corpo da pesquisa, não diz de “qualquer coisa”, ao contrário, diz de um domínio de repertório e um prazer lúdico de jogar, de maneira espontânea, com a atenção e o deleite do público. Ainda sem perder de vista que “[...] a soltura de uma fala mais ou menos improvisada, que compartilha dúvidas e inquietações, me parece mais propícia a dar conta desse objetivo do que a apresentação de um programa preestabelecido” (abigail LEAL, 2021, p. 75).

Afinal, se “travestis somos sempre vistas como desviantes, agressivas, indisciplinadas e incoerentes [...]” (Dodi LEAL, 2021a, p. 27), não vejo problema em assumir isso, uma vez que fui cobrada e diminuída por esse exato motivo, reconhecendo que “[...] jovens estudantes travestis, que carregam em seu próprio corpo a marca da indisciplina, já que são tratadas como anormais, devem receber punições da escola [...]” (ANDRADE, 2015, p. 223). São as narrativas acadêmicas normativas que geram essa brecha: ao negarem nosso acesso por esses exatos motivos, instrumentalizam produções trans e travestis para pensar pelos descaminhos. Ser indisciplinada não é só inerente e inexorável, é também estratégico, uma vez que “[...] a disciplina é um dispositivo de poder” (OLIVEIRA, 2020, p. 53) e, pensando a disciplina no lugar de regra, cabe refletir que “o campo da regra é o mesmo campo do drible, da manha, da falta e da comemoração” (ANDRADE, 2015, p. 277).

Não poderia, entretanto, pensar metodologias sem divagar pela noção epistêmica do transfeminismo, que opera como ferramenta de análise, curadoria bibliográfica e revisão de paradigmas. Mesmo a ideia de feminismos em geral, ainda que ciscentrado e branco, já “[...] vem acompanhado de um aspecto indigesto e delicado de abordar” (LAMBERTI, 2018, p. 09).

O transfeminismo, entretanto, oferece um olhar diferente sobre o feminismo considerado padrão, assim como o feminismo negro, o feminismo lésbico, entre outras perspectivas, também oferecem. Nossas experiências como mulheres transexuais e travestis são contribuições para o modo como entendemos o feminismo no campo das lutas políticas e das proposições teóricas (NASCIMENTO, 2021, p. 21).

Porque, de fato, mesmo a noção hegemônica de feminismo tende a não contemplar existências desviantes, conforme ilustrado acima no excerto de Letícia

Carolina Nascimento (2021), quando a autora aponta as filiações entre negritude, lesbianidade e transgeneridade – aquilo que, ainda enquanto mulher, pertence *menos* à norma. O que, na minha escrita conjunta com a autora lésbica Ludmila Castanheira (2021), identificamos pela premissa de coisas quebradas<sup>10</sup>: aquilo que sobra, falta ou falha nas feminilidades ditas hegemônicas.

Entendendo que “nós, mulheres transexuais e travestis, ainda somos vistas pelo feminismo como outsiders” (NASCIMENTO, 2021, p. 43), seria incoerente não recorrer ao transfeminismo como uma metodologia. Não cabe, também, uma redução simplista – ainda que tal assumpção não seja simples de forma alguma – do campo epistêmico, referencial e funcional do transfeminismo como “teorias escritas por mulheres trans”, uma vez que a própria noção de “mulheres” precisa ser negociada.

‘Transfeminismo’ é o nome dessa revolução. Se você está cheio do seu gênero, cansado de binários (menino-menina, hetero-homo, branco-não branco, animal-humano, norte-sul), além do modelo ‘casal romântico’, perdendo as esperanças no capitalismo e vive verdadeiramente a utopia de se tornar outra pessoa, você é transfeminista (PRECIADO, 2015, p. 6).

Paul Preciado (2015) também reforça que outras vertentes feministas operam numa lógica das políticas identitárias que, em diálogo com Dodi Leal (2021a) caem na armadilha de hierarquizar inclusive as próprias pessoas trans como mais legítimas quanto mais legíveis – pelo viés da norma. Não advogo aqui por uma pós identidade, pela abolição identitária. Só reforço que tais noções são cis, e voCIS que CISplodam.

O transfeminismo estabelece um diálogo de corpos dissidentes da cis-heteronormatividade com os feminismos, daí a ampla possibilidade de autodefinição. Assim, o transfeminismo reconhece muitas performances e experiências não escritas dentro do termo ‘mulheridades’ possam ser parte do feminismo, como as que se reconhecem dentro das travestilidades (travestigeneridades) (NASCIMENTO, 2021, p. 42-42).

E, para reforçar a ideia de não apelo ao identitarismo e nem a preocupação profunda com sua negação, é importante reforçar que “[...] o transfeminismo pensa junto com o feminismo, com a teoria queer e além” (NASCIMENTO, 2021, p. 47).

Reforçando o escopo teórico do transfeminismo, o pesquisador, artista e historiador transmasculino Juno Nedel de Aguiar (2020, p. 28), descreve o campo

---

<sup>10</sup> Sugestão de música: Cripple and the Starfish – Antony and the Johnsons (ANOHNI), no álbum Antony and the Johnsons (2000).

dos estudos transgêneros – ou transgender studies – sendo “[...] um campo socialmente comprometido, entremeado com contribuições das humanidades, ciências sociais, psicologia, ciências da natureza e artes”. Ele prossegue, afirmando que não é um campo que se fecha em questões trans, mas “[...] também abarca análises sobre todos aqueles mecanismos culturais que sustentam ou frustram possibilidades específicas de ser” (AGUIAR, 2020, p. 28).

Dito de outra forma, proponho aqui um entendimento das teorias academicamente chanceladas como ferramentas, não como dogmas. Uso e dialogo de acordo com a demanda e a conveniência, sem me vincular ou depender exclusivamente de nenhuma delas e, por isso, o identitarismo, ou o pós; o queer; a decolonialidade; mesmo as propostas metodológicas elencadas, são entendidas como recursos, estratégias, e não alinhamentos, fundações de dependência. É não depender e não se importar com o aval e a autorização, especialmente quando provém das instâncias formais e normativas – tal qual o próprio meio acadêmico.

É por esse teor indisciplinar que os retalhos das epistemes normativas surgem aqui: não porque devemos tributos às ciências que nos violentam, mas porque também sabemos falar a língua de vocês, inclusive para criticar a própria linguagem – vem aí. Ou, por meio do que a artista travesti Isadora Ravena da Silva (2022) chama de travecametodologias, tem-se que

as travecametodologias estão para alertar que foi o mundo que fez questão de separar os saberes. Que foi a universidade, por exemplo, que insistiu em categorizar os saberes, em transformá-los em disciplinas e que ela mesmo agora corre louca atrás de mesclar de alguma forma aquilo que nunca se separou... TRANSdisciplinaridade, inter-, multi-... Travesti pode rir desse movimento pois sempre soube que tudo é saber. Que tudo é conhecimento. Que cortar uma gilete ao meio e enfiá-la na mandíbula é engenharia. Que rodar a bolsa é coreografia. Que nada mais pode haver de tão importante na história da arte e da ciência do que a evolução das tecnologias do truque. Tente você, corpo com pau, colocá-lo entre as pernas, perto da boca do cu, e executar todas as suas atividades diárias. Travesti sempre soube que filosofar era fazer de cada gesto um conceito. Me diga quem sabe melhor da geografia das ruas no escuro. Travesti sempre soube fazer matemática – menos uma? Mais coragem! (SILVA, 2022, p. 112-113).

Também para reivindicar as noções de gênero como nossas, concordando com abigail Leal (2021), ao pensar feminilidades como não intrínsecas à mulher, mas às próprias feminilidades – de pessoas trans, de bixas, de fanchas. Dentro e

fora de identitarismos, dentro e fora de expressões de gênero, porque, mais uma vez de acordo com Isadora Ravena, “estamos traindo o gênero” (SILVA, 2022, p. 73).

É metodológico, mais uma vez, essa ideia de fuga, de busca e de não contentamento indisciplinar. “Deslocar-se do feminismo como política identitária para uma extensiva política de desidentificação. Para resistir às identificações normativas, em vez de brigar para produzir identidades” (PRECIADO, 2015, p. 10).

É também pela criação de alianças entre outras dissidências que o transfeminismo aparece aqui na forma de metodologia, como travecametodologia (SILVA, 2022). De identidades não garantidas pela norma, por exemplo, a negação da feminilidade ao corpo gordo – cis ou trans – e a reivindicação da legitimidade feminina “[...] através de uma aliança ético-estética com bichas e travestis” (abigail LEAL, 2021, p. 85).

A própria ideia de travestilidade ou transgeneridade esteve ligada à ideia de patologia por muito tempo; não diferente das patologias comumente atreladas aos corpos de todos/as/es que fogem do escopo normativo: as incontáveis narrativas de obesidade e/ou saúde física mascarando gordofobias, apontadas por Miss G Saidel (2013); o mito da histeria como recurso misógino de silenciamento feminino (LAMBERTI, 2018); as pseudociências do século XVIII, frenologia e fisionomia, que usavam de características fenotípicas – e racistas – para afirmar superioridade normativa da branquidade, conforme registradas por Umberto Eco (2022), dentre outras. O autor ainda colabora ao atrelar a ideia social de feio à doença, o que justifica a constante tentativa de patologização dos desvios sociais, de acordo com o que foi citado acima, para o entendimento coercitivo e pedagógico de que determinadas formas de ser não deveriam habitar, deveriam ser corrigidas (ECO, 2022). Assim sendo, as alianças do transfeminismo edificam-se com existências grotescas, descabidas e malquistas, as que comumente são narradas de formas aberrantes e doentias, mas raramente podem se narrar.

Nesse sentido, o transfeminismo que penso aqui não é sobre buscar o direito de falar. É um convite ao silêncio e à escuta, “[...] de modo que o gesto político de convidar um homem cis euro-branco a calar-se para pensar melhor antes de falar introduz, na realidade, uma ruptura no regime de autorização vigente” (MOMBAÇA, 2021, p. 85). E essa atitude, apesar de provavelmente ser lida como violenta, nesse malabarismo retórico, cruel e assimétrico que a norma opera sobre a reatividade de pessoas trans e/ou em dissidência, deve ser entendida como “[...] uma revolução

somatopolítica: o surgimento de todos os corpos vulneráveis contra as tecnologias de opressão” (PRECIADO, 2015, p. 11). E, dentre as tecnologias violentas, a episteme, o método científico e a produção acadêmica estão na mira aqui<sup>11</sup>.

Conforme apontado no manifesto de Sara Wagner York, Megg Rayara Gomes de Oliveira e Bruna Benevides (2020, p. 03), pesquisadoras e transativistas, a produção de saberes partindo de vozes trans é necessariamente uma trans-epistemologia e, por analogia, “[...] se existem dispositivos para a não escuta destas histórias, assim estamos diante de um trans-epistemicídio”. Comumente falam sobre nós, poucas vezes falam conosco.

Somos completas outsiders no CISTema sexo-gênero-desejo, desafiando não apenas uma inteligibilidade de gênero, mas também os do próprio reconhecimento enquanto seres humanos. É a partir do nosso lugar como outsiders que conseguimos perceber o quanto o determinismo entre sexo e gênero é falho e o quanto a suposta natureza essencial masculina embutida no pênis é insuficiente para que alguém se defina como homem (NASCIMENTO, 2021, p. 53).

É pela errância que vislumbro a rota e pela distância que vejo o padrão – de comportamento, de produção, de normalização das vidas, de ciência. Outras epistemes em dissidência também apontam tais falhas, e essas alianças aparecerão na pesquisa, também em teor metodológico, com referenciais não normativos, ou seja, dialogando com autorias além do escopo hétero-branco-cis-europeu.

A noção de ‘posicionalidade’, que consiste em avaliar os próprios privilégios e os pertencimentos geoculturais e políticos, contribuiu também para a vontade de fazer ‘com’ e não ‘sobre’. Enfim, a ‘política do cânone científico’, em outras palavras, o fato de se questionar o universo referencial praticado em locais de saber, nas universidades, por exemplo, tornou possível deixar de privilegiar os saberes e os atores dominantes em detrimento de outros minoritários (BOURCIER, 2021, p. 70).

É metodológico, e profundamente travesti, a insistência na desobediência, no deboche, na chacota, no hackeamento, conforme proposto por Rodrigo Casteleira (2021) sendo uma estratégia de sobrevivência travesti. A errância, a poesia e o lirismo, os improvisos, as músicas, as performances, as piratarias e os desvios, tudo isso opera de maneira caótica na formalização metodológica da pesquisa, que deixarei para nomear após as discussões do corpo da pesquisa, ou uma escrita em *solilóquio transfeminista*, a qual preza por uma base epistêmica transcetrada, por métodos indisciplinados, formas menos rígidas – amorfas – embasada no

---

<sup>11</sup> Sugestão de música: Vômito – Monna Brutal, no álbum 9/11 (2018).

pensamento estético do grotesco e tensionando a racionalidade linear da linguagem por meio da ficcionalidade da escrita, da narração e do pensamento imaginativo.

Não proponho uma metodologia transformista por pioneirismo, inventividade ou qualquer coisa assim: meramente por ser a resposta textual que melhor atende ao meu espectro de vida, pensando o texto enquanto manifestação tecnológica da linguagem, que será melhor explanada em sequência.

## 1.2 – Da Linguagem

Começo o presente subtópico com uma ironia anunciada: usar da linguagem – especificamente a acadêmica – para criticar a violência linguística que impera e opera sobre a produção de sujeitas. E, não, isso não é nenhuma descoberta inovadora, recente ou audaciosa, o que se fará ver adiante. É, inclusive, pelo prazer sarcástico de brincar com as palavras para que elas operem contra si mesmas – contra cis mesmos – e ainda assim, fazer algum tipo de sentido, da ordem do sentir.

Apesar de seu explícito pedido de não ser creditada, cito Amanda Palha (2021) em sua fala sobre o pajubá, não porque tenha sido ela a criadora e proponente de tais reflexões, apenas pela necessidade academiCISTA de referenciar o texto com que se dialoga – e pela importância de circular os nomes e escritas das nossas.

Alguma travesti, alguma vez, disse que ‘uma epistemologia travesti’ é o deboche. Eu repito, assim sem autoria e por favor não me creditem, porque o deboche é linguagem compartilhada. Assim como é o pajubá [...] fazendo parecer ser o pajubá o grande filtro que obstrui o caminho entre quem lê e o conteúdo (PALHA, 2021, p. 07).

Reconhecendo, com Monique Wittig (2022), que o pensamento hegemônico é incapaz de assimilar e apreender aquilo que o questiona, é possível concluir que tensionar a gramática normativa é facilmente interpretado como “dificultar o entendimento”, ou “enviesar o discurso”. Ainda de acordo com a autora, é impossível desassociar a ferramenta tecnológica de produção de discursos – a linguagem – do poder e da produção da realidade concreta: não é só discursiva e/ou conceitual, mas transita entre a formação do imaginário e a construção da materialidade (WITTIG, 2022). Em vistas disso, é proposital – é travecametodológico (SILVA, 2022) – não ser tão transparente.

Faz-se necessário reforçar aqui que por linguagem, neste tópico, estou flexionando escrita, gramática, semântica, verbo, substantivo, adjetivo, advérbio... mas não só a isso se resume. Linguagens visuais e artísticas apareceram constantemente como subsídio, estéticas teatrais, a performance arte, a própria noção de transformismo – defendido aqui como uma linguagem artística autônoma – e suas potencialidades igualmente discursivas, significantes, significativas e sensíveis, tal qual a escrita acadêmica, o lirismo, a retórica etc.

Porque são diferentes formas de criar relações, conexões e significações, diferentes formas de narrar, imaginar e produzir o mundo. É de ordem epistemológica, estética e sensível e, nesse caso, desafiar a linguagem normativa exercida pelo poder de cunhar verdades, implica uma revolução, não só discursiva, concordando com Paul Preciado (2023, p. 291) na afirmação de que “uma guerra epistêmica é uma batalha entre distintas formas de vidas metafóricas”. E são metafóricas porque a linguagem, a episteme que impera normatividade, também delinea o que é possível sonhar, imaginar, almejar mesmo fora desse próprio escopo.

O imaginário é um sistema: compõe-se como um conjunto dotado de relativa coerência e articulação. Esse sistema de representações é coletivo, forma um mundo paralelo de sinais que se constrói sobre a realidade e aponta para o fato de que essa construção é social e histórica. Da mesma forma, a performance se desdobra em criações compartilhadas que se amalgamam numa movimentação entre os imaginários de quem participa da ação empreendida. Há, no percurso até a realização das performances, disparos e toda sorte de associações no âmbito do imaginário, que não podem ser supostas a partir da apresentação da ação. A performance apresentada é a ‘ponta do iceberg’, fração de um torvelinho criativo (CASTANHEIRA, 2018, p. 71).

E, antes de qualquer margem para reclamações, nem só de feministas e transativistas se constrói a crítica à língua e à linguagem. Victor Hugo (2007, p. 80) já anunciava, desde o século XIX, que “o espírito humano está sempre em marcha, ou, se se quiser, em movimento, e as línguas com ele”. O que se entende aqui por tensionar a ferramenta tecnológica da linguagem – gramatical, poética, semântica, discursiva ... – é a assumpção da necessidade de flexionar outros gêneros, conjugar outros tempos, delirar o verbo e abstrair o substantivo. “Toda época tem suas ideias próprias; é preciso que tenha também as palavras próprias a estas ideias” (HUGO, 2007, p. 81).



Como ferramenta de poder, a linguagem já foi denunciada como produtora e perpetuadora de violências racistas (KILOMBA, 2019), sexismos (WITTIG, 2022) e mesmo num campo mais subjetivo, de formação de autoidentidade e possibilidade de autonarrativa (SPIVAK, 2010). Porque, enquanto tecnologia, conforme apontada por Teresa de Lauretis (1994), delinea as formas de entendimento e produção do mundo e, não inocentemente, privilegia algumas existências em detrimento de outras.

[...] senti a invisibilidade do gênero feminino, pois em nenhum momento da leitura a mulher é referendada, sendo sempre representada na forma generalizada, no masculino, com artigos, preposições e verbos de combinação com este. Essa invisibilidade da mulher é preocupante, pois vinda de uma escola é pedagógica, no pior sentido do termo, mantendo uma cultura machista e preconceituosa. Interessante que, apesar do movimento feminista de 1960, ainda hoje, mesmo em uma escola liderada por uma mulher, se reproduz e se ensina a invisibilidade da mulher diretora, coordenadora, professora, funcionária, mãe e aluna (ANDRADE, 2015, p. 215).

Isso diz da gramática e da formalidade linguística em geral, elencando pela fala uma hierarquia de sujeitos. A escrita feminista ou nas tentativas de romper com o pensamento macho-hétero-cis hegemônico, mudanças sutis de pronomes e concordâncias podem operar grandes feitos, como dignificar uma mulher que produza ciência (WITTIG, 2022; LAURETIS, 1994). Numa perspectiva trans/travesti, associa-se muito comumente – e digo isso porque aparece em jornais, em provas nacionais, em sites sensacionalistas – o pajubá/bajubá à subversão linguística, conforme relatado por Caia Coelho,

Em 2018, quando o Exame Nacional do Ensino Médio reconheceu o Pajubá enquanto patrimônio linguístico na prova de Linguagens, a página oficial da Prefeitura de Fortaleza no Facebook – representando aqui o raciocínio recorrente da época – publicou seu próprio ‘minidicionário LGBT’, intitulado *Caiu no ENEM, é importante sim*. Nele, o verbete ‘pajubá’ era definido como ‘dicionário LGBT’. Essa postura de ‘valorização’ deixa passar quase despercebidamente a hierarquia que ela mesma mantém entre o ‘bom português’ e o ‘socioleto das travestis’. A quem é conferido o poder avaliativo sobre a relevância da linguagem? Quem o institui? Considerou-se insuficiente a importância do *Diálogo de Bonecas*, dicionário de pajubá lançado pela Associação de Travestis e Liberados (Astral) em 1992, para ajudar travestis e trabalhadoras sexuais a se comunicarem em situações arriscadas sem serem compreendidas por alibãs e mariconas, frequentemente algozes; tampouco foi suficiente as vidas protegidas na estratégia ou sua consistência oral. A ‘divulgação geral’ realizada pelo ENEM parecia, desde aquele momento, alicerçar um grande mérito. Os guardiões

das traduções, tradições e traições normativas das gramáticas reservaram a si esse direito (COELHO, 2021, p. 29-30).

Jovanna Baby Cardoso da Silva, transexual militante negra e nordestina, refresca a memória hegemônica sobre a ASTRAL, fundada em 15 de maio de 1992, citada acima, como “[...] a primeira organização brasileira de travestis e transexuais” (SILVA, 2021, p. 23), e complementa, ainda, que “[...] foi a primeira da América Latina e possivelmente seja de fato a primeira do mundo, já que as outras instituições eram mistas de gays, lésbicas e travestis” (SILVA, 2021, p. 23), marcando, mais uma vez, um forte arraigamento *travesti*, especificamente trans/travesti, ao pajubá, e não generalizado na pasteurização de LGBTI ou algo assim.

Não incomum, o que se entende por movimento LGBTI institucionalizado tende, com alguma frequência, a se apropriar das demandas marginais e, em seguida, recolocar para fora, negociando pertencimento numa lógica hierárquica dentro da própria – suposta – comunidade.

Racista, classista, nacionalista, separado de sua base, não coletivo, excluindo trans\*, prostitutas, deficientes, imigrantes e pessoas racializadas não tokenizadas, os pobres e os precários, o movimento institucional gay e lésbico trai objetivos de justiça social e sexual que foram dele por afinidade durante sua construção, na década de 1960, mas também durante a crise da AIDS (com o Act Up, em particular). Nem sempre foi assim (BOURCIER, 2020, p. 42).

Não espero que a lógica pasteurizada LGBTI opere no meu trabalho, inclusive pelas inúmeras violências transfóbicas – para dizer o mínimo – que essa linguagem generalizante opera. Por isso, o pajubá aparece, não como uma *ferramenta*, mas como forma linguística de saber acionar e ser acionada, saber com quem dialogo e poder, também, dialogar de volta, porque Juno Aguiar (2020) também identifica os movimentos da teoria queer de ora acoplar e ora afastar corpos trans abjetas dos próprios processos de produção teórica.

Não acho que o que eu escrevo aqui seja, necessariamente, em pajubá, no sentido que se encontraria nos dicionários e verbetes. As próprias palavras, quando disponibilizadas e usurpadas pela norma, esvaziam-se de potencialidade e caem mal na boca da masculinidade branca e cisheteronormativa, que narra a estratégia de sobrevivência *travesti* como “LGBTI”, mas ao entender o conceito de maneira um pouco menos rasa, pode-se vislumbrar que

o pajubá não é um apanhado de gírias ou um ‘dialeto secreto’, mas uma linguagem que exprime uma relação muito particular com o

mundo, na qual se forja, organicamente e na base da paulada, uma epistemologia também particular (PALHA, 2021, p. 08).

Dito de outra forma, não acho que as palavras em pajubá sejam necessárias para que se instaure uma forma de linguagem que seja de ordem trans/travesti<sup>12</sup> e, conseqüentemente, seja pajubá. É sobre usar a tecnologia linguística para desenhar outras formas de ver – *comover* – no imaginário social, sobre estratégias de sobrevivência que, por vezes, incluem não se fazer entender propositalmente.

Trago de exemplo as brincadeiras de palavras da multiartista travesti preta Linn da Quebrada – Lina Pereira, com trocadilhos, cacofonias e menções de sinônimos, antônimos e outras tantas formas de fissurar a língua para dizer outras coisas, dizer de outro modo, afinal, o gramaticalmente correto “[...] é apenas um referencial que ganhou estatuto de verdade. A gramática é a ‘verdade’ da língua, mas na hora de falar a palavra se transforma e se diverte” (ANDRADE, 2015, p. 276).

Travestis de diversas áreas já apontaram essa necessidade de levar menos a sério a rigidez da suposta norma culta para, assim, pensar em formas outras de narrar algo que a gramática diz ser errada, o que revela, na verdade, que o erro é a sujeita que enuncia, a saber que “tanto o racismo quanto a transfobia e a lesbofobia foram e continuam sendo utilizados para reduzir as sujeitas, às quais se referem, àquilo que é interpretado como defeito” (OLIVEIRA, 2022b, p. 108).

Das ruas para todo o Brasil, o movimento social de travestis e transexuais, o nosso Bajubá, nasce nas ruas, nasce na prostituição, mas, o que foi feito no passado permite que hoje nós travestis possamos ocupar mais e mais lugares. Ainda há muito para se conquistar, mas, espero que as pessoas que leiam esse livro possam olhar para trás, para o passado e se orgulhar de tudo o que fizemos. E principalmente que sigamos sonhando. Se sigo lutando é porque sigo sonhando, enquanto houver sonho haverá luta. Então sigamos sonhando, valorizando o passado e mirando o futuro, fomos, somos e seremos: resistência (SILVA, 2021, p. 17).

Porque é fundamental marcar que não há nada de natural na linguagem, e sim técnico, tecnológico, criação mundana, humana e, como tal, fortemente marcada pelo masculinismo, racismo, binarismo, capacitismo... Portanto, usar a ferramenta para produzir outras sensações, outras percepções, é também subversivo, revolucionário, afinal, “essa linguagem pode empobrecer a imaginação. Essa linguagem e o mundo que nos foi dado a conhecer a partir desta linguagem

---

<sup>12</sup> Sugestão de música: Um Beijo – MC Xuxú, no álbum MC Xuxú (2016).

empenham-se em sequestrar a imaginação e sua força criativa” (SILVA, 2022, p. 114). E, como muito do que rege a presente escrita, encaro esse movimento numa ordem lúdica, um jogo, em diálogo com o autor Johan Huizinga (2017, p. 07),

[...] no caso da linguagem, esse primeiro e supremo instrumento que o homem forjou a fim de poder comunicar, ensinar e comandar. É a linguagem que lhe permite distinguir as coisas, defini-las e constata-las, em resumo, designá-las e com essa designação elevá-las ao domínio do espírito. Na criação da fala e da linguagem, brincando com essa maravilhosa faculdade de designar, é como se o espírito estivesse constantemente saltando entre a matéria e as coisas pensadas. Por detrás de toda expressão abstrata se oculta uma metáfora, e toda metáfora é jogo de palavras. Assim, ao dar expressão à vida, o homem cria um outro mundo, um mundo poético, ao lado do da natureza.

É possível notar, inclusive, a incursão “o homem” como genérico de humanidade nos escritos de Huizinga (2017), e isso por si só exemplifica o teor tendencioso da ferramenta linguística: naturalizar uma violência de gênero pelo véu da gramática. Pela perspectiva de Jacques Rancière (2005), outro autor europeu, homem e cisgênero, fica evidente que compreender a linguagem não é o mesmo que possuir o poder, a produção dela. O que se diz é da ordem do controle político e, conseqüentemente, nem todas as pessoas podem – ou deveriam poder – acessar a língua.

Por isso, o paradigma representativo é o que garante uma linearidade na produção artística em vias de organizar as maneiras de fazer, ver e julgar (RANCIÈRE, 2005). Seria possível ousar uma gramática, uma semântica, ou uma coerência não representativa, não normativa, e mudar o paradigma? Para Rancière (2005), essa mudança se dá em ordem poética, estética, ética e gera uma crise na ideia de “Belas Artes”.

Curioso pensar que, tanto para ele quanto para a artista negra e estadunidense, Adrian Piper (2021), a ideia de crise está ligada ao acesso de sujeitas que foram pensadas fora do escopo: chama-se de crise estética quando artistas em dissidência produzem e ocupam espaços hegemônicos. No tensionamento da língua, aqui pressuposto, a crise se dá porque outras pessoas que não “os homens”, conforme grafa Huizinga (2017), começam a brincar com as palavras. Luma de Andrade (2015, p. 291) contribui nesse entendimento quando propõe que as palavras são “[...] metáforas que usamos para representar a ordem,

são táticas discursivas. As palavras, nesse caso, possuem um sentido poético, que carrega um conjunto de significados”.

Portanto, minha escrita é de crise<sup>13</sup>. Crise às teses, às leis, às regras, às normas, crise, inclusive, ao entendimento, afinal, a artista e pesquisadora travesti Isadora Ravena da Silva já havia entendido que “uma escrita travesti e para parar de ser pretensiosa: essa escrita travesti nasce e se elabora na crise” (SILVA, 2022, p. 58). Pois que não me entendam e inventem outros sentidos, outros significados. A professora, pesquisadora e artista Mileni Roéfero (2022, p. 54) alerta que se a norma é culta, não se pode perder de vista que por meio da cultura “[...] é possível alimentar a manutenção do *status quo* e reiterar a naturalidade com que encaram essa distinção entre as classes”.

A tecnologia linguística não pode ser estática, não pode ser monopolizada, precisa adequar-se às pessoas falantes, pensantes, que usufruem de seu recurso. Afinal, que nome damos à tecnologia que não atende seu propósito? Obsoleta? Inútil? Defeituosa? Há de se fazer a língua uma forma de se narrar, de narrar suas experiências de mundo, de relações, de afetações, ou, então, não há por que grafar, registrar, contar. E, para isso, pode ser necessário inventar, piratear ou deturpar a língua.

Isso não significa que as palavras que estão ausentes, sem significado e sem significância, não existam. Pelo contrário, elas existem, os ‘caçadores de palavras’ é que não conseguem capturar esse oceano de representações; o máximo que conseguem é navegar por ele, mapear algumas ilhas, desenvolver algumas técnicas de navegação e construir o seu glossário. Podem chegar às profundezas, ou mesmo buscar os significados em profundidade, mas não podem fotografar tudo, não conseguem capturar tudo porque o dicionário é apenas um submarino, e a linguagem é um mar de possibilidades [...] Nós sabemos que cada letra, cada palavra, cada significado, cada elo que os autores usam para relacionar um significado com outro é uma construção humana (ANDRADE, 2015, p. 119-120).

O domínio da linguagem, especialmente quando usado para a regulação dos espaços de fala e produção de saberes, pode ser entendido como “[...] um relato de como uma explicação e uma narrativa da realidade foram estabelecidas como normativas” (SPIVAK, 2010, p. 62), que é, em outras palavras, uma “violência epistêmica” (SPIVAK, 2010, p. 63). Para a presente pesquisa, vale pedir que se “reveja os aspectos gramaticais em sua fala/escrita e pense o quanto a língua

---

<sup>13</sup> Sugestão de música: Crisis – ANOHNI, no Álbum Hopelessness (2016).

portuguesa falada e/ou escrita contempla pessoas binárias masculinas” (YORK, OLIVEIRA, BENEVIDES, 2020, p. 09).

Uma vez que reconhecidamente o poder da linguagem, o usufruto da ferramenta linguística e o teor homogêneo da produção de discursos está centrado no que se identifica como sujeito hegemônico – homens, eurocentrados, cisgêneros, brancos, héteros, jovens etc. – vale questionar, duvidar e hackear a fala, a língua e as regras gramaticais, visando, especialmente, agir sobre os discursos. Juno Aguiar (2020, p. 30) corrobora nessa discussão quando denuncia que “[...] o monopólio das narrativas trans por parte de pessoas cisgêneras, seja dentro dos espaços acadêmicos ou fora deles, configura uma injustiça epistêmica que nos obstrui o lugar de agentes de nossas próprias ficções”.

Porque, conforme Spivak (2010) já denunciava, a sujeita subalterna não pode falar porque sua fala é negada, é ignorada. O que Teresa de Lauretis (1994) identifica sendo um problema masculino: homens não estão interessados em ler mulheres, em reconhecer mulheres. Sua epistemologia masculina é o suficiente para idealizar, no campo do pensamento e da linguagem simbólica, “a mulher”, em detrimento das mulheres reais que, mesmo quando acessam alguma produção epistêmica, são devoradas pelo silêncio masculino e pela supremacia do homem no domínio do discurso.

Consequentemente, o mundo inteiro não passa de um grande arquivo em que se inscrevem as linguagens mais diversas, tais como a linguagem do Inconsciente, a linguagem da moda, a linguagem da troca de mulheres, em que os seres humanos são literalmente os signos da comunicação. Essas linguagens, ou melhor, esses discursos, encaixam-se uns nos outros, interpenetram-se, apoiam-se, reforçam-se, engendram a si mesmos e aos outros. A linguística engendra a semiologia e a linguística estrutural, a linguística estrutural engendra o estruturalismo, que, por sua vez, engendra o Inconsciente Estrutural. O conjunto desses discursos gera uma interferência que confunde os oprimidos, que os faz perder de vista a causa material de sua opressão e os lança numa espécie de vácuo a-histórico (WITTIG, 2022, p. 56-57).

Monique Wittig (2022) ainda reforça que o perigo da ideologia discursiva é que ela não é apenas abstrata, nem na ciência, na mídia, nem no pensamento de massa: produz violências materiais e físicas. A supressão do entendimento histórico e tecnológico do discurso – da linguagem – corrobora “[...] com um processo de aceitação de algo que, por excelência, não é natural” (ROÉFERO, 2022, p. 54).

Seria incoerente e hipócrita de minha parte querer falar em linguagem universal – que é uma forma “acadêmica” de se dizer homem cis branco – então, aqui, assumidamente falo em travesti. Em pajubá, para quem ousar. E, apesar de entender os perigos linguísticos de diferenciar trans/travestis, acho digno reforçar a pasteurização e o apagamento que esses malabarismos retóricos e conceituais dos termos geram.

Não sobre pessoas trans, ou sobre mulheres, ou – pior – o tal do *queer* ou o que o valha. Fala sobre travestis. Fala sobre uma existência coletiva e compartilhada, estranha, estrangeira e marginal, que resiste à chuva, à rua e às curras, às doutrinações dos revolucionários centros acadêmicos, às taxonomias das internacionais conferências de gênero e até às brutais e sutis tentativas de lavagem com sabão Transgênero™. Resiste na negação da negação do poder masculino, nas brechas, nas fraturas e nas potências de ruptura e ao fazê-lo – mesmo assim, organicamente, uma porta por vez – aponta, talvez, a possibilidade mais potente de falar, sim, sobre pessoas trans, sobre mulheres, ou – pior – sobre o tal do *queer* ou o que o valha. Quiçá, de anticapitalismo e revolução (PALHA, 2022, p. 09, grifos da autora).

A fala, a linguagem e os discursos são, também, localizáveis. Carregam histórias, ideias, materialidades, violências, apagamentos. Não posso, ou ainda não aprendi de que forma, circular saberes sem depender dessa tecnologia. Portanto, ousou um hackeamento, tal qual as travestis que hackearam os sistemas prisionais para sobreviver (CASTELEIRA, 2021), hackear a prisão linguística da academia, inclusive brincando com as palavras e usurpando alguns estatutos previamente estabelecidos pela hegemonia, como já vem sendo feito por intelectuais trans, travestis, em movimentos de dissidência da norma.

A morfografia estadunidense *queer* era substituída por sua morfografia oral do *cuír*, abrasileirado, sudakanizado, torcido de sua forma e fonética originais. Talvez um gesto para aproximar mais a deserção sexual y de gênero das paisagens da América Lat(r)ina (abigail LEAL, 2021, p. 172).

Porque, se conforme Wittig (2022, p. 81) propõe, “a linguagem projeta feixes da realidade sobre o corpo social”, é meu interesse vislumbrar realidades outras, tensionar as flexões de gênero de acordo com o interesse narrativo, para as nossas, ou para os/as/es nossos/as/es, em contraposição à linguagem deles. Para que estranhem, para que confundam, entre lirismo, deboche, ironia, hackeamento, citação, paródia e infiltrações; para que, de alguma forma, rompa, fissure, descontinue.

É fundamental acionar aqui, também, um recurso violento da cisnorma em se autocreditar pelos avanços e conquistas de pessoas trans. De acordo com Megg Oliveira (2023), cada titulação de uma pessoa trans ou travesti é mais uma forma de romper o silenciamento que nos é historicamente imposto e, assim sendo, acionar uma fala que é necessariamente um cis-lêncio: a travesti está falando.

Ao sermos vistas fora das gaiolas e sem as mordanças, que segundo algumas pessoas cis foram elas que tiraram de nossas bocas, faz com que as narrativas a nosso respeito adquiram os mais variados tons, alguns bastante violentos, questionando, inclusive, nossos corpos e nossas feminilidades (OLIVEIRA, 2023, p. 172).

O que implica na noção de que usurpar a língua, reivindicar nossa voz, não depende de aval ou de tutela cisgênera, branca, masculina: ao contrário, depende do cis-lêncio. Trata-se de uma “[...] recusa à captura e é o entendimento de que essa teoria que te ensinam que tu deves escrever para qualquer leitor é uma grande farsa” (SILVA, 2022, p. 58). Que escutem, leiam, não nos entendam, porque nossas produções transcêntricas são complexas, rigorosas, fortes e, inclusive, desconfortáveis para voCIS. Porque o regime cisnormativo de produção de saberes se dá na medida em que “o direito ao poder é o direito de falar por toda a humanidade [...]” ao passo que pessoas não normativas “[...] podem apenas falar pelo seu grupo de pertença” (OLIVEIRA, 2023, p. 165). Diante deste panorama, é possível afirmar que “não escrevo para qualquer leitor e isso não impossibilita de que qualquer um que tenha acesso a esta escrita possa lê-la como queira” (SILVA, 2022, p. 58).

Reforço mais uma vez, meu embasamento numa banalização – ou, quem sabe, num enaltecimento – da linguagem não é intuito pioneiro meu, não é inventividade minha, mas eco de muitas críticas e teóricas dissidentes da norma que apontam, denunciam e propõem formas outras de pensar, escrever, falar e ler o mundo. Porque não seria possível não romper com algumas formalidades quando meu intuito discursivo é de outra ordem de conteúdo.

### **1.3 – Do Grotesco**

Sem rodeios, vou direto ao ponto: passei a maior parte da minha vida, até pouco depois da minha transição de gênero, entendendo minha existência como *feia*. Não porque, necessariamente, achava desagradável a imagem que via no espelho,



mas por um histórico de quase 30 anos de preterimento, rejeição e humilhações públicas, de modo que internalizei que algo sobre mim era descabido.

Entendi que eu tinha alguma coisa de quebrada, minha existência era medida por faltas e excessos (CASTANHEIRA, LAMBERTI, 2021). Era afeminada demais pra ser um homem, mas era menino demais pra ser mulher; indisciplinada demais pra ser uma criança prodígio, afetuosa demais pra ser praticante de *bullying*; notas baixas demais pra ser aluna exemplo, leitora demais pra ser uma aluna problema; tímida e descabida demais pra ser popular, comunicativa e engraçada demais pra ser excluída e sozinha; nunca me coube em mim e nunca coube nos espaços, por sobrar ou faltar<sup>14</sup>.

Atualmente, com recursos epistêmicos e transepistemológicos, consigo nomear algumas dessas sensações de desconforto. Fui – e sou – um projeto patriarcal fracassado, e a escola, a família, a economia afetiva e o reconhecimento social nunca pouparam esforços em me fazer perceber essa falha. Sou fruto de um “[...] projeto pedagógico de criar monstros” (HALBERSTAM, 2020, p. 45). E, se hoje consigo não pensar a monstruosidade, a feiura e o fracasso no lugar de marcas pejorativas e dores de meramente existir, devo à noção de estética grotesca, de ridículo, de deboche, essa saída, essa sobrevivência.

Aquelas que desobedecem, somos relegadas à feiura e ao abandono, com intuito coercitivo, para que aprendam, os normais, que ser parecido com a gente custa caro socialmente, é triste e solitário. “Largaram nossas mãos, apagaram nossa história, retiraram nossos nomes, identidade e direitos. Negaram nossa humanidade” (YORK, OLIVEIRA, BENEVIDES, 2020, p. 06). Acima de todas essas violências, preterimentos e apagamentos – que são ações da norma sobre as sujeitas em dissidência – ainda assim, feio mesmo é não ser cis, né?

Tanto Naomi Wolf (2021), ao identificar a ideia de beleza como uma agregação de valor, uma facilidade de pertencimento social e um benefício – também uma exigência – em detrimento de pessoas que não cumprem essas demandas hegemônicas, quanto Jack Halberstam (2020), que identifica na própria universidade a aproximação de beleza-justiça e o poder narrativo da produção de saberes, denunciam uma supremacia da beleza no tecido social, econômico, epistêmico, cultural, artístico.

---

<sup>14</sup> Sugestão de música: Deus é Travesti – Alice Guél, no EP Alice no País que Mais Mata Travestis (2017).

Rancière (2005) atrela o que se chama de “Belas Artes” ao controle de acesso às produções visuais, culturais e artísticas, o que, novamente, associa o belo, o sublime, ao correto e à hegemonia. É, portanto, questionável, quem são os/as/es feios/as/es, onde habitam tais monstros, e o que falam, como falam, com quem falam? O fato é que “[...] o feio era definido em oposição ao belo e quase não se encontram tratados mais extensos consagrados ao tema, mas apenas menções parentéticas e marginais” (ECO, 2022, p. 08).

Megg Rayara Gomes de Oliveira (2020) colabora nesse entendimento quando denuncia as características estéticas – grotescas – da figura do diabo, o grande vilão da narrativa religiosa cristã, às peles racializadas – pretas, pardas, vermelhas – e aos trejeitos afeminados, à sexualidade e à sensualidade, em oposição à brancura da pureza angelical. Nesse sentido, abigail Campos Leal (2021) aponta a ideia de criança pura sendo localizável na criança branca, cisheteronormativa, angelical, em contraponto ao pivete<sup>15</sup>, o moleque. Paul Preciado (2020a) também denuncia a eleição de uma infância mais valorizada – pura, europeia, hetero-cis centrada – em detrimento do extermínio e da violência de outras, as racializadas, as que desobedecem a cisheteronorma. João Paulo Baliscei (2020) identifica nas animações da Disney um padrão de feiura e descabimento – pela desobediência de gênero, pela racialidade, pela gordura – nas personagens vilanescas e mais uma vez indica isso como uma forma narrativa visual de elencar valores à estética.

Umberto Eco (2022, p. 10) aponta que noções de belo e feio não podem ser atribuídas anacronicamente, em diferentes culturas e povos, uma vez que a própria “[...] imagem de um Cristo flagelado, ensanguentado e humilhado, cuja aparente feiura corpórea inspira simpatia e comoção a um cristão”, ou seja, há de se considerar as moralidades e os conflitos de interesse que regem e edificam o que é belo e o que é feio. Há de se localizar e contextualizar. Aqui, não falo do feio e do grotesco que é comercializado, que é glamourizado: falo da feiura social, do não pertencimento, do grotesco humano, daquilo que é desprezível, asqueroso, vergonhoso, que é difícil de olhar, mas não se consegue desviar os olhos. Afinal, segundo Eco (2022), quando há interesse comercial, o feio passa a ser belo rapidamente.

---

<sup>15</sup> Sugestão de música: Pivete – Puro Suco, no álbum Cacau (2023).

Na sociedade ocidental contemporânea, desviar das normas de gênero, sexualidade e padrão estético de beleza em geral – magreza, brancura, juventude etc. – é adentrar territórios feios. É inerente à existência travesti essa leitura de monstruosidade, não porque sejamos, necessariamente, monstros, horrorosas e grotescas, mas porque somos lidas assim pela sociedade, tratadas assim (OLIVEIRA, 2022a). Desviar da beleza normativa, da imposição violenta de um padrão rígido de beleza, conforme proposto por Naomi Wolf (2021) pela metáfora da “Donzela de Ferro”, é sinônimo de horror e precisa servir de exemplo do que não se pode ser.

[...] a travesti sendo identificada como anormal, um monstro, passa a ser indesejada, uma ameaça à ordem, à moral e aos bons costumes, sendo vítima de violência de diversas formas, física, verbal e/ou psicológica. Tal violência é justificada como uma forma correta e justa de tentar corrigir esta anormalidade [...] (ANDRADE, 2015, p. 138).

Em outras palavras, o grotesco é usado de maneira pedagógica para se corrigir, mutilar, adequar tudo aquilo que à ordem e à hegemonia não interessam, a fim de não “sujar” o tecido social, não instaurar no lugar de possível um caminho de desvio. “Os nossos corpos não são abjetos por si só. Não existe um corpo que seja anterior à cultura; do contrário, todos os corpos são fabricados por tecnologias culturais precisas” (AGUIAR, 2020, p. 79). E, essa ambivalência díspar entre feio e belo, grotesco e sublime, é secular, fundante e estrutural na nossa sociedade ocidental, cristã, branca, hetero-cis-patriarcal.

A categoria do grotesco, que engloba as noções estéticas de feio, obsceno e imoral também, foi usada em diversos momentos para criar o medo, um recurso pedagógico-político que mostrava quem era vilão, quem era maligno, na mesma medida em que delineava formas não socialmente aceitas de ser e estar no mundo, na forma de caricaturas políticas, não só nas artes pictóricas, mas também nos discursos, nas ficções, nas mídias populares e até em obras de cunho infantil, como quadrinhos e animações (ECO, 2022).

Mas no pensamento dos modernos, ao contrário, o grotesco tem um papel imenso. Aí está por toda parte; de um lado, cria o disforme e o horrível; do outro, o cômico e o bufo. Põe ao redor da religião mil superstições originais, ao redor da poesia, mil imaginações pitorescas. É ele que semeia, a mancheias, no ar, na água, na terra, no fogo, estas miríades de seres intermediários que encontramos bem vivos nas tradições populares da Idade Média; é ele que faz girar na sombra a ronda pavorosa do sabá, ele ainda que dá a Satã os cornos, os pés de bode, as asas de morcego. É ele, sempre ele,

que ora lança no inferno cristão estas horrendas figuras que evocará o áspero gênio de Dante e de Milton, ora o povoa com estas formas ridículas no meio das quais se divertirá Callot, o Michelangelo burlesco. Se passa do mundo ideal ao mundo real, aqui desenvolve inesgotáveis paródias da humanidade (HUGO, 2007, p. 30-31).

O excerto de Victor Hugo (2007) também associa algumas palavras ao grotesco que, durante a minha vida, foram sendo acopladas aos meus entendimentos de mim mesma: cômico, bufo, poesia, horrendas figuras, burlesco, paródias.

Minha trajetória, enquanto artista e pesquisadora, se perde pelos lugares da palhaçaria, das comédias e mascaradas, das festas populares e informais, das deformidades, dos erotismos, das paródias e adaptações dos clássicos – por falta de estrutura ou por puro deboche – ou seja, de um lugar de se divertir e gozar com os descabimentos que me foram impostos, inclusive pela própria linguagem transformista.

Não existe uma fronteira onde começam ou terminam Lua, sua *clown*, Galathea X ou Andromeda X (*drag king* que a compõe). Não há uma hierarquia de importância entre essas quatro facetas que a atriz/transformista pode experimentar (DE SOUZA, 2023, p. 178).

Vale ressaltar que as monstruosidades, além de gerar horror e paúra, também causam efeitos de fascinação, pelo desconhecido, pela exotificação, pelo misticismo. O grotesco, pensado aqui na chave de categoria estética, não é unilateral, não se resume ao socialmente conhecido como feio e pode, inclusive, ser sacro, cômico, mágico, sedutor, intimidador, misterioso, deslumbrante (ECO, 2022).

A ideia de beleza e o lugar do sublime não deveriam ser entendidos como esteticamente *superiores*, são meramente esteticamente diferentes. A atribuição de valores sociais, econômicos e artísticos às diferentes propostas estéticas respinga – ou propositalmente separa – no acesso de sujeitas. Porque não só de harmonia e proporção se separa o bonito do horrível, mas os dispositivos de raça, as classes econômicas e outros recortes que fazem pertencer mais ou menos ao padrão estabelecido (ECO, 2022).

Contra a subjetivação neoliberal, há os corpos queer e corpos trans\*, os monstros, os freaks, os crips (estropiado.a.s, no sentido positivo do termo) e os corpos nus. Eles têm em comum reivindicar espaços e 'corpos que importam' em toda a sua multiplicidade. Também corpos de prazer, dedicados a formas de sexo não reprodutivo, os corpos políticos em público. Podemos chamá-los de multitudes queer, se quisermos. Eles combatem a subjetivação neoliberal, cujo objetivo é colocar os corpos para trabalhar nas piores condições.

Essas políticas queer e transfeministas se apoiam no poder do corpo e do corpo produzido coletivamente. Eles combatem formas de expropriação corporais e espaciais (BOURCIER, 2020, p. 116).

Por isso, o termo de Bya Braga (2017) “Feias Artes” me contemplou muito. Em minhas produções, gosto de brincar com a escatologia, o sexo, o erotismo, o ridículo, o constrangimento, a sujeira, a deformidade, o absurdo, jubilar os não lugares que socialmente me foram impostos e, em nenhum momento, isso significou ausência de rigor, negligência técnica, despreocupação narrativa ou estética<sup>16</sup>. Ao contrário, apenas tomava outros rumos – mais perdidos do que certos – de pensar e produzir afetações artísticas, em sua maioria, pelo viés do corpo, o que Ludmila Castanheira (2018) também identifica como uma forma feminista, latino-americana, de produzir arte política.

Arte transformista, ou o que comumente se chama de Drag – Queen, King, Queer ou outras variantes – também não escapa. Comumente descrito como superlativo, paródia ou sátira (JESUS, 2012), no lugar da comicidade ou da subversão (LAMBERTI, 2021), ou das experimentações tecnológicas de gênero (PRECIADO, 2018), é da ordem das máscaras, não pertence às Belas Artes e, historicamente, sempre esteve atrelado às culturas margi(a)nais, ou trans, ou ativistas, ou festivas. “No Carnaval prevaleciam as representações grotescas do corpo (tal qual as máscaras), as paródias de coisas sacras e uma licença plena de linguagem, inclusive blasfematória” (ECO, 2022, p. 140).

Um dos elementos historicamente associado ao feio, ao grotesco, é o hibridismo, informações díspares e conflitantes numa mesma figura/sujeita (ECO, 2022). Aí reside o teor abominável e monstruoso da linguagem transformista, a reinscrição de signos de gênero, o superlativo, a bricolagem; isso também explica um bocado o por que as identidades trans são socialmente vistas como feias, errôneas, por um entendimento transfóbico de uma incoerência dos signos.

Por mais que comercialmente é possível identificar essa captura das figuras transformistas numa narrativa da beleza, é inocente e estúpido achar que nós, figuras que flertamos com as borras, somos da ordem da hegemonia. Porque é possível traçar uma linhagem – nada patriarcal e reprodutiva (HALBERSTAM, 2020) – que atrela o grotesco às formas cômicas da bufonaria e da palhaçaria, conforme aponta Leandro Pinheiro (2019), às artes transformistas, por algumas similaridades.

---

<sup>16</sup> Sugestão de música: Va(r)nitás, Vanitas... (Omnia Vanitas) – Sopor Aeternus & The Ensemble of Shadows, no álbum Dead Lovers Sarabande, Vol. 2 (2000).

Na concepção visual do palhaço, o grotesco revela-se no exagero do corpo, na vestimenta, nos gestos na voz e na maquiagem. Em relação à maquiagem, dois elementos destacam-se como típicos do grotesco, o nariz e a boca. Ambos são caracterizados por provocar deformidades, extrapolar os traços naturais do rosto do ator/palhaço, além de trazer o aspecto exagerado e expressivo para a fisionomia [...] A boca é um elemento importante na composição da máscara do palhaço, ela é responsável por atribuir o caráter grotesco da máscara/maquiagem clownesca, bem como o tom cômico à figura do palhaço (PINHEIRO, 2019, p. 149-150).

Associar maquiagem, deformidade e máscara já dá uma forte conexão entre a linguagem transformista, palhaçaria e bufonaria, amalgamadas todas as linguagens na estética grotesca. Quero ressaltar, porém, a simbologia nariz-falo e boca-orifícios penetrantes, que são fortemente mencionados como recursos cômicos, grotescos e eróticos (FO, 2011; PINHEIRO, 2019; ECO, 2022). Por isso, cercear a boca é fundamental, porque as penetráveis são sempre as minorias em dissidência (PRECIADO, 2020a).

Porém, num salto metafórico e em paralelismo arte-vida, é possível tensionar ainda mais a simbologia da boca. Sempre a boca. Conforme Grada Kilomba (2019) pontua, a importância de selar a boca da população preta para uma manutenção da norma branca. De acordo com algo que eu já previamente identifiquei, há uma urgência de pintar bocas monstras que mastiguem a norma para narrativas desobedientes de gênero (LAMBERTI, MAIO, STUBS, 2019). É pela boca que a norma pode ser questionada, que as pessoas subalternizadas podem acionar a fala (SPIVAK, 2010), mesmo sem a hegemonia escutar. Não é de se ignorar, então, que algumas bocas são sublimes e, por isso, convidadas à fala, e outras, as grotescas, as disformes, as mascaradas, não. A boca, que ri, que fala, que devora o mundo<sup>17</sup>.

Outro ponto elementar que associa as linguagens da bufonaria/palhaçaria às artes transformistas é a formação de famílias, disformes e descabidas, que Beth Lopes (2017, p. 15) aponta serem de teor pedagógico, “[...] que iniciavam na arte os irmãos, primos, tios e avós, costume ainda comum em nossos dias no ambiente circense mais tradicional”, que, mesmo com algum grau de consanguinidade, não responde necessariamente ao molde de família patriarcal hetero-cis-centrada, elemento que eu já identificava nas formações de Haus Drag/transformistas (LAMBERTI, 2021).

---

<sup>17</sup> Sugestão de música: Boca – Liniker, no álbum Goela Abaixo (2019).

Mais uma vez, vale reforçar que a constituição de vínculos, sejam artísticos, de amizade ou de cunho pedagógico se faz presente em muitos grupos não normativos, conforme o que Jack Halberstam (2020) identifica por filiação queer, por amizade ou identificação, e as famílias trans/travestis que se acolhem pós rejeição familiar, se protegem das violências e produzem seus próprios saberes (abigail LEAL, 2021; ODARA, 2020). Como no caso dos agrupamentos grotescos em que “[...] o bufão vive em bandos e é entre seus pares que ele ganha poder” (LOPES, 2017, p. 24).

Apesar de parecer uma digressão do campo do grotesco, não vejo dessa forma: a validação de uma forma linear de família é do campo do belo, das famílias hegemônicas – e, portanto, brancas, cis, hétero – e feio mesmo é não caber nisso, mesmo que nosso descabimento seja uma atitude violenta de manutenção da norma. Porque a hegemonia da beleza precisa se impor, mesmo que, e talvez principalmente, por mecanismos violentos de extermínio das dissidências, das feiuras, das grotescas.

Victor Hugo (2007) e Jacques Rancière (2005), afirmam que o belo – o sublime, a tragédia, o cânone – é historicamente, socialmente, economicamente, tratado de maneira superior ao feio – o grotesco, a comédia, o popular – que pode se justificar também pela afirmação de Leandro Pinheiro (2019, p.101) em que “a perfeição é aniquilada pelo humor”, e a norma não pode conceber ser questionada, quiçá diminuída.

É também pelo lugar do popular, das artes de feira, de rua, de itinerância (FO, 2011) que me vejo pertencente ao grotesco, sabendo da forte ligação das identidades trans com as ruas, lugares em que somos paradoxalmente jogadas para e expulsas de, conforme relata Jovanna Baby da Silva (2021, p. 18) “embora fosse da rua que retirássemos nosso sustento, para nós, travestis, não era permitido andar livremente pelas ruas, durante o dia éramos alvos de zombarias e a noite de batidas policiais constantes e violentas”.

Porque o belo é da ordem da moral, dos bons costumes, da religião, proveniente do domínio do cristianismo e das ideias de uma burguesia em ascensão na era moderna. É, também, do discurso hegemônico e cristão de dicotomizar quem pode, quem não pode, quem é bom e quem é mau, conseqüentemente, o belo e o feio (HUGO, 2007).

E, ainda nesse paralelo, se o sublime – o belo – elege uma única forma, harmoniosa e correta, o grotesco – o feio – abre brechas para mil (HUGO, 2007). Assim o é com a cisgeneridade, que permite e demanda uma única forma de ser homem ou mulher, ao passo que a transgeneridade/travestilidade é uma abertura radical às formas de ser, estar e desejar o mundo (Dodi LEAL, 2021a). Assim sendo, a ideia de suposta simetria entre belo e feio – um suposto paralelismo entre cis e trans – é incabível.

[...] o feio da natureza, o feio espiritual, o feio na arte (e as diversas formas de incorreção artística), a ausência de forma, a assimetria, a desarmonia, o desfiguramento e a deformação (o mesquinho, o débil, o vil, o banal, o casual e o arbitrário, o tosco) as várias formas de repugnante (o desajeitado, o morto e o vazio, o horrendo, o insosso, o nauseabundo, o criminoso, o espectral, o demoníaco, o feiticeiresco, o satânico). Isso tudo é demais para que se continue a dizer que o feio é o simples oposto ao belo, entendido como harmonia, proporção ou integridade (ECO, 2022, p. 16).

Não me foi possível, então, ver minha própria imagem no que esteticamente é elencado como sublime. O grotesco me acolhe e me contempla, não por uma incapacidade, mas por uma negação radical do que se entende pelo sucesso normativo (HALBERSTAM, 2020), por carregar em meu corpo signos contraditórios dos binários cisnormativos, por habitar lugares de horror social, de descabimento de caráter, de desvios, de fugas. É um reconhecimento de que o não pertencimento carimba nas pessoas um lugar de monstros, mesmo que “não são, porém, monstros legendários, mas monstros que vivem ignorados bem perto de nós” (ECO, 2022, p. 437).

Porque, mais uma vez, se a comicidade é tida em um lugar menor, é por ter seu teor subversivo abertamente reconhecido. É porque o riso, o constrangimento, tem forte teor pedagógico que tanto pode reiterar a norma – no lugar da humilhação pública de crianças em dissidência nos meios formais de Educação (ANDRADE, 2015) – quanto podem fragilizar o poder ao rir dele, conforme apontam Henri Bergson (2018) e Umberto Eco (2022). Tais contrastes são tipicamente grotescos, e não necessariamente cômicos, mas “[...] a expressão do que é paradoxal, que é ridículo e horripilante ao mesmo tempo” (PINHEIRO, 2019, p. 100).

Henri Bergson (2018) colabora com as diferenciações entre comicidade, exagero, paródia e feiura, ainda que estejam constantemente atrelados uns aos outros, existem e independem-se. O filósofo ainda afirma que rir não é, necessariamente, da ordem da estética, mas



possui, no entanto, algo de estético, uma vez que o cômico nasce do momento preciso em que a sociedade e os indivíduos, livres dos cuidados com sua conservação, começam a se tratar a si mesmos como obras de arte [...] em uma zona neutra na qual o homem se dá simplesmente em espetáculo ao homem, uma certa rigidez do corpo, do espírito e do caráter, que a sociedade gostaria ainda de eliminar para obter de seus membros a maior elasticidade e a mais alta sociabilidade possíveis (BERGSON, 2018, p. 45).

O que implica, mais uma vez, no perigo da comicidade enquanto potencial coercitivo: violenta quem escapa e denuncia e ridiculariza a própria norma, a depender de para onde a vara cômica envergar. Dominar, portanto, os mecanismos cômicos – e, quase que conseqüentemente, os mecanismos grotescos, feios e descabidos – faz parte do que entendo como estratégia de sobrevivência, que Megg Rayara (2020) e Samilo Takara (2017) também atrelam às existências e resistências de crianças bichas na Educação formal.

Luma Nogueira de Andrade (2015) aponta a comicidade como uma estratégia de suas interlocutoras travestis para pertencimento escolar, fazendo rir a norma é possível pertencer, num movimento de ser a piada para ser menos perigosa<sup>18</sup>. Não quer dizer, porém, que o humor não vinha intencionalmente, para proteger a sujeita, corroendo também um pouco da violência normativa que imperava sobre as corpos em dissidência ali alvejadas. A autora ainda explana que

essas ‘maneiras de fazer’, que também podemos chamar de táticas de sobrevivência, são táticas de antidisciplina e de resistência usadas por cada um dos alunos para burlar ‘gramáticas’, ‘cartografias’ e ‘etiquetas’ da escola. Eles constroem, por debaixo da farda e da fila, suas próprias linguagens, seus próprios espaços de intimidade e suas maneiras de agir, que podem mudar de acordo com o grupo ou a ocasião (ANDRADE, 2015, p. 291).

A trajetória escolar, de acordo com o supracitado, pode ser uma experiência de tortura para qualquer criança que não caiba na norma, de modo que “a energia libidinal da troca entre monstro e criança, [...] deveriam ser capazes de chocar o sistema, tirando-o de seu estado de complacência” (HALBERSTAM, 2020, p. 44-45). Assumir o lugar de monstruosidade grotesca pode retirar o poder violento que ele imprime sobre nós, usando o ridículo a seu favor quando convém e escapando dele de acordo com as demandas.

[...] nas culturas em que existe um forte senso de pudor, o gosto por sua violação manifesta-se através do oposto do pudor, que é a obscenidade. Pode-se exhibir comportamentos obscenos por raiva ou

---

<sup>18</sup> Sugestão de música: A Lenda – Linn da Quebrada, no álbum Pajubá (2017).

por provocação, mas com muita frequência a linguagem ou o comportamento obsceno simplesmente fazem rir – basta pensar na satisfação com que as crianças apreciam dizer ou ouvir piadas sobre excrementos (ECO, 2022, p. 131).

Ao grotesco se atrelam deformidades, indisciplinas, desobediências, hibridismos, superlativos, burlas, contradições, quimeras, falhas, terrores, desvios, nojeiras, assombrações, ameaças, ironias, enganos, mistérios dentre outras características. Nessas conexões com os submundos que pessoas em dissidência podem encontrar forças e estratégias, em conexões com pares – fora da ordem do sublime – para fortalecimento de si e de grupo. Luma de Andrade (2015, p. 273-274) propõe movimentos de resistência que se inspiram em recursos animais, rastejantes e até desleais.

O objetivo da tática é dissimular, é disfarçar para seguir em frente, é enganar o olhar do outro, como fazem os insetos e outros animais. A fabricação que se quer encontrar não é a produção da disciplina, é a produção de uma poética, de uma estética camufladora como fazem os camaleões. É a arte de camuflar a dor, de evitar o bote, de se misturar e ‘mudar de pele’ (em alguns momentos) para não ser visto, de mudar de ideias e de roupa (contra a própria vontade) para não ser agredido.

Como o grotesco e o feio, que abrem mais possibilidades estéticas (HUGO, 2007; ECO, 2022); ou a transgeneridade, que expande o escopo de possíveis formas de ser e estar (Dodi LEAL, 2021a); tal qual a comicidade, que denuncia os costumes e faz-se estranhar (BERGSON, 2018); também o fracasso, a falha, vislumbra campos de impossíveis, reconfigura rotas e oxigena a imaginação (HALBERSTAM, 2020). Ao pensar fora das regras, fora do que a hegemonia sublime narra como nobre, digno e honroso, é possível vislumbrar a própria existência além daquilo que ofende e suja o mundo, ou está ali apenas validar a ordem harmoniosa do mundo (ECO, 2022).

E, se conforme Huizinga (2017) afirma, a ludicidade e o prazer de jogar antecedem a cultura, há de se identificar na jocosidade algo de amorfo, de disforme, que pode corroer algumas das estruturas rígidas e violentas que regem nossa sociedade atual. O lugar de afirmação fracassada e grotesca permite que se imagine outra forma de organização, outro modo de relação social, outra condicionante de valoração que não o preterimento do feio pelo belo.

Porque a esperança, a visão linear de futuro e sucesso, a narrativa do sublime e do belo, são profundamente reprodutivas e cisheteronormativas

(HALBERSTAM, 2020). No desespero, nos profundos infernos, nas monstruosidades, nas sarjetas, escondem-se possibilidades de outros fins de mundo, outros fim-turos (Dodi LEAL, 2021b).

Leandro Lago Santos Pinheiro (2019) pesquisa o grotesco pelo seu teor revolucionário, de estranhamento da linearidade normativa, pelo acesso ao sobrenatural, ao inimaginável e ao tabu social e é por esses mesmos motivos – e alguns outros – que a estética grotesca se faz fundante na minha produção, na minha vida.

Quando o autor afirma que rir da fraqueza humana é autodestrutivo (PINHEIRO, 2019), não deixo de atrelar aos desejos de fim de mundo – o mundo estruturado no sublime e no belo que nos violentam – que o riso pode proporcionar, conforme apontado por Henri Bergson (2018) quando afirma o potencial corrosivo e coercitivo do ato de rir e, inexoravelmente, às tendências de pulsão de morte que Halberstam (2020) atrela ao sujeito queer, por negar a continuidade linear hétero-cis patriarcal, mas é, também, uma estratégia subversiva, enquanto “[...] o cômico-obsceno, ao nos fazer rir do opressor, representa também uma espécie de revolta compensatória” (ECO, 2022, p. 135).

Em outra perspectiva, é pela ambivalência paradoxal, por sua dificuldade de delineamento, que a bufonaria, o grotesco, se aproximam dos movimentos do se perder, do vagar e do fracassar, “esta impossibilidade de estabelecer limites para a forma é geradora do grotesco como categoria estética” (LOPES, 2017, p. 25). Há, no grotesco, uma tendência desafiadora de denunciar os horrores sociais, as mazelas de populações dissidentes da norma e pode ora positivar pelo viés estético do gozo, da valoração, ora tornar ainda mais explícito aquilo que continua feio – seja moral, plástico, harmônico – e reinserir, reafirmar isso no mundo, no tecido social.

Na vida cotidiana somos cercados por espetáculos horríveis. Vemos imagens de populações onde as crianças morrem de fome, reduzidas a esqueletos de barriga inchada, de países onde as mulheres são estupradas por invasores, de outros onde corpos humanos são torturados, assim como ressurgem continuamente sob nossos olhos as visões não muito remotas de outros esqueletos vivos à espera de entrar em uma câmara de gás. Vemos membros dilacerados pela explosão de um arranha-céu ou de um avião em voo e vivemos no terror de que isso possa acontecer conosco. Tais coisas são *feias*, não apenas em sentido moral, mas em sentido físico, isso porque suscitam nojo, susto, repulsa – independentemente do fato de que possam inspirar piedade, desdém, instinto de rebelião, solidariedade, mesmo quando aceitas com o fatalismo de quem acredita que a vida nada mais é que uma história contada por um idiota, cheia de som e

fúria e vazia de significado. Nenhuma consciência da relatividade dos valores estéticos elimina o fato de que, nestes casos, reconhecemos sem hesitação o feio e não conseguimos transformá-lo em objeto de prazer. Compreendemos então por que a arte dos vários séculos tem voltado com tanta insistência a representar o feio. Por mais marginal que seja, sua voz tenta recordar que há neste mundo algo de irreduzível e maligno (ECO, 2022, p. 436, grifos do autor).

É por uma sensação de não pertencer ao mundo, às belezas e ao funcionamento normal da sociedade, que enxergar por filtros grotescos se faz não só conveniente mas também necessário e, mais uma vez, identifico as figuras cômicas, deformadas, socialmente malquistas como pares.

[...] esse caráter grotesco e marginal do bufão é que se torna herança para o palhaço. Por ser herdeiro do bufão, o *clown* também se torna um marginal, pois, assim como o bufão, ele possui uma visão de mundo deslocada. A lógica do palhaço e do bufão foge ao aspecto de 'normalidade' das coisas. Porém, o *clown* seria uma espécie de bufão mais brando, sem essa carga violenta que a figura do bufão representa (PINHEIRO, 2019, p. 148).

Da mesma forma que o grotesco se faz ridículo e horrível (PINHEIRO, 2019), é notável uma vasta gama de comicidade, desde a mais inocente e sutil, tal qual a palhaçaria na linha de Marcelo Colavitto (2016), e as mais agressivas e radicais bufonarias (BRAGA, 2017), que contrastam e carregam em si esse paradoxo que muito incomoda a norma: riem de nós porque nos temem, temem serem ridículos do jeito que nós somos, temem que não os temamos por não serem ridículos e, conseqüentemente, há o temor de serem risíveis por não se entenderem no lugar de ridículos.

Há aí um prazer em encarnar tudo aquilo que aterroriza quem fez da nossa vida um inferno. Um prazer em ver ruir os prédios que não nos deixavam entrar. Em gargalhar de quem ridicularizava nosso jeito de ser. Em alguma medida, o campo do pensamento estético grotesco é um acalanto, uma vingança, uma reparação e uma nova forma de enxergar a própria existência sem a vassalagem de sermos subservientes aos belos.

#### 1.4 – Da Ficção

Quando pensei o presente tópico, indaguei sobre o termo mais apropriado – Narrativa? Fantasia? Autoficção? Fabulação? Opto, então, por ficção, por entender que de alguma forma os outros conceitos estão acoplados ou interdependentes deste.

Decorrendo do que já investigava no processo de Mestrado (LAMBERTI, 2021), reafirmo que ficção rompe o binário verdade x mentira, concordando com Rancière (2005, p. 57), em que afirma que “a revolução estética transforma radicalmente as coisas: o testemunho e a ficção pertencem a um mesmo regime de sentido”. É um regime que não se propõe mentir ou dissimular a verdade, mas instaurar outras possibilidades da narrativa, do discurso, da sensibilidade poética, da afetação, ou, nas palavras de Preciado (2023, p. 290), “a pergunta não é o que é verdade e o que é ficção. A pergunta é: o que é possível afirmar?”.

Não diferencio a produção científica e acadêmica da produção artística no que tange seu teor criativo e ficcional, por isso, inclusive, reafirmo que os jogos de palavras e as fabulações da presente tese são produções científicas, mesmo que à norma não pareça palatável. Porque é pelo rearranjo de teorias, de epistemes, de experiências, que hipóteses são criadas, que conceitos são cunhados, que paradigmas são questionados. Tal qual o é com a linguagem, a tecnologia também pode ser jogada, ludicamente usufruída.

Tanto por uma necessidade visceral de negar radicalmente o que se vive como norma, ou normalidade, quanto por uma sede de viver outras vidas, a ficção é, para mim, um respiro, uma metodologia, uma técnica e uma pulsão. Porque pelo exercício do imaginário, a própria realidade pode ser negociada, inclusive – e principalmente – pela ação coletiva e compartilhada (CASTANHEIRA, 2018).

Não necessariamente isso se dá na romantização sonhadora de ficcionar futuros “melhores”, é também no ato de esgarçar a ficção una de realidade estática, pois “se o futuro está para ser moldado, e o presente é colapso, esgotar o que existe é a condição de abertura dos portões do impossível” (MOMBAÇA, 2021, p. 112).

A escrita de Walidah Imarisha (2016) me impactou profundamente desde a primeira vez que tive contato com ela. A ideia de ficções políticas e visionárias me instigaram, porque a própria criação artística – pensando aqui especificamente o transformismo para o campo dos gêneros – cumpre a função de deturpar o véu de seriedade da norma que sustenta a narrativa da realidade, que é também um exercício de poder ficcional e, vale reforçar, “[...] não há inocência nas ficções de

mundo, sobretudo nestas ficções que enxergam apenas injustiças no futuro de pessoas não-cis, não-brancas e não-heterossexuais” (AGUIAR, 2020, p. 148).

Rancière (2005) dialoga com essa noção, que a produção ficcional é um regime de discursos que não pode ser monopolizado pelas “Belas Artes”, justamente para que se possa criar, ficcionar, obras do ordinário, que demonstram possibilidades outras de experienciar o mundo, questionando mesmo a ideia de acesso ao sublime, quando se entende que “o banal se torna belo como rastro do verdadeiro” (RANCIÈRE, 2005, p. 50).

Uma criação ficcional, mesmo quando não se propõe assim, está negociando a realidade, seja por seu repertório, por seu embasamento, ou pelo discurso que dispara e, como tal, é um mecanismo urgente de ação política e social, já que “a grande sacada da ficção especulativa é a de representar do futuro aquilo que está já em jogo no presente” (MOMBAÇA, 2021, p. 111). Pelo viés da narrativa – e não explicitamente e exclusivamente textual – é possível acionar uma “[...] nova maneira de contar histórias, que é, antes de mais nada, uma maneira de dar sentido ao universo ‘empírico’ das ações obscuras e dos objetos banais” (RANCIÈRE, 2005, p. 55).

Contar histórias é revolucionário, é poderoso, pode reinventar toda uma narrativa sobre determinados povos, culturas e sujeitos/as/es, pode trazer dignidade, representatividade, complexidade, fazer alguém não se sentir tão sozinha<sup>19</sup>, conforme relatado pela escritora nigeriana Chimamanda Adichie (2019). Dodi Leal (2021b) dialoga com esse entendimento ao problematizar o perigo de uma única pessoa trans ocupando os meios de produção de saberes – ou de histórias – e esse esvaziamento metonímico da polissemia narrativa.

A mídia oportunista se sente confortável em publicizar narrativas trans e criar estereótipos, com os quais caímos no imaginário do senso comum, ou seja, aquela narrativa como única e possível vivida por pessoas trans. Literalmente essa narrativa serve como uma régua ou um compasso para medir toda existência de uma população que por si só é diversa. Somos vistas por uma única lente, o que leva, mais uma vez, o Sistema a nos formatar, encaixar em uma única forma de ser e estar no mundo. Consequentemente, isso conduz as pessoas cis a nos comparar com esses personagens que, na grande maioria, não dialoga com a nossa realidade (ODARA, 2022, p. 137).

---

<sup>19</sup> Sugestão de música: Home With You – FKA Twigs, no álbum Magdalene (2019).

A composição iconográfica do horror, do errado, do feio e do desvio é permeada de representações que versam sobre existências reais, desde “[...] impensáveis figuras humanoides contorcidas como um atleta de circo que introduzisse a cabeça entre os joelhos” (ECO, 2022, p. 112), que dizem respeito às práticas incomuns e/ou sobre-humanas, mas também sobre condições existenciais, identitárias, corporais, sendo “[...] nascimentos anômalos, crianças de duplo sexo” (ECO, 2022, p. 107). Tais narrativas, mesmo quando imagéticas, causam no tecido social o ostracismo e patologização de sujeitas – artistas de rua, pessoas intersexo, identidades trans, sexualidades não reprodutivas – por entranhar no imaginário tais situações sendo ruins. “A transgeneridade foi historicamente associada com tristeza, sofrimento e moléstia desde a sua oficialização como categoria diagnóstica” (AGUIAR, 2020, p. 139). É necessário repensar onde reside, quem detém, de que forma opera o poder de narrar histórias e banhá-las de *teor de verdade única*.

Aqui, é necessário articular a noção de *grotesco* com o recurso pedagógico e moralizante que as ficções podem operar. Mesmo, e talvez principalmente, no campo imaginário, a atribuição de valores díspares – feio x belo, certo x errado – cumpre uma função de validar determinadas formas de ser, estar e desejar o mundo ao passo que instaura a ideia de que não ser assim, não concordar com isso, é errado, passível de punição, é feio (ANDRADE, 2015; OLIVEIRA, 2022a; BALISCEI, 2020).

[...] antes mesmo da utilização da escrita, a imagem era utilizada para difundir determinadas formas de pensamento, podendo ser usada para reafirmar ou questionar situações de poder [...] Assim, os outros corpos, aqueles que se distanciam desse modelo, consideradas inadequados pela lógica da cisgeneridade heterossexual branca, imposta pelo modelo civilizador europeu, merecem e devem ser ignorados. Se por acaso forem retratados, devem ser mostrados de maneira a confirmar sua suposta inferioridade (OLIVEIRA, 2022a, p. 43).

Oxigenar e pluralizar o imaginário, circular outras histórias, faz pelo tecido social um movimento de aprofundamento, de tensionamento, até mesmo por instaurar contradições dentro de uma mesma temática, com a mesma complexidade com que a matriz dominante opera, cheia de sinuosidades discursivas. É pela ficção que algo outro pode ganhar espaço, tempo e corpo, que outras pessoas podem compartilhar outras percepções de mundo, outras sensibilidades, outras afetações.

A noção equivocada que a pessoa imaginativa – informalmente conhecida por mim, e outras tantas, como *nerdola*, *fanfiqueira* – é alienada, na verdade, tenta

sufocar o potencial subversivo da imaginação desobediente, não perdendo de vista que “[...] esses mundos fantásticos findam por abordar temas como guerra, racismo, opressão de gênero, poder, privilégio e injustiça” (IMARISHA, 2016, p. 09). A ficção, literalmente, move o mundo, lendas, mitos e *fofocas* alteram a sociedade, movem a economia, conforme mencionado por Umberto Eco (2022, p. 116) “o mito de Preste João conquistou muitos viajantes (como Marco Polo, por exemplo), que tentavam identificá-lo e, no campo da política, encorajou a expansão cristã para o Oriente”.

Não é incomum, nesse panorama, que obras ficcionais, romances, jogos, músicas, poesias, obras plásticas, performances, ações cênicas, montações, instalações e toda uma sorte de estéticas artísticas ajam sobre o entendimento de mundo e o entendimento de sujeitas que, conseqüentemente, revidam na produção de outros mundos, de outras formas de ser e estar e desejar; quando trago a questão com o transformismo, vocês verão no decorrer da pesquisa, aparece de maneira recorrente que experimentar de maneira artística e ficcional a transição de gênero permite à própria pessoa questionar a estática da estética, a naturalização da cishnorma.

Megg de Oliveira (2022a) denuncia os interesses narrativos sobrepostos às imagens de figuras trans, ou ao menos de sexos, anatomias e/ou performatividades de gênero não ciscentrados, em prol de reforçar uma perspectiva coercitiva, em delinear uma visão pejorativa e patológica do que seria narrado como desviante, deturpado. O transformismo enquanto arte, conseqüentemente, está profundamente contemplado nessa imagética e nessa narrativa: o apagamento histórico de artistas que criam ficções a partir das mesclas de gênero é justificado por uma disputa cisgênera de controle narrativo, que é elementar ao controle social. Inclusive, ao pesquisar rapidamente no Google, artistas Drag/transformistas, não será surpresa alguma encontrar pessoas cisgêneras sendo as mais famosas, bem remuneradas e bem quistas, o que reforça mais uma vez essa apropriação transfóbica e violenta das artes **transformistas**.

Porque há na produção artística uma profunda conexão com o abalo da linearidade real e concreta, ou afetações em que “borram-se os limites entre arte e vida. A performance se converte num modo de existência” (CASTANHEIRA, 2018, p. 73). E, reforçando, não de maneira alienada e egóica, sim um existir não só para mim mesma, “[...] mas como a instauração performativa de um outro mundo” (MOMBAÇA, 2021, p. 108). Quando figuras Drags aparecem, instauram consigo



outras negociações, outras afetações, outras pulsões de corpos, espaços e relações (LAMBERTI, 2021; PRECIADO, 2017), de modo que à narrativa hegemônica é necessário sufocar, apagar e tornar as produções transformistas inenarráveis, fazendo sua manutenção no lugar de verdade absoluta – ou seja, monopólio narrativo.

Outras formas artísticas também entendem a ação política de tensionar os limites entre a arte e a vida, por exemplo a figura do “[...] Bufão é tomada como uma imagem que faz referência a um modo de expressividade estética que transita entre arte e vida” (BRAGA, 2017, p. 38). Ficcinar é, de alguma forma, aproximar-se em vigília e no real, do sonho, do delírio, do desejo, afinal,

o imaginário é formado por uma espécie de fio, que se reporta às coisas, ordinárias ou não, do cotidiano, mas também contém as utopias e movimentos mentais sobre o que não existe. Parte do imaginário relaciona-se à vida diária, e outro ao sonho. Ambos compõem o que chamamos de real (CASTANHEIRA, 2018, p. 68-69).

As obras de ficção em geral, mas trazendo o recorte do cinema nas análises empreendidas por Jack Halberstam (2020) e João Baliscai (2020) para a discussão, produzem efeitos pedagógicos, moralizantes ou subversivos, em que instauram outras relações de mundo e de sujeitas, em que práticas corriqueiras e rotineiras são desafiadas, em que a norma é questionada de maneira lúdica e quase inocente, para dizer alguns dos possíveis efeitos. Teresa de Lauretis (1994) também aponta o cinema como uma tecnologia de gênero, em que a veiculação de formas de ser homem e mulher são absorvidas subjetivamente pelas sujeitas que consomem e leem aquelas imagens, o que, mais uma vez, corrobora com o entendimento da força produtora que as ficções operam, podendo, também, entrarem em territórios de disputa narrativa para produzir realidades outras.

No que tange o teor pedagógico e social do cinema, entendido aqui como linguagem artística e disparador de ficções, Umberto Eco (2022) colabora ao apontar um traço de desejo pelo horrendo, historicizando a espetacularização das execuções públicas e que, hoje, num entendimento de avanço civilizatório, não são mais comuns. Isso se dá, em partes, porque o cinema, por meio da ficção, alivia esses desejos sádicos e cruéis ao respingar no imaginário social cenas de violência, martírio e degradação.

Vale ressaltar aqui que, majoritariamente, a cinemática LGBTI versa sobre justamente isso: os horrores que as pessoas gênero-sexo-sexualidade divergentes

passam<sup>20</sup>. O que há de pedagógico nisso? É inegável que existe um desejo sádico da norma cis, hétero e branca com as mazelas das minorias político-visuais (PRECIADO, 2020a). Descentralizar a produção ficcional do cinema – por exemplo – pode disparar narrativas e, conseqüentemente, realidades outras, e isso não basta apenas elencar uma protagonista travesti, mas repensar toda a produção. “No cinema, gostaria de ver filmes com equipes majoritariamente trans, quando este filme se propõe a falar sobre nós. E essa lógica segue para outras linguagens artísticas” (JESUS, LUZ, 2022, p. 120).

Quando a ficção é da ordem da hegemonia, coerente ao que foi explanado até aqui, fica evidente que há um controle do imaginário para que se corrobore a norma, porque é reconhecido “[...] que a descolonização da imaginação é o mais perigoso e subversivo de todos os processos de descolonização” (IMARISHA, 2016, p. 04), afinal, acessar a produção ficcional é, também, “criar essa força imaginária” (MOMBAÇA, 2021, p. 108) que desafia a narrativa dominante.

Assim, esse experimento poderia contribuir na cartografia dessa situação, no diagnóstico desse problema do presente em sua especificidade lat(r)ina, ainda que seja, em alguma medida também, ficção e delírio. Se a realidade das margens sexuais é já um pesadelo distópico, é estratégico que, em alguma dimensão, a escrita política sexo-marginal se aproprie da narrativa, dos recursos, do instrumental e da maquinaria linguística da ficção (abigail LEAL, 2021, p. 41).

E ficcionar, nesse sentido, não é necessariamente oferecer respostas, resolver os problemas instaurados, “[...] é uma aposta na possibilidade de escapar à captura de nossa imaginação visionária pelas forças reativas do mundo contra o qual lutamos” (MOMBAÇA, 2021, p. 82-83). É muito mais sobre a errância, a divagação e a dúvida, porque “quando liberamos nossas imaginações, questionamos tudo” (IMARISHA, 2016, p. 04), com o mesmo teor anárquico da criança (HALBERSTAM, 2020), que por desconhecer, pergunta e desorganiza a normalidade e o funcionamento. Essa mesma analogia da anarquia inocente da infância pode ser encontrada na ludicidade clownesca (COLAVITTO, 2016).

A ficção, a imaginação, a criação e a arte são entendidas aqui como outras formas de narrar o mundo, outras formas de sentir, partilhar e experienciar. Arrisco, talvez, outras *linguagens*, que acionam outros processos cognitivos e outros entendimentos – ou sentimentos.

---

<sup>20</sup> Sugestão de música: So Afraid – Tami T, no álbum High Pitched and Moist (2019).

A arte folheia os séculos, folheia a natureza, interroga as crônicas, aplica-se em reproduzir a realidade dos fatos, sobretudo a dos costumes e dos caracteres, bem menos legada à dúvida e à contradição que os fatos, restaura o que os analistas truncaram, harmoniza o que eles desemparelharam, adivinha suas omissões e as repara, preenche suas lacunas por imaginações que tenham a cor do tempo, agrupa o que deixaram esparso, restabelece o jogo dos fios da providência sob as marionetes humanas, reveste o todo com uma forma ao mesmo tempo poética e natural, e lhe dá esta vida de verdade e de graça que gera a ilusão, este prestígio de realidade que apaixonava o espectador, e primeiro o poeta, pois o poeta é de boa fé. Assim, a finalidade da arte é quase divina: ressuscitar se trata da história; criar, se trata da poesia (HUGO, 2007, p. 69).

A ficção, quando se faz criação poética e visionária, é também ressuscitar – e revisar, caso necessário seja – fatos e narrativas, por uma ação política, “devemos reimaginar tudo desde o início” (IMARISHA, 2016, p. 06). E, se cabe à criação poética não ter dúvidas, é apenas porque “a poesia não tem contas a prestar quanto à ‘verdade’ daquilo que diz, porque, em seu princípio, não é feita de imagens ou enunciados, mas de ficções, isto é, de coordenação entre fatos” (RANCIÈRE, 2005, p. 53-54).

Também nesse sentido, é necessário pensar o lugar da ficção, da criação artística, como independente dos moldes eleitos canonicamente – das “Belas Artes”, conforme já denunciava Rancière (2005) – para que a imaginação frua e vislumbre mundos até então impossíveis. “Destruamos as teorias, as poéticas e os sistemas” (HUGO, 2007, p. 64). A ficção, as narrativas e a construção de uma episteme sobre sujeitas é sempre uma disputa, porque “as histórias importam. Muitas histórias importam. As histórias foram usadas para espoliar e caluniar, mas também podem ser usadas para empoderar e humanizar” (ADICHIE, 2019, p. 32).

O controle do imaginário não é só uma hegemonia da estética, da produção artística de meramente entretenimento e recurso decorativo, uma vez que “a política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem ‘ficções’, isto é, rearranjos *materiais* dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer” (RANCIÈRE, 2005, p. 59). Portanto, é estratégico e fundamental que pessoas em dissidência acessem os meios de produção de ficções, de arte, de sensibilidades estéticas.

Usurpar o monopólio do tecido imaginário social é uma profecia de que “nós vamos nos infiltrar em seus sonhos e perturbar seu equilíbrio” (MOMBAÇA, 2021, p. 74). É algo de encantamento, e “a noção de encantamento do mundo, é uma

proposta de assumir a autoralidade tática das prospecções e reconexões na vida, devastadas pela hipermercantilização das sobras da colonização” (Dodi LEAL, 2021b, p. 08) e, ainda em diálogo com as fabulações de Dodi Leal (2021b, p. 10), “encantrar é o encatamento travesti do mundo”.

A ficção da bruxa<sup>21</sup>, da feiticeira, está historicamente ligada às desobediências (PRECIADO, 2018; ECO, 2022), sendo atreladas àquelas mulheres que desviavam das normas científicas, estéticas ou comportamentais. Ora pensadas como demoníacas, hereges, promíscuas, ora pensadas como subversivas, desafiadoras e disruptivas, as bruxas, pensadas aqui sendo signo mítico, operam uma ficção que pode ser depreciativa ou empoderadora para mulheres, a depender do teor em que aparece e é acionada.

Reforçando mais uma vez que “os enunciados políticos ou literários fazem efeito no real” (RANCIÈRE, 2005, p. 59), é possível compreender que “[...] tudo o que está construído precisou, antes, ser imaginado. E aí reside o poder das ficções” (MOMBAÇA, 2021, p. 67), o que leva ao entendimento da potencialidade subversiva de imaginar, ficcionar e produzir coletivamente outros arranjos, como “encantrar o mundo é recusar o paradigma disciplinar da produtividade e competitividade cisgêneras e instaurar as indisciplinas transgêneras como episteme fabular” (Dodi LEAL, 2021b, p. 10).

A representação social espelha e produz, delinea o pensamento, age concretamente nas constituições e autodeterminações de sujeitos/as/es, numa negociação entre as camadas sociais e as subjetividades (LAURETIS, 1994). Por isso, pluralizar narrativas tem um teor subversivo, de tirar da ordem do estereótipo e trazer algum escopo de dignidade para pessoas que não estão contempladas pela norma (ADICHIE, 2019).

Conforme dito acima, ficcionar, fabular, criar, poetizar ou narrar não imperam regimes de verdade, mais do que a própria noção de “verdade” ou de “real”, até porque “o real precisa ser ficcionado para ser pensado” (RANCIÈRE, 2005, p. 58). Quando Jota Mombaça (2021) denuncia a ineficiência da polícia em combater violências racistas, sexistas e LGBTIfóbicas<sup>22</sup>, ela nomeia tal situação de ficção de poder, ou, nas palavras dela, “o poder opera por ficções” (MOMBAÇA, 2021, p. 65).

---

<sup>21</sup> Sugestão de música: O Clã – Isis Broken, no álbum Bruxa Cangaceira (2021).

<sup>22</sup> Sugestão de música: Pt. 3 AfroTrapFunk – Ros4, no EP Rosa Maria, Codinome Rosa Luz (2017).

Não significa que não opera na realidade e na materialidade das vidas – e das mortes – ao contrário, encarna-se. Nem sempre a própria legalidade ou ilegalidade de um ato violento é o suficiente para, sequer, nomear o fato.

Para discriminar um trans\*, uma bixa ou uma menina de véu islâmico na faculdade, nós raramente os insultamos, mas transformamos suas vidas em um inferno aos ignorar, apagar e sujeitar a toda uma panóplia de violências (epistêmica, administrativa, de objetificação, de restrição cultural, etc.) não legalmente enquadradas (BOURCIER, 2020, p. 48).

E, na mesma medida, encantravar (Dodi LEAL, 2021b) é uma das estratégias de corroer a rigidez naturalizada de tal ficção hegemônica, ou o transformismo é uma das estratégias artísticas de usurpar a narrativa enviesada de binarismo coerente entre sexo-gênero de ordem cis-hétero-branca (LAMBERTI, 2021). Aqui, vale ressaltar que “a arte das imitações é uma técnica e não uma mentira” (RANCIÈRE, 2005, p. 65).

Neste panorama, reimaginar o mundo pelos filtros da comicidade, do deboche, da indisciplinaridade, da paródia, do afronte, da errância, do fracasso pode ser, sim, técnica. Não corresponder à hegemonia da verdade não é ser/estar errada, mas denunciar os limites do que se propõe universal e, assim sendo, “a ficção científica é uma das linhas de tensão entre as ficções de poder e o poder visionário das ficções” (MOMBAÇA, 2021, p. 66), que, tal qual o riso e a comicidade, pode responder em ambos os lados, tensionar a norma ou reforçar seu próprio poder. Pensar por meio das ficções para disparar formas visionárias de disputar as narrativas de sujeitas é subversivo porque “o poder é a habilidade não apenas de contar a história de outra pessoa, mas de fazer que ela seja sua história definitiva” (ADICHIE, 2019, p. 23).

A bufonaria, conforme analisada por Beth Lopes (2017, p. 26), pode operar nesse sentido na medida em que “[...] sua arte consiste em estabelecer um diálogo corpóreo, profano e risível do ator com a personagem e entre o real e o ficcional”, também borrando a diferenciação de ficção/arte e realidade/vida, o que também Ludmila Castanheira (2018) aponta nas ações performativas. Umberto Eco (2022) também colabora aqui, quando menciona que a fábula contém em si, também, o horror daquilo que assombra o imaginário e, quando fala sobre as performances contemporâneas, também relaciona a ficção partindo do próprio corpo para poetizar horrores sociais.

A ficção opera nas produções artísticas supracitadas, entre a estética grotesca, a performance arte, as artes transformistas, as comichidades em geral, que sem perder o teor político e a ação concreta no tecido social, parte da ideia de diversão, entendendo que “[...] a maior diversão ainda é dismantelar suas estratégias, suas falas, suas crenças, suas ações, mesmo que seja no plano ficcional” (LOPES, 2017, p. 22-23).

Quando Dodi Leal (2021a) denuncia as práticas de transfake há aí uma discussão sobre o poder da ficção na operação de narrativas sobre outras pessoas: é um regime da cisgeneridade de controlar as narrativas e representações trans por meio de suas produções ficcionais, deixando-nos mais uma vez à mercê da *metodologia*, da *linguagem* e do regime estético cisgênero que nos *ficciona* como *grotescas* no pior sentido da palavra. “E ainda hoje convivemos com o problema do transfake (quando pessoas cis representam papéis de personagens trans), conforme apontado pelo movimento dos artistas trans. Ou seja, sempre fomos visíveis, mas de que maneira?” (JESUS, LUZ, 2022, p. 119).

Aqui cabe mais um adendo sobre a prática de transfake e a apropriação da estética transformista por artistas cisgêneros/as. Não porque não poderiam existir pessoas cisheteronormativas que pesquisem, produzam e trabalhem com transformismo performativo, mas é sim preocupante notar o apagamento de corpos em dissidência de uma linguagem artística marginal, transcêntrica e transepistêmica para, mais uma vez, viabilizar e valorar corporeidades hegemônicas – em sua maioria, homens gays brancos e cisgêneros.

É perigoso manter o poder narrativo, a ficção de verdade, nas mãos de um grupo seletivo de sujeitos – sim, homens brancos cis – porque garante uma pasteurização, uma concordância unânime sobre existências de outras pessoas. “A história única cria estereótipos, e o problema com os estereótipos não é que sejam mentira, mas que são incompletos. Eles fazem com que uma história se torne a única história” (ADICHIE, 2019, p. 26).

É por isso que acessar, usurpar, hackear as criações artísticas, pode inserir uma ruptura no poder político do regime visual e pedagógico hegemônicos, afetando o imaginário social e dando alguma chance de autonomia representativa, criativa, narrativa, às populações que são apenas representadas, usadas, narradas, mas não representam, usam ou narram. Alguma dignidade artística, social e cultural, enfim.

A construção do imaginário comum, a narrativa hegemônica, o exercício de poder de perpetuar e produzir verdades, todas essas frentes estão diretamente ligadas com as possibilidades de uma sujeita ser, estar e desejar o mundo – seja coerente ou em negação às premissas normativas.

As esculturas ‘públicas’ não representam o povo, mas o constroem: designam um corpo puro, nacional, determinam um ideal de cidadania colonial e sexual. Habitamos coletivamente uma paisagem icônica altamente saturada de signos de poder que, avalizados por narrativas históricas e épicas, acabam sendo estetizados e naturalizados até que não sejamos mais capazes de perceber sua violência cognitiva (PRECIADO, 2023, p. 402).

Diante de tal panorama, retomo a fuga de Jota Mombaça (2021), que é, segundo ela, para a beleza. E, aqui, tensiono a ideia de beleza, com certeza fora do regime *linguístico* que a *ficção* hegemônica dá ao termo, o qual, em geral, nossas existências não cabem, uma vez que “[...] o conceito de feiura, como aliás o de beleza, é relativo não somente às diversas culturas, mas também ao tempo” (ECO, 2022, p. 391) e não estão isentos dos interesses econômicos, morais, culturais e religiosos que imperam o pensamento social do contexto em questão. De modo que, pensar a beleza do lugar que eu e as minhas ocupamos é, necessariamente, desafiar a beleza hegemônica e, para isso, a ficção e o acesso à produção ficcional é uma ferramenta essencial.

A ficção permite esse *dobrar a língua*, e pensar uma fuga para a beleza que permita não só uma *metodologia* de sobrevivência, mas gozar a vida como método de inventar formas de viver. Até porque, o feio moralizante pode ser jubiloso para quem não é pensada, ou narrada, no lugar de pertencente à norma.

A quebra, a fuga (MOMBAÇA, 2021), a deserção, a monstransidade (abigail LEAL, 2021), a desidentificação (PRECIADO, 2020a), o fracasso (HALBERSTAM, 2020), a indisciplina (Dodi LEAL 2021a), tantas palavras atreladas comumente ao teor pejorativo que a hegemonia ficcional, são ecos de tantos desabafos e epistemes de pessoas trans que cabe perguntar: será que tal teor pejorativo, a feiura social que se deposita em cima desse medo dos termos supracitados, não seria uma forma sutil ou simbólica da transfobia imperar no imaginário social? Para que se tema, desde cedo, a possibilidade de não se saber, não se caber, não se conformar?

Diante do panorama apresentado, entre as quatro frentes que embasam essa pesquisa em geral – metodologias experimentais, desaforos linguísticos, feiuras e horrores grotescos e fantasias, fabulações e ficções – é possível agora entrar nas

conversas com os artistas transformistas que compõem o corpo do texto, mantendo no horizonte o panorama estabelecido aqui na Introdução, com tais eixos delineando o entendimento de poder e algumas ações que visam desestabilizar e/ou desafiar tal exercício normativo de chancela e validação de umas sujeitas sobre outras, de determinadas formas de produção cultural/epistêmica/pedagógica sobre outras formas de saber, desejar e experienciar o mundo.



## 2 GINGER MOON

### 2.1 Apresentação

Grande parte da minha inquietação, no lugar de artista e pesquisadora, vinha da ausência de referenciais sobre as artes transformistas. De quando comecei minha trajetória, uma década atrás, não só encontrei mais materiais e pesquisas, algumas mais interessantes que outras, como expandi meu repertório e minha produção, podendo então tatear os primeiros esboços de uma epistemologia transformista.

À época, algumas coisas saltavam aos olhos, nomeando algumas, a predominância de autorias cis masculinas, um tratamento bastante binário da relação Drag Queen – homens gays e, quando muito, Drag Kings – mulheres lésbicas. Em geral, o estado da arte se mostrava antropológico, com interesses da área da Psicologia, das Ciências Sociais e dos Estudos de Gênero. Pouca coisa tangenciava a criação artística em Drag enquanto uma linguagem, essa noção poucas vezes se mostrava nos textos, e menos ainda no escopo dos processos educacionais das artistas transformistas, uma vez que, em geral, as artistas apareciam como entrevistadas, objetos de pesquisa, num *voyeurismo* da norma sobre as corpos que escapam, que vivem tão alheias ao centro.

Tomei de maneira metodológica essa errância de perguntas com quase nenhuma resposta, de contradições e dinamismo, buscando então cartografar algumas artistas transformistas, para compartilhar suas narrativas, vivências e produções, chegando ora em convergências e ora em divergências entre os mesmos tópicos. Nas palavras da artista burlesca Anita Malcher (2021, p. 114), “algumas perguntas não têm respostas, mas que por serem eternas perguntas, mantêm o fogo da criatividade”.

Dessa forma, o movimento de pesquisa foi sendo cada vez mais amorfo, pendendo para o lado que se tornava necessário para dialogar com aquela sujeita em questão, o que não é incomum para pesquisas no campo do teatro, uma vez que a pesquisa “[...]conduz o pesquisador e aprendiz da atuação a alguns enfrentamentos com a realidade individual e social de modo diferenciado. Pode-se

fazer isso ao modo cartográfico, autoetnográfico ou em bricolagens metodológicas” (BRAGA, 2017, p. 46).

Tal indisciplina, conforme apontada por Dodi Leal (2021a, p. 102), tem em si um intuito de não pagar tributos à norma, “[...] a indisciplina não se trata apenas de uma pesquisa com método próprio e original, mas de um projeto indisciplinar cujas formas de saber se opõem visceralmente às instituições hegemônicas”. O saber travesti é necessariamente indisciplinado, afrontoso, são saberes “[...] de uma enorme desobediência, a atropelar a lógica do silêncio que nos foi imposta durante muito tempo” (ODARA, 2020, p. 13).

Nesses passeios teóricos e artísticos, encontrei algumas hipóteses para os apagamentos das artes transformistas, além de mais algumas inquietações sobre de que forma, apesar de toda uma estrutura excludente, o transformismo continua sendo uma linguagem que se adapta, se reinventa e está presente às margens da arte hegemônica.

Basta pensarmos que tivemos nos anos 60, durante a ditadura militar, um florescimento do teatro de revista das travestis, que eram aplaudidas no palco, mas apanhavam ou eram presas pela polícia se saíssem da sala de espetáculo vestidas de forma feminina (JESUS, LUZ, 2022, p. 119).

Para endossar o transformismo no teor de uma linguagem artística autônoma e marginal, recorri às outras linguagens e estéticas que se entendem nesse lugar, conforme apontado no excerto de Jaqueline de Jesus e Rosa Luz (2022), os shows transformistas ocupavam e compartilhavam espaços com outras linguagens, no caso, os teatros de revista. Algumas linguagens de alto teor de afiliação me são mais próximas, e é por elas que aproximarei a discussão.

A bufonaria, com as materialidades tortas no corpo e no caráter, que desafia a retidão da hegemonia (BRAGA, 2017; PINHEIRO, 2019; ECO, 2022; FO, 2011), o burlesco, com a prática de burlar a norma e potencializar aquilo que a sociedade não admite e não aceita, como a força e independência feminina ou os desafios dos padrões de beleza (SAIDEL, 2013; MALCHER, 2021), a performance como disparadora de sensações, imagens e narrativas independentemente dos discursos naturalizados e opressores (CASTANHEIRA, 2018; LEAL, 2021a). Podemos atrelar muitas outras artes, linguagens e estéticas, sendo algumas delas a palhaçaria, o

circo, o vaudeville, o teatro épico<sup>23</sup>, porém, o intuito aqui é marcar alguns pontos em comum entre essas artes, que aqui destaco o seguinte: por sua visualidade, teor satírico, discurso militante, afronte e/ou práticas imorais/amorais, feiura, bizarrice, escatologia ou estranhamento, todas as linguagens supracitadas e, conseqüentemente, o transformismo em geral, são diminuídas, desacreditadas, perseguidas, ridicularizadas e até exterminadas.

As noções de padrão de beleza, representadas pelo conceito de “Donzela de Ferro” de Naomi Wolf (2021), fazem menção ao controle e correção visando a mulher perfeita, em geral, branca, cis, magra, jovem, pudica, performando feminilidade, submissa etc. Há nessas linguagens artísticas acima um teor de desafio à ideia de corpo, de padrão. Não quer dizer que a arte sozinha rompe ou faz ruir um pensamento hegemônico, mas são estratégias que permitem lampejar no imaginário social figuras outras, mundos outros, narrativas outras.

Para vislumbrar algumas hipóteses e cartografar um caminho metodológico transformista, convido para o debate a artista Ginger Moon, Drag Queen, mulher cisgênera pansexual, gorda, jovem, brasileira de ascendência japonesa, mais especificamente, de São Paulo-SP. Formada em Artes Cênicas, Ginger trabalha com cabaré, burlesco, teatro de revistas, balé, musicais, além das performances e números em Drag, das oficinas, das participações em programas, peças e séries.

A artista é expoente na cena brasileira, nos festivais de burlesco Yes, nós temos Burlesco! e Porto Alegre Burlesque Festival (MALCHER, 2021), nos festivais Drag, sendo a Combo Drag Week, que acontece anualmente em Curitiba-PR o maior referencial, na série nacional veiculada pela Plataforma Netflix, Nasce uma Rainha (2020) na função de tutora, na peça Revista Babadeira, direção de Neyde Veneziano, em cartaz em São Paulo-SP durante o primeiro semestre de 2023, em diversos documentários e pesquisas, por exemplo o original da E! Entertainment, All that Drag (2022), dirigido por Rafael Barioni e Toni Dri.

Ginger faz parte de uma Haus, uma família Drag. Portanto, suas noções sobre processos de aprendizagem das artes transformistas vêm de um lugar que muito interessa na presente pesquisa: o coletivo, as piratarias pedagógicas, a indisciplina, as estéticas e linguagens marginais. Como aprendeu e aprende,

---

<sup>23</sup> Diferentes estéticas e linguagens das artes da cena, comumente vistas como informais, menores, populares ou menos sérias.

como ensina, como recria e colabora com a comunidade, o meio, a cena, as próximas.

Após uma conversa pessoal com algumas perguntas que orientavam o assunto, além de revisão do vasto material em que Ginger é autora/assunto/elenco, alguns caminhos estéticos, pedagógicos e metodológicos se desvelam para a indagação de possíveis estratégias transformistas para se pensar formas marginais de circularem a Educação, as narrativas e o imaginário social, tendo em vista o atravessamento do coletivo atravessando a constituição e circulação de saberes.

## 2.2 Diálogo

O currículo da artista fala por si só, mas Ginger é a entrega pura de eficiência e excelência, sendo conhecida nacionalmente como referência de Drag Queen, de burlesca e de mulher artista, em geral. Soma-se a tudo isso o fato de ela dar oficinas de maquiagem, de performance, de perucaria, de técnicas Drag em geral e, sendo ela uma Drag filha – ou seja, que foi adotada e amadrinhada antes – fica evidente a relevância de suas contribuições para a pesquisa.

Com Ginger, ficou muito saliente o caráter informal, ou, nas palavras dela, “*trasheira*” da arte transformista. O que é bastante condizente com o histórico da linguagem em si, que comumente varrida para as margens, acostumou-se a criar pela/na sarjeta.

Artes que não cabem, as Feias Artes, aquelas que interessam menos ser narradas, que não ajudam a narrativa hegemônica, que questionam as verdades naturalizadas, que insinuam outros caminhos e outros projetos de mundo (BRAGA, 2017), tendem a não ocupar espaços canônicos na história. Entendi que para me localizar melhor na área, precisaria caminhar por terrenos feios, grotescos, menores, malvistas.

Longe de querer reduzir a discussão aos termos de “bom” e “mau”, “belo” e “feio”, reproduzindo uma noção binária e maniqueísta das coisas, aqui é necessário entender esses termos como estéticos, não propondo um juízo moral ou de valores. O que se entende por feio é aquilo que à hegemonia não convém. Aquilo que a norma não quer deixar passar, aquilo que o conservadorismo finge não existir, aquilo que as políticas estatais não dão conta de acoplar. Antes de saber aonde se quer

chegar, a cartógrafa sabe de aonde vem e por onde buscar o que precisa: por caminhos feios.

A ideia de Feias Artes (BRAGA, 2017) encontra eco nas narrativas dissidentes, como em Abigail Campos Leal (2021), que, apesar de não usar esse termo, também entende que as monstruosidades – ou monstransidades – estão ligadas às linguagens que à norma não convém.

Pensar a arte, por exemplo, a partir de concepções centrais e hegemônicas pode obliterar tudo aquilo que não se enquadra dentro dos cânones consagrados, da cultura erudita, dos circuitos das grandes galerias ou museus, reduzindo toda uma força criadora ao estatuto subalterno de não-arte, semiarte ou subarte (Abigail Leal, 2021, p. 28).

A noção de feiura aparece fortemente atrelada ao não pertencimento, àquilo que escapa ao escopo normativo, já anunciado por Virgine Despentes (2016, p. 07), “escrevo a partir da feiura e para as feias, as caminhoneiras, as frígidas, as mal comidas, as incomíveis, as histéricas, as taradas e todas as excluídas do grande mercado da boa moça”. Porque, sim, é preciso reconhecer que no mundo em que vivemos, hoje, esse mundo herdado pelas ficções que dominaram nosso passado recente, ser travesti é feio. Ser gorda, é feio. Não ser branca, é feio (ECO, 2022). Não honrar e pagar tributos à “Donzela de Ferro” (WOLF, 2020) é feio e a feiura é aquilo que castiga as mulheres, principalmente, mas não isenta ninguém. É a marca da falha (HALBERSTAM, 2020).

E sendo dissidentes de gênero, nem filhos, nem filhas, mas falhas, é necessário reconhecer que busco histórias feias, grotescas, marginais. Margi(a)nais. Porque a ficção de sucesso é marcada, é a projeção de linearidade crescente de uma vida dentro do escopo normativo: casar, ter um bom emprego estável, uma família (hétero-cis-centrada) (HALBERSTAM, 2020). O sucesso é almejar ser o sujeito universal dominante, mesmo sabendo que, por definição, a maior parte de nós não caberá ali jamais.

Assim sendo, a “*trasheira*” de Ginger Moon não é necessariamente uma falha, ou um fracasso, por incapacidade. É a negação radical do sucesso – de ordem normativa. Não caber no molde idealizado da hegemonia não quer dizer que não somos capazes de grandezas – mesmo que horrorosas – apenas denuncia que o ideal foi feito para pessoas que não somos nós. Não quer dizer que nos nossos trabalhos fracassados, nas nossas Feias Artes, não exista excelência, qualidade,

potência, referências. Apenas que não agradamos – aos olhos do padrão e da moral.

Isso se dá, conforme já mencionado, no apagamento – literal, simbólico, epistêmico – de linguagens que não corroborem com a estética vigente, com o sublime, o moral, o harmônico e o retilíneo. Não só no sentido histórico, quando somos varridas das narrativas que compõem o mundo, mas no sentido prático, desemprego, humilhação pública, perseguição etc.

As hashtags utilizadas por pole dancers, burlescas e artistas que trabalham com a sensualidade foram bloqueadas da rede social. Todas nós tivemos fotos e vídeos censurados, algumas foram banidas e outras tiveram o perfil oculto nas redes sociais, nem para nossas alunas e amigas aparecia o nosso conteúdo, mesmo quando as pessoas nos buscavam através do ícone de busca, estávamos invisíveis até para o nosso público (MALCHER, 2021, p. 70).

Se é verdade que o burlesco, as artes eróticas, a linguagem transformista e as Feias Artes, em geral, são perseguidas e apagadas, é necessário também reconhecer que basta não ser um homem – preferencialmente branco, hétero e cisgênero – para ser varrida, apagada, menosprezada, visto que “[...] é notável o aumento da produção de mulheres na cena contemporânea, o que faz com que cresça o incômodo em relação à pouca visibilidade do tema em pesquisas e estudos no Brasil” (LAMBERTI, 2018, p. 09).

É notável que para corpos em dissidências os caminhos são maiores, mais curvos, mais conturbados, as coisas custam mais caro para as nossas, os desafios são imensuravelmente maiores. Entretanto, as fracassadas do sistema já não têm nada a perder, de modo que “o humor e a inventividade estão do nosso lado. Quando não temos do que nos gabar, somos, na maioria das vezes, mais criativos” (DESPENTES, 2016, p. 08) e por isso é necessário entender o fracasso e o grotesco como categorias estéticas fundantes e fundamentais da linguagem transformista.

Os muitos nãos que são colocados para as artes “não” canônicas, “não” belas, colocam as artistas num lugar de inventividade e fricção, de burla e pirataria. Outro ponto, no sentido pedagógico, é a formação de grupos/bandas/famílias/coletivos, para que a arte, a metodologia, a tradição, possa ser passada, mantida e reinventada, afinal

[...] uma das grandes características do burlesco é a adaptação para florescer e dar frutos, vejo e sinto todas as artistas trabalhando muito nesse momento e, sempre que podem, compartilhando com a comunidade suas estratégias de burlesco (MALCHER, 2021, p.71).

Não caber, não pertencer, é um ponto em comum em muitas narrativas educacionais da dissidência, com as estratégias (OLIVEIRA, 2020) para se fazer possível (TAKARA, 2017). Nas artes transformistas, por analogia, não seria diferente. Ginger relata em entrevistas cedidas pessoalmente para a presente pesquisa de doutoramento suas primeiras experiências em Drag e, não surpreendentemente, há uma menção às artistas ao redor ajudando durante seus caminhos indisciplinados<sup>24</sup>.

*[...] desde o momento, assim, que eu coloquei a peruca, que foi uma sensação muito doida, assim, que eu não consigo explicar direito até hoje, assim, mas tipo, no rolê, assim, eu senti que eu tava eu ali 100% sabe? Que é uma coisa que eu não sentia fazia muito tempo... mesmo sendo artista, e tal. E aí, eu fui aprendendo muito com a Pamela [Sapphic], assim, em questão de make, que ela já fazia as makes enorme, sabe, e era onde eu queria chegar, de ter uma make grandona, assim, que eu sempre gostei de ter, Ah sempre gostei dessa coisa de maquiagem bem grande mesmo, sabe, eu sempre achei muito muito mais da hora, assim, aí foi com tempo eu fui conhecendo outras meninas, tipo a Cherry Pop, também, que me ensinou muito, tanto de maquiagem quanto de burlesco, assim, e aí acabei conhecendo a Malonna também, que virou minha mãe e me ensinou basicamente tudo na minha vida, assim, tipo, real. Mas ela me ensinou muito, assim, e ensina até hoje né. E aí foi isso, tipo, aprendi muito com elas... aprendi muito na internet também, e testando muito, tipo, eu tava sempre testando, assim, cada vez aumentando mais minha maquiagem.*

Acima, fica evidente a relação de ensino-aprendizagem na figura da Drag mãe – no caso, Malonna. Tal relação, porém, não se assemelha à relação tradicional de maternagem, nem de docência propriamente dita. São territórios afetivos e educacionais muito diversos, que surgem sem muitos moldes, pela necessidade de acolher fragilidades e vulnerabilidades.

A relação familiar e/ou pedagógica que as filiações transformistas se dão opera na chave de sanar as lacunas, suprir as faltas. Nas palavras da artista entrevistada, é “*uma relação literalmente família, assim, e que às vezes que a nossa própria família não supriu isso, sabe, eu sinto muito, muito isso na nossa família Drag [...]*”. Entendendo que instituições hegemônicas, nesse caso a escola e a família, são fortes reguladoras da norma, o modelo transformista de filiação não nega nem se opõe, apenas visa compensar, parodiando e reinventando aquilo que se supõe a função da educação ou da afetividade familiar.

---

<sup>24</sup> Sugestão de música: All that Drag – Danna Lisboa, single (2022).

Mesmo o modelo hegemônico de ensino e aprendizagem se dá em grupo, nas salas de aula; a família tradicional brasileira é uma ideia de agrupamento; o grupo/bando/família/coletivo de artistas transformistas também opera pedagogias, afetações e acolhimento por meio da aproximação de pares. Ginger prossegue,

*[...] eu sei que vai estar lá quando eu precisar e que eu sei que é muito diferente do, da minha família biológica, por exemplo, que a minha família biológica nunca aceitou, odeio a palavra aceitação, que acho que ninguém tem que aceitar ninguém, mas nunca, nunca supriu essa, essa coisa de entender, mesmo, não só o que eu fazia, o que eu sou, assim, eu sinto que nunca entendeu e que nunca vai entender, porque não tem interesse, eu acho que ensinamento é muito sobre isso também, você, eu tenho paciência para ensinar você, mas você quer aprender? Você entende? Eu sinto que a família, minha família biológica é assim, não quer aprender, e eu não vou correr atrás para ensinar ninguém que não quer aprender.*

Instituições como escola, família e igreja operam juntas na construção hegemônica do padrão, muitas vezes com interesses bastante alinhados. Megg Rayara de Oliveira (2020) denuncia o movimento constante de coerção das diferenças de raça, sexualidade e gênero nas escolas e sua intimidade com os discursos religiosos, que ecoam nas residências tradicionais. Tais instituições – escola, família, igreja – não são a mesma coisa, mas beneficiam-se muito de discursos afins.

Ainda nessa linha de afeto, trago o processo de expulsão compulsória que ocorre no ambiente escolar em razão da diferença. A negativa estendida por templos religiosos, um dispositivo real que condiciona o imaginário social a mais, que leva a acreditar não sermos dignas de afeto e reconhecimento familiar (ODARA, 2022, p. 135).

Entrementes, não é só nas ações diretas ou indiretas contra a dissidência que a escola pode ser violenta. O próprio processo disciplinar de ensino e aprendizagem é uma constante. Conforme conta Ginger Moon sobre sua trajetória educacional,

*Nossa, para mim é muito estranho até hoje, assim, tipo, porque eu nunca imaginei que ia ser professora, para começar, porque eu nunca tive muita paciência e eu sempre, eu sempre tive o estigma de me achar burra demais. Sempre tive isso porque, tipo, na escola, né, eu sempre fui muito boa em português e inglês, artes, sabe, típica pessoa de humanas, e aí eu era muito mal em exatas, tipo, repetir, eu já repeti uma série, né, então eu me achava muito burra, tipo, e sempre tive esse estigma também por ser de família asiática, né, e minha mãe, minha mãe não é asiática, mas minha mãe muito nerd, minha mãe era, tipo, minha mãe é muito inteligente, né, então eu ficava sempre me achando muito, assim, “nunca vou conseguir ensinar alguém”, e eu já tava fazendo licenciatura essa época, né, de teatro e, nossa, e aí eu comecei... acho que a gente vai muito aos*



*poucos entendendo, entendendo que a gente consegue ensinar, né... Eu não sei explicar, assim, mas... Eu acho que eu comecei a entender que eu podia ensinar as pessoas por conta de Drag. Meu Deus, acho que é a primeira vez que eu reparo isso... Não, mas é verdade, é verdade, agora que eu reparei, que doído!*

A artista não se adaptava ao sistema formal de ensino, por quaisquer milhares de motivos possíveis que não compõem foco de interesse na discussão aqui proposta, e hoje é referência de educadora da linguagem transformista. Vale ressaltar que, no ensino formal, “[...] professores(as) ao punir estudantes estão punindo seu modo de ser” (ANDRADE, 2015, p. 233). O que era um fracasso para a hegemonia, é um sucesso, uma excelência, para este mundo outro que não segue premissas da norma, do padrão<sup>25</sup>.

É também pelo acolhimento de semelhantes, do agrupamento, que outros caminhos se despem para a artista. Outro ponto de convergência, quando vemos os coletivos trans e travestis que, em sua maioria, não acessaram as bases formais de ensino, porém juntas criaram e firmaram saberes e epistemes muitas vezes de maneiras indisciplinadas (Dodi LEAL, 2021a; ODARA, 2020; SILVA, 2021).

Para entender a violência familiar às subjetividades que desviam do escopo hétero-cis, o paradigma de “criança” serve bem. Apontada comumente enquanto embrião de futuros, a infância é um argumento recorrente nos discursos homotransfóbicos, racistas e xenófobos. “‘As crianças’ ou ‘a criança’ não é uma alegoria qualquer, mas a própria metaforicidade da cisheterossexualidade como regime sexopolítico, a identidade e o próprio rosto da sua política” (abigail LEAL, 2021, p. 43). Nesse sentido, abigail Leal ainda reforça que essa metáfora é exclusivamente branca – infâncias racializadas têm outros nomes, os pivetes, meninos/as/es de rua etc. Os anjinhos da norma são sempre brancos, cisheteronormativos e abastados.

Assim, a instituição família violenta as crianças em nome da alegoria “Criança”, o que visa garantir o futuro padronizado. “A biopolítica é vivípara e pedófila. O que está em jogo é o futuro da nação heterossexual. A criança é um artefato biopolítico que permite normalizar o adulto” (PRECIADO, 2020a, p. 71).

Mais uma vez, é fundamental ressaltar: o agrupamento familiar transformista não é isento de atritos, falhas e espelhamentos normativos. Ginger aponta isso, explicando que

---

<sup>25</sup> Sugestão de música: Your Makeup is Terrible – Alaska Thunderfuck 5000, no álbum Anus (2015).

*Drag é sobre vulnerabilidade e não tem como você não mostrar ela, sabe, tipo, ainda mais estando nesse grupo que é a família Drag, eu acho que a gente se mostra muito 100%, por isso que também tem briga que nem família, não sei o quê, porque a nossa relação é muito intensa, sabe, eu acho que essa intensidade que, que é o meio Drag em geral, né, é muito fervo, não no sentido de festa, da gente fervendo, mesmo, por dentro, por fora, sabe, tipo, vivenciando todo o rolê de uma forma que a gente nunca viveria na vida, e Drag é uma coisa que tipo, mano, sei lá, tapa na sua cara, sabe, e essas vulnerabilidades são mostradas porque a gente tá lá 100%, vivendo aquilo que a gente queria ser, e que a gente quer ser no momento, então acho que é por isso que a gente acaba mostrando tanto o que nós somos e é por isso que a gente acaba mudando a nossa vida toda out também, por conta da Drag.*

A artista reafirma que a possibilidade de se experienciar livremente – ou mais livremente que na instituição familiar normativa – afeta sua vida social, não só a performance artística, não só a produção de ficções transformistas. É uma permissividade radical de ser e estar, de compartilhar sua presença com menos filtros, menos pudores, menos regras sociais.

Já, no que tangem os processos educacionais formais, as escolas, em todos os níveis, em geral, são engessados por uma gama de aparelhos normativos, que, por um lado, mantêm alguma integridade e asseguram o mínimo de transparência e ética do ensino, por outro, cedem às pressões sociais e acabam por cercear e excluir os movimentos em dissidência. O currículo se mantém hegemônico mesmo quando pretende abraçar a diversidade, há um esforço branco-cis-masculino de predominância (OLIVEIRA, 2020). Afinal, “Lembremos sempre que o academiCISmo é raCISta” (Dodi LEAL, 2019, p. 14).

A indisciplina (Dodi LEAL, 2021a), a “*trasheira*” e a desobediência (ODARA, 2020) são, além de produção de conhecimento por si só, também uma forma de contestar a hegemonia, de circular a fala e a narrativa.

A Pedagogia da Desobediência, compreendida como movimento político e social que confronta o modelo educacional colonial vigente, que condiciona o processo de expulsão de travestis e transexuais dentro do processo educacional ‘dito formal’. Logo, todo o processo de desobediência visa travestilizar: deseducando e ressignificando o modelo imposto de educação excludente, através de mecanismos epistemológicos cunhados pela luta organizada das travestis no Brasil. Desta forma, ouço a voz das ativistas como produtoras de conhecimento (ODARA, 2020, p. 16).

Aqui, porém, o currículo é trazido a título de comparativo, de paralelismo. O interesse no trajeto educacional das artistas transformistas não tange a escola, o ensino formal. Interessa o transformismo em si, as metodologias e as criações

pedagógicas da linguagem, sua ancestralidade, sua oralidade, suas estratégias de pertencimento e de escape (OLIVEIRA, 2020; TAKARA, 2017; abigail LEAL, 2021).

Segundo Ginger Moon, fazer Drag é o caminho para se aprender Drag, mas também ensina muitas outras coisas. Também em outras linguagens artísticas, o teatro, por exemplo, em que é pelo viés da experiência que o aprendizado acontece (SPOLIN, 2011; FO, 2011). Os jogos teatrais são apreendidos na exata duração em que são jogados, de modo que o prazer, a diversão ou mesmo a “*trasheira*” deixam de significar o oposto à seriedade, passam a ser encaradas como a própria metodologia de ensino/aprendizagem (SPOLIN, 2010; HUIZINGA, 2017).

*Mas é muito, tipo, pra mim, Drag é sobre você vivenciar as coisas, você vivencia tanto aquilo que você aprende de uma forma muito orgânica 50 mil informações que às vezes se você parasse numa sala de aula você não entenderia e você não conseguiria absorver tanto de informação, de conhecimento, que a gente absorve quando a gente faz Drag, porque Drag um aprendizado diário e você nunca para de aprender, sabe, eu acho que Drag é uma das coisas que você mais aprende coisa na vida, assim, porque você tem que aprender a fazer basicamente tudo, você tem que aprender a reconstruir o seu rosto, você tem que aprender a ter outro, outro corpo, assim mesmo sendo o mesmo, é você poder... não outro corpo em si, mas ter essa expansividade, assim, com seu corpo, que no dia a dia você é ensinado a retrain, sabe, e tipo, a gente aprende isso com Drag e, enfim, eu ensino muita coisa sobre drag mas eu aprendo com Drag todo dia, assim, doído...*

No campo das performatividades, em geral, é também pela experiência, pelo atravessar e ser atravessada, que acontecem encontros que podemos entender como educativos ou pedagógicos (CASTANHEIRA, 2018). É a necessidade de incomodar o funcionamento normal – normativo – que coloca a artista em situação de performance, de modo a desnaturalizar a rotina, estranhar o cotidiano, instaurar outras formas de se relacionar com o que está dado e o que ainda pode vir a ser (Dodi LEAL, 2021a).

Esse intuito performático tem o interesse de chocar, no sentido de colisão e de estranhamento, entendendo que “somente um choque *inesperado, certo e sem significado prévio* pode avivar a experiência de um sujeito no sentido de interromper o círculo vicioso narrativo em que se encontra” (Dodi LEAL, 2021a, p. 97, grifos da autora). Ou seja, há na ação performativa um potencial de propulsão de narrativas outras, sejam de ordem ficcionais ou mesmo concretas e reais, mais uma vez reforçando que aqui não são entendidos de maneira independente um plano do outro (CASTANHEIRA, 2018).

As narrativas, verbais ou não, são encarregadas do nosso entendimento de mundo e da nossa capacidade de ficcionar/fabular mundos outros. Deturpar a linguagem é jogo de palavras, de modo que a performatividade transformista pode ser pensada na forma de jogos de sentidos também, mais precisamente, deturpando os signos de gênero e sexualidade, retirando-os, pelo menos simbolicamente, do domínio cis-hétero-branco-binário.

Sendo, portanto, uma arte não hegemônica, uma Feia Arte, e acoplando-se aos corpos em dissidência, especialmente de gênero e sexualidade, o transformismo pode ser encarado como um processo de autopesquisa, de autocriação, de autoficção (PRECIADO, 2018). Ao produzir ficções performativas com/sobre/por tecnologias de gênero (LAURETIS, 1994), também reverbera o efeito de estranhamento e desnaturalização dos códigos até então estáticos dentro da lógica cis binária branca de ser/estar no mundo (Dodi LEAL, 2021a).

Além do efeito de estranhamento supracitado, as artes transformistas transpassam o lugar da autoperformance ao se colocarem em relação, especialmente pensando a dicotomia dos espaços públicos – majoritariamente masculinos – e espaços privados – ao silenciamento feminino – ou seja, o espaço público não é só altamente generificado, mas é também fortemente produtor de gênero (PRECIADO, 2019) e, assim sendo,

[...] veremos que o fenômeno da *drag* não é somente um processo de travestimento corporal, mas sim que implica na transformação de um espaço e do seu uso desviado, ou seja, algo que poderíamos denominar como a fabricação de *drag spaces*, de espaços performativos (PRECIADO, 2017, p. 15, grifos do autor).

Neste panorama, podemos entender de maneira interseccional que o estranhamento causado no que Paul Preciado (2017) chamou de *drag spaces* é próximo do que Dodi Leal (2021) entende como efeito de distanciamento épico da leitura de gênero não normativo, no caso de pessoas trans, e continua se aproximando da ideia de ruído que a dissidência – seja de gênero, sexualidade, raça, classe, neurodiversa etc. – causa à norma.

Não é o intuito de igualar as vivências, entendendo as diferenças identitárias e artísticas. O ponto é, tal qual o círculo mágico do jogo (HUIZINGA, 2017), figuras que friccionam o imaginário social geram esse espaço, seja ele um *drag space*, uma zona performativa, um distanciamento. Ao acionar uma outra forma de ser, estar e

se relacionar com o mundo, há um jogo de desvelar e esconder, de convidar para outras possibilidades.

Acionar outro espaço e/ou convidar pessoas para experiências outras se dão, nas citadas linguagens de Feias Artes, muitas vezes pela relação – de si e com outras sujeitas (PRECIADO, 2017). Não necessariamente se anulando ou assumindo outra figura – na lógica interpretativa dramática clássica.

Na bufonaria, que também é uma forma de mascaramento (BRAGA, 2017; PINHEIRO, 2019; FO, 2011), assim como o é no burlesco, o intuito é mais brincar com o revelar e ocultar do que a ideia comum de máscara no lugar de fuga identitária ou negação de sujeito. Porém, também em comum com as artes transformistas, nenhuma dessas máscaras intui criar uma pessoa outra, mas sim acionar, acessar e potencializar nossas próprias características, nossas próprias narrativas (BRAGA, 2017; MALCHER, 2021), o que aproxima a ficção dos marcadores sociais da artista que se autoficciona e se mascara.

Ginger Moon também entende a performance Drag sendo fortemente amarrada aos campos do gênero e da sexualidade, em geral ao campo das dissidências sociais, que fica explícito em sua fala “*o meio Drag é justamente para quebrar tudo isso, é para piratear, para entender que o gênero é pirataria, sabe*”. O jogo de mascaramento proposto permite a instauração de novos fios narrativos, de outras visualidades para o tecido social. De outras vidas possíveis.

A artista relata que, durante a adolescência, havia uma necessidade de performar a norma para pertencer, “[...] *você fingir que era hétero, andar com muito hétero, que era o ensino médio, né, gata, ensino médio a gente sabe como é, eu sentia que eu usava uma máscara, assim*”. A performance da feminilidade hétero, conforme relatada por Ginger, respalda-se num entendimento encarnado da violência normativa que a escola imprime nas sujeitas. É também um entendimento da feminilidade como um recurso prostético e tecnológico: “ser” mulher não basta<sup>26</sup>. Há de caber nas premissas do que é ser mulher, do que pode ou não uma mulher, de quais mulheridades são possíveis, aceitas e legitimadas. Virgine Despentès (2016) também relata isso ao rememorar sua migração de uma feminilidade não conforme ao escopo mais padronizado de feminilidade, por maquiagens, por performances de delicadeza, sedução e sutileza. O gênero pode ser vestido, pode

---

<sup>26</sup> Sugestão de música: Mulher – Linn da Quebrada, single (2017).

ser encenado, pode ser construído, mesmo – e talvez principalmente – num pertencimento identitário cisgênero.

A qualidade de se transformar é a premissa do transformismo enquanto linguagem, Luma Andrade (2015) já apontava um dos mecanismos de estratégias de sobrevivência para alunas travestis – em dissidência, no geral – a necessidade de se *transformar*, fingir-se normal para sobreviver, o que não só remete aos hibridismos monstruosos e grotescos (ECO, 2022; FO, 2011; PINHEIRO, 2019) como às estratégias acionadas por bixas (OLIVEIRA, 2020; TAKARA, 2017).

Não podemos esquecer que o atravessamento no corpo de Ginger é interseccionado, não só pela mulheridade da artista, mas sua ascendência asiática e seu corpo gordo. A pesquisadora travesti negra e gorda, abigail Campos Leal (2021), também comenta sobre a gordura ser um atravessamento disruptivo do gênero: para “meninos”, é um efeito feminilizante, para “meninas”, é uma negação da feminilidade. Em suma, ser gorda é não caber no molde do gênero, tanto de um lado quanto do outro. Para Naomi Wolf (2020), a magreza é uma imposição e uma pressuposição da mulher ideal.

A minha suposta cisgeneridade masculina era colocada em xeque em função da minha gordura. Em contrapartida, sinto que depois que e/u transicionei, outros elementos físicos e performativos da minha gordura serviam justamente para questionar e deslegitimar minha feminilidade [...] porque a gordofobia é muito mais contundente no corpo das mulheres e das feminilidades em geral (sobretudo nas feminilidades cis) do que dos homens e das masculinidades, de um modo tal que a gordura não é permitida nas mulheres [...] Dentro da cisnormatividade, a relação entre feminilidades y gordofobia possui duas equações complementares: *gorda ≠ mulher* e *mulher gorda < mulher*, isto é, mulheres gordas não são mulheres e mulheres gordas são menos mulheres (abigail LEAL, 2021, p. 90, grifos da autora).

Ginger segue afirmando que “*quando eu comecei a fazer Drag, eu comecei a entender o que era poder ser eu, assim, o que era poder trazer para o meu corpo, para o rosto, enfim, coisas que me proibiram desde que eu era criança*”. Ou seja, mesmo dentro da coreografia performativa da cisgeneridade feminina, o corpo – especialmente corpos não brancos, não magros, não abastados – são passíveis de coerção para perpetuarem a norma. Que também é próstética! Que também é tecnológica e performativa! Nesse sentido, a linguagem transformista, que é uma forma de indisciplina de signos semióticos, corporais, tecnológicos e performativos dos campos do gênero, pode ser uma pedagogia da desordem, da “*trasheira*”, que

permite a quem experiencia acessar possibilidades outras de ser, estar, perceber e compartilhar o mundo<sup>27</sup>.

Vale reforçar aqui que o transformismo é uma linguagem artística, de modo que pode ser acessado por qualquer pessoa que se interesse. O que significa que não é possível entender tal linguagem de maneira unilateral, pasteurizada e sem contradições, sem disputas narrativas e sem conflitos de interesse.

Da mesma forma que a escola não é uma bolha, ilhada da sociedade, de modo que a produz e se produz partindo dela; assim o é com nosso campo do imaginário, que alimenta e é alimentado pelo concreto da realidade, também o próprio meio LGBTI e a suposta “comunidade” é afetada pelas estruturas violentas que marcam as sujeitas como desviantes.

Até mesmo as reuniões de ativistas LGBT estão contaminadas pela gestão neoliberal da subjetividade, com técnicas de apresentação e comunicação tipo seminário empresarial, que anestesiam a memória militante [...] Essa falta de transmissão e esse desejo de desarticulação são também a herança da maioria dos estudos *sobre* e não *com* os LGBTQI+OC, estudos que pertencem às ciências sociais disciplinares e utilitárias (BOURCIER, 2020, p. 54-55).

Também é preciso entender que o transformismo performativo não é um antídoto romântico para todos os preconceitos e violências, ao contrário, muitas vezes é um campo que perpetua – consciente ou inconscientemente – as mazelas que são impostas pela hegemonia às corpos em dissidência que produzem as performances Drags. Mesmo na produção artística em geral, conforme aponta Mariela Lamberti (2018), a masculinidade, mesmo quando homossexual, ainda exerce poder discursivo sobre mulheres. Segundo Ginger,

*é sobre o meio Drag ser muito misógino, assim, e muito gordofóbico também, que eu acho que é uma das piores coisas que eu sinto, assim, no meio Drag, sabe, é essa obsessão pela magreza, tipo toda hora essa obsessão pelo “corpo perfeito”, né, a cinturinha, o quadril, não sei, obsessão pelo feminino. Eu sinto que às vezes meio Drag é mais conservador do que o conservadorismo, você entende, porque, eu posso até ser cancelada, mas eu sinto que se amarram em tantas coisas que a heteronormatividade colocou, impôs para gente a vida toda e as pessoas reproduzem no meio Drag de uma forma muito assim, sabe, que não faz sentido para mim, tipo, essa coisa de, sabe, sobre mulher Drag, mesmo, acho que é uma coisa tão idiota você não querer deixar que mulheres façam Drag, você criticar que mulheres estão no meio Drag, gente é muito pensar na binaridade, assim, que tipo, é imposta para gente desde que a gente nasceu, sabe, e que é tão, você tá fazendo Drag para quê, então, se você não tá nem entendendo o que é Drag? Você tá fazendo Drag pela*

<sup>27</sup> Sugestão de música: É Tudo Meu – Urias, no álbum Fúria (2022).

*estética só, e Drag não é sobre estética, é também sobre, mas não é só sobre isso, e eu sinto que muitas gatas estão tão preocupadas em ser feminina, em não sei o quê, ser a bonita, que elas não conseguem viver Drag, não consegue ser Drag, sabe. E aí me pega muito essa coisa de tipo, tá muito preso na binaridade e tá muito preso nessa coisa do corpo perfeito, sabe, o quanto de comentário gordofóbico que eu ouço todos os dias no meio Drag.*

A busca do “corpo perfeito” é um traço constante na sociedade gordofóbica, que preza e exige corpos magros no lugar de ideal não só de beleza, mas supostamente de saúde. Entretanto, é entendido que o ideal de corpo é prejudicial, especialmente às mulheres, que muitas vezes conflita com o discurso medicalizante de saúde na magreza e gera efeitos perigosos para as corpos alvejadas pela “Donzela de Ferro” (WOLF, 2020).

A conceituação de gordofobia geralmente se dilui no entendimento comum com as noções de padrão de beleza, pressão estética ou mesmo lipofobia. Apesar de, em alguma medida, todas as citadas formas de violência se relacionarem à lógica magrocêntrica de ideal humano, faz-se necessário delinear o que se entende aqui por gordofobia.

Lipofobia seria a aversão à gordura em si, na forma, por exemplo, de ódio à celulite, aos ‘pneuzinhos’ e à chamada gordura localizada – processo que, inclusive, pessoas magras e magérrimas estão sujeitas –, ao passo que a gordofobia seria a aversão ao corpo gordo em si. A gordofobia vai desde manifestações de pressão estética e discriminações sociais até formas mais severas como marginalização e exclusão sociais sistêmicas: não passar numa catraca de ônibus, não conseguir sentar numa poltrona de avião, ser excluído dos circuitos sexo-afetivos etc. [...] a gordofobia está atrelada a circuitos de poderes amplos (biopoder, necropoder) levando gordes não somente a quadros de adoecimento psíquico e esgotamento existencial, mas também à própria morte (abigail LEAL, 2021, p. 92).

Dentre alguns dos efeitos da gordofobia social, há a cristalização de uma identidade marginalizada pela hegemonia. “Sentia como, mesmo apesar de milhares de outras características, a que primeiro me definiria para o mundo era o fato de ser gorda” (SAIDEL, 2013, p. 26).

A magreza está fortemente arraigada aos ideais de mulher padrão, derivadas da figura das bailarinas e das supermodelos, projetadas prosteticamente sobre o tecido social, com características de fragilidade, autocontrole, disciplina e delicadeza (WOLF, 2020; SAIDEL, 2013). A arte feminista, em geral, tende a questionar tais imposições de corpo, comportamento, papel social e todo o engessamento da mulheridade dentro de uma narrativa pela perspectiva masculina – de objeto de



desejo, de musa – de modo que visam “[...] questionar o poder manipulador dos meios de comunicação, o consumismo, os postulados do machismo e os estereótipos sexistas” (LAMBERTI, 2018, p. 25).

Entendendo o transformismo como uma linguagem artística que pirateia os campos do gênero, não é de se espantar que o padrão estético e generificado opere na chave da agregação de valor, inclusive numa noção de feminilidade. O que Ginger aponta é justamente a perpetuação de tal traço, ao invés de sua sátira, pirataria ou negação, recriando assim um outro ciclo de violência e exclusão. “Almejar a magreza pode passar, nesse caminho, pelo desejo de um desaparecimento, pela anulação da presença gorda no mundo” (SAIDEL, 2013, p. 30).

Muito desse imaginário de perfeição e saúde atrelado ao corpo magro – e cis, e branco... – opera na lógica hegemônica, sendo aplicado direta e indiretamente na própria lógica transformista, no lugar de criação ficcional, também na vida das artistas e no tecido social em geral. Em contrapartida, o que é chamado aqui de Feias Artes é o “que problematiza a figura humana no que ela é esperada como expressão realista-naturalista, a ‘bela figura’” (BRAGA, 2017, p. 44).

Mesmo na bufonaria, na performance e no burlesco, também encontramos essas situações e reproduções de lógicas opressoras, sendo uma relação de estratégia e resistência dentro das próprias linguagens marginais, “[...] entretanto se você fosse o ideal de beleza norte-americana, provavelmente teria mais oportunidades e, infelizmente, a história do burlesco também carrega essas questões” (MALCHER, 2021, p. 114).

Nesse sentido, a visibilidade que artistas como Miss G, Ginger Moon, Anita Malcher e outras grandes burlescas e transformistas performáticas alcançam consegue infiltrar no imaginário social a possibilidade. A ideia de que corpos gordos existam em júbilo e potência, fora de um discurso patológico ou corretivo, apesar de todo um imaginário gordofóbico que sedimenta e naturaliza a valorização da magreza, ou a celebração da sensualidade feminina sem o tabu machista ou a objetificação, pode ser difundida por meio de artistas que pirateiam esse discurso violento.

Reside aí uma potência da linguagem transformista, ao piratear e hackear as normas de gênero – e não só – surge a possibilidade de ficcionar outras relações, outros modos de ser, estar e desejar o mundo e, conseqüentemente, afetar o campo

sensível e estético para que a ficção também ganhe possibilidades de realidade. Não que as performances transformistas mudem uma realidade, necessariamente, mas “nos oferecem infinitas novas oportunidades para reimaginar o nosso mundo de hoje” (IMARISHA, 2016, p. 09).

Apesar de o transformismo e as Feias Artes tratarem da ordem da ficção, do imaginário, é inegável que a vida se retroalimenta, produz e é produzida, por estes mesmos campos do pensamento e da criatividade. Ginger aproxima a construção Drag do próprio processo de viver,

*Drag é uma construção eterna, e Drag é muito mutável que nem nós, toda hora tá mudando, toda hora... cada dia é uma coisa diferente e cada dia vai evoluindo mais, sabe, para mim é isso, a gente vai evoluindo nossa Drag tão quanto nós, tipo, quanto mudei por conta de Drag, sabe, mudei totalmente, minha vida mudou totalmente, eu sou outra pessoa, minha vida é outra coisa, sabe...*

O mascaramento, ou a ideia de persona – em oposição ao dramático e tradicional conceito de personagem – difere as Feias Artes do teatro clássico, burguês. Não é uma ideia de emular outra sujeita, mas de brincar consigo mesma, num processo autoficcional, performativo, pedagógico. Acessar outros lugares de si mesma, dilatar, contrair, desnudar, dissimular, piratear, enfim.

A bufonaria questiona “o estatuto do humano na sociedade e suas possibilidades de expressão estética” (BRAGA, 2017, p. 36), acionando a deformidade e o mascaramento corporal como forma de profanar o humano – se afastar da semelhança divina – por meio do grotesco.

Tal processo, chamado de “artesanaria” e não “técnica” (BRAGA, 2017), busca a profanação de figuras sublimes e normativas – deus, o rei, o padrão – permitindo oxigenar o imaginário com figuras fantásticas – mesmo que grotescas. “A máscara corporal bufônica é um ‘bicho’ que fixa um papel cênico no ator em profunda relação com sua história pessoal” (BRAGA, 2017, p. 41-42).

Apesar da diferença estética, o burlesco também comunga de uma noção bastante parecida, no que tange a separação de arte e vida enquanto narrativa e visualidade, produzindo arte de/para sua realidade e vivendo outras vidas por causa das autoficções e criações compartilhadas.

*Essas mulheres do passado e nós, as mulheres do presente nos mascaramos através de nossas personas burlescas e dos nossos leques para viver e criar um novo mundo onde é seguro viver nossa plenitude em profundidade. Muitas vezes esse mundo multicolorido e brilhante é levado para nossas próprias vidas cotidianas e nos ajuda a inserir um pouco de brilho onde é cinza, aquecer e abrir novas*

possibilidades de movimentos e rebolados na grande dança da vida (MALCHER, 2021, p. 114).

Também na performance arte pode ser identificado esse traço, não necessariamente na ideia de mascaramento ou de persona, mas na assumpção da performeira sendo a própria sujeita, trazendo a experiência para campos sensíveis, políticos, intimistas, infraordinários.

Dentre diversos elementos, Ludmila Castanheira (2018, p. 25) destaca “a criação compartilhada, a porosidade entre arte e vida, a performance tornada modos de existência, a vontade política, o sublinhamento de ações corriqueiras e o turbilhonamento do hábito” como traços da performance arte que a interessam. Em geral, estão alinhados com os apontamentos de outras artistas e pesquisadoras de outras áreas que aqui aloco sob a ideia de Feias Artes.

Talvez sejam linguagens e estéticas não canônicas por este exato ponto: a aproximação entre arte e vida, o estranhamento, a autoficção, as fricções no imaginário social, o júbilo de corpos fora da norma, os desafios ao padrão, o deboche das autoridades, um lugar de fracasso jubiloso e sarcástico.

Quando Ginger aponta que a Drag Queen mudou a sua vida, não é só pela quantidade de coisas que aprendeu e vivenciou com a linguagem transformista, é também pelas consequências disso, por assumidamente e publicamente contestar a norma. Isso também muda drasticamente sua vida, sem a visão simplista de “para melhor ou para pior”, mas é também perceptível que habitar as frestas da contestação custam, afinal, o mundo segue valorizando a norma e o padrão.

Mesmo a própria noção da violência, das estruturas que cerceiam corpos em dissidência, pode ser atribuída pedagogicamente às metodologias transformistas – ou de outras Feias Artes. É por instaurar espaços outros, relações outras e mundos outros que o transformismo performativo atrai, encanta e seduz. É também por isso que corpos fora da norma vão até tal linguagem. Não é de se surpreender, então, que é no fazer a sátira, no estranhar, que a noção, a consciência ou mesmo o entendimento do contexto despontam.

Pela proximidade entre as máscaras e as artistas, as ações e performances e números produzidos comumente flertam com a autoficção, com mazelas sociais, com absurdos ou figuras de poder que flagelam aquelas sujeitas. Também por isso as narrativas hegemônicas não valorizam nossas histórias e nossas produções:

porque as contestamos. Nas palavras da própria Ginger Moon “*Muito doido, porque Drag é muito sobre vivência, então... é sobre a vivência e sobrevivência!*”.

### **2.3 Fechamento**

Alguns trajetos da artista Drag Queen Ginger Moon revelam possibilidades outras de pensar os processos de ensino-aprendizagem, de pertencimento e de padrão estético. Aprender “*50 mil informações*” de uma vez, aprender todo dia, circular o que se sabe, aprendizado compartilhado, aprender na experiência, passar de uma aluna problema para uma professora renomada, para nomear algumas.

Mas, gostaria de dar foco num teor muito interessante que fica implícito nas falas de Ginger. Honrar o que se sabe. Não só pela história secular das artes transformistas – ou de outras Feias Artes – com uma forte ancestralidade, luta e resistência. Também por aquelas que estão ao lado e resistem e produzem e lutam. As violências mencionadas, educacionais, estéticas, simbólicas e até físicas, são reproduzidas em menor ou maior grau por todas nós. Do meio, da comunidade, do grupo de estudos, da militância.

Quando temos a ideia de padrão de beleza sendo um valor agregado, é possível inferir que a mesma demanda e o mesmo esforço não levam sujeitas diferentes aos mesmos lugares, o que significa que nem sempre um grupo que divide um mesmo marco social está simetricamente alocado no escopo da hegemonia. Noções de passabilidade (LEAL, 2021a), de tributos à “Donzela de Ferro” (WOLF, 2021), de branquura e cisgeneridade (OLIVEIRA, 2018) afetam diretamente as experiências de determinadas sujeitas com o mundo.

Honrar o que se sabe é, nesse sentido, reconhecer que quem está do seu lado não necessariamente correu o mesmo tanto que você – pode ter corrido uma maratona, ou dado uma caminhada na quadra – e estar ciente disso é precioso. Um grande ponto que a linguagem transformista pode marcar é a possibilidade inventiva de autoficcionalar o mundo. Honrar o que se sabe, mais uma vez, é pensar no mundo que habitamos e nos mundos que queremos esboçar.

Ginger é bastante assertiva quando denuncia essa tendência de corpos em dissidências passarem por cima de outras para ficar um pouco mais próxima da norma, do centro. Não é personificando nelas o problema, é só uma reação às estruturas sociais que nos colocam nesses lugares, a valorização de sujeitas medida pelo padrão.

Há, por fim, um lugar fortuito que se esboça pelos trajetos de Ginger Moon. Há pedagogias “*trasheiras*” que ensinam pessoas de formas coletivas e indisciplinadas, cheias de contranarrativas e Feias Artes, de pesquisas de si e do mundo, pesquisas de si e dos mundos. E, também, como criar outros mundos, em si e ao seu redor.

## 3 DON VALENTIM

### 3.1 Apresentação

A arte transformista é pouco contemplada nos meios de pesquisa e, quando muito, circunscreve-se ao universo das Drag Queens – personas alegóricas do universo das feminilidades. Menos ainda se fala, estuda e consome a manifestação Drag King.

Numa lógica simples e binária – já adiantando, rasa e errônea – Drag Queen seria o acoplamento tecnológico e prostético de signos sobre um corpo masculino para emular uma persona feminina e, por paralelismo espelhado, Drag King seria a montagem de uma ficção masculina sobre um corpo feminino.

Tais designações são meramente reduções simbólicas, uma vez que, enquanto linguagem artística, o transformismo pode ser acessado por quaisquer corpos que se dignarem ao trabalho, pesquisa e criação, ao mesmo tempo que, por sua característica muito específica, a experimentação de maneira prostética das produções de gênero já pressupõe um não conformismo aos binários cisnormativos de masculino e feminino.

Sendo eu mesma uma travesti – mulher – que faz Drag Queen e o artista que estará em diálogo no presente texto um transmasculino que faz Drag King, não é necessário explicar mais o porquê a redução de Queen e King em “homens que performam feminilidades” e “mulheres que performam masculinidades”, respectivamente, é de lógica cisgênera, binária e excludente. Especialmente entendendo o transformismo performativo sendo um território de exploração de gênero, que fortemente rompe com os paradigmas estéticos, ideológicos e identitários do regime hétero-cis-normativo, seria incabível admitir uma definição tão irresponsável assim<sup>28</sup>.

Don Valentim é Drag King, jovem, branco, graduado em Artes Visuais, artista plástico, circense, burlesco e artista transformista. Além de performar, também dá oficinas, participa de rodas de conversa, de eventos, festivais, e produções culturais, como Combo Drag Week (PR), Brilhe! Circo Drag (SP), integra o documentário pelo

---

<sup>28</sup> Sugestão de música: Nonbinary – Arca, no álbum KiCk i (2020).

Canal E! All That Drag! de Rafael Barioni e Toni Dri (2022), foi indicado ao Prêmio Biscoito 2022 da casa Natura Musical na categoria “Drag do Ano” e esteve na exposição e catálogo do Itaú Cultural, Todos os Gêneros, em São Paulo-SP (2023). O artista gentilmente cedeu uma entrevista, pessoalmente, em abril de 2022, para que a tessitura da pesquisa pudesse acontecer, na qual não só direcionei os temas que interessavam ao trabalho em questão – arte transformista, gênero, educação – como descobrimos, eu e ele, outros caminhos e outros apontamentos, que são explanados no decorrer desta Seção.

Nos escritos de Preciado (2018), o paradigma do Drag King emerge como uma estratégia performativa de diluir o poder cis masculino, de horizontalizar um pouco do acesso generificado aos espaços públicos e permite os corpos excluídos do privilégio autogerido cis masculino experimentarem outras possibilidades de transitar entre suas próprias subjetividades, os espaços públicos e as relações.

Para Judith Butler (2017, p. 09), a performance Drag Queen “[...] desestabiliza as próprias distinções entre natural e artificial, profundidade e superfície, interno e externo – por meio das quais operam quase sempre os discursos sobre gênero”, justamente por disparar ficções outras sobre corpos já ficcionados na condição de naturais: um corpo designado masculino ou feminino pode produzir e performar gêneros outros, o que coloca em cheque até mesmo a naturalidade atribuída ao discurso médico-biológico do sexo.

Quando a figura Drag, King ou Queen, é colocada nesse lugar de ficção, é necessariamente uma negociação com a realidade e os regimes de poder. Afinal, o próprio engendramento cisgenerificado e embranquecido que a colonialidade imprime sobre o que se entende por “normal” é, também, da ordem das ficções. “O poder opera por ficções, que não são apenas textuais, mas estão materialmente engajadas na produção do mundo” (MOMBAÇA, 2021, p. 65).

Mesmo já habitando a margem do panteão das linguagens artísticas, o transformismo ainda é, inegavelmente, mais favorável às Drag Queens do que aos Drag Kings. Há aí algumas hipóteses, desde uma suposta misoginia direcionada aos corpos que produzem tais linguagens, como um interesse mercadológico: a feminilidade é muito mais lucrativa que a masculinidade, muito mais fácil de se espetacularizar e muito mais exigente enquanto norma estética (WOLF, 2020).

Entendo a arte Drag, ou transformista, sendo pertencente ao que Bya Braga (2017) chama de Feias Artes. Àquilo que não responde ao ideal normativo, seja por

estética, por discurso ou mesmo pelos corpos que acessam, não merece o estatuto de sublime das Belas Artes. Historicamente, o teatro demonstra essa dicotomia na valorização da tragédia e na diminuição da comédia desde os clássicos gregos.

Quando Braga (2017) atribui a bufonaria ao que chama de Feias Artes, há esse entendimento dicotômico de que a comicidade em geral é menosprezada, por suas temáticas, sua forma, sua abordagem, seu apelo popular. Isso diz do gênero cômico em geral, obviamente em maior ou menor grau dependendo da linguagem e do contexto. Para melhor elocubração, Dario Fo (2011), em suas vastas narrativas sobre a *Commedia Dell'Arte* – linguagem popular de destaque no Renascimento, num momento histórico em que o ofício de ator e atriz é profissionalizado, uma vez que as trupes passavam a viver dos pagamentos que recebiam das apresentações – reforça o teor marginal dos arquétipos que as máscaras da comédia à italiana – ou *Commedia Dell'Arte* – circulavam.

O autor atrela ao gênero cômico da linguagem explanada elementos da ordem do grotesco, da escatologia, da animalização, da heresia, para dizer alguns. Diz de pessoas que, devido ao processo de urbanização do período pós-feudal, tornaram-se a classe trabalhadora oprimida, as pobres, doentes, profissionais do sexo, famintas, indecentes, imorais. O autor descreve os/as cômicos/as “[...] como uma congregação de eméritos vagabundos, desprovidos de dignidade e ofício: histriões, pilantras que sobrevivem à base de pequenos expedientes, vivendo de patifarias e trapaças de todo gênero” (FO, 2011, p. 17).

De maneira similar, na bufonaria temos Vanessa Bordin (2017, p. 201) destacando alguns elementos da linguagem, por exemplo “a paródia com humor, incluindo a linguagem blasfematória ou linguagem familiar da praça pública; e o princípio material e corporal, representado pelo corpo grotesco do bufão”.

Outro ponto que ressalto aqui para aproximar as artes transformistas das baixas comédias é o lugar de autonomia do artista. Muitas vezes sem recursos e sem aceitação hegemônica, a pessoa que cria partindo das linguagens das Feias Artes, em geral, é responsável por toda sua produção, na maioria das vezes, de maneira independente. “O ator histrião é autor, diretor, montador, fabulista” (FO, 2011, p. 23).

Além da situação de submissão, tanto do bufão (BRAGA, 2017) quanto dos cômicos *Dell'Arte* (FO, 2011), em que a hegemonia de burgueses e nobres os dominava na chave de propriedade – situação que, salvas as devidas proporções,



aplica-se ao transformismo performático, que pode ser veiculado e ovacionado quanto mais o escopo da coerência sexo-gênero-desejo autorizar – outro elemento de similaridade é a questão grotesca, aqui apontada no viés da animalização ou da deformidade – no corpo dos bufões ou nas máscaras da Commedia. Mesmo que distintas em diversos sentidos, tais linguagens se encontram próximas pela ideia de Feias Artes, que também abraça bem a linguagem transformista ou a arte Drag.

De maneira simbólica, as identidades trans são entendidas no lugar de “feias” socialmente, porque deturpam a ficção de norma da cisheteronormatividade compulsória, e não é incomum que artistas e pensadores/as trans se enxerguem no campo das monstruosidades, aos moldes da travesti argentina Susy Shock, em *Reivindico meu direito de ser um Monstro*, sendo uma “afirmação monstra da vida, mesmo em seus estratos mais sujos, imundos y violentos” (abigail LEAL, 2021, p. 31), ou a noção de monstransidade, também mencionada por abigail Campos Leal (2021); o próprio título da obra de Paul Preciado, *Eu sou o monstro que vos fala*, na qual ele se afirma “O monstro que foi construído pelos seus discursos e práticas clínicas” (2022, p. 14); as obras do quadrinista Lino Arruda, especificamente *Monstrans*, quando afirma “eu era fácil de ver, chamava atenção. E difícil de olhar, minha imagem constrangia” (2021, p. 31); o discurso inflamado da artista Drag não binária Hollow Eve em *Eu Sou um Monstro do Caralho e Talvez Eu Não Pertença Aqui*, no reality show que procura Drags Monstros, *Dragula* (2019); Jota Mombaça, ou *Monstra Erratika*, que empreende um “[...] movimento de mundo como corpo monstruoso, de presença aberrante e desobediente de gênero, marca, enfim, um outro modo de habitar e enfrentar o mundo” (MOMBAÇA, 2021, p. 26); a associação com a falta de imagem da figura do vampiro, reconhecendo que almas trans não merecem ser salvas nem pela igreja e nem pela escola, conforme denuncia Megg Rayara de Oliveira (2023); Luma Nogueira de Andrade (2015), quando identifica a associação da travesti, ou qualquer aluno/a/e que seja indisciplinado/a/e como peste; minha própria noção de Drag com o meu, atualmente hiatado, coletivo artístico transformista *Haus of X*, cujas integrantes eram chamadas de “xquisitas”, aquelas que não cabem; isso para mencionar alguns.

Há nessa identificação estética e social de monstruosidade uma noção de não pertencimento, de descabimento, de indignação com os moldes colocados, e há na estética monstra uma noção de grotesco, de escatologia e de horror que é a reação que nos é imposta socialmente. Enquanto linguagem artística, há de se destacar

outro fator estilístico: ao contrário do rigor higienista e clássico das Belas Artes, o que aqui entendo como Feias Artes também se filia mais às errâncias e experimentações do que ao ideário estético, por isso, linguagens artísticas não reconhecidas nos campos hegemônicos compõem um bom escopo de discussão.

Preciado (2020a) e Abigail Leal (2021) entendem o processo de transição sendo uma desidentificação, não um lugar a se chegar. “Assim como descolonizar, é possível que em toda transição haja, mais ou menos implícita, a demanda por um fim de mundo, sem que isso signifique, senão como promessa, a garantia de um mundo a seguir” (MOMBAÇA, 2021, p. 60). E, novamente, a experimentação e os itinerários movidos mais pela curiosidade e pela pulsão do que pela certeza, encontram-se bem acolhidos nas existências feias e nas Feias Artes. “A monstruosidade é apenas um nome dessa trajetória translocada, onde o próprio corpo devém a ‘tela branca’ onde se pincelam as cores da diferença e da singularidade mostra” (Abigail Leal, 2021, p. 63). Porque não seguir a rota prevista perturba o planejamento social, de modo que “o monstro é aquele que vive em transição. Aquele cujo rosto, corpo e práticas não podem ainda ser considerados verdadeiros em um regime de saber e poder determinados” (Preciado, 2022, p. 36).

O que a norma – a normalidade cis, branca, masculina – ficciona sob o nome de monstruosidade é tudo aquilo que a contesta, que vive e pulsa mesmo desobedecendo. Por isso, a linguagem transformista, entendida de maneira paralela às Feias Artes também por estes mesmos motivos, opera na chave da disputa de poder, na medida em que dispara ficções disruptivas dentro do sistema sexo-gênero-desejo. A ficção pode conturbar as relações de poder, uma vez que o próprio poder age por sobre ficções de verdade e normalidade (MOMBAÇA, 2021).

A comicidade é uma produção ficcional que, de maneira similar, perturba o poder hegemônico, uma vez que “a paródia realizada com humor trazia à tona a inversão das hierarquias” (Bordin, 2017, p. 202), de modo que aproximar as linguagens artísticas da comicidade, do grotesco e das escatologias com as artes transformistas é fortuito.

Com este breve panorama e embasamento entre feiura hegemônica, afirmação mostra, autoexperimentações e ficções disruptivas, é possível, enfim, trazer Don Valentim ao diálogo e divagar sobre estéticas e existências que não respondem ao esperado de humanidade normativa, sublime, higienizada e bela.

### 3.2 Diálogo

Don Valentim é transmasculino e entende a linguagem transformista fortemente amalgamada ao espectro do gênero, no que tange expressão, performance e relação com o outro e os espaços. Em suas falas, há um caminho de desidentificação por meio da experimentação, até chegar no ponto em que a mera menção à masculinidade ou feminilidade no que pode ser inteligível pela norma – ou seja, referências de homens e mulheres – passa a ser insuficiente para ele. É esse caminho de curiosidade e pulsão que se alinha ao teor monstruoso, ou, nos termos dele, “*Furry*”, que será explicado mais adiante.

*Eu acho que a minha pira foi tipo quando eu comecei a me ligar mais na militância LGBTQIA+ eu fui descobrindo tipo canais no YouTube de pessoas da sigla e daí um desses canais foi o canal Drag-se, que é um canal de drags do Rio de Janeiro, e daí eu curti muito assistir os vídeos, né, que é um lugar que eles ensinam muito sobre cultura dele de uma maneira geral maquiagem Fala um pouco de performance e daí eu vi que tinha vídeo sobre dois Drag Kings, o Wendel, Wendel Cândido e o Charlie Wayne, e daí eu fiquei maravilhado, assim, que eu falei “meu Deus que da hora” e eu já tava numa pira que eu queria, tipo, entender os mecanismos de gênero, tipo, entender como que as pessoas lidavam com esses signos de gênero, leitura social, essas coisas assim e daí eu fiquei com vontade de fazer essa Persona Drag masculina que daí depois eu dei o nome de Don Valentim.*

Na fala do artista fica evidente outro entendimento prévio: a de que o transformismo performático está ligado de alguma maneira ao que ele chama de “militância LGBTQIA+”. Não é uma impressão vaga, ao contrário, muitas autorias do campo do gênero e da sexualidade usam a figura da Drag Queen, ou do Drag King, como paradigma (BUTLER, 2017; PRECIADO, 2018).

Mesmo em programas televisivos, os muitos reality shows que protagonizam artistas Drag, por exemplo a franquia mundial Drag Race, empreendido pela Drag Queen negra estadunidense RuPaul, ou os nacionais Caravana das Drags (2023), de Tatiana Issa e Guto Barra, apresentado por Xuxa e Ikaro Kadoshi e dirigido por Bettina Hanna, ou Nasce uma Rainha (2020), de Gustavo Mello e Mari Nunes, apresentado por Gloria Groove e Alexia Twister e direção assinada por Carla Barros, a noção da linguagem transformista como estandarte do movimento LGBTI é comum, não se descolando das discussões e performatividades de gênero.

Sobre a questão do gênero, Valentim destaca que sua curiosidade estava nos “*mecanismos de gênero*”, nas formas que as pessoas se relacionam com os “*signos de gênero*” e a “*leitura social*”. Portanto, podemos entender pela fala do artista que

há uma noção conceitual de que gênero opera com mecanismos – tecnologias, funcionamentos, repetições; usando signos – visualidade, estética, subjetividade; gerando uma leitura social – relação, espacialidade, imaginário social.

Como ponto de partida de uma teoria social do gênero, entretanto, a concepção universal da pessoa é deslocada pelas posições históricas ou antropológicas que compreendem o gênero como uma relação entre sujeitos socialmente constituídos em contextos especificáveis. Este ponto de vista relacional ou contextual sugere que o que a pessoa ‘é’ – e a rigor, o que o gênero ‘é’ – refere-se sempre às relações construídas em que ela é determinada. Como fenômeno inconstante e contextual, o gênero não denota um ser substantivo, mas um ponto relativo de convergência entre conjuntos específicos de relações, cultural e historicamente convergentes (BUTLER, 2017, p. 32-33).

Além de tecnológico e performativo, também é fundante, quando tangenciando a categoria do gênero, pensar que “apesar de entendermos que gênero se ancora em um processo de autodeterminação, essa ainda é uma categoria relacional que demanda uma performance pública de reconhecimento social” (NASCIMENTO, 2021, p. 173). Dito de outra forma, o que entendemos por gênero se dá pela assimilação de signos, tecnologias e performances socialmente lidas como masculinas, femininas e/ou outras. Apesar do entendimento de si dentro do gênero ser de ordem pessoal – autodeterminado – ainda assim pensamos em grupo, coletivo, sociedade.

A luta pela autodeterminação tem a ver com a despatologização da condição de transgênero/a e pela disputa narrativa sobre a transgeneridade fora de muitos saberes médico-legais que colocam a figura trans no lugar de desviante, passível de correção (Dodi LEAL, 2021a), que, em suma, “[...] descreve o corpo trans como horrível e grotesco, uma encarnação ridícula e monstruosa que só um doente mental pode preferir ao corpo ‘são’ e ‘original’” (PRECIADO, 2022, p. 74). A condição de transgeneridade, porém, não é dependente desses saberes, visto que “[...] tomar hormônios e fazer cirurgias são possibilidades – o que temos em comum é o questionamento da ordem sexo-gênero-desejo” (NASCIMENTO, 2021, p. 152).

Lembrando que a ideia de monstro se inscreve não só às criaturas místicas e fantasiosas, mas também às formas corporais, comportamentais e subjetivas que desviem do que é elencado como natureza social, sendo o hibridismo uma constante na categorização de monstros (ECO, 2022). Isto posto, a identidade trans, entendida

também por uma hibridização dos signos de gênero, é tida como uma monstruosidade humana, pela leitura de ir contra a natureza estática binária.

Quanto à questão identitária e/ou política, é necessário aprofundar as sutilezas da autodesignação. A transgeneridade, sendo independente dos laudos médicos ou jurídicos, não pertence às disputas discursivas de poder de ordem egóica e ensimesmada, o que torna o lugar da identidade trans bastante complexo: se eu posso me autodesignar, ninguém poderia me invalidar. Apesar disso, socialmente, somos constantemente invalidadas e o argumento da autodesignação por vezes se volta contra a própria comunidade trans, haja vista os casos de fraudes nas cotas trans e travestis de concursos públicos, por exemplo, ou a apropriação cultural e estética dos territórios criados e difundidos por pessoas trans.

Autodesignação é um exercício performativo sobre a identidade, não é a identidade em si. O ato do sujeito de narrar sua autodesignação diz sobre a formulação da relação processual com que procura associar-se ou não aos repertórios simbólicos de gênero sedimentados de masculinidade e de mulheridades. O ato de narrar a autodesignação trata sobre a identidade, mas não é identitário, é performativo. A performance de gênero versa sobre as maneiras de lidar ou não lidar com a identidade de gênero (LEAL, 2021a, p. 135).

Dodi Leal (2021a) e Letícia Carolina Nascimento (2021) concordam que a separação da transgeneridade pelo crivo das hormonizações e/ou cirurgias é problemática e um desserviço para a comunidade trans em geral, o que não significa que o acesso às hormonoterapias e cirurgias afirmativas não deveria ser facilitado, dignificado ou subsidiado pelo Estado enquanto direito básico.

Há de pensar, ainda em diálogo com as supracitadas autoras, o quanto da medicalização do dito processo transexualizador não é uma tentativa de operar estéticas, atitudes, visualidades e símbolos que amarrem a existência trans aos crivos da cisgeneridade. A medicalização e a jurisdição, sempre de ordem normativa, sobre nossos corpos, têm interesses em “normalizar”, tirar do campo do grotesco e passar para o campo do sublime, normatizar para ser mais agradável aos olhos da hegemonia. O que não significa, obviamente, que tais processos deveriam ser banidos ou abolidos, apenas que não deveriam ser definidores ou mesmo compulsórios.

A OMS, e não uma associação trans-gay-lésbica-anarco-feminista, afirma hoje que ‘o gênero tipicamente descrito como masculino ou feminino é uma construção social que varia segundo as culturas e as épocas’. E reconhece que houve e ainda há culturas (em Samoa, no Pacífico, entre os povos originários da América, entre os tailandeses

tradicionais) que utilizam taxonomias sexuais e de gênero não binárias, mais fluidas e mais complexas do que a taxonomia ocidental moderna universalizada a partir dos anos 1970 (PRECIADO, 2022, p. 78).

A questão é que o discurso médico-legal não é o que define ou assimila a transgeneridade e as mudanças corporais não hierarquizam ou validam uma pessoa no lugar da identidade trans. Independentemente dos processos hormonais, a transgeneridade é uma marca que chancela a violência social e, inexoravelmente, atrela-se ao imaginário da monstruosidade<sup>29</sup>.

É monstruoso – e, conseqüentemente, perigoso – porque desestabiliza a coerência hegemônica de constituição de corpos, de desejos e de relações entre sujeitas. Judith Butler (2017, p. 52) expõe esse funcionamento supostamente coerente,

o gênero só pode denotar uma unidade de experiência, de sexo, gênero e desejo, quando se entende que o sexo, em algum sentido, exige um gênero – sendo o gênero uma designação psíquica e/ou cultural do eu – e um desejo – sendo o desejo heterossexual e, portanto, diferenciando-se mediante uma relação de oposição ao outro gênero que ele deseja. A coerência ou a unidade internas de qualquer dos gêneros, homem ou mulher, exigem assim uma heterossexualidade estável e oposicional.

Arrisco aqui que o pensamento de coerência enquanto normalizador pressupõe, a priori, pensar o sexo sendo “natural” e definidor – do gênero e do desejo. O que se pensa dentro de uma perspectiva trans, porém, é uma não hierarquia entre sexo, gênero e desejo e, por si só, isso já seria fortemente contra a “natureza”, que é onde reside o conforto do sexo na condição de um suposto dado estático e definidor. A monstruosidade vem mesmo da reorganização do pensamento dos supracitados eixos, porque existir fora do escopo da normalidade é aterrorizar quem concorda com a norma ao expor possibilidades – ficções – outras das próprias ideias de sexo, gênero e desejo e, por mais custoso que isso seja, vale ressaltar que

[...] se não tivesse preferido minha monstruosidade à heteronormatividade social, se não tivesse optado pelo meu desvio de gênero ante a saúde sexual de vocês, eu jamais teria conseguido escapar... ou, para ser mais preciso, me descolonizar, me desidentificar, me desbinarizar. Ao sair da jaula da diferença sexual, conheci a exclusão e a rejeição da sociedade, mas aceitar a norma teria exigido algo ainda mais desastroso e doloroso: a destruição da minha potência vital (PRECIADO, 2022, p. 34).

<sup>29</sup> Sugestão de música: Corpo sem Juízo – Jup do Bairro, no álbum CORPO SEM JUÍZO (2020).

É por isso que, em geral, as metodologias trans são indisciplinadas (Dodi LEAL, 2021a) e autônomas: porque não nos pensam para além do erro, da falha e do fracasso (HALBERSTAM, 2020). No processo de autopesquisa e autoteoria (PRECIADO, 2018), a linguagem transformista e os questionamentos identitários de Valentim começam a se borrar, conforme fica bem evidente no relato do próprio,

*a minha ideia do que é Drag tá em constante construção, eu acho que é muito isso, e no começo o que mais me pegou é, tipo, eu ainda não sabia exatamente o que era... eu tinha essa ideia, realmente, que Drag Queens eram tipo homens que se montavam de mulher e Drag Kings, tipo como se fosse inverso, assim, eu ainda tinha essa ideia muito fechada que eu acho que no imaginário popular, assim, é o que mais pega, assim, não Drag King, porque ninguém nem sabe que existe né, mas tipo, a Drag Queen, então, eu imaginei 'logo Drag King deve ser o oposto', tipo, na minha cabeça tinha muito isso... então eu fui procurar maquiagem Drag King em tutoriais do YouTube e eu caí em muitos vídeos gringos, assim, que era uma maquiagem mais sobre tipo entre aspas 'masculinizar' o rosto, [...] entrou uma parte muito divertida que era, tipo, 'tá então eu preciso de roupas masculinas, né' então daí eu comecei a ir em loja de departamento comprar roupa daí eu 'Nossa, tô super Drag!' e eu tava tipo... É! Eu hoje em dia, eu acho que as primeiras roupas do Don Valentim viraram o meu armário posterior, daí depois, tipo, foi tudo mudando e tal mas, tipo, no começo eu tocava nisso, 'Quais são os signos masculinos que eu posso explorar?' e daí foi muito divertido para mim porque eu caí naquele lugar 'Tá, eu tô entrando num universo que sempre me foi imposto muitas barreiras para eu acessar e agora eu tô acessando isso!' tipo, foi uma pira muito de me divertir, assim, daí no começo foi... foi isso, assim.*

O transformismo assume-se em linguagem no momento que negocia a significação de gênero, buscando criar, ficcionar e fabular novas formas de ser e estar no mundo. A fala do artista transformista deixa evidente o movimento de retroalimentação da figura Drag King Don Valentim e os processos de pesquisa e entendimento de si próprio, fora do Drag.

A burla da norma de gênero se dá ao reinscrever signos generificados em contextos outros. Conforme Valentim aponta, num primeiro entendimento, é possível concluir que Drag burla gênero por inversão. Entretanto, a ideia de inversão só faz sentido quando circunscrita numa lógica estritamente binária e cisnormativa. Percebam a sutileza de um homem trans fazer Drag King, ou uma travesti fazer Drag Queen: não há inversão. Seria mais apropriado pensar em superlativo, paródia, sátira, pirataria, experimentação.

Mas é burlando as normativas de gênero, que delegam quem pode usar o quê e de que forma, na chave parodística, poética e anárquica, que a linguagem

transformista é um fértil território para pessoas transgêneras se experimentarem pelas primeiras vezes, buscarem seus próprios entendimentos. Drag, ou transformismo performativo, é uma linguagem artística profundamente trans, enquanto forma e conteúdo, mesmo que seja mais palatável quando usadas por sujeitas cisheteronormativas, num movimento perigoso de apropriação. Ao permitir a circulação de outras ficções e fabulações que se moldam com e por signos de gênero, denunciam que a norma também é ficcional, afinal, “tudo que está construído precisou, antes, ser imaginado. E aí reside o poder das ficções” (MOMBAÇA, 2021, p. 67).

Ao pensar na produção ficcional de personas, partindo do uso desviado de tecnologias e semióticas de gênero, é possível não só experimentar-se fora do que se é, do que se foi imposto; é possível ficcionar formas ainda não pensadas, ainda não vividas e o teor cômico ou parodístico ainda permite que “[...] se tornam aceitas: brincando, suas verdades são ditas” (BORDIN, 2017, p. 221). Aumentar o escopo do imaginário social no que tange gênero, no caso de Valentim, dialogava inclusive com outras possibilidades de masculinidade além do ideário cisnormativo.

*Porque além das artes visuais eu também sempre fiz circo, então para mim a estética do circo, né, maquiagens, tipo, brilhantes e paetês e texturas então eu falei ‘tá bom, vai, vou me jogar’, daí eu comecei tipo fazer um olho maior, um olho mais colorido... e daí eu comecei, tipo, a me divertir muito mais e eu percebi que muitas referências que eu tinha de masculinidade era, tipo, Ney Matogrosso, David Bowie, e eu queria me aproximar mais daquilo e, tipo, eu acho que as Drag Queens foram grandes referências. Até porque eu não conhecia nenhum Drag King.*

É possível constatar que a falta de referência ou a suposta ordem binária de inversão que sedimenta o entendimento comum das artes transformistas se deve ao teor transfóbico de produção de saberes: somos sempre interpeladas/os/es pelo escopo paradigmático da masculinidade branca e cisheteronormativa, ou seja, “[...] os próprios circuitos de produção de saber sobre as transgeneridades: dirigidos, orquestrados e editados por pessoas cis em sua grande maioria” (Dodi LEAL, 2021a, p. 251).

Tal apontamento afina-se ao desvio de masculinidade presente nos artistas homens citados por Valentim, tal qual numa suposta ruptura da “inversão” quando uma das referências para sua ficção King é do universo Drag Queen. O teor transfóbico habita a sutileza de minar e ceifar essas referências, tornando-as inacessíveis ou escassas.



A isso soma-se o entendimento de que a epistemologia acadêmica é enviesada na manutenção da norma, não só generificada, mas racializada e colonial, de modo que é imperativo entender que “[...] a academia não é um espaço neutro nem tampouco simplesmente um espaço de conhecimento e sabedoria, de ciência e erudição, é também um espaço de v-i-o-l-ê-n-c-i-a” (KILOMBA, 2019, p. 51). Ademais, Jota Mombaça (2021) denuncia a apropriação dos próprios discursos antirracistas pela branquidade portuguesa, em detrimento das presenças e produções de pessoas racializadas.

A quantidade de textos a abordar racismo da sociedade portuguesa parece, curiosamente, ser inversamente proporcional à quantidade de intelectuais e artistas negras visíveis no contexto local. Isso evidentemente não fala sobre escassez, mas sobre a densidade dos regimes de apagamento que operam ativamente na constituição dos debates críticos em Portugal (MOMBAÇA, 2021, p. 35).

É possível lembrar que, no Brasil, tivemos a primeira doutora travesti em 2012, doutora Luma Nogueira de Andrade e a primeira doutora travesti preta em 2017, doutora Megg Rayara Gomes de Oliveira. Ou seja, até muito recentemente, não existia episteme trans sobre transgeneridades e ainda hoje impera a supremacia branca, cis e masculina no escopo de produção de saberes – vide currículos, bases bibliográficas, autorias referenciadas nas universidades... O curioso é constatar que “em todos os lugares, o corpo trans é odiado, ao mesmo tempo que é fantasiado, desejado e consumido” (PRECIADO, 2022, p. 38). Há um interesse pedagógico na manutenção do acesso à produção de saberes sobre nós, e, por isso, ficcionar outras verdades – e nem tão verdades assim – é estratégia de sobrevivência.

Reiterando, a potencialidade ficcional da arte Drag pode ser tão perigosa pois ensina que é possível ser, e não ser, e ser outra coisa, sem seguir a cartilha da pedagogia hegemônica. As Feias Artes, em geral, ao ficcionarem inversões e paródias, modos outros de encarar o mundo, são lidas como nocivas porque ensinam que realmente pode se existir de outras formas. “[...] o riso da paródia é potencialmente crítico, pois possui uma estrutura de desmoralização ao zombar do poder, e está intrínseco ao jogo do bufão desde sua origem” (BORDIN, 2017, p. 202).

De maneira geral, a comicidade cumpre esse papel de denunciar o teor ficcional e enviesado do regime de verdade. É, por isso mesmo, também pedagógico, quando permite vislumbrar modos outros de ocupar o mundo. Historicamente, artistas das Feias Artes foram perseguidos/as/es e taxados/as/es

como doentes, não muito diferente da forma que a sociedade trata pessoas trans, ou racializadas, ou pessoas com deficiência.

Percebemos que a loucura assume um sentido ligado à verdade, e isto acontece não somente nas festas populares, mas também na literatura, na pintura e no teatro, criando a metáfora de estar mais próxima daquilo que seria a razão, ou o que seria a verdade, do que a própria racionalidade (BORDIN, 2017, p. 214).

O próprio Don Valentim comenta o teor pedagógico da linguagem transformista quando reflete sobre seus processos coletivos com outros artistas, de maneira indisciplinar (Dodi LEAL, 2021a), anárquica e coletiva, muito diferente do regime disciplinar, moralista e excludente que vemos imperar nos campos da educação atualmente.

*Eu acho que a cena Drag fomenta muito, tipo, essa coisa de uma ajudar a outra, porque tá todo mundo lá aprendendo muita coisa pela primeira vez e às vezes ninguém sabe direito o que fazer mais, então, tipo, todo mundo vai, tipo, compartilhando um fragmento de um conhecimento que pegou em algum lugar e meio que vai todo mundo junto montando um mosaico, tipo, desses aprendizados, então, tipo, é muito no boca a boca, é muito na vivência [...] De várias formas e, tipo, cada uma compartilha vivências muito específicas, sei lá, a gata que veio do circo compartilha uma técnica de fazer figurino x, daí a gata que trabalhava, sei lá, com engenharia, pode ensinar um outro jeito de fazer uma outra coisa, daí, sei lá, uma que trabalha com maquiagem traz o conhecimento técnico da maquiagem aplicando nessa outra estética, tipo, alguém que vem do desenho traz uma nova forma estética, sei lá, todo mundo acho que vai compartilhando, assim, até de como editar música, como editar vídeo, tem gente do audiovisual, tem gente do não sei o quê, então parece que a Drag acaba se tornando um grande, ai, como que eu posso dizer [...] É, é tipo uma grande biblioteca de conhecimentos diversos e que podem ser aplicados no Drag, tipo, tudo, todos os conhecimentos podem ser aplicados no Drag, de alguma forma, computados nesse saber Drag, então, saber Drag pode trazer coisas de química, de física, de matemática, de sei lá, de todas as matérias possíveis, assim, tipo, acaba convergindo da mesma maneira... e eu acho que no meio disso tudo eu também comecei a conseguir compartilhar esse conhecimento e para mim era muito difícil porque eu era muito tímido e eu acabei sempre deixando meio que as minhas ideias todas dentro de mim, e daí eu acho que, que essa coletivização do conhecimento também me inspirou, tipo, a me abrir mais, e a falar mais, e daí eu consegui tanto compartilhar coisas e quanto absorver coisas, elaborar tudo dentro de mim e, tipo, ir devolvendo de uma outra maneira, então, tipo, acho que é um processo contínuo, assim...*

Tal constatação além de reforçar o entendimento de as artes transformistas serem fundamentalmente trans, enquanto estética, discurso e prática – não no lugar de um pressuposto identitário – serve também de justificativa para o não

pertencimento da linguagem aos campos hegemônicos de produção artística, por desafiar a ordem normativa de gênero-sexo-desejo.

A explicação metodológica que o Drag King compartilha encontra respaldo no que Thiffany Odara (2020) propõe por travestilizar a educação, ou mesmo na ideia de indisciplinaridade travesti de Dodi Leal (2021a), ou mesmo na formação epistêmica de Paul Preciado (2022, p. 26) “[...] as numerosas formas subalternas de conhecimento que reuniam as experiências de resistência, de luta e de transformação daqueles que, historicamente, haviam sido objeto de extermínio, de violência e de controle”, o que mais uma vez endossa o caráter trans da linguagem artística. Apesar disso, ou por isso mesmo, é tão difícil encontrar nos campos hegemônicos de produção de discursos e saberes, trabalhos que falem de Drag sem ser na chave do “falar por”.

Para a academia, é bastante difícil assimilar algo que é ontologicamente antiCISTêmico. No que nos tange, porém, “recusamos a epistemologia de vocês e devemos fazê-lo de maneira violenta. Nossa posição é de insubmissão epistemológica” (PRECIADO, 2022, p. 86).

São excluídas e marginalizadas as artes que usam por pressuposto a constatação da normalidade hegemônica, por isso, não se pode falar sobre, não se pode veicular, não se pode fomentar. É feio. Aí, mais uma vez, há aproximação com as baixas artes, as comichidades, as artes eróticas, as artes populares, contestatórias, panfletárias, de vanguarda, de trincheira, performances precárias, artes do corpo, artes, enfim, que cabem na circunscrição do que repito de Bya Braga (2017) como Feias Artes. Tais linguagens não se descolam das sujeitas que as produzem e as acessam: desobedientes, em maior ou menor grau, de qualquer um dos muitos pontos exigidos pela ficção de poder para caber na norma, de modo que “[...] se tornam feios e maus, também na literatura popular, todos os excluídos que a sociedade não consegue integrar e não tem intenção de redimir” (ECO, 2022, p. 261).

O ato de meramente desobedecer, seja no campo semiótico, atitudinal ou desejante, o que a norma impõe aos corpos, já é o suficiente para um corpo ser identificado na condição de problemático, ou, nas palavras de Preciado (2018, p. 272) “assim que um corpo abandona as práticas que a sociedade em que vive lhe autoriza como masculino ou feminino, ele caminha progressivamente para a patologia”. Os relatos de Valentim embasam esse entendimento, ao se filiar às

masculinidades bixas de Ney Matogrosso<sup>30</sup> (1941-) e David Bowie (1947-2016), por exemplo, figuras igualmente desviadas, mesmo sem a reivindicação identitária de transgênero.

A hibridização de estéticas e referências, com masculinidades não – ou menos – hegemônicas, tornou possível ao artista encarar a masculinidade menos na forma de um livreto de regras, um molde, e mais um campo aberto, em constante criação. É justamente no interromper a repetição da matriz normativa que se fricciona o imaginário social.

[...] a ação, ligada à performance de gênero cis ou trans, não apenas qualifica as identidades naturalizadas de gênero homem e mulher, mas ao adjetivá-las criam dialeticamente um novo significado. Assim, não apenas a transgeneridade é uma forma de ser homem ou de ser mulher mas instaura novas possibilidades de ser homem ou ser mulher. E é assim também que a cisnormatividade instaura uma única forma de ser homem e ser mulher. (Dodi LEAL, 2021a, p. 241).

Não é de se surpreender, em vista do excerto da autora supracitada, que Valentim identificava referências masculinas em artistas como Ney Matogrosso ou David Bowie, que em seus trabalhos e na própria estética em que se apresentam já desobedecem e afrontam a expectativa cisnormativa de masculinidade, dita natural. “Embora provavelmente se considerem homens e mulheres naturais, tal suposição os impediu de observar, de uma distância saudável, o dispositivo político no qual estão inscritos” (PRECIADO, 2022, p. 12). E aí reside, novamente, o teor monstruoso da linguagem transformista, abrir passagem para aquilo que a norma não deixa entrar.

Um outro adendo fundamental a essa discussão é a diferenciação de estética, forma, visualidade trans e os campos identitários da transgeneridade. Ney Matogrosso e David Bowie não são necessariamente trans por desobedecerem a cisnorma, por performarem e apresentarem estéticas trans. Sobre isso, Dodi Leal (2021a, p. 240-241) contribui fortemente e

há frequente confusão entre o que estamos nomeando aqui como processo social de identidade de gênero (homem e mulher), que se dá no campo simbólico, e o que atribuímos como o processo social performativo de gênero (cis e trans), que se dá em termos atitudinais. Esta confusão, que está longe de ser um privilégio do senso comum (muitíssimas pesquisas acadêmicas passam apressadamente e com certa imprudência sobre esta discussão) ganha com a perspectiva de equacionamento sintático fatores poéticos que podem contribuir para uma apreensão crítica da complexa relação entre o polo

---

<sup>30</sup> Sugestão de música: Poema – Ney Matogrosso, no álbum Olhos de Farol (1999).

mulheridades/masculinidades e o polo  
cisgeneridades/transgeneridades.

A afirmação também pode ser entendida nas palavras de Thiffany Odara (2020, p. 57), quando a autora explana algumas separações de transgeneridade, aqui entendidas de maneira simples por “identidade” e “expressão”, baseada na conceituação de Jaqueline Gomes de Jesus (2012).

[...] dois aspectos ligados ao termo transgênero: o primeiro aspecto tido como identidade vivenciado pela travestilidade, transexualidade e pessoas não binários, pessoas que reivindicam para si uma identidade de gênero diferente com a imposta no nascimento, rompendo com a lógica do sexo biológico = gênero; o outro aspecto é na funcionalidade representada por transformistas, drag queens, crossdressers, drag kings, baseada na performance e em atributos momentâneos que podem caracterizar o gênero oposto.

Em vias disso, a monstruosidade se faz presente nas existências que desobedecem, sejam elas cis ou trans nos campos identitários. A noção de não pertencimento, porém, é um elo que cria a conexão e uma possível identificação da dissidência, vide Valentim com os artistas bixas citados por ele. Porque a masculinidade hegemônica é um regime de violência, e pouco respalda a identidade transmasculina, muito pelo contrário, também a violenta<sup>31</sup>.

A masculinidade tóxica como projeto de poder deve ser abordada em qualquer discussão sobre a distribuição social da violência. A violência cismasculina é uma arma transversal de normalização de gênero e controle social. Ela afeta não apenas mulheres cis e corpos não heterossexuais e trans, mas também os próprios homens cisgêneros que têm de alcançar esses graus ideais de virilidade a fim de cumprir com aquilo que a normalidade de gênero requer. Entretanto, essa distribuição desigual da violência – que constrói corpos cismasculinos como intrinsecamente viris – é responsável, numa escala micropolítica, pela manutenção do medo como base das experiências trans, dissidente sexual e feminina para com o mundo (MOMBAÇA, 2021, p. 69).

Ou seja, não é a “masculinidade” a ficção violenta de gênero, mas sim o recorte cisgênero de masculinidade viril<sup>32</sup>, reconhecidamente branca e heterossexual. Masculinidades trans, não binárias ou dissidentes da cisheteronorma, tais quais as bixas que Valentim admirava e se filiava, por outros eixos mas de maneira similar, são alvos de coerção e correção, não esquecendo que a correção

<sup>31</sup> Sugestão de música: Boyzinho – Johnny Hooker, no álbum Eu vou fazer uma Macumba pra te amarrar, maldito! (2015).

<sup>32</sup> Sugestão de música: Man to Man – Dorian Electra, no álbum Flamboyant (Deluxe) (2019).

tem o intuito de “[...] expiar e reprimir os desejos e os sentimentos dos outros” (ANDRADE, 2015, p. 181), usando o alvo como exemplo a não ser seguido. O próprio artista transformista rememora uma experiência em que, previamente à sua autodesignação como transmasculino, a norma já assim o identificava por essa expressividade não cisnormativa, num simbólico episódio de meramente adentrar um banheiro público, à época, um banheiro feminino.

*[...] eu comecei a usar roupas entre aspas ‘mais masculinas’, cortei meu cabelo bem curto, e daí, tipo, um dia eu entrei no banheiro e daí o segurança veio atrás de mim falar para eu sair, daí eu fiquei tipo ‘Mano, mas por quê?’, daí ele percebeu que era eu, daí ele, tipo, se desculpou e tal, daí... só que daí eu fiquei pensando muito nisso, tipo, mano eu só cortei o cabelo, sabe, só, apenas. E daí acho que foi nessa pira que eu comecei a querer me montar, porque tipo, eu queria explorar direito essa coisa de signos e... mano, não sei, acho que toda Drag, sei lá, a maioria das Drags que eu conheço tem essa pira de que o gênero meio que virou uma fumacinha e que é difícil de capturar, assim, como se tivesse mudado de estado, assim, antes era sólido e era muito... te continha porque, era muito sólido, e aos poucos, conforme foi começando a se montar, meio que ele começou a mudar de estado como, tipo, líquido e depois gasoso até o ponto que você já perde, sabe, aquela referência... e daí aos poucos você percebe que isso também não te prende mais, tipo assim.*

No que concerne aos signos sociais, a performance de corpo, os espaços que se ocupam, as relações que se estabelecem e a noção identitária de si são fatores independentes, porém profundamente correlatos e quando, porventura, um mesmo sujeito opera em discordância entre esses muitos elementos, passa a ser lido na chave do estranho, aberrante, doente, grotesco, feio, monstro. Ao passo que é “a machulência (um dos nomes da masculinidade tóxica) como ficção de poder” (MOMBAÇA, 2021, p. 71) que regula a normalidade e designa as aberrações e monstrosidades.

A ideia de monstrosidade não se desliga da noção de desumanização, recurso utilizado frequentemente pela norma para justificar violências sociais. Grada Kilomba (2019) menciona os processos racistas de animalização, que encontram eco nas reflexões de Dodi Leal (2021a) e Abigail Campos Leal (2021) em que pessoas LGBTI identificam-se por filiação aos animais – vaca, veado, baleia – por serem assim nominados/as/es pela norma, comumente em tom pejorativo e violento.

Acionar termos animaisescos opera no sentido de suprimir a humanidade e legitimar a violência, isentando um pouco da culpa em colocar outra pessoa em uma situação degradante. É também um recurso que garante que o enunciador/agressor

ocupe o estatuto de humanidade, na figura do operário que acusa Dodi de jogar no bicho e errar, mirando o veado, mas acertando a vaca (LEAL, 2021a). A discursividade contida na metáfora animalesca vai encadeando significados que diminuem o pertencimento simbólico, político e subjetivo da sujeita alvejada à noção de humanidade (KILOMBA, 2019).

A hibridização de espécies aparece fundamentalmente na bufonaria (BRAGA, 2017), no circo, nas baixas comédias e na Commedia Dell'Arte (FO, 2011), enfim, no que estou chamando aqui de Feias Artes. Isso se dá numa operação bastante parecida com a apontada e criticada pelas autoras supracitadas: animalizar um corpo é permitir que se ria dele, que seja menos humano e, portanto, passível de dominação. Tal recurso opera em corpos de migrantes, pessoas pobres e outras existências consideradas desviantes, que eram representadas nas mascaradas e carnavais pelas vias da deformidade e da monstruosidade.

Há um significado social nessa ligação com animais de quintal que se refere à baixa corte daquele tempo – servos e todos os demais que viviam precariamente. Desse modo, somente a alta corte pertencia à congregação de humanos. Realmente, na Commedia Dell'Arte, os nobres, os cavalheiros e as damas nunca usavam máscaras. Aqui se mostra claramente a dominação de uma classe: só não eram ridicularizados os detentores do poder absoluto, os demais, como, por exemplo, os nobres decaídos e miseráveis, os médicos ou os vendeiros, eram tratados como vulgares, impostores e embusteiros (FO, 2011, p. 38-40).

O autor reforça ainda que “[...] a maioria das máscaras, inclusive as da Commedia Dell'Arte, remetem ao mundo animal, ou seja, são zoomórficas” (FO, 2011, p. 38). Pensar o rosto maquiado e remodelado da persona Drag, seja Queen ou King, é, à sua maneira, um processo de mascaramento e, por isso, a ligação entre deformidade e animalização se faz presente aí mais uma vez, sem esquecer que “[...] todo o corpo funciona como uma espécie de moldura à máscara, transformando sua fixidez” (FO, 2011, p. 53).

O recurso normativo de desumanizar sujeitas é violento, sem dúvidas; entretanto, não significa que não possa ser acionado no exato intuito de negar radicalmente o pertencimento ao que se entende por humanidade. Concordando com muitas das pessoas trans mencionadas acima, a monstruosidade pode ser afirmativa e pulsante de vida: quem é que quer ser *humano* quando a humanidade é lida por tais termos violentos? “É fundamental que abandonemos a posição de vítima – mesmo quando o Estado, a polícia, o branco e o homem cis têm historicamente

demonstrado sua incapacidade de abandonar sua posição de agressor” (MOMBAÇA, 2021, p. 79).

Jack Halberstam (2020) aborda o lugar do fracasso numa forma revolucionária de não pagar tributos à norma. A medição de sucesso pelo escopo da normalidade faz sentido para quem? Para quais corpos? E, conforme Kilomba (2021) aponta no que tange o racismo, a afirmação da diferença pressupõe que o centro seja o normal. Quem é diferente? Seria possível, então, pensar a monstruosidade que Abigail Leal (2021) cita sendo uma lógica de pertencimento, ao invés de recurso de diferenciação excludente?

Pagar tributos à norma, inclusive, muitas vezes pressupõe perpetuar violências contra si e contra seus pares. Retomando o que foi citado acima, a apropriação dos discursos de minorias e a produção de saberes em dissidência é um recurso normativo para dar manutenção ao acesso à fala, ao monopólio do saber.

Um contexto em que as presenças não hegemônicas (de pessoas negras, migrantes e trans, especialmente) parecem estar inscritas por dinâmicas extrativistas de tokenização, exclusão, trabalho não reconhecido e exploração, não basta às pessoas situadas em posições de privilégio social, ontológico e epistêmico que desejam reivindicar para si o papel de ‘aliadas’ aprender a falar a linguagem dos antirracismos, da descolonialidade e, adicionalmente, dos movimentos trans (MOMBAÇA, 2021, p. 39).

Àqueles que nos taxam de monstruosidades, pensando com Kilomba (2019), é possível afirmar que projetam sobre nós aquilo que reprimem em si: a violência que nos despejam é nominada na nossa caracterização. Sendo assim, qual é o teor realmente negativo em ser aberrante em relação à norma? “Todos os aspectos terríveis e assustadores da transexualidade dizem respeito não ao processo de transição em si, mas à forma como as fronteiras de gênero punem e ameaçam matar aquele que tenta ultrapassá-las” (PRECIADO, 2022, p. 43).

Mais uma vez reforçando que transformismo e transgeneridade não são sinônimos, mas a linguagem transformista é intrinsecamente trans, é possível por mais uma frente entender o apagamento, a demonização e diminuição da arte Drag. Voltando tal reflexão aos campos da arte, cabe a tratativa de

[...] redescrever a cisgeneridade e a branquitude como formas de extorsão ontológica e repensar a integridade do sistema de arte contemporânea como um dispositivo irreparável voltado ao consumismo branco e cisgênero, e à exploração do outro (MOMBAÇA, 2021, p. 51).



Diante do panorama artístico, é possível alinhar o que estou chamando aqui da dicotomia Belas Artes – Feias Artes, baseada na proposição e Bya Braga (2017), com aquilo que Mombaça (2021) denuncia na forma de a arte palatável à cis-branquidade, mais uma vez, fica evidente que o que é feito para a hegemonia é fundamentalmente das pessoas que não são bem-vindas aos espaços de poder e produção de saberes. No caso do transformismo performativo, volto a insistir, sendo uma linguagem artística inexoravelmente trans.

O elemento de monstruosidade que ressalto aqui nas performances de Don Valentim está ligado à animalização, e o artista relata que foi chegando nisso conforme foi se experimentando no campo do transformismo artístico. Em tom de brincadeira, ele diz “*para quê personas humanas quando você pode fluir para o Furry o quanto antes, sabe, evoluam, pessoas, sejam Furry e não Drags*”. O termo “Furry” que o artista usa designa figuras humanoides animalizadas, muitas vezes ligadas aos universos de jogos e ficção medieval, realismo fantástico ou animações em geral.

Nas performances que o artista produz, não é incomum que sua montagem emule animais, vide quando afirma que “*hoje em dia sou peru*”, num número burlesco que se auto-tempera para ser assado, ou o peixe-palhaço que performa com bolhas de sabão no circo<sup>33</sup>. Apesar do tom cômico, é evidente essa tendência híbrida de desidentificação com o campo da masculinidade padrão, sequer humana.

De um lugar ou de outro, desobedecer a normas binárias de gênero coloca a pessoa em questão num movimento de monstruosidade. Conforme dito anteriormente, a expropriação do estatuto de humanidade vem no sentido de validar a norma. O artista fala de que modo a progressão do seu entendimento de Drag está diretamente ligado ao estranhamento da naturalização do gênero, da percepção de si estando fora do escopo humano – normal. Os hibridismos carregam em si o teor de feiura e a estética do grotesco quando “[...] fundem inadequadamente os aspectos formais de duas espécies diversas” (ECO, 2022, p. 16).

Não só pela filiação animal opera a monstruosidade, mas pela identificação de outros lugares e outras sujeitas violentadas pelo regime de poder. “Que nossos corpos partidos encontram extensão e órgão uns nos outros e nas coisas – nas

---

<sup>33</sup> Para melhores informações, visitar as redes e consumir o trabalho do Drag King Don Valentim.

flores, na terra” (MOMBAÇA, 2021, p. 115). Apesar do entendimento comum de monstruosidade ligada à algo violento, não seria justo ignorar as

[...] maneiras por meio das quais corpos que desertam das lógicas binárias de gênero y da heterossexualidade compulsória (no contexto da América Latina e, sobretudo, no contexto brasileiro) rearticulam as modulações do seu ser y transformam suas atmosferas existenciais em paisagens habitáveis, ainda que precárias (abigail LEAL, 2021, p. 16).

Especialmente entendendo, ainda com abigail Campos Leal (2021), que estamos tratando de uma virada geracional em que noções como gênero, hegemonia, performatividades sociais, desobediência e monstruosidade já orbitam mesmo o que se entende por senso comum, com a inserção das crianças que sobreviveram aos massacres normativos no tecido social. Segundo a autora,

Estamos falando de crianças, algumas crianças, que cresceram assistindo A Bela e a Fera, O Estranho Mundo de Jack, X-Men, TV Colosso, isto é, crianças cujo imag/inário e cujo incons/ciente foram afetados desde muito cedo pela animalidade, pela bestialidade, pelo não-humano y pela monstruosidade; de crianças designadas meninos no nascimento, mas que se identificavam com a Ariel ou Úrsula de A Pequena Sereia, ou que só jogavam videogames com personagens femininos [...] estamos falando de crianças que cresceram sendo fascinadas por paisagens distópicas de filmes como Mad Max, Blade Runner y O Exterminador do Futuro; estamos falando de crianças que cresceram ouvindo no rádio de seus irmãos mais velhos o Planet Hemp cantando sobre legalização da maconha e guerra às drogas ou o Racionais MC's rimando sobre o genocídio do povo preto; estamos falando de crianças que viram os ídolos dos seus irmãos morrendo de suicídio/overdose (Kurt Cobain) ou pela AIDS (Cazuza); de crianças que descobriram o que era o AI-5, o Zapatismo, a Guerra Fria por meio de bandas punks brasileiras; (abigail LEAL, 2021, p. 18-19).

Sendo eu mesma essa criança dos anos 90 que sobreviveu, identificando nas narrativas e nas produções artísticas de Don Valentim esse mesmo lugar, entendendo algumas das narrativas do mundo que tenta nos ensinar a nos odiarmos e nos gera medo dos monstros que dizem que somos, não consigo não ficar emocionada ao encontrar artistas, pensadores/as e militantes que pensam o mundo a partir dos esgotos, da feiura, das monstruosidades. Livros, teorias e produções artísticas que, ao invés de constrangerem as monstruosidades, afirmam energicamente e orgulhosamente o lugar de não pertencimento à norma, que é, em si, a maior violência que se imprime em sujeitas<sup>34</sup>.

---

<sup>34</sup> Sugestão de música: Mequetrefe – Arca, no álbum KiCk i (2020).

Nomear a norma é devolver essa interpelação e obrigar o normal a confrontar-se consigo próprio, expor os regimes que o sustentam, bagunçar a lógica de seu privilégio, intensificar suas crises e desmontar sua ontologia dominante e controladora (MOMBAÇA, 2021, p. 76).

Identificar a norma e denunciar o processo de nomeação das diferenças faz-se urgente para desumanizar o estatuto do humano, quase na mesma medida em que se afirma radicalmente a monstruosidade enquanto estética e política. Afinal, independentemente de quaisquer regimes de produção de saberes,

Vocês, os normais, os hegemônicos, os psicanalistas brancos da burguesia, os binários, os patriarco-coloniais, por acaso não têm identidade? Não existe identidade mais esclerosada e mais rígida do que a sua identidade invisível. Que a sua universalidade republicana. Sua identidade leve e anônima é o privilégio da norma sexual, racial e de gênero. Ou bem todos temos uma identidade ou então não existe identidade. Ocupamos todos um lugar diversificado em uma complexa rede de relações de poder. Ser marcado com uma identidade significa simplesmente não ter o poder de nomear sua posição identitária como universal (PRECIADO, 2022, p. 31).

Reside aí, no ato de profanar pela marcação identitária um lugar até então naturalizado, algum poder de subversão, inclusive epistemológico: a normalidade é também uma ficção, que se deforma para parecer neutra e/ou universal. Porém, “quando aciono o conceito de cisgeneridade branca tenho plena consciência de que ele não designa uma realidade em si, sendo tão histórico e socialmente conhecido como qualquer outro” (OLIVEIRA, 2023, p. 166).

Historicamente, a paródia e o humor crítico serviam para identificar e denunciar a norma. “Eles não apenas zombavam, mas viviam de maneira diferente, o que provava que podia se viver em outros sistemas de valores” (BORDIN, 2017, p. 211). De modo que se faz evidente a violência prevista na categoria identitária de marcar o outro, a divergência e a aberração, quando, aqui, “[...] não se supõe que a ‘identidade’ seja uma premissa” (BUTLER, 2017, p. 41) mais do que uma fabricação do regime de normalidade.

A performatividade mostra, a afirmação da produção artística no regime das Feias Artes, a assumpção do fracasso e o deboche, a comicidade ácida e a sátira são, nesse caso, fortuitas maneiras de fazer a hegemonia se deparar consigo própria, sendo parodiada, ridicularizada e diluindo um pouco, pelo menos no campo do imaginário, seu exercício violento de poder contra as corpos que escapam.

### 3.3 Fechamento

As experiências de Don Valentim me colocaram em devaneio e, conseqüentemente, revisei muito de minha própria vida. Pelas nossas similaridades nos lugares de artistas, corpos trans e pouco alinhados ao sentido normativo de ser e estar no mundo, no prazer de ser e estar monstro, também em “[...] abolir o terror de ser anormal, semeado no meu coração ao longo da infância” (PRECIADO, 2022, p. 33).

É inegável, para mim, que o deboche, a comicidade, as deformidades, o afronte, o não conformismo e o fracasso são, não só estratégicos e necessários, mas pulsantes, fazem a vida gozar. Não quero romantizar o não pertencimento e as violências sistêmicas, que operam nas epistemes, nas produções de corpos, nas coreografias eróticas aceitas e nas passíveis de morte, na hierarquização de vidas em geral. Não é por romantismo, afinal, essa realidade cruel e genocida opera e habita o mundo, acima e por cima de nós.

Mas há de convir que é um respiro não se ver sozinha debaixo da cama, atrás do armário, no espelho do banheiro, ou onde quer que habitem os monstros. Há de se concordar que existe alguma diversão em ser aquilo que aterroriza as existências normativas, em ter prazer no que socialmente se julga o mais asqueroso lugar para se habitar, e, quase que numa praga rogada, “Vocês devem compreender que os futuros monstros são também seus filhos e netos” (PRECIADO, 2022, p. 81).

O transformismo, enquanto linguagem artística, faz-se território de monstruosidade por lançar-se à experimentação, sem destino, sem rota, talvez, e no máximo, com um desejo de despertencen e desidentificar. Caber é, normalmente, uma mutilação. E, apesar de falar de um lugar de transgeneridade, fica evidente nos relatos e nas pesquisas pelos quais passeamos aqui que o espaço da norma é apertado, cruel e muito exigente: exclui pessoas racializadas, gente pobre, quem se droga – de maneira ilícita, ou seja, sem aval da norma – quem transa ou deixa de transar da forma que a hegemonia pressupõe, corpos que se deformam, foram deformados ou apenas apresentam-se em outra geografia corporal, enfim.

Pensar no pertencimento normativo, almejar sair do lugar de aberrante e monstra, não é uma ascensão ou isenção da monstruosidade; quando, ou se, somos pensadas na norma, é para extrair mais do nosso sofrimento,

[...] nossa presença está condicionada por uma demanda de auto-objetificação positiva, de acordo com a qual nós devemos sempre

endereçar nossa desobediência sexual e de gênero, assim como nossa racialidade como o tema central de nossa expertise (MOMBAÇA, 2021, p. 52).

Mesmo quando a hegemonia – a academia, os centros de Belas Artes, o consenso social – cogita a possibilidade da dissidência, é também em um teor pedagógico, daquilo que não se deve ser, “[...] para que a população experimentasse aquilo que era anormal e após o período festivo voltasse à vida com mais disciplina às normas” (BORDIN, 2017, p. 209), ou, dito de outro modo, “[...] existia uma apropriação dessas festas cômicas e populares por parte do sistema vigente como recurso regulador” (BORDIN, 2017, p. 209).

Quando penso partindo de epistemes, produções artísticas, teorias, ficções e fabulações de outras pessoas trans, pessoas pretas, pessoas em dissidência em geral, é porque não leio ali uma sentença de morte ou uma nota de pesar. Leio, estudo, escuto, sinto, quase em tom profético, que o mundo pode sim ser outro.

[...] gostaria de lhes dizer que a epistemologia da diferença sexual foi abalada por mudanças profundas, e vai dar lugar, provavelmente nos próximos dez ou vinte anos, a uma nova epistemologia. Os novos movimentos transfeministas, queer e antirracistas, mas também as novas práticas de filiação, de relações amorosas, de identificação de gênero, de desejo, de sexualidade, de nomeação são indícios dessa mutação e das experimentações na fabricação coletiva de uma outra epistemologia do corpo humano vivo (PRECIADO, 2022, p. 47).

É por isso que a força do imaginário, da ficção e da experimentação nos campos da monstruosidade, da feiura e do grotesco, que pensam esse lugar de um jeito afirmativo e não pejorativo, que repensam o mundo partindo das nossas percepções e experiências, como vastamente dito por Paul Preciado (2018; 2020a), abigail Leal (2021), Dario Fo (2011), Lino Arruda (2021), Bya Braga (2017), Dodi Leal (2021), Jota Mombaça (2021), Umberto Eco (2022) e outras tantas, que por tempo ou espaço ou coincidência nem entraram no presente texto, são temas que me instigam, me movem. É aí que eu me vejo possível, que eu encontro pares, em meio ao mundo todo que me (nos) diz que sou (somos) aberrante(s), diferente(s) *deles*. Pois que a diferenciação seja o caminho de encontro com outras diferenças, e que a norma sucumba sozinha.

## 4 RUBÃO

### Apresentação

A arte Drag King, pouco conhecida no meio social, provém da imitação, sátira, recriação de figuras masculinas. Muito pode ser discutido do porquê as artes transformistas King são menos faladas, consumidas e apreciadas do que as Drag Queens, por exemplo. Levantando algumas hipóteses, identifico uma maior dificuldade de captura comercial, diferente das Queens, que impulsionam as indústrias dos cosméticos, da beleza e da moda; também um forte teor misógino, visto que o entendimento geral é que Drag Kings são mulheres personificando homens – o que não é uma regra geral; e um traço de defesa patriarcal, em que debochar da masculinidade é perigoso e, portanto, deve ser ceifado ou invisibilizado.

Apesar de todas essas hipóteses poderem coexistir e terem respaldo em pesquisas, em mídias e em relatos de artistas, aqui, parto apenas do fato social que a história Drag King é muito incipiente, vaga, mutilada e com pouco coro. Esse contexto serve para introduzir o artista burlesco e Drag King Rubão – ou Ruby Hoo, quando burlesca – que há uma década vem movimentando a cena King, de Curitiba – PR para o Brasil todo. Também jovem, branco e agitador cultural.

Conheci Rubão, primeiro, por intermédio de outro artista que passou por uma das oficinas formativas no ano de 2016, em Curitiba, e me disse que eu adoraria conhecer, sabendo que eu já pesquisava e produzia pela linguagem Drag Queen no interior do Paraná, um tanto quanto sozinha também. Foi em 2019, porém, que a oficina Drag King do Rubão veio para Maringá e eu tive a oportunidade – e o privilégio – de vivenciar os ensinamentos e exercícios, além do espetáculo na festa Kings of The Night. Oficinas Drag King são internacionalmente notadas como formas políticas, sociais e artísticas de ativismos de gênero, conforme apontado por Patricia Lessa e Eliane Tortola (2016, p. 77).

As oficinas ou ativismos Drag King são modos de inventar masculinidades plurais. A masculinidade não deve e não pode ser reduzida ao corpo dos homens. Nas práticas Drag Kings, abrem-se possíveis modos de libertar os corpos que estavam presos ao papel de destino biológico e, assim, recriar um corpo mais lúdico, um modo transviado de masculinidade, que inclui o papel da vestimenta na configuração dos gêneros.

A oficina em questão, parte do projeto Cabaré Notívagas, aprovado em 2019 pelo prêmio de incentivo à Cultura Aniceto Matti de Maringá-PR, durou uma semana de junho e finalizou em um compartilhamento, um debut dos Kings que surgiram na vivência proposta, em um bar alternativo – não LGBTI – da cidade. Relatar essa memória é importante por alguns aspectos, que pontuo a seguir em duas frentes.

Por um lado pessoal e afetivo, encontrar em Rubão essa figura patriarca, que acolhe, educa, ensina, compartilha, fomenta, foi muito inspirador e serviu de base, sendo que eu mesma tentava, sem muita metodologia e sem muita certeza de nada, fomentar aqui em Maringá uma cena de artes transformistas, mas também por poder ser acolhida e cuidada, não só me colocar nesse lugar de prover e sanar as faltas.

Também relevante ressaltar que a proposta de oficina mesclava partes teóricas –história, ancestralidade King e algumas discussões de gênero – com a prática, no sentido corporal mesmo, que flertava muito com as minhas referências de teatro e palhaçaria, sendo a formação de Rubão muito ligada às artes da cena em geral. O artista é graduado em Artes Cênicas e tem formação em dança, destacando sua experiência no balé clássico.

Diante dessas duas frentes, pude me ver pertencente, em alguma medida, ao escopo das artes transformistas sem necessariamente carregar o peso ou o fardo de ser pioneira, matriarca, inventiva. Havia alguém que também borbulhava esse lugar, que também mexia esse campo, que também agitava essa cena e que poderia me abraçar.

Rubão foi meu grande paizão das artes transformistas, que me introduziu também às artes burlescas de maneira menos formal. Acontece que, para minha sorte, é factível afirmar que Rubão é o maior Drag King do país, justamente pelo movimento formativo e performativo: educar, difundir e encantar com as artes transformistas. Em seu currículo, trabalhos de audiovisual, no curta metragem LoveDoll, dirigido por Débora Zanatta e Estevan de La Fuente, que participou do festival Mix Brasil de Cultura da Diversidade em 2015; espetáculos, sendo o mais recente Reis do Ringue, criação do coletivo Kings of the Night sob direção do próprio Rubão, remontado em 2023 e circulando por Curitiba e São Paulo; entrevistas, com destaque para a veiculada pela Revista ELLE, “Drag King: A arte de quem desafia e reinventa o que é ser homem”<sup>35</sup>, de 2021; formações, workshops, e falas

---

<sup>35</sup> Disponível em: <<https://elle.com.br/sociedade/drag-kings-a-arte-de-quem-desafia-e-reinventa-o-que-e-ser-homem>> Acesso em: 10, nov. 2023.

incontáveis; participações em festivais – nacionais e internacionais, o YES! Nós temos Burlesco em mais de uma edição; ações performativas como o anual calendário erótico Kings of the Night; e o maior destaque é compor a cúpula de organização do maior evento de artes transformistas e burlescas do Brasil, a Combo Drag Week, em Curitiba-PR.

A Combo Drag Week começou em 2018 e configura-se por um festival plural, com apresentações, números, cabarés, formações em formas de mesas redondas, talks, oficinas, espaços de socialização na forma de festas, feiras e saraus, honrarias às figuras históricas das linguagens artísticas, reunindo artistas do Brasil – e do mundo – atualizando seu formato e suas demandas todos os anos. À frente da organização destacam-se as Drag Queens Juana Profunda, Dalvinha Brandão, a burlesca Miss G e, evidentemente, o Drag King Rubão.

O paizão King do Brasil é também o patriarca do coletivo Kings of the Night – que encabeça a festa homônima de desbunde transformista que visitou terras maringaenses na referida oficina – por isso já compunha o escopo de interesse da presente pesquisa desde sua origem: as metodologias transformistas enquanto práticas coletivas. A mudança de escopo fez apenas o interesse migrar do coletivo para o artista em si.

Em março de 2023 pude estar com Rubão presencialmente, em sua casa, em Curitiba-PR. Estava na capital do estado acompanhando uma companhia de teatro de discentes do curso de graduação Artes Cênicas – Licenciatura em Teatro, da Universidade Estadual de Maringá, o qual eu estava alocada na condição de docente, para a participação do grupo no FRINGE!, parte do Festival de Teatro de Curitiba. Na ocasião, aproveitei para pedir a gentileza de conversar com o patriarca King e registrar a entrevista, a fim de produzir o presente artigo.

Após aceite e acolhida afetuosa, trocamos histórias, fofocas e notícias durante toda uma manhã e aqui são destrinchados alguns pontos sobre o artista, que tangem sua formação e sua relação com as artes transformistas, suas metodologias de ensino, questões com o mercado da arte e o ensino superior das artes da cena e relações de autoimagem, autoestima e autodescobertas.

Foi bastante difícil ouvir, na hora e nas gravações, a história de Rubão e não me emocionar. Não só pela forte identificação e pela admiração para com a pessoa, mas também por abranger tópicos bastante sensíveis de gênero, às relações



afetivas e ao pertencimento em coletivos o que, de uma forma ou de outra, dialoga bem com as demandas da presente pesquisa.

### 3.2 Diálogo

Rubão não se descreve de forma intelectual ou sendo um pesquisador, não se vê nos campos teóricos e nem se identifica com a academia. O entendimento que tem do mundo, das artes e de si mesmo se dá muito pelo corpo, atravessado pela experiência. Porque o corpo é, porque somos corpo e porque o corpo sabe.

Muito do que entendo aqui por artes transformistas está diretamente relacionado ao entendimento de *corpos transformacionais* do artista e pesquisador transmasculino Ian Habib (2021). Para ele, as artes da cena – dança e teatro, mais especificamente – são linguagens possíveis que fazer um corpo ser outros corpos e, na prática das artes transformistas, tornar-se outros corpos é também uma premissa, de modo que vejo aí uma forte conexão às reflexões do autor.

Isso também dialoga com os entendimentos de Rubão sobre aprender pelo viés do corpo, que não é só no sentido técnico, mas sensível, imagético, filosófico, inventivo.

A emoção é tão corporal que a consciência dela depende dos sentimentos dos estados corporais. Dessa forma, se imaginada a emoção, a sua percepção é inseparável dos estados corporais adjacentes. Os estados corporais podem ser ativados pela imaginação. A manipulação tecnobiopolítica de emoções está diretamente relacionada à fabricação de afetos e à performance da alteração de estados corporais e suas atividades de tomada de decisão. O conhecimento de que o corpo que *sai de si* é a referência de base para os processos neurais que experienciamos, para as nossas cosmopolíticas, para o sentido de subjetividade e para a (auto)criação incessante é um importante fator na quebra da dicotomia entre corpo e mente. Cérebro é *corpo sem corpo* (HABIB, 2021, p. 124).

Ou seja, o pensar e o agir não são dissociáveis, mente é corpo e corpo é mente e corpo é, possivelmente, outros corpos. No e pelo corpo, é possível arquivar o mundo, como uma história ou uma ficção de si mesma. Rubão também narra fortes conexões com o próprio corpo e as pulsões provenientes dessa sensibilidade. Segundo ele mesmo, a teoria de gênero foi atualizada em sua vida quando foi

flagrado performando uma determinada feminilidade ao tentar recolher um guardanapo que caiu do chão.

*Eu lembro que eu não sabia ainda sobre a teoria queer, não tinha ouvido falar, mas eu tenho a impressão que a teoria queer caiu na minha cabeça e abriu uma fenda temporal num bar, num bareco, assim, um bar desses assim bem fuleiro, de rua, eu tava com um amigo, já era alta madrugada, assim, e um guardanapo caiu no chão. E eu me levantei, assim, bem Claudia Raia, bem teatro de revista, assim, e fui pegar aquele guardanapo, quase como, né, fazendo uma cena naquele lugar que não tinha nada a ver. Mas eu não tinha me visto dessa forma, não tinha percebido que eu tava fazendo isso, meu amigo me viu pegando o guardanapo e começou a rir, e eu não entendi, e ele assim ‘ai, mas por que que você tá fazendo isso? Por que você tá pegando o guardanapo desse jeito, aqui, essa hora?’ tipo, e eu assim ‘mas o que que eu fiz, eu só peguei o guardanapo’ e ele ‘não, você não pegou o guardanapo’ aí ele levantou e imitou, igualzinho, o que eu tinha feito, e naquele momento que eu fui falar algo do tipo ‘isso é natural...’ e vi ele fazendo o meu gestual e eu me reconheci naquele gestual eu... me assustei, assim. Quase que eu me paralisei ‘isso é natu...’ quase como se eu tivesse entrado num... como é que faz aquele negocinho do Chaves, assim, que ele... Buga! Eu buguei, assim, eu ‘Hã! Isso não é natural do meu corpo’ e eu fui olhando para mim, assim, e eu ‘caramba, mas há quanto tempo isso tá sendo construído no meu corpo?’ e aí parece que fui voltando a tudo que tinha constituído meu corpo para eu pegar aquele guardanapo daquela maneira, né... 16 anos de balé clássico, as divas, né, o... as princesas da Disney, todos os lugares que, né, que que uma mulher pode, que que uma mulher não pode, né, e eu me assustei de me ver como um avatar, assim, isso, isso nunca tinha... nunca tinha me visto dessa maneira.*

Ao perceber as tecnologias de gênero que operavam na sua gestualidade, de pegar o guardanapo performando essa feminilidade produzida pelas figuras midiáticas, conforme cita as divas e as princesas Disney, o artista pôde identificar o quão prostético é o gênero. O quão moldado é o corpo, para assimilar coreografias aceitas e demandadas para determinados comportamentos e, nesse caso, essa feminilidade exuberante, sensual e sinuosa não era sua, era construída, treinada, produzida, ensaiada.

Ao que o artista pergunta “há quanto tempo isso tá sendo construído no meu corpo”, a resposta é: desde que atribuíram ao seu corpo o gênero feminino<sup>36</sup>. Isso pode se dar nos exames de ultrassom, nos chás – de revelação, de bebê – no nascimento, no batismo... João Paulo Baliscai (2021) contribui nesse entendimento quando destrincha as tecnologias, as mídias, as práticas educacionais como produtoras de gênero e disparadoras e mutiladoras de subjetividades, o que ele

<sup>36</sup> Sugestão de música: That Other Girl – Sevdaliza, no álbum The Suspended Kid (2015)

chama de “processos de masculinização” ou “processos de feminilização”, sempre numa chave da heteronormatividade, que, sob a ótica de Isabela Pironi, Jean Rossi e Eliane Maio (2022, p. 35), tem-se que

o termo heteronormatividade só pode ser usado dessa maneira porque guarda relações com a cisheteronormatividade. Todo sistema de relações que tem como base a heterossexualidade presume que os/as sujeitos/as também sejam cisgêneros/as.

A ideia de heteronormatividade e cisheteronormatividade estão profundamente amalgamadas, entendendo que hegemonicamente a própria distinção de sexo/gênero não é um dado comum, de modo que uma coisa – a heterossexualidade – pressupõe ou demanda a outra – a identidade cisgênera, sendo assim, “a heteronormatividade é um ideal regulatório, estreitamente vinculado e mutuamente sustentado pela cisnormatividade – daí o conceito de cisheteronormatividade [...] (AGUIAR, 2020, p. 71).

Nesse caso, o corpo que pega o guardanapo de maneira exibicionista e sedutora é resultado de um complexo aparato de produção de feminilidade, que difere o que é ser mulher do que é ser homem, na mesma medida em que media valores aos corpos que melhor cumprem tais requisitos. E não há nisso nada de natural, “[...] visto que a realidade do gênero é criada através de performances sociais e contínuas” (HABIB, 2021, p. 29), o que implica a noção de produção, engendramento, do dispositivo pedagógico do gênero sobre os corpos.

É na infância que, por meio de várias instâncias – tais como a família, as religiões, a educação escolar e a cultura visual –, a sociedade, coletivamente, se esforça para ensinar às crianças as diretrizes do que elas precisam fazer para que se mantenham coerentes e obedientes não só ao gênero que lhes foi atribuído, mas também às tradições adotadas socialmente para caracterizar esse gênero (BALISCEI, 2021, p. 30).

Compreendendo, então, que a resposta espontânea do seu corpo era um eco dos projetos de feminilidades hegemônicas que operaram sobre si a vida toda, Rubão passa por uma desidentificação (abigail LEAL, 2021; PRECIADO, 2020a). Ao perceber que seu corpo é também outros corpos (HABIB, 2021), abre-se espaço para questionamentos de outras ordens: o que mais é possível? O que seria sem isso? O que sobra quando não há? Onde está o corpo? Onde está a tecnologia? O que de mim é meu? Quem fez de mim o que sou hoje? Nem todas essas perguntas foram, necessariamente, narradas pelo Drag King, são também ecos e desconfortos pessoais, além de reverberações das referências em diálogo na pesquisa.

Ainda compartilhando sua história, ele segue dizendo que *“eu fui pra casa, muito incomodada, e fiquei dias me olhando no espelho, assim, e tentando flagrar a espontaneidade do meu corpo”*, como se procurando por um deslize, por uma falha.

Ressalto aqui a forte aproximação das artes transformistas com a ideia de fuga, de falha, de dissidência, de fracasso. É naquilo que escapa que a linguagem transformista cria mundos e, também por isso, é possível afirmar que as artes transformistas são trans. A transgeneridade também denuncia a falha, a recusa ao sucesso normativo, conforme sugere Jack Halberstam (2020).

Quando Rubão passa a pesquisar seu próprio corpo para buscar ali algo de espontâneo, que não a prótese tecnológica – a “donzela de ferro” de Naomi Wolf (2020) – torna concreta a questão prótica do gênero produzida pela sociabilidade e instiga a ideia de que brincar com a prótese, produzir tecnologias outras de gênero, é uma metodologia de criação transformista. Também é válido destacar que isso configura um corpo transformacional (HABIB, 2021), que se abre para ser outros corpos e deixar pulsar em si outras formas de ser, estar e desejar o mundo.

Somado a isso, em sua vida pessoal, o artista compartilha que teve momentos muito vulneráveis, com o ex-companheiro e o pai, que, segundo ele mesmo, eram *“os homens que mais deveriam estar ao meu lado e me proteger eram os que tinham arreventado comigo, assim, arreventado com o meu coração, arreventado com tudo e nisso eu fiquei muito sozinha”*.

A isso é necessário fazer também mais algumas inflexões: a maioria dos homens não é capaz, ou melhor dizendo, é ensinada a ser completamente oblíqua, às existências que não a espelhe. É da masculinidade hegemônica o hábito violento de destruir e apagar tudo aquilo que não o ecoe.

A incapacidade e/ou recusa masculina de expressar sentimentos de forma honesta é tratada com frequência como uma virtude masculina que as mulheres deveriam aprender a aceitar, em vez de um hábito aprendido que cria isolamento emocional e alienação (hooks, 2021, p. 130).

Sam Bourcier (2021) denuncia isso na codificação de conhecimento acadêmico, que atrela neutralidade, racionalidade e objetividade – que são características da masculinidade enquanto projeto e prótese – ao fazer científico, que garante por definição a exclusão – ou ao menos torna mais difícil o acesso – de mulheres, pessoas não brancas, pessoas não hétero-cis centradas; também Baliscei (2021) aponta que os projetos de masculinização usam de recursos heroicos e

igualmente violentos para a produção de uma masculinidade tóxica; conforme a artista e pesquisadora Jota Mombaça (2021) denuncia no que ela chama de “machulência” os traços dessa produção generificada da violência que é resguardada para determinados corpos exercerem sobre outros, no caso, a validação das ações tóxicas e opressivas de homens – brancos, héteros e cisgêneros, especialmente – sobre as outras pessoas do mundo. O homem, seja o pai ou o rei, condensa o poder de tirar a vida das outras pessoas (PRECIADO, 2018).

[...] em busca de serem exitosos em responder ao projeto de masculinização ao qual foram convocados, homens e meninos não só enaltecem, parabenizam, idolatram e tomam como referências outros sujeitos vistos como bem-sucedidos no que tange ao reconhecimento de suas masculinidades. Eles também constroem, prestam ajustes e desqualificam as masculinidades que se desviam do que é estabelecido, tentando recuperá-los, além de – em casos extremos, porém não raros – censurarem, oprimirem, violentarem e exterminarem aqueles que, mais ousados, insistem em usufruir de suas masculinidades de outras formas (BALISCEI, 2021, p. 137).

O excerto torna evidente que a masculinidade é uma constante negociação violenta dentro dos rígidos limites do que é pressuposto ao homem, no lugar de gênero. Que não deixa escapar nem mesmo os próprios homens, quiçá as outras pessoas que vivenciam outros gêneros.

Nas atitudes dos homens da vida de Rubão podemos identificar um *modus operandi* de masculinidade hegemônica, na qual a segurança, o respeito, o cuidado para com as outras pessoas é uma ameaça à sua própria masculinidade<sup>37</sup>. É quase consequencial ferir tudo e todos ao redor como processo de autoafirmação e legitimação de si no lugar de homem hegemônico.

Há aí, porém, um problema maior: essas figuras, tanto o pai quanto o ex-companheiro, continuavam no artista transformista, em seu corpo. Pelas genéticas e fisiologias, pelos comportamentos, pelo ritmo compartilhado, pelo toque e pelo contato, em seu corpo, habitavam rastros e corporeidades dos homens que o destruíram, que o magoaram.

*Essa coisa de casal que a gente fica muito tempo junto e começa a ter a mesma risada, começa a ter a mesma... se mover de uma maneira parecida, e nesse lance de termos separado, parecia que ele tava no meu corpo, assim, o gestual dele tava no meu corpo, e eu ficava assim 'ARRRGH! EU SÓ QUERO QUE ISSO VÁ*

<sup>37</sup> Sugestão de música: Emasculate – Dorian Electra, no álbum Flamboyant (Deluxe) (2019)

*EMBORAAA', e eu com muita raiva nesse, desse término, é... com raiva dos homens.*

Manter vivo esse homem em si era reativar a memória e, conseqüentemente, reincidir na ferida, na ausência, na falta. Na mesma medida que o corpo feminino que pega o guardanapo foi construído durante sua vida e gerou o estranhamento ao ser visto sobreposto em outro corpo – o amigo que imita – ver o gestual do ex-companheiro em si era atualizar a presença, evocar a ausência.

É, também, uma maneira informal de experimentar o corpo como laboratório de gênero, reacoplando o gestual em si e percebendo aquilo que não era seu, mas do ex, produzindo-se e reproduzindo-o. Entender a própria performatividade na condição de prostética é tratar o gênero enquanto tecnologia, uma repetição ritualística e performativa de afirmação e subjetivação. Richard Schechner (2006, p. 34) nomeia de “comportamentos restaurados” essa ritualização, mesmo que social, da performatividade na forma de ações, coreografias e relações sociais. “[...] o comportamento restaurado ‘sou eu me comportando como se fosse outra pessoa’, ou ‘como me foi dito para fazer’, ou ‘como aprendi’”. Ou seja, a performatividade do gênero, o escopo semiótico e relacional da binaridade hegemônica de gênero, é um compilado de comportamentos restaurados, que são reforçados por tecnologias que engendram as masculinizações ou feminilizações dos corpos. Conseqüentemente, é possível agir sobre esses fenômenos, produzir outros corpos.

As alterações de estados corporais dão-se sob a forma de imagens. A natureza das imagens imaginadas de futuros possíveis não é diferente da natureza das imagens produzidas acerca de algo ocorrido. Memória do presente, passado e futuro possível são coexistentes. Assim, a formação de imagens perceptivas e evocadas, por imaginação ou memória, pode alterar estados corporais a partir do mesmo mecanismo imagético e imaginativo. E, ainda, a atualização de estados corporais modifica memórias, que são sempre interpretativas e mutáveis, ou seja, versões alteradas delas mesmas. Além do mais, a percepção dos estados corporais atuais pode ser modificada pela imaginação ou pela memória dessa percepção (HABIB, 2021, p. 138).

Diante desse panorama, Rubão percebeu-se profundamente solitário, nutrindo em si mesmo a corporeidade do homem que o feriu e, além de tudo, defrontando-se com essa crise – identitária? Corporal? – em que passa a duvidar da naturalidade e da espontaneidade de si mesmo. Para Preciado (2018), o Drag King emerge não daquilo que inventamos, mas daquilo que somos, sua transformação de gênero começa pela postura, que é também um ritual, um processo de

desidentificação. Com tudo isso, o artista segue narrando que “[...] fui pra uma... um festival de dança contemporânea na Bahia, que fui lá trabalhar 10 dias”, no ano de 2014, em que pôde assistir ao espetáculo da coreógrafa húngara Eszter Salamon chamado *Reproduction*.

Sem nenhum suspense ou surpresa: era um espetáculo Drag King. Ou melhor dizendo, um espetáculo transformista. “*era nada mais, nada menos, que um monte de Drag King entrando em cena, era assim, eles entravam pisando de uma maneira que parece que não tinha... parece... sabe quando parece que, assim, ‘esse chão que eu piso é meu?’*”

Rubão me explicou o que era o espetáculo que, resumidamente, configurava em posições do Kama Sutra sendo alternadas em câmera lenta, sempre com prolongado contato visual com o público e em determinado momento, os Kings saíam para se trocar e voltavam com uma proposta de Drag Queen por cima da montagem King – superlativo transformista. O que interessa mais aqui na discussão é o impacto disso no próprio artista, que ele descreve em sequência.

*E eu não tava entendendo o que que tava acontecendo com meu corpo ali, sabe quando você não consegue ficar sentada na cadeira? Sei que eu tava assim, alguma coisa tava acontecendo, eu tava sentindo um negócio, eu ‘caramba!’ – ofegante – ‘que que é isso? Eu não sei se eu tô sentindo um tesão, se eu tô sentindo um chamado, que que eu tô sentindo’ e fazia muito tempo que uma peça não me movia desse jeito, assim, de eu quase não conseguir ficar sentada pra olhar aquilo de tão... de tão me tirando do lugar, que tava aquele, aquela peça. E depois, ainda, elas, eles, saíam de cena, e eles voltavam, é, com uma montagem então feminina, em cima da montagem masculina, e as identidades se pulverizavam, assim, se pulverizavam mais uma vez, assim, e eu ficava assim ‘caramba! ... que que é isso, que que é isso?! Eu preciso fazer isso, eu quero experimentar isso no meu corpo, eu quero experimentar desviar disso aqui que eu sempre fui, eu quero experimentar outras coisas... olha essa pulsão que eu tô vendo, que eu tô sentindo aqui, só de ver’. E voltei pra Curitiba, assim, ‘que que eu vou fazer? Aonde... Aonde tão essas pessoas? É... quem que faz?’ eu nem sabia que chama Drag King, né, depois eu cheguei nesse, nesse nome, assim. Onde tão essas pessoas? Onde elas tão fazendo? Aonde tão essas pessoas no Brasil? Onde tão essas pessoas em Curitiba? E aí eu não encontrava nada.*

Como se suas próprias crises estivessem sendo dançadas, estetizadas, Rubão sentiu em seu corpo algo que fervilhava, algo que mexia. Evidenciado pela própria narrativa, a terminologia específica para Drag King não era ainda difundida, conhecida ou pelo menos mencionada, de modo que mesmo inserido no meio, contemplando o espetáculo, não havia contato com outras referências.

A questão do coletivo será também melhor elaborada mais adiante, por agora, o foco será no corpo, naquilo que pulsa e pede passagem, nesse corpo que urge ser outros. Especialmente pela transformação corporal que viu, coletivamente, o que cabe refletir que

a transformação corporal ocorre sempre em rede, visto que o corpo que se transforma, transforma inevitavelmente outros *corpoespaços*. Essas ontologias, cosmologias e epistemologias transformativas criam, portanto, não só uma poética da transformação corporal, mas também uma política da alteração de estados corporais que envolve a criação de novos *corposmundos* (HABIB, 2021, p. 180).

A isso, Paul Preciado (2017) chama de drag spaces. A afetação do corpo que se transforma é também um uso desviado do próprio espaço que, ainda em diálogo com o filósofo transhomem, opera produções de gênero, raça e sexualidade, de forma similar com a criação da figura do homem heterossexual branco solteiro e rico que a visualidade arquitetônica do império playboy engendra (PRECIADO, 2020b). É inegável que a socialização, a arquitetura, a urbanização e os acessos aos espaços operam jogos de poder, ou, nas palavras de Sam Bourcier (2021, p. 39), “[...] o espaço público é generificado: pertence tradicionalmente aos homens que nele praticam o comércio e a política. As mulheres foram e continuam sendo designadas ao reduto doméstico e privado”. Tal noção reforça a produção da masculinidade doméstica apontada por Preciado (2020b) do *playboy*, como excludente de feminilidades, de infância e de homoerotismo, para vincular de maneira segura o homem cisgênero e heterossexual branco ao espaço doméstico.

Se a negociação dos espaços está relacionada aos engendramentos de corpos, o dispositivo Drag King é piratear as relações sociais, culturais, de poder e de pertencimento, inclusive e talvez principalmente dos espaços públicos e privados, borrando a suposta dicotomia de mulheres-privado/homens-público, afinal, “as práticas do vestir-se são situadas e reconstroem os espaços e posições a que se destinaram” (LESSA, TORTOLA, 2016, p. 78). Preciado (2018) identifica na performance Drag King uma paródia do poder autogerido dos homens, que torna evidente a performatividade das relações de poder generificadas, metaforicamente circulando esse lugar para outros corpos acessarem pelo viés da paródia, da experimentação, da arte.

Dessa forma, a afetação coletiva dos corpos transformistas – ou transformacionais, nos termos de Ian Habib (2021) – afetavam outros corpos presentes ao deturparem as próprias regras arquitetônicas generificantes daquele



espaço, o que fica evidente quando Rubão identifica a forma confiante que eles pisavam no chão, parecendo donos do espaço: tal privilégio é masculino e ver corpos não homens cisgêneros usurpando essa ação, nesse lugar, fez-se afetação potente.

Voltando à história de Rubão, após sentir o fervilhar do desejo, seu corpo pulsava e pedia por experimentações. A oportunidade surgiu no curta-metragem LoveDoll, conforme explanado anteriormente, em que o artista faria esse papel de encomendar uma boneca inflável, performar o homem hegemônico e transar com a boneca até ela estourar.

O King reforça que, naquele contexto, ainda não executava a montagem King no sentido mais comum do termo, “até então, ali no LoveDoll, foi só gestualidade, não tinha é... os artifícios da montagem”, que tinha a ver com as transformações corporais, as experimentações e devires de remontar esse corpo pela performance, pela coreografia social, pelo comportamento.

Há um adendo importante sobre o curta em si, no que tange a participação no Festival Mix Brasil de Cultura da Diversidade, em 2015. Além do fato do apagamento geral da arte Drag King, mesmo em espaços pressupostos para nós e as nossas, o artista denuncia outro teor problemático: a supremacia masculinista cisgênera opera e impera até mesmo nas poucas bolhas que se propõem a discutir e positivar experiências em dissidências, em diversidade.

*Era GGG, GGG, assim, sei lá. Eu lembro que fui pro Mix Brasil de 2015 com esse filme e, sei lá, eram 150 filmes que tinham cinco filmes que eram de mulher e trans. O resto era tipo 145 de boy. E eu ficava assim, ‘cadê os outros? Não é LGBTQIAP+. Eu só tô vendo homens gays aqui. Onde estão? Onde tá essa galera? Onde estão outros corpos na montagem?’*

É necessário apontar aqui uma possível afirmação das hipóteses levantadas no começo da discussão deste texto. A misoginia entranhada, inclusive no movimento LGBTI, a valoração e a honra que se dispõem sempre aos corpos de homens cisgêneros – especialmente brancos – e a dominação masculina nas produções intelectuais, culturais e sociais, mesmo em temas e pautas minoritárias.

A própria noção de artes transformistas, que entendo aqui sendo profundamente trans enquanto forma e conteúdo, é muito convenientemente apropriada de maneira maliciosa por homens. Vide a discrepância de sucesso midiático de Drag Queens performadas por corpos masculinos cisgêneros em detrimento de corpos trans, de figurações Drag Kings. A lógica de padronização pela

valoração opera também na magreza, na racialidade, nos acessos monetários, enfim, mesmo em um nicho de Feias Artes (BRAGA, 2017), de pessoas que ocupam as margens, ainda se repete a lógica de dominação do escopo masculino cis branco padrão.

Isso não é exclusivo desse festival em específico, ou mesmo do cenário nacional. Sam Bourcier denuncia esse fenômeno também quando aponta falhas estruturais nas noções institucionalizadas do que se supostamente entende por direitos humanos, ou diversidade, na “[...] agenda mesquinha de direitos (casamento e leis anti-discriminação) só beneficiam uma elite gay e lésbica e deixa de fora queers e trans\* pobres e/ou negros” (BOURCIER, 2020, p. 45).

Neste panorama, Rubão também destaca que tanto a arte transformista, não só Drag King, mas toda uma comunidade em dissidência, quanto artistas burlescas, por exemplo, são de ordem popular, não hegemônicas. E, dado seu interesse em buscar, experienciar as performances transformistas, o King relata um pouco dessas experiências também.

*A nossa comunidade também se experimenta muito no carnaval<sup>38</sup>, acho que nosso ambiente Drag tá muito também conectado com o carnaval, tanto as vedetes, tá tudo aí muito, né, próximo, é onde a gente tem também esse, essa zona autônoma temporária para todes, vamos se experimentar, que que é que eu não posso no meu cotidiano, qual é esse portal de que agora tudo pode, as regras são outras, as leis são outras, então cê vê, né, as pessoas muito experimentando outros signos.*

O que ele chama de “zona autônoma temporária” pode ser conectado com as ideias de Preciado (2017) sobre drag spaces, com a ideia de corpomundo de Ian Habib (2021), ou mesmo com a noção de heteropia, proposta por Michel Foucault (1984), a qual eu já havia extensivamente relacionado às artes transformistas (LAMBERTI, 2021).

O conceito de zona autônoma temporária – TAZ – é originalmente proposto por Hakim Bey. Não faz parte do escopo da pesquisa aprofundar o entendimento complexo do conceito, apenas entender o que dialoga diretamente com o colocado pelo Drag King, que configura o interesse aqui. Helio Eduardo Silva de Moura (2017) identifica elementos da TAZ na prática da dança e do circo nas escolas e pode dialogar bem com o que Rubão traz sobre a evocação de espaços potentes pela arte transformista ou pelo contexto de festas, por exemplo o carnaval.

---

<sup>38</sup> Sugestão de música: Faz um Carnaval Comigo – Ney Matogrosso, no álbum Nu com a Minha Música (2021).

O brevíssimo momento ao qual estamos nos referindo expressa uma dinâmica vivida que não possamos controlar, portanto, não possamos provoca-lo ou contê-lo. É um registro da ordem do inesperado-aguardado. Ele acontece, mas pode fazer duvidar até mesmo a quem está vivendo. Podemos trazer como um clima que toma a sala de ginástica. E se inicia por uma percepção de instabilidade total, com gente de todo lugar chegando para fazer daquele lugar um local de experimentação. [...] Os grupos se afirmam e se dissolvem ao sabor do que se dança, do que se queria fazer ou do que não se quer mais fazer. É um cenário de múltiplos acontecimentos, completamente atravessado pela instabilidade (MOURA, 2017, p. 58-59).

Evidentemente, a TAZ configura um uso desviado do espaço, o que por si só dialoga com as experiências Drag King; mas também é um espaço turbulento, de possibilidades e experimentações, bastante análogo ao entendimento da festa enquanto corpo pulsante, ao carnaval, ao desbunde. “Sempre que a *TAZ naquele instante* ocorre, traz a sensação de se estar numa festa e não numa sala de aula” (MOURA, 2017, p. 59).

Bartira Dias de Albuquerque (2013) também identifica na TAZ uma forma de resistência artística e política, de afrontar sistema dominante ao “[...] diminuir sua potência, podendo nós, burlá-lo como quisermos (vivendo em zonas de conflitos, *zonas autônomas temporárias*, criando táticas de *guerrilha* etc.)” (ALBUQUERQUE, 2013, p. 27).

Na fala de Rubão, as artes transformistas e as festas populares podem configurar uma zona autônoma temporária na medida que estabelecem relações não hegemônicas com os espaços. Umberto Eco (2022, p. 140) identifica o carnaval nesse lugar de “triunfo de tudo aquilo que era considerado feio ou proibido no resto do ano”, de modo que as hierarquias e as normas eram torcidas. Ele segue afirmando que “nos carnavais permitia-se que a ordem social e as hierarquias fossem derrubadas [...] e que os traços bufonescos e ‘vergonhosos’ da vida popular viessem à tona” (ECO, 2022, p. 140).

O artista Drag King, que também é artista burlesco, atrela às manifestações populares o lugar de pertencimento do que aqui entendo na chave das Feias Artes (BRAGA, 2017).

*E o burlesco é daí, né? É a galera também das artes não oficiais, né? Das mulheres não ter tido palco oficial. Desde as institucionalizações das artes, as mulheres foram banidas, então teve que dar um jeito aí de continuar sendo artista, e é onde vai ser? É na rua, é no povo, é na taberna, é na confusão, é no cabaré. E é aí que também tá pulsando todos os corpos que foram excluídos, né?*

*Então aí também, Drag Kings estão aí também, junto com as burlescas, nos Music Halls, no Vaudeville. E aí, essas manifestações populares do carnaval, e aí essa nossa história, né? A nossa história Drag, ela tá muito vinculada ao carnaval, a nossa história aqui no Brasil, né? Quantas Drags não surgem aí no carnaval? Muita, gente!*

Partindo desses entendimentos, o artista passa a relatar algumas de suas primeiras experiências de Drag King, muito fora da noção de espetacularização, de glamour e de reconhecimento, concordando com o que já foi apontado antes, pelos fenômenos de exclusão que as artes transformistas – especialmente King – passam. E, colocando-se em situação, criando turbulências nos espaços sociais, afetando outras pessoas em relação, Rubão operou o que Jota Mombaça (2021) chama de redistribuição da violência, que aqui vou entender por um compartilhamento do desconforto, um constrangimento pedagógico.

De maneira talvez até não intencional, por meio da performance Drag King, o artista passou a distribuir a crise de se ver montado, de identificar o gênero no lugar de prótese acoplada nos corpos, de pessoas que se relacionavam com a sua figura nos contextos mais banais e ordinários, evidenciado em seus relatos das primeiras experimentações.

*Eu tava num lugar de querer me descobrir, me experimentar e de vivência, mesmo, eu ia, às vezes eu ia pro bar sozinha e ficava lá, tipo, de Rubão, conversando com os caras e meio que... emulando e pirateando esses caras que tavam no bar, e de repente começava a fazer o espelho deles, aí eles também se flagravam, assim, teve várias... – risos – teve várias tretas e também várias, é... ver vários boys também se desmontando, assim, parece que ao eles se, também se verem no espelho que eu fazia deles, assim, eles também conseguiam... ‘caramba, eu sou também construído... e agora?’ assim, vi alguns entrando em crise, assim, com isso, ah... isso para mim era o auge, eu adorava, sabe, fazer essas fanfarronagens assim na vida, e sem, sem depender de ninguém, também.*

Pelo entendimento da ordem popular, não hegemônica da arte transformista, o começo de Rubão foi pela relação cotidiana. Não só pelo desejo de se pesquisar, se experimentar, mas também pelo efeito relacional de instaurar outras formas de se conectar com as pessoas, os espaços e a rotina, um efeito performativo que, de acordo com Bourcier (2021), borra os limites de arte, vida, privado e público, “*me montava e ia comprar um pão, me montava e ia andar de bike, aparecia em várias festas, aparecia na casa dos amigos, de repente eu tava, assim, sempre montado*”.

Em sua trajetória, o burlesco veio um pouco depois e, no começo, a figura de Ruby Hoo, que é um superlativo de erotismo e feminilidade hegemônica, era quem o artista acionava para a linguagem da burla, só depois colocando o Drag King, nessa ideia de *Kinglesque* que é uma das marcas registradas de Rubão até hoje.

O ponto em que as duas coisas se interseccionam está exatamente na ideia de burlar, de piratear, de usar as próteses e as tecnologias do gênero – e, conseqüentemente, do erotismo, da sexualidade, das relações sociais – de maneiras desviadas, instaurando outras relações. O que também implica renegociar sua própria crise, suas próprias dores, inclusive com as masculinidades que o haviam ferido e que habitavam seu corpo.

*Entender o burlesco como a burla do corpo, foi um ‘uau!’ O que que eu quero burlar com o meu Drag King? E como eu tava... eu trabalho com a masculinidade hegemônica, porque é isso, faz parte da minha história. É a mágoa, grande, e uma maneira de poder encontrar um riso subversivo das minhas dores.*

Esse lugar da performance, não especificamente transformista ou burlesco, mas em geral, tem a ver com a negociação das mazelas pessoais, as estruturas sociais ou coletivas e os fluxos de poder em relação ou relações, conforme apontam Ludmila Castanheira (2018), Sam Bourcier (2021), Ian Habib (2021) e Dodi Leal (2021a). Richard Schechner (2006, p. 02) traz uma proposição interessante para embasar a ideia de performance ou performatividade,

performances marcam identidades, dobram o tempo, remodulam e adornam o corpo, e contam estórias. Performances – de arte, rituais ou da vida cotidiana – são ‘comportamentos restaurados’, ‘comportamentos duas vezes experienciados’, ações realizadas para as quais as pessoas treinam e ensaiam.

O campo da performance arte é também reconhecido como uma linguagem artística autônoma, independente, tendo possíveis desdobramentos e hibridizações com outras linguagens, ou, da forma que propõe Bourcier (2021, p. 62) “A PERFORMANCE FAZ PARTE DAS EXPRESSÕES ARTÍSTICAS QUE NÃO ESTÃO RELACIONADAS À ALTA CULTURA”. É importante ressaltar que nem as artes transformistas, nem o burlesco, nem a bufonaria são *pertencentes* à performance, assim a própria performance arte não é *dependente* das artes da cena e assim por diante. Mas, entendidas dentro das Feias Artes (BRAGA, 2017), as linguagens supracitadas estão em lugares bastante afins, trocam elementos e influenciam-se.

A noção corporal que Rubão coloca na figuração Drag King, por exemplo, é um forte subsídio à dança, ritual e performatividade que Ian Habib (2021) pesquisa

no conceito de corpos transformacionais, que também se conecta ao entendimento de Bourcier (2021) à performance arte como precária, efêmera e política, especialmente quando pauta corpos e ações femininas/feministas/minoritárias.

A corporificação, alteração e potencialização da transformação corporal são viradas ontocosmoepistêmicas anti-coloniais que produzem uma paisagem radical para criações corpo e gênero diversas. Desarticular narrativas objetificadoras advindas de imagens metamórficas, ressignificando-as em novas políticas de (des)identificação e afirmar as poéticas da transformação corporal como ferramentas criativas – que se aproveitem de afetos como raiva, revolta e deboche – são partes da produção de novas investigações corporais e ações de resistência à cisheteronorma, ou seja, são engendramentos que valorizam a potência de criação de novos corposmundos (HABIB, 2021, p. 39).

É possível identificar na narrativa de Rubão essa transformação corporal, pelo viés da arte transformista e, concomitantemente, do burlesco, como uma prática performativa, de renegociar espaços e relações, de apaziguar as próprias feridas, um processo de cura, que perpassa a desidentificação, a criação, a autoteoria (PRECIADO, 2018) e a redistribuição dos constrangimentos – ou da violência (MOMBAÇA, 2021).

Por esse lugar, de performar, poetizar, dançar as próprias feridas, o artista identifica que *“é esse riso que a gente ri da gente, ri de tudo, e daqui a pouco a gente passa, né? Passa, expurga essas coisas”*. É fazer do pessoal um material artístico e político. Transformar o corpo, o meio, os espaços, possivelmente até as outras pessoas.

E nesse ponto chega à questão do coletivo. Após alguns anos de experimentações pessoais, de tatear e descobrir esse lugar, de inserir o Drag King na performance burlesca e começar a ganhar também os palcos, outras pessoas começaram a ser afetadas pela corporeidade, pela transformação corporal de Rubão. Após algumas pessoas perguntarem e pedirem, em 2017, ele começou a dar oficinas de compartilhamento de processo.

*Se não existe, se não tá existindo isso aqui agora, vamos dar um jeito de criar, porque assim como isso tava latente no meu corpo, preste a fazer ‘TCHUM’, deve ter um monte de gente aí, mas que não encontra, não tem essa cara de pau, essa confiança que eu tive de sair, essa coragem de sair por aí, deve estar se sentindo sozinho, sabe como é que faz, ou não tem uma pessoa pra se sentir segura pra ir fazer junto, desbravar o mundo. Deve ter um monte de Drag King no armário. Eu acho que é só eu mostrar, ‘gente, a porta tá aberta, vamos’, sabe? E aí foi isso que aconteceu. Junto com a oficina do Rubão, como que pra mim o que fazia mais sentido era*

*tudo aquilo que eu tinha sentido, que era no rolê, era na vivência do corpo, era na relação com as pessoas, eu acho que não fazia sentido pra mim fazer uma oficina que a gente só ficasse dentro de uma sala entre nós e pronto, acabou, vai cada um pra sua vida, você nunca mais, você não experimenta mesmo o que é. Então eu criei a festa Kings of the Night, junto com o David Grelow naquele momento.*

A festa Kings of the Night, que é também o nome do Coletivo, tinha esse intuito heterotópico, festivo, de criar uma TAZ na qual os novos artistas transformistas pudessem se experimentar de maneira segura, em rede. Era importante para Rubão, também, essa questão de não formalizar, no sentido rígido, acadêmico do termo, a questão pedagógica das oficinas.

Pensando o teor popular, não hegemônico e até excluído das artes transformistas, em especial pelo dispositivo Drag King, a metodologia operada nas oficinas não pressupunha habilidades técnicas, coisas mais específicas ou de difícil acesso. Até porque, qual é a formalidade da arte transformista? Desse modo, o intuito era propagar a experiência, num teor performativo e educativo.

*E também dentro da minha oficina, eu sempre ficava meio assim com o teatro, como eu vim de lá, eu posso dizer das minhas mágoas também com o teatro, que era, parece que pra estar em cena você sempre tinha que ter, 'ah, onde você fez um curso de teatro, onde você se formou'... eu queria que isso fosse mais ordinário, eu queria que todo mundo pudesse, assim, na minha cabeça. 'Não, todo mundo pode ser artista', porque todo mundo é artista, a gente só é tolhido. A gente tudo tem sensibilidade, a gente tudo tem coisa pra falar, somos artistas, assim. Enquanto a gente que não tá aí no armário também com as suas... o seu desejo de, 'tudo bem, eu faço outra coisa, sou advogada, sou não sei o quê, mas também tenho a minha veia artística que eu quero'. Então eu criava sempre uma, ia fazer quase como um debut, assim, mostrar, 'esses são os meus filhos, eles acabaram de nascer', e aí eu montava uma performance coletiva pra também todo mundo ter essa segurança de pisar a primeira vez no palco e não se sentir já ali sozinho, assim, 'porra, vou pisar no palco pela primeira vez já sozinho', pra trazer um momento de brincadeira e autoconfiança também pra galera que tava comigo, assim. E aí eu lembro que nas primeiras festas da Kings of the Night, a primeira foi um estouro, foi um estouro, e depois disso surgiu o coletivo, que aí todo mundo assim, 'não, não quero parar de fazer, caralho, vamos continuar', e a gente também, assim, trocando muita informação, assim, de construir um pensamento sobre isso, assim, de que uma pessoa sentiu, que a outra, e a gente ficava elaborando as coisas juntos, assim. Foi um momento bem, bem massa. Várias Kings of the Night, eu vi que não aparecia ninguém, eram só os Kings com os Kings, era só a gente, entre a gente, mas também rolava cada cena, cada coisa engraçada, só a gente, assim, que era demais, assim, a gente entrou num grande, grande portalzão mesmo, e aí tamo aí, com cinco anos de coletivo, com muita história de encontros e desencontros também, que acho que a vida também é assim, gente que passa, experimenta e vai, gente que experimenta e*

*que isso reverbera, porque pra cada pessoa que faz Drag, cada pessoa que faz Drag King, isso vai reverberar de uma maneira no seu corpo, na sua história, então vi muitas pessoas que transicionaram depois de começar a fazer Drag, muita gente que foi pra outros lugares da própria montagem, as pessoas se transformando na própria vida, assim, tipo, na maneira de se ver, sabe?*

Conforme fica evidente na fala do artista, o recurso pedagógico e performático da oficina tinha a ver com colocar o corpo e a transformação corporal para jogo. Horizontalizar a crise, bombardear as certezas, abrir possibilidades, convidar para a autopesquisa, chacoalhar a rotina, renegociar os espaços, criar conexões, romper paradigmas, repensar a normalidade, circular as relações de poder, acessar a própria pulsão de corpo, macerar as próprias feridas, rir de si e das outras pessoas, deslumbrar pelo fracasso, honrar o banal, desafiar os cânones.

De maneira geral, muitos desses traços são narrados por pesquisadores e artistas, o que vale o destaque aqui é o fato de que esses entendimentos, esses aprendizados, não se deram pela leitura de livros ou pelos estudos dos clássicos. Drag se aprende na experiência (PRECIADO, 2018), na afetação (BOURCIER, 2020).

Mesmo antes do Coletivo ser formado, de Rubão ser o paizão do Brasil e constituir uma rede de experimentação, performatividade, pensamento e ação Drag King, ele foi se pesquisando e se descobrindo no mundo, na vida, que é, necessariamente, pelo coletivo. Espelhar o corpo de homens no bar é, necessariamente, produzir corpo de maneira coletiva, é ser outros corpos (HABIB, 2021), é um processo de negociação dos espaços de maneira desviada (PRECIADO, 2017).

Nessa troca de energias, de afetos, de visualidades, a noção de Drag King foi sendo delineada, a ação em si foi sendo produzida ao mesmo tempo em que se fazia, se movia. O coletivo Kings of the Night, quando surge após a oficina e a festa, vem com esse fervilhar, com essa fome de mundo, que cria esse espaço, essa zona, essa heterotopia. Apesar do termo “família” Drag, como a ideia de “paizão”, podemos entender o coletivo similar ao bando, visto que “o bando seria a organização social que nos remete aos nômades, ao período paleolítico. Ao contrário de família nuclear que imprime um estado de escassez e hierarquias, o bando é marcado pela fartura” (MOURA, 2017, p. 60).



Mais uma vez é fundamental marcar que isso não é uma romantização heroica de compensação do mundo. O próprio Rubão narra que a relação familiar – ou de bando – tem suas questões de convivência, de conflitos, de crescimento, de rompimentos. Faz parte das relações humanas, em geral.

*Ela é complexa como toda família, não é mesmo? ela tem momentos, já tiveram momentos incríveis de muito suporte, de muita descoberta, de sair junto e ir elaborando, e essa união, de descobrir uns a uns juntos, e a gente tá olhando pra esse mesmo lugar juntos, e como isso expande ainda mais o meu repertório quando eu tô com outras pessoas, porque é tanta sacada que vem de cada pessoa, então eu acho que a gente cresceu muito nesse lance de família, até que claro que a gente também tem tretas, também têm tretas e delírios de poder, como todos os lugares, a gente também não tá isento disso, mesmo que a gente esteja o tempo todo falando disso, então também têm as dores aí no caminho, desencontros, separações, como toda família, mas de muito suporte, de a gente poder, cê imagina, eu me sentia invencível, sozinho, quando me juntei, falei, 'ah, caralho, eu tenho uma gangue!'*

É identificável aí os elementos heterotópicos que constituem uma Haus Drag (LAMBERTI, 2021). Os tropeços de um ensinam o todo e o todo ampara, embasa e conflita com cada indivíduo, nessa troca mútua que configura sujeito, bando e mundo. Nas palavras do próprio patriarca, “e aí consegui fazer essa linha do tipo, ‘se eu escorreguei uma vez, eu não vou escorregar mais’. E eu tento passar isso adiante pra quem faz oficina comigo também”, afinal, acessar o lugar da masculinidade hegemônica é um campo minado.

Entretanto, Drag King não é sinônimo de machulência, de hegemonia. Ao contrário. A ideia de pesquisar a si mesma é também acessar outras referências, outras masculinidades. O mero fato de uma linguagem artística, por exemplo o transformismo, acessar a produção de masculinidades já é o suficiente para compreender que o escopo visual, social, político e afetivo desse campo – da masculinização – pode ser amplamente variado.

Sendo o gênero e os sujeitos masculinos problematizados em reflexões científicas produzidas no bojo desse campo de investigação, as representações convencionais à masculinidade hegemônica – configuradas por homens brancos, corajosos, fortes, saudáveis, jovens, violentos e, sobretudo, heterossexuais – passaram a ser desequilibradas e as masculinidades (agora no plural) enxergadas como construções sociais (trans)formadas pela e na cultura (BALISCEI, 2020, p. 91).

As performances e as oficinas de Rubão não têm o intuito de perpetuar, honrar ou validar a masculinidade hegemônica, ao contrário, brinca-se com ela,

profana o lugar sagrado e intocado do macho natural<sup>39</sup>. Não necessariamente todo Drag King opera nessa chave.

*Aí também vou num lugar de experimentações, de escavação das suas referências, suas referências artísticas, suas referências de boy, também falo pra te ver pegar os nossos familiares [...] eu trabalho com a origem patriarcal, com a linhagem patriarcal, da gente poder pegar também, essas que são nossas primeiras referências, é o pai, é o tio, é o irmão, e ir trazendo tudo isso, se tem coisa pra expurgar, expurga, vai fazer o machão, deixa vir o machão, nem que seja pra depois você ir pra outro lugar, às vezes tem esse momento da gente, nos primeiros momentos, se assustar com coisas que saem de você, afinal, machismo, ele é estrutural, tem um monte de coisa que sai da gente, que a gente tá vendo, e se assusta, e também, eu acho ótimo esse susto, que aí a gente também consegue ter consciência sobre tantas coisas, assim... então vou fazendo essas escavações, gosto muito de trabalhar com esse lado, esses dois lados da moeda, entre o patético e o fetiche, entre a atração e a repulsa, e a gente poder colocar as duas coisas juntas no corpo, que às vezes uma coisa que é sensual, de repente ela pode ser patética, ao mesmo tempo, então vou trabalhando assim, vou trazendo o patético, vou trazendo as atrações, e como a gente vai experimentando isso junto no corpo, e aí depois a gente vai pra montagem, aí a gente monta tanto de acessórios, quanto de make, quanto fazer o tanquinho, construir todo esse corpo, amarrar o peito, fazer o pau de meia, construir todo esse corpo, e depois a gente, aí eu vou construir essa performance coletiva pra gente ir pra vida, e sempre no final eu levo o povo pra tomar uma cerveja num bar, já montado, todo mundo montado, vamos tomar uma cerveja num bar, sair da oficina e 'vamos lá, vamos continuar essa vivência'.*

E, uma vez que a artesanaria transformista toca esses lugares, acessa essas relações, a transformação relacional acontece: as feridas podem começar a cicatrizar, as pulsões ganham outros corpos, até a própria noção de si pode entrar em negociação. É um processo de empoderamento, no sentido de resgatar para si um poder que foi socialmente autogerido para a parcela cis masculina branca e heterossexual; é um processo de dessacralização do sujeito neutro, hegemônico e normativo.

O fato de esse ensino ser bastante não formal, ser coletivo, pulsante, respalda relações afetuosas, de bando, de amor, de crescimento coletivo. A educadora bell hooks (2017, p. 262) afirma que “quando Eros está presente na sala de aula, é certo que o amor vai florescer” e aqui entende-se a sala de aula como os espaços desviados que os corpos que se transformam produzem coletivamente, e o

---

<sup>39</sup> Sugestão de música: Homem com H – Ney Matogrosso, no álbum Ney Matogrosso (1981).

erótico não só em performar aquilo que se deseja, em jogar com o fetiche, mas também com pulsar o corpo, deixar a afetação transformar a si mesma.

É por meio dessa informalidade, dessa desobediência e desse descabimento que uma certa autonomia pode ser conquistada. Porque, de fato, nos campos da hegemonia da arte ou da educação, não se espera pensamento crítico (hooks, 2017), não se vislumbra sujeitos que se pesquisam. Espera-se obediência, cânone, hegemonia. E isso se dá mesmo nos campos de ensino de artes.

*Como vive de arte? Eu acho que a faculdade não é um lugar que ensina, também... Eu acho que é a vida, e eu acho que fazer burlesco e fazer Drag tem me ensinado como viver de arte. Foi onde eu encontrei autonomia, assim, que aí fui fazer faculdade de Artes Cênicas, e nas Artes Cênicas eu também não me identificava com as coisas que tinham na faculdade, sempre escutava 'menos é mais', e eu sempre fui, sempre... né, sou essa pessoa do exagero e ri muito e gesticula muito e eu não encontrava esse lugar... é... de pulsão minha, assim, da minha criação, então, só fazia as coisas clássicas, né, só os Stanislávski, os Grotowski, só essas coisas, e eu nunca tinha ouvido falar de cabaré... e hoje eu vejo que o cabaré tá fervendo também na universidade por conta de muita gente que também foi desbravar esse mundo da arte fora da universidade, fora do que os caminhos oficiais e institucionais nos colocaram.*

Para bell hooks (2017) a pessoa docente, a intelectualidade, não pode ter corpo, não pode ter erotismo, não pode ter paixão. Já Rubão entende a própria teoria pelo corpo. *“eu não sou muito dada à academia, claro que tive que ler um monte de coisa pra poder falar algumas coisas. Mas eu sou da experiência muito do corpo, que quando introjetou no meu corpo a coisa, parece que eu tenho o saber”*.

Nesse sentido, a relação de corpo, de aprendizagem, de metodologia e de pesquisa são fundamentais nos processos do Drag King, num movimento que foge e subverte as normativas acadêmicas, a forma canônica de pensar e fazer arte, a alta cultura. Pela produção coletiva – e de coletivos – pela experimentação sem amarras, pela pulsão e pelo desejo, uma metodologia muito específica vai sendo amalgamada. Além dos exercícios corporais, pirateados ora da dança, ora do teatro, ora da socialização das performatividades de gênero, Rubão também narra histórias de Drag Kings ancestrais, socializa imagens de outros artistas, fortalece e impulsiona a cena que, quando ele começou, era quase nula, ilhada, apagada e hoje é possível pensar não só na Kings of the Night, mas em cenas, no plural, de Drag Kings pelo país.

O que se pode perceber é um processo de autonomia, de cura, de transformação. Tudo isso perpassa um louvável ato de abraçar a crise, a

vulnerabilidade, permitir-se não saber e fortalecer o caminho por não se saber sobre destinos, “*olhando hoje, assim, eu acho muito bom eu não saber o que eu tava fazendo direito, porque eu num... eu não tinha amarra nenhuma*”. Se perder é tão melhor do que se encontrar, não é?

### 4.3 Fechamento

A oficina de Rubão me deu ferramentas para lidar com a minha crise, também. Entre o garoto que eu nunca fui, o homem que nunca tive e a masculinidade que insistem em jogar sobre mim. Se hoje consigo pensar na masculinidade com algum carinho, é porque condenso ela em Andromeda X, o filho bixa de Rubão, meu Drag King.

Também me parece muito importante contrastar a figura do maior patriarca Drag King do país com a origem da crise, da ferida e da vulnerabilidade, algo que parece tão oposto à ideia de masculinidade. Óbvio que a performatividade transformista não é sinônimo da masculinidade hegemônica, mas me coloca a pensar que muito provavelmente, a machulência é uma resposta às vulnerabilidades desses homens que não têm recursos para tocarem suas próprias feridas e, portanto, só lhes restam ferir o mundo.

Ter contato com a arte, a pedagogia e a história de Rubão é catártico, é um processo de cura. É usurpar para si um pouco do conforto, da força e da confiança que socialmente são permitidas apenas aos homens – àqueles que cumprem a masculinidade hegemônica, ao menos (BALISCEI, 2020).

*Eu tava muito desbravando, me deixou tão forte na época, descobrir o Drag King, parece que eu já não tinha medo de nada, assim, tipo assim, 'eu sou invencível! Eu tô aqui no meu super-herói!' Então, tipo, de andar na rua sem medo, de pisar nos lugares sem medo, de falar sem medo, de não ter que pedir licença, sabe?*

O que a metodologia transformista de Rubão ensina é que mesmo a ideia de relação de poder generificada é também passível de pirataria, de surrupiar para si um pertencimento que lhe foi ceifado, tolhido. Não é sobre técnica, sobre teatro, ou sobre dança, sobre teoria de gênero ou produção cultural. É sobre mergulhar em si e se abrir para o mundo, negociando as regras nesse processo de ensimesmar, abrir,

devorar o mundo e deixar o mundo te comer de volta. É erótico, é debochado, é forte e é patético, ao mesmo tempo.

É sobre se ensinar suas potências, que os processos generificantes tentam dizer serem dicotômicas: não são. “*Porque eu fui colocando no Rubão uma confiança que eu não tinha, é... uma autoestima que eu não tinha, e foi, e também fui percebendo uma relação erótica comigo mesma*”. Sustentar a ficção que você cria/descobre/evoca é aprender, concordando com Preciado (2018), que Drag é uma arte que se espalha para a vida.

Uma vez eu li numa dramaturgia informal que a gente nunca é a mesma pessoa depois que a gente vislumbra outros mundos, e as oficinas Drag King de Rubão são esses portais para mundos outros. “Em todos os cantos da floresta há lugares especiais, que são os Portais. Eles têm essa exuberante propriedade: quaisquer seres que os cruzem se transformam imediatamente em outros seres” (HABIB, 2021, p. 384).

A mudança, a transformação, a crise, tudo isso é assustador. Assustador para um caralho de asas. Mas deixar-se transformar é também encontrar outras fontes de prazer, de poder, de saber. Ao final de nossa conversa, perguntei se o artista queria deixar algum recado, dizer algo mais livremente, e segue aqui um de seus comentários:

*eu acho que a gente encontra esse superpoder e ele é lindo, ele é lindo e ele é precioso. E esse superpoder, ele não é pra oprimir quem é dos nossos, sabe? Então eu acho que o close não pode ser maior do que o afeto das relações, assim. E o que eu tenho visto e percebido é que a coisa tem degradingado um pouco nesses aspectos. De às vezes esquecer de onde a gente veio, esquecer que estamos juntos no mesmo barco. E daqui a pouco essa mesma lógica capitalista acabar sufocando a gente entre nós. Então, meu conselho, minha dica, vamos voltar um pouco algumas casinhas e não deixar que o close seja maior do que esse... do que o lugar de vibração, de alegria, de escuta.*

Mais uma vez, ele reforça um forte teor coletivo, da produção de si e das relações, e como habitar o lugar da exclusão entre os excluídos – um Drag King entre artistas transformistas – ensina a importância do pertencimento. Repito, o coletivo não é um antídoto. Pode, talvez, ser um método. Uma forma de operar que desafie inclusive a ideia hegemônica de grupo hierárquico que, por exemplo, a própria vertente teatral propaga; ou as hierarquias de saber que a academia sanciona; ou os moldes familiares heteronormativos.

É fazer bando, fazer rede, renegociar espaços, circular poder, horizontalizar o constrangimento. Vez ou outra, esses caminhos sem rumo e sem destino assustam. Sim, todas nós temos medo. A persona, a figuração, a ficção transformista mexe com as nossas certezas e o nosso conforto e isso nos obriga a desaprender algo, reaprender outra coisa, inventar ainda mais. Porque mesmo as e os e es Drags também são passíveis de crises.

*Então, aí o Rubão não morre, porque eu preciso saber de mais coisa. E o Rubão ele me dá essa... ele me incomoda também, então ele também me tira desse lugar. E aí eu vou aprendendo, não paro de aprender com ele, assim. Então acho que era meio que isso também, a crise. A crise faz parte.*

Quando penso o processo todo de doutoramento, só consigo pensar nas crises. Ter os relatos de Rubão aqui é de uma preciosidade, muito além dos conteúdos, dos conceitos e dos aprendizados imensuráveis que ele compartilha, mas de um lugar mágico, de abraço, de colo, de afago, que há muito tempo não sabia ser possível sentir.

Ainda agora, quase um ano após nossa conversa registrada, eu me emociono ao voltar no áudio. Porque é um privilégio dividir o mesmo tempo e espaço que essa existência, e algo de muita sorte em saber que um pedacinho da vida desse artista expoente nacional – e internacionalmente – foi dedicado a atender uma crise minha, um medo meu. Acho que está um pouco na figura de pai que ele cria, esse jeito de sonhar junto os sonhos dos outros, das pessoas queridas.

*Eu levei muito a sério essa figura do pai. Tipo, 'não, eu quero dar de melhor pra essas pessoas que estão colando junto comigo, com essa coisa tão bonita que eu descobri, que me transformou tanto, e que eu tenho tanto apreço'. Eu quero compartilhar essa joia que eu encontrei. E também poder deixar as pessoas nessa vibração.*

No que tange à pesquisa, acho que os processos metodológicos de Rubão são, por si só, uma tese. De lugares de masculinidade hegemônica, de performatividades de gênero, de organização social e coletiva, de afetação, de erotismo, de ousadia, de experimentação, de vulnerabilidade, de crise. De fazer vibrar, de propagar a pulsão do corpo.

## 5 ATÉ AÍ, TUDO BEM

Alguma coisa há de ser fechada para que outras coisas possam ser abertas. Algo que sai do caminho para dar passagem para aquilo que pede, que urge<sup>40</sup>. É evidente que não há uma conclusão assertiva ou objetiva, porque cada seção, cada diálogo com cada artista – cada pessoa que co-criou essa tese comigo – chega em um lugar diferente e específico. Cada qual tem seu fechamento próprio.

Também porque o fim do texto, da pesquisa, é só o fim de *um* texto, de *uma* pesquisa. Ainda pretendo viver muitas vidas, escrever muita coisa, descobrir, inventar e corrigir muita teoria – inclusive a presente tese, eu espero. Olhar para trás e ver-se obsoleta é reconhecer o quanto se avançou, sem a noção produtivista de evolução linear, mas de que muito se moveu, se deslocou, se transformou em outras coisas. O que para mim é conclusivo é que manter-se a mesma é morrer por dentro e, apesar de tudo, apesar do mundo, eu quero borbulhar vida(s).

Do contato com Ginger Moon, me transformo pelas burlescagens, pela valoração da *trasheira* como uma afirmação radical de si mesma, que expurga as inseguranças e também responde às violências que socialmente nos são impostas. A força de desafiar os padrões e as normas, na mesma medida que esbalda o prazer de ser quem se é e estar onde está<sup>41</sup>.

O diálogo com a artista também é muito importante para o entendimento do traço misógino e masculinista que se apossa da linguagem transformista. Aqui, defendo que a arte transformista é profundamente trans, esteticamente, discursivamente e politicamente. Saber que o próprio meio sanciona que mulheres não podem, que pessoas gordas não podem, que pessoas trans não podem – etc. – é revelador de que forma a captura hegemônica opera também no campo artístico transformista, afinal, a noção de poder que aciono aqui “[...] não opera em nós como opressão, mas como adição” (PRECIADO, 2023, p. 347), o que implica no desejo de perpetuar essa ação do poder, reproduzindo em outras sujeitas a violência excludente que a própria linguagem enfrenta.

Não é possível se isentar dos tentáculos da norma, mas saber que eles se infiltram e nos cooptam pode ajudar a gente a desconfiar, a repensar, a tirar da

---

<sup>40</sup> Sugestão de música: Coisas Bonitas – Mahal Pita ft. Mc Tha, no álbum Coisas Bonitas (2023).

<sup>41</sup> Sugestão de música: Agora só Falta Você – Rita Lee ft. Tutti Frutti, no álbum Fruto Proibido (1975).

lógica automatizada de consumo estético e de reprodução de padrões, o que é fundamental para sedimentar melhor a força autônoma e subversiva das artes transformistas que visio defender aqui: ensinar a romper ou combater as violências que socialmente são banalizadas.

Na história de Don Valentim, encontro muito conforto na aproximação dos experimentos transformistas e os questionamentos da própria identidade de gênero. Mais uma vez reforço, uma coisa não é a outra, nem são dependentes ou simétricas; é inegável, porém, que ficcionar outras performatividades de gênero pela linguagem transformista oxigena a visão de si, de mundo e das relações generificadas.

É no processo inventivo, disruptivo e afrontoso de se transformar performativamente que a rigidez estática da normativa binária e cisheterossexista passa a ser também questionada, bombardeando o referencial hegemônico com a certeza de que “todas as estátuas do poder são feitas para serem derrubadas” (PRECIADO, 2023, p. 398). Isso temos em comum, eu e Don. O sufocamento das regras que foram pensadas para que nós e nossos/as/es pares não caibam são também demandas de aprendermos a respirar de outras formas: pela pele, por guelras, por tráfico de moléculas de oxigênio.

É porque, apesar das narrativas nos quererem mortas/os/es, a gente não vai morrer, vai ainda por cima inventar dezenas de outras vidas, de outros seres, de outras quimeras (HABIB, 2021) monstruosas, medonhas, cômicas, sensuais, deformadas, ridículas, deslumbrantes...<sup>42</sup>

Quanto mais longe da norma o processo inventivo vai, mais perto da gente a vida chega. Em resumo, é isso que o Drag King desperta em mim: um pertencimento profundo a si mesma/o/e depende de um descabimento daquilo que dizem que devemos ser.

Já nos relatos de Rubão, a figura que ocupou um lugar de patriarca de Coletivo e teve ali muitos prazeres e desprazeres, também me identifico, no lugar de matriarca que experimentou doçuras e amargores<sup>43</sup>. Poder ter nessa figura um colo foi um lugar de sobrevivência, não só para mim, em níveis pessoais e artísticos, mas é seguro afirmar que para toda uma cena King, provavelmente em nível nacional.

---

<sup>42</sup> Sugestão de música: Mutante – Rita Lee, no álbum Saúde (1981), ou a versão de Mel (2021).

<sup>43</sup> Sugestão de música: Mátria – As Baías (As Bahias & a Cozinha Mineira), no álbum Tarântula (2019).



Nem sempre a gente se dá conta de que um fato, um acontecimento, uma pessoa, terá o impacto histórico e a relevância social que tem quando, no momento presente, a gente compartilha a vida. Hoje, cinco anos depois de conhecer Rubão pela primeira vez, eu consigo ver a supernova que é essa existência, e quando eu conheci, não conseguia captar tudo isso de uma vez.

Da sua vasta experiência artística, formativa e política, levo muito forte o desmonte das masculinidades, o dispositivo Drag King como um processo de cura, de trazer para o corpo aquilo que precisa ser expurgado. A machulência (MOMBAÇA, 2021) muito comumente machuca o mundo e não é cabível achar que nós, pequerruchas artistas transformistas, vamos curar tudo. É possível, talvez e no máximo, curarmos nossas próprias feridas, as feridas umas das outras, nesse processo de amulheramento do mundo (Dodi LEAL, 2021b).

Gostaria de aproveitar esse espaço final para compartilhar também alguns trabalhos artísticos desenvolvidos por mim durante o processo de doutoramento. Porque fizeram parte da pesquisa em si – para mim, pesquisar é viver e viver é pesquisar, não sou dada às formalidades burocráticas – e principalmente porque há muito de influência das três figuras transformistas e das bibliografias estudadas aqui nas criações. Seguirei como eixos as quatro frentes que embasam a pesquisa, de modo a atrelar uma produção em cada base introdutória da tese, aproximando produção artística/cultural e produção científica/epistêmica conforme apontado pelo professor Cleberson Maddox,

mas é no sentido de reordenar o olhar colonial que conseguimos perceber as moléculas e os resíduos daquelas que, por meio de práticas desobedientes e fabulações, nos entregaram a arte também como desestabilizadora da geopolítica e poética ocidental. São obras que nos encorajam como artistas, professoras e pesquisadoras a caminhar e a traçar o currículo decolonial. A transmutação engajada pelas des/construções narrativas a partir do espaço perecível de liberdade já projetado por nossas ancestrais constitui a certeza da cura pelo expurgo. É a desterritorialização da colonialidade do imaginário para a invisibilidade visível (MADDOX, 2021, p. 192).

Não necessariamente elas foram pensadas previamente dessa forma, algumas coisas ganham sentido quando olhadas de longe, identifica-se algo lá que na hora poderia não se ter consciência de colocar, ou mesmo achar uma resposta para uma angústia daquela época numa ação presente, enfim. Dessa forma, a relação fica: 1. *Da Metodologia* – Más Monas; 2. *Da Linguagem* – O Nome das Coisas; 3. *Do Grotesco* – Carne Dada aos Vermes; 4. *Da Ficção* – Sonhante.

Meu coletivo transformista. Minha casa<sup>44</sup>. A Haus of X. Más Monas foi o espetáculo que conseguimos produzir com financiamento público, que era algo que há anos almejávamos, mas foi, também, nosso último trabalho juntas, oficialmente.

O espetáculo usava da metodologia autoficcional de escrita para narrar histórias pessoais das artistas transformistas em cena, mesclando narrativas das outras pessoas que compunham o coletivo – também daí o teor de ficcionalidade – e funcionava na estética cabaré, com elementos burlescos, circenses, musicais, teatrais e tradução para Libras (Língua Brasileira de Sinais) em cena, com uma Drag Queen intérprete. De maneira geral, era um experimento do que propus no Mestrado enquanto pe-Drag-ogia (LAMBERTI, 2021) na prática, no sentido da forma e do conteúdo: no processo criativo e no espetáculo apresentado.

[...] em *Más Monas*, assim como em todos os trabalhos da *Haus*, não há como separar conteúdo e forma, vida cotidiana e trabalho artístico, linguagem transformista de outras linguagens com as quais cada uma das manas flerta nas criações do coletivo (DE SOUZA, 2023, p. 179-180).

A dramaturgia era pensada para ser uma carta aberta às crianças queer, se quisermos fazer menção à Preciado (2020a), ou LGBTI. Àquelas que foram crianças no começo dos anos 2000. Nesse processo de acolhimento, cura, valorização e reconhecimento das infâncias violadas pela intolerância, pela desinformação, pela falta de acolhimento.

A escrita do texto costurou referências musicais de cada artista que, curiosamente, escolheram obras todas de 2003<sup>45</sup>, com referências acadêmicas aqui destrinchadas, por exemplo, os escritos de Paul Preciado (2020a) sobre crianças violentadas por suas diferenças, ou Jota Mombaça (2021) na afirmação de que o mundo é o nosso trauma.

Havia também uma pulsão afirmativa da inventividade da vida, de fabular mundos outros para que as próximas gerações não sofressem o que nós havíamos sofrido. Mas o foco aqui é na metodologia. Más Monas foi um espetáculo produzido desde a escrita do edital até sua última apresentação, operando por uma **metodologia pe-Drag-ógica**, uma metodologia do próprio transformismo, aquela que, na introdução, estive evitando nomear, mas atrelei às indisciplinaridades (LEAL,

<sup>44</sup> Sugestão de música: A Casa que Fizemos Juntos – Nicholas Emmanuel ft. Bárbara Bittencourt, no álbum *Voz à Malta* (2021).

<sup>45</sup> Sugestão de música: C'est la Vie – Rouge, álbum (2003); Tiempo – Erreway y Luisana Lopilato, álbum (2003); Admirável Chip Novo – Pitty, álbum (2003).

2021a), às travecametodologias (SILVA, 2022), ao transfeminismo (NASCIMENTO, 2021; PRECIADO, 2015). Em alguma medida, o espetáculo poderia ter sido a minha Tese de Doutorado – se o doutoramento aceitasse um espetáculo no lugar da defesa, mas evidentemente a hierarquia acadêmica de saberes coloca a produção artística como inferior ao texto supostamente intelectualizado de uma tese.

Não teve um único dia dos seis que apresentamos, em julho de 2022, que não tivemos a casa cheia. Mais de uma vez, pessoas ficaram para fora. A isso não atrelo a ideia de “sucesso”, sim o apelo popular, a demanda orgânica das histórias sufocadas pela hegemonia e, em alguma medida, o ineditismo: ainda hoje eu sigo sendo pioneira e solitária nas empreitadas artísticas transformistas da cidade. Não é comum um espetáculo “teatral” local lotar a casa durante seis apresentações. Também não é comum, em geral, performances Drag ficarem fora do nicho LGBTI, dos bares, baladas e casas noturnas de shows.

Ed Sombrio, ao acompanhar nosso processo, ter acesso aos documentos do edital, conversar comigo e com as artistas, redigiu em sua tese todo um capítulo sobre a Haus of X e o espetáculo *Más Monas* e, portanto, o diálogo com a pesquisa dele é fundamental e não deixa de ser bastante nostálgico. Diz o artista pesquisador, sobre nossas conversas, que

[...] um dos principais objetivos desta hibridização transformismo-teatro no projeto de *Más Monas*, sobre o qual Lua me falou em encontro via aplicativo de comunicação em rede, em 15/12/2021: **criar um público para a arte drag em Maringá** (DE SOUZA, 2023, p. 180).

Ou seja, a existência do projeto, sua contrapartida social, o trabalho imbricado na criação e produção e a própria apresentação do espetáculo eram, em geral, metodologias, pe-Drag-ogias. Tentativas artísticas, culturais e sociais de fomentar, oxigenar, borbulhar o trabalho de artistas transformistas na região.

Vale ressaltar, ainda sobre o projeto em questão, que parte das contrapartidas previstas em edital eram oficinas e, minha sugestão na condição de matriarca foi trazer Ginger Moon e Don Valentim para a cidade. A dupla ofereceu três propostas de oficina: de perucaria, de padding (enchimento com espumas para modelar o corpo) e maquiagem Drag, em que, em geral, poucas Drags participaram, além da própria Haus of X.

Foi também nessa ocasião que conversamos sobre a presente Tese de Doutorado e que pude coletar as histórias que originaram os respectivos textos da Drag Queen burlesca Ginger Moon e do Drag King circense Don Valentim.

Indo, então, para o trabalho O Nome das Coisas, para as discussões sobre linguagem. Para isso, outro breve contexto é necessário. Originalmente, o projeto O Nome das Coisas era pensado na forma de um monólogo, escrito pela dramaturga Lígia Souza e interpretado pela atriz Mariela Lamberti, minha irmã. As duas, à época, dividiam um apartamento em São Paulo-SP e nutriam o desejo de trabalhar juntas. Posteriormente, Emily Hozokawa entrou na função de diretora.

Em 2019, participei da primeira leitura dramática do roteiro, sendo convidada a colaborar especialmente nas questões de gênero e travestilidade, especificamente. A dramaturgia é de ordem autoficcional, na qual Lígia oferecia estímulos e propunha exercícios disparadores para colher histórias da minha irmã, sobre nossa relação e, assim, traçar uma narrativa de ordem poética, dramática e autoficcional sobre o assunto, as relações entre irmãs em que, coincidentemente, uma delas é travesti.

Acontece que, em 2020, o mundo passou pela fatídica pandemia de Covid-19 e, por isso, apresentar um espetáculo teatral se tornou impossível. O projeto, então, passou pela primeira transformação, para as modalidades remotas, estreando em uma apresentação *on-line* via Plataforma YouTube<sup>46</sup>.

Em 2022, pelo mesmo edital de fomento cultural de Maringá-PR, a lei de incentivo Aniceto Matti, aprovamos o projeto na linha de audiovisual, cujo intuito era produzir um documentário metateatral sobre a relação entre as irmãs cujo eixo estético e narrativo era o espetáculo O Nome das Coisas. A direção cinematográfica desta configuração do projeto estava sob responsabilidade de Victor Faria e Thayse Fernandes, com produção de Felipe Halison e Rachel Coelho. Após contempladas, estreamos em 2023<sup>47</sup>, rodando com exibições presenciais e *on-line*, para Maringá e região, com exibições até pelo Estado de São Paulo e participação em festivais nacionais e internacionais.

A discussão que movimenta a dramaturgia faz parte da pesquisa de Doutorado de Lígia Souza que, dentre muitas outras bibliografias, faz menção ao trabalho As Palavras e as Coisas, de Michel Foucault (1999), brincando com as

---

<sup>46</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cq1EHunNL6E> Acesso em 15, nov. 2023.

<sup>47</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fqhRSY-xcAE> Acesso em 15, nov. 2023.

gramáticas, as semânticas, os sentidos e os usos e desusos da língua, das palavras, dos nomes, usando essa reflexão de ordem filosófica para problematizar questões que tangem o nome social, a retificação, as relações afetivas e afetuosas entre irmãos e entre irmãs. Não podemos esquecer que “[...] a nomeação, apesar de ser um ato cultural, está intimamente vinculada à determinação de gênero. O ato de nomear-se, assim, tem um papel relevante no processo de subjetivação trans” (AGUIAR, 2020, p. 75).

O Nome das Coisas foi para mim um dos primeiros disparadores que colocaram a própria linguagem como material e fonte de escrita poética, de duvidar e usar a tecnologia linguística contra si mesma. Muitas das referências que eu busquei depois disso para a redação da presente pesquisa foram-me apresentadas por Lígia, pela minha irmã ou por andanças em função do próprio projeto em si.

Dentre as falas escritas pela dramaturga, o jogo de palavras impera e dispara imagens cênicas ou mesmo imaginativas quando ainda não vão pro palco. Acompanhar as exposições e os debates em diversos espaços diferentes, como espaços culturais, acadêmicos e mesmo de público espontâneo, foi uma experiência incrível de ver de que forma chega, de que maneira reverbera esse tipo de reflexão.

Não é possível afirmar, em geral, que é um trabalho transformista ou que há ali uma Drag. De forma alguma. Mas existe, sim, uma produção de drag spaces (PRECIADO, 2017), uma produção heterotópica (FOUCAULT, 1984) que gera esse vácuo entre as pessoas e suas linguagens. Um distanciamento, como o efeito épico-transgênero (Dodi LEAL, 2021a) que, ao colocar em perspectiva a naturalização dos nomes, das palavras, das coisas e das sujeitas, permite projetar outros feixes de realidade (WITTIG, 2022) e, assim, operar alguma ordem de transformação das coisas.

Aí reside também um recurso pe-Drag-ógico, que é de ordem lúdica, que é jocoso sem perder o recurso filosófico, que é afetivo e ao mesmo tempo disruptivo dos afetos de ordem hegemônica e cisheteronormativos.

Seguindo, então, para o grotesco e a exposição Carne Dada aos Vermes, de 2021<sup>48</sup>. O processo de produção foi também via lei de incentivo, mas minha participação foi diferente. O projeto aprovado versava sobre a primeira residência artística de Maringá-PR, alocada no espaço Coletiva Mostra Multicultural, na

---

<sup>48</sup> Disponível em: [https://issuu.com/residenciacoletiva/docs/catalogo\\_rgb\\_-\\_correto\\_compressed\\_1\\_](https://issuu.com/residenciacoletiva/docs/catalogo_rgb_-_correto_compressed_1_)  
Acesso em: 15, nov. 2023.

seguinte estrutura: um curador geral, três curadores específicos, cada qual à frente de uma equipe de três artistas selecionados via edital de chamamento interno.

Meu currículo foi selecionado e fiquei alocada na equipe curada pelo professor, artista e pesquisador Maddox, que também compõe a bibliografia dessa pesquisa, com os colegas artistas Felipe Franco Tomazella e Mariana Kanbara, com exposição de Guilherme Ripardo.

Desde o começo, nosso grupo se engajou nas discussões de arte fora do escopo elitista, problematizando tanto o acesso aos “produtos” quanto a própria “produção” de arte. Cada qual com suas linguagens, técnicas, metodologias e discursos, nossos trabalhos foram sendo conduzidos pela metodologia propositiva, inventiva e afrontosa de Maddox, que nos colocou a criar com nada além de terra, ovos e velas, outro dia nos largou na rua e deu um tempo específico para conseguirmos voltar com três obras prontas, um dia ainda nos levou para um estúdio de gravação e tivemos uma tarde toda lá para experimentar, criar, travar.

Somado a isso, tivemos muitas discussões teóricas, sobre decolonialidade, sobre arte, artesanato, produção e mercado artístico, sobre performances. Não pretendo narrar aqui todo o processo nem toda a exposição, mas dizer dos meus trabalhos em específico. O presente contexto se faz necessário porque nossas criações se deram de maneira bastante híbrida, com temáticas e técnicas atravessando as criações umas das outras o tempo todo, com um entendimento de produção marginal.

O habitar a fronteira e reconhecer esse lugar é, então, um processo no qual as pessoas marginalizadas precisam mergulhar para conhecerem a si mesmas, no sentido de buscar pela afirmação radical daquilo que lhes foi negado ou invisibilizado em nome de um projeto colonial de cunho universalista, é uma luta também pela autodefinição (MADDOX, 2021, p. 181).

O primeiro trabalho que produzi chamava-se Corrente de Maldições Encantradas. Originalmente, era um rolo de papel manteiga de 4 m de comprimento em que eu redigi um texto-feitiço-maldição no formato de correntes, expurgando mágoas e feridas recentes. As correntes ligavam-se às poéticas da Mari Kanbara, por exemplo. A ideia de maldição encantrada foi derivado do artigo de Dodi Leal (2021b) em que ela propõe feitiços e fabulações travestis como forma de curar o mundo.

Não era possível exibir o papel original. Pelo tamanho, pela fragilidade do material, pela falta de conexão estética com o resto da exposição em si. Então, esse

trabalho foi transformado de maneira simbólica e poética em desenhos pelo chão, no formato de correntes, com terra vermelha, típica de Maringá. E não qualquer terra, não mesmo: a terra que, no primeiro dia, tivemos de usar pra produzir uma obra e, ao fim do dia, Mariana usava para confeccionar uma espécie de cola orgânica a qual era passada no meu cu para Felipe carimbar em papel e fazer uma espécie de xilogravura anal – o nome carinhoso que demos à ação coletiva que inaugurou nossos trabalhos.

A Corrente de Maldições Encantravadas, então, era a junção desses elos de terra anal, terra vermelha, que atravessavam a exposição toda, mesclando-se com o mural e as roupas-sagradas que Felipe havia produzido, os mantos ritualísticos de tripas. Havia também uma gravação que ficava em looping dizendo que quem pisasse nas correntes teria seu tempo travado e perderia 7 anos de vida. Algo de lúdico, além de grotesco e escatológico.

O outro trabalho que eu encabecei na exposição era uma performance sem título, que consistia em agir sobre um dos objetos de Mariana – uma enorme corrente toda feita de crochê – e mesclar elementos do burlesco, da bufonaria e do vogue, numa sequência de movimentos e interações em que eu ia me despindo, terminando apenas de mamileiras – pasties – e uma jockstrap – aquelas calcinhas/cuecas que deixam a bunda de fora – usando um plug anal com rabinho felpudo para, enfim, pedir que as pessoas me levassem passear com a corrente previamente exposta.

É nitidamente transformista o próprio processo de tranimalização, de performar esse lugar da travesti na coleira, tão pejorativo no imaginário social, mas era transformacional (HABIB, 2021) na medida em que constrangia e colocava o público num lugar de desconforto e falta de certezas. Seria excitante ver essa cena erótica? Era nojento ver essa corpa travesti erotizada agindo de maneira animalesca na coleira, lambendo pés e farejando o chão? Eu levar essa figura grotesca para passear é transfobia? Não participar da ação que ela mesma me convida, então, é transfobia? É possível uma ação burlesca de strip não ser sensual? Haveria algo de sensual na nojeira de rolar pelada pelo chão e lambar a terra vermelha que outrora passava pelo cu que, agora, hospeda um plug anal de rabinho?

Ressalto também que os trabalhos de plug anal são clássicos do meu pai King, Rubão; tal qual o burlesco, herdo muito dele e de Ginger Moon, especialmente

a parte de rodar as tetas com as mamileiras; e a tranimalização é o *furry* que Don Valentim brinca com.

Por fim, sem nenhum critério de importância, trago as ficções e a exposição *Sonhante*<sup>49</sup>, a qual fui curadora. Originalmente proposta para 2020, também precisou de adaptações pandêmicas e isso mudou drasticamente a estrutura da exposição prevista.

O projeto original previa agir com o abrigo de acolhimento de pessoas LGBTI em situação de vulnerabilidade, a Casa de Missão Amor Gratuito, que age em Maringá e região. Porém, no contexto da pandemia global causada pelo coronavírus, a equipe não conseguiu mais contato com a instituição e, por isso, precisamos mudar o escopo.

Dessa forma, em 2021, conseguimos executar reformulando pouca coisa do conceito, mudando apenas as sujeitas em questão: tratava-se de entrevistar pessoas LGBTI em situações de vulnerabilidade para saber sobre seus sonhos. Tanto no sentido do que se sonha quando dorme quanto do que se almeja, do que se ambiciona em vida, em vigília.

Das narrativas das pessoas sonhantes, eu, o produtor Leonardo Vinicius Fabiano e a fotógrafa Esther Hall decuparíamos algumas propostas conceituais para fotos na estética surrealista, em que a fotógrafa trabalharia com edição e manipulação de imagens para tornar pictórico o sonho da sujeita em questão.

Das muitas obras que surgiram do processo, dois tons foram predominantes: glória e terror. Prosperidade e medo. Sonhos e pesadelos. Esse momento me foi muito emblemático para pensar esse lugar do imaginário social, das narrativas que nos dizem e nas que fabulamos. E, acima de tudo, no potencial subversivo de ousar imaginar, ficcionar, algo que ainda não existe (IMARISHA, 2016; MOMBAÇA, 2021).

A exposição aconteceu primeiramente em 2021, no Centro de Ação Cultural Márcia Costa (CAC), em Maringá-PR. Entretanto, ela também foi aprovada para compor o projeto Convite às Artes Visuais, da Secretaria de Cultura de Maringá – SEMUC, no ano de 2023.

Adaptar os espaços foi uma questão, uma vez que a primeira versão da exposição previa obras adesivadas no teto, interatividades imersivas com ambientações e mudanças de luz, o que não foi possível no espaço de 2023, a sala

---

<sup>49</sup> Disponível em: [https://www.instagram.com/sonhante\\_expo/](https://www.instagram.com/sonhante_expo/) Acesso em: 15, nov. 2023.



de exposições Museu Hélenton Borba Cortês, alocada no espaço comum do Teatro Calil Haddad, em Maringá-PR.

Apesar disso, a exposição em si aconteceu nos dois lugares e, dadas as negociações com as estruturas possíveis, recebemos visitantes de diversas idades, de diversas origens sociais, fomos até alvo de senhorinhas conservadoras que invadiram a exposição procurando imagens pornográficas e, para a decepção delas, não havia nenhuma.

A fabulação é uma forma, um método, de curar – a si e o mundo (Dodi LEAL, 2021b). A produção das imagens, que objetivava tornar visível, palpável, os sonhos e desejos de sujeitas sufocadas pela LGBTIfobia, pela precariedade, pelo racismo, pela marginalização, era, também, um processo transformista. Seja pela visualidade da sonhante que se vê como sua gata, ou como uma corpa-árvore que habita terras devastadas, ou na outra que se visualiza encrustada em ouro e pedras preciosas, sendo assim, corpas que são outros corpos (HABIB, 2021), mas também pela força de reverberar a possibilidade ficcional de agir sobre a realidade.

Explico: mesmo que nenhum desses sonhos seja realizado para além da imagem, da obra de manipulação digital, houve uma interferência real e concreta: as sonhantes em questão, Thaís Andrade, Gaê Sango, Oni Kuroi, Enarê Ítalo e Luna Mina receberam cachê. Os sonhos delas/es foram remunerados, foram vistos por uma parcela considerável de pessoas brancas, cisgêneras, heterossexuais, quiçá até preconceituosas que, normalmente, engendrariam violências contra esses corpos<sup>50</sup>.

A ficção, quando sonhada coletivamente, muda e gera mundos. A Sonhante foi essa possibilidade e esse experimento, mas mais que isso, a própria noção transformista de ficcionar outras formas de se relacionar com o meio e as pessoas também concretiza outras possibilidades de ser, estar e desejar o mundo. Um adendo importante é que Esther Hall é uma artista Drag, que além de fotógrafa canta e compõe; Leonardo Vinicius também tem trabalhos com linguagem transformista.

Assim sendo, num panorama geral, trabalhos que não necessariamente se pressupõe Drag podem ser profundamente emaranhados de transformismo. Enquanto linguagem autônoma, não depende de dublagem, de espetáculo, de

---

<sup>50</sup> Sugestão de música: A verdade é que a Cidade vai me Matar – Jaloo, no álbum MAU (2023).

performance, de show, de música ou dança, ou do raio laser da puta que pariu. As artes transformistas estão. Não as enxergar é não só ignorância – no sentido de desconhecimento mesmo – mas inegavelmente um traço transfóbico social que impera e opera sobre as linguagens artísticas.

Inegavelmente, a arte transformista é profundamente trans, espero ter findado essa questão com a presente pesquisa. Também afirmo categoricamente que há nessa linguagem formas muito próprias – e muito amorfas, diga-se de passagem – de produzir e circular saberes, metodologias, linguagens e epistemes. Ser excluída do meio hegemônico de arte e de educação não significa que não se produza arte e nem circule educação.

Alguns dos pontos levantados por Ginger Moon, Don Valentim e Rubão aparecem, embasam e fomentam os trabalhos citados acima. Mas isso não é uma proposta metodológica fechada. Isso é um deboche. É escancarar algumas das formas que, independente do cânone, independentemente de sermos ou não reconhecidas, criamos. Habitamos. Circulamos.

Algumas estratégias são ecos, são espelhamentos, são coincidentemente parecidas, nada disso configura uma regra, o intuito é disparar a noção de uma forma transformista de pensar, de criar, de desejar, de relacionar. Como linguagem artística, o transformismo pode muita coisa: ser pedagógico, subversivo, lucrativo, transformador, violento, coletivo, individualizante, inovador, clichê, enfim: na condição de arte, pode tanto quanto não pode. É, por fim, apenas mais uma linguagem, mais uma metodologia.

Entendo toda a presente pesquisa como um cansativo processo de gastar a ideia de pe-Drag-ogia. Entender na chave de um conceito, ou metodologia, até mesmo de estética. Esgarçar e jogar no mundo, testar, confrontar, botar pra mamar. Porque a pesquisa, em si, não se separa da minha vida, que não se separa das minhas produções artísticas, que não se separam da minha docência, que também está inexoravelmente ligada aos meus afetos.

O processo de doutoramento foi concomitante a muitas coisas, muitas mudanças drásticas de ordem pessoal: ingressei em uma vaga de docente no Ensino Superior e coloquei todos os meus recursos pedagógicos pra jogo; comecei o processo de hormonização, o que não tem nada a ver com ser mais ou menos travesti, apenas uma decisão radical de me autointoxicar com substâncias farmacológicas que a hegemonia social rotulou no lugar de “feminilizantes”

(PRECIADO, 2018; BALISCEI, 2021; Dodi LEAL, 2021a); larguei outras substâncias, lícitas e ilícitas, que decidi não fazerem mais sentido na minha vida – ao passo que comecei a depender de outras substâncias para, por exemplo, dormir, o que me ensinou amargamente como é adoecedor o meio acadêmico; encerrei meu ciclo maternal no coletivo Haus of X (2016-2022), que supus por muito tempo ser o meu projeto de vida; tive, pela primeira vez, problemas de relações familiares que pude identificar no lugar de transfobia e, ao mesmo tempo, pude vivenciar relacionamentos afetivos em chaves que nunca antes tinha vivenciado, por exemplo, ser amada em público<sup>51</sup>; voltei a frequentar a terapia, que por muito tempo foi não só um tabu social, mas um medo pessoal; transicionei até as minhas linguagens artísticas: hoje penso que sou uma artista transformista poerótica – não Drag, não palhaça, não performeira, não burlesca, não professora, não dançarina, não atriz.

No lugar de artista transformista poerótica, eu posso acessar todas essas outras, todas essas eus, todas que ainda nem fui. E, por ora, é o que tiro de melhor do meu processo de doutoramento: nada é certo exceto que se deve transformar. Não só algo, não só isso. Que se transforme em tudo aquilo que você for capaz de fabular sobre si mesma e, conseqüentemente, sobre o mundo.

---

<sup>51</sup> Sugestão de música: Oração – Linn da Quebrada ft. Jup do Bairro, Alice Guél, Danna Lisboa, Liniker, Ventura Profana, Urias e Verônica Decide Morrer, single (2019).

## REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O Perigo de uma história única**. Trad. Julia Romeu – 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

AGUIAR, Juno Nedel Mendes de. **Habitando as margens**: a patologização das identidades trans e seus efeitos no Brasil a partir do caso Mário da Silva (1949-1959). 179f. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2020.

ALBUQUERQUE, Bartira Dias de. **Arte, Resistência e Educação**: cartografias das ações do movimento ELAS (Escola Livre de Artes Subversiva) - movimento de arte ativista que atua na cidade de Fortaleza. 122f. – Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em Educação Brasileira, Fortaleza (CE), 2013.

ANDRADE, Luma Nogueira de. **Travestis na Escola**: Assujeitamento e resistência à ordem normativa. 1ª ed. Rio de Janeiro: Metanoia, 2015.

ARRUDA, Lino. **Monstrans**: experimentando horrormônios. Campinas – SP: Ed. Do Autor, 2021.

BALISCEI, João Paulo. **Provoque**: cultura visual, masculinidades e ensino das artes visuais. 1. ed. Rio de Janeiro: Metanoia, 2020.

BALISCEI, João Paulo. **Não se nasce azul ou rosa, torna-se**: cultura visual, gênero e infâncias. 1ª ed. Salvador: Devires, 2021.

BERGSON, Henri. **O Riso**: Ensaio sobre o significado do cômico. Trad. Maria Adriana Camargo Capello. Introdução: Débora Cristina Morato Pinto. São Paulo: Edipro, 2018.

BRAGA, Bya. Figuras Bufônicas: cultura material de ator e outros bichos. P. 31-56. *In*: BRAGA, Bya; TONEZZI, José (Orgs.) **O Bufão e suas Artes**: artesanaria, disfunção e soberania. Jundiaí – SP: Paco, 2017.

BORDIN, Vanessa. A Loucura Reveladora dos Bufões na Idade Média: Triboulet e Brusquet, bobos ilustres. *In*: BRAGA, Bya; TONEZZI, José (Orgs.) **O Bufão e suas Artes**: artesanaria, disfunção e soberania. Jundiaí – SP: Paco, 2017, p. 201-227.

BOURCIER, Sam. **Homo Incorporated**: o triângulo e o unicórnio que peida. Trad. Marcia Bechara. São Paulo: edições; Crocodilo Edições, 2020.

BOURCIER, Sam. **Compreender o Feminismo**. Salvador: Devires, 2021.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero**: feminismo e subversão da identidade. 13ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

CASTANHEIRA, Ludmila de Almeida. **Performance arte**: modos de existência. Curitiba: Appris, 2018.

CASTANHEIRA, Ludmila de Almeida; LAMBERTI, Lua de Abreu. Coisas Quebradas: afetividades desviantes. *In*: BATISTA, Fabiano Eloy Atílio (org.) **Educação Sexual, sexualidade e gênero e diversidade sexual: trilhando caminhos para uma educação emancipadora 2**. Ponta Grossa – PR: Atena, 2021, p. 61-66.

CASTELEIRA, Rodrigo Pedro. **(Des)pregamentos e táticas nos cotidianos narrados por travestis: desalojamentos em espaços prisionais como modos de (r)existências**. 1ª ed. Curitiba: Brazil Publishing, 2021.

COELHO, Caia Maria. Posfácio. *In*: MOIRA, Amara. **Neca + 20 poemetos travessos**. Uberlândia-MG: O sexo da palavra, 2021, p. 28-32

COLAVITTO, Marcelo A. **Meu Clown: Uma pedagogia para a Arte da Palhaçaria**. Curitiba: CRV, 2016.

DE SOUZA (Ed Sombrio), Edvandro Luise Sombrio. **Coisas Cuir/Transfeministas em Teatro e Performance nas Cidades de Londrina e Maringá, Paraná**. 400f. Tese (Doutorado). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2023.

DESPENTES, Virgine. **Teoria King-Kong**. Trad. Márcia Bechara. São Paulo: n-1 edições, 2016.

DRAGULA. **The Boulet Brother's DRAGULA: Search for the next Drag Supermonster. The complete third season**. Creator and Executive Producers: The Boulet Brothers; Brad Danks; Philip Webb; Anhony Jiwa. Los Angeles: OutTV, 2019.

ECO, Umberto. **História da Feiura**. Trad. Eliana Aguiar. 5ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2022.

FO, Dario. **Manual Mínimo do Ator**. Franca Rame org. 5ª ed. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2011.

FOUCAULT, Michel. **De Outros Espaços**. Architecture, Mocoment, Continuité, 1984.

FOUCAULT, Michel. **As Palavras e as Coisas: uma arqueologia das Ciências Humanas**. Trad. Salma Tannus Muchail. 8ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

HABIB, Ian Guimarães. **Corpos Transformacionais: a transformação corporal nas artes da cena**. 1ª ed. São Paulo: Hucitec, 2021.

HALBERSTAM, Jack. **A Arte Queer do Fracasso**. Trad. Bhuvi Libanio. Recife: Cepe, 2020.

hooks, bell. **Ensinando a Transgredir: a educação como prática de liberdade**. Trad. Marcelo Brandão Cipolla, 2ª ed: São Paulo. Ed. Wmf Martins-Fontes, 2017.

hooks, bell. **Tudo Sobre Amor: Novas Perspectivas**. Trad. Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2021.

HUGO, Victor. **Do Grotesco e do Sublime**: tradução do prefácio de Cromwell. Trad: Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2007.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens**: o jogo como elemento da cultura. Trad. Paulo Monteiro, 8ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.

IMARISHA, Walidah, et. al (ed.). Octavia's Brood: science fiction stories from social justice movements. AK Press, 2015. Tradução: Jota Mombaça. **Reescrivendo o Futuro**: usando ficção científica para rever a justiça, Caderno de Oficina de Imaginação Política, 2016.

JESUS, Jaqueline Gomes de. **Orientações sobre identidade de gênero**: conceitos e termos. Brasília: 2012. Disponível em: <https://www.diversidadesequal.com.br/wp-content/uploads/2013/04/G%C3%80ner-o-conceitos-e-termos.pdf>. Acesso em 17 jul. 2023.

JESUS, Jaqueline Gomes de; LUZ, Rosa. Viver é Arte e Ciência da Resistência: conversa entre Jaqueline Gomes de Jesus e Rosa Luz. In: OLIVEIRA, Megg Rayara Gomes de; NASCIMENTO, Letícia Carolina; JESUS, Jaqueline Gomes de (Orgs). **Gritarias Epistêmicas**: (r)existências de travestis e mulheres transexuais negras no Brasil. 1ª ed. Salvador: Devires, 2022, p. 114-126

JESUS, Jaqueline Gomes de. Representatividade LGBT. In: OLIVEIRA, Megg Rayara Gomes de; NASCIMENTO, Letícia Carolina; JESUS, Jaqueline Gomes de (Orgs). **Gritarias Epistêmicas**: (r)existências de travestis e mulheres transexuais negras no Brasil. 1ª ed. Salvador: Devires, 2022, p. 149-151

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação**: episódios de racismo cotidiano. 1ª ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LAMBERTI, Lua de Abreu; MAIO, Eliane Rose; STUBS, Roberta Parpinelli. Pintando Bocas Monstras por meio da Pe-Drag-Ogia. **ODEERE** [S. l.], v. 4 n. 7, p. 101-118, 2019. DOI: 10.22481/odeere.v4i7.5104. Disponível em: <https://periodicos2.uesb.br/index.php/odeere/article/view/5104>. Acesso em: 29 ago. 2023.

LAMBERTI, Lua de Abreu. **Pe-Drag-Ogia**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Metanoia, 2021.

LAMBERTI, Lua de Abreu; MAIO, Eliane Rose. Articulações Inventivas por uma Escola Transfeminista: e se a escola me ensinasse que eu sou possível? In: MAIO, Eliane Rose; VILLELA, Hebert de Paula Giesteira; NETTO, José Valdeci Grigoletto; MOSCHETA, Murilo dos Santos (Orgs.) **Diversidade Sexual e Identidade de Gênero**: direitos e disputas. Curitiba: CRV, 2022, p. 25-36.

LAMBERTI, Mariela de Abreu. **A intuição feminista em Hysteria**: um olhar sobre os possíveis feminismos na cena contemporânea. 151f. Dissertação (Mestrado) –

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – Escola de Comunicação e Artes / Universidade de São Paulo: SP, 2018.

LAURETIS, Teresa De. A tecnologia do gênero. *In*: HOLLANDA, Heloisa (Org.) **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 206-241.

LEAL, abigail Campos. **ex/orbitâncias: os caminhos da deserção de gênero**. São Paulo – SP: GLAC edições, 2021.

LEAL, Dodi. Apresentação. *In*: LEAL, Dodi (Org.) **Teatra da Oprimida: últimas fronteiras cênicas da pré-transição de gênero**. Porto Seguro – BA: UFSB, 2019, p. 13-18.

LEAL, Dodi. **Performatividade transgênera: equações poéticas de reconhecimento recíproco na recepção teatral**. 1ª ed. São Paulo: Hucitec, 2021a.

LEAL, Dodi T. B. Fabulações travestis sobre o fim. **Conceição/Conception**, [S. l.], v. 10, n. 00, p. e021002, 2021b. DOI: 10.20396/conce.v10i00.8664035. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8664035>. Acesso em: 12 jul. 2023.

LESSA, Patricia; TORTOLA, Eliane. O corpo que dança e a construção da poética Drag King: um tango-ação. **Revista Periódicus**, [S. l.], v. 1, n. 4, p. 76–90, 2016. DOI: 10.9771/peri.v1i4.15424. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/15424>. Acesso em: 11 nov. 2023.

LOPES, Beth. Bufonaria: tradição e contemporaneidade. *In*: BRAGA, Bya; TONEZZI, José (Orgs.) **O Bufão e suas Artes: artesanaria, disfunção e soberania**. Jundiaí – SP: Paco, 2017, p. 13-30.

LORDE, Audre. As ferramentas do mestre nunca vão dismantelar a casa grande. *In*: **Second Sex Conference**, The personal and the political Panel, New York, 1979. Disponível em <[https://www.academia.edu/11277332/LORDE\\_Audre\\_As\\_ferramentas\\_do\\_mestre\\_nunca\\_v%C3%A3o\\_dismantelar\\_a\\_casa\\_grande](https://www.academia.edu/11277332/LORDE_Audre_As_ferramentas_do_mestre_nunca_v%C3%A3o_dismantelar_a_casa_grande)> Acesso em: 20 out. 2023.

MADDOX, Cleberson Diego Gonçalves. **Decolonização do pensamento em arte e educação**. 278f. Tese (Doutorado em Educação). Programa de Pós-Graduação em Educação, da Universidade Estadual de Maringá, 2021.

MALCHER, Ana Carolina (Anita) Castro. **VRÁÁ! Um leque de possibilidades: O uso do leque de plumas no burlesco**. 123f. Dissertação (Mestrado) – Florianópolis: Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis: UDESC, 2021.

MOMBAÇA, Jota. **Não Vão nos Matar Agora**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MOURA, Helio Eduardo da Silva de. **Circo sem Iona: por uma pedagogia do risco de acontecer.** 133f. Dissertação (Mestrado em Processos Formativos e Desigualdades Sociais) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Gonçalo, 2017.

NASCIMENTO, Leticia Carolina Pereira do. **Transfeminismo.** São Paulo: Jandaíra, 2021.

ODARA, Thiffany. **Pedagogia da Desobediência: travestilizando a Educação.** 1ª ed. Salvador: Devires, 2020.

ODARA, Thiffany. A Cis'Colonialidade e a Transfobia Imaginária. *In:* OLIVEIRA, Megg Rayara Gomes de; NASCIMENTO, Leticia Carolina; JESUS, Jaqueline Gomes de (Orgs). **Gritarias Epistêmicas: (r)existências de travestis e mulheres transexuais negras no Brasil.** 1ª ed. Salvador: Devires, 2022, p. 134-139

OLIVEIRA, Megg Rayara Gomes de. **O Diabo em forma de gente: (R)existências de gays afeminados, viados e bichas pretas na Educação.** 1ª ed. Salvador: Devires, 2020.

OLIVEIRA, Megg Rayara Gomes de. De santa à perigosa: representações e apagamentos de corpos trans femininos nas Artes Visuais até o século XIX. *In:* OLIVEIRA, Megg Rayara Gomes de; NASCIMENTO, Leticia Carolina; JESUS, Jaqueline Gomes de (Orgs). **Gritarias Epistêmicas: (r)existências de travestis e mulheres transexuais negras no Brasil.** 1ª ed. Salvador: Editora Devires, 2022a, p. 42-77.

OLIVEIRA, Megg Rayara Gomes de. Dandara, Marielle e a política da matabilidade no Brasil. *In:* OLIVEIRA, Megg Rayara Gomes de; NASCIMENTO, Leticia Carolina; JESUS, Jaqueline Gomes de (Orgs). **Gritarias Epistêmicas: (r)existências de travestis e mulheres transexuais negras no Brasil.** 1ª ed. Salvador: Editora Devires, 2022b, p. 107-113.

OLIVEIRA, Megg Rayara Gomes de. A cobaia agora é você! Cisgeneridade branca, como conceito e categoria de análise, nos estudos produzidos por travestis e mulheres transexuais. **Caderno Espaço Feminino**, 36(1), 157–178. <https://doi.org/10.14393/CEF-v36n1-2023-9>. 2023.

PALHA, Amanda. Prefácio. P. 06-09. *In:* **Neca + 20 poemets travessos.** MOIRA, Amara. Uberlândia-MG: O sexo da palavra, 2021, p. 5-7.

PINHEIRO, Leandro Lago Santos. **Senhoras e senhores, com vocês o grotesco tragicômico no palhaço!** 1ª ed. Jundiá – SP: Paco, 2019.

PIPER, Adrian. A Tripla Negação da Mulher de Cor Artista. 1990. *In:* PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (Orgs.) **Histórias das Mulheres, histórias feministas: Vol. 2 Antologia.** São Paulo: MASP, 2019, p. 209-222.

PIRONI, Isabela Daiane; ROSSI, Jean Pablo Guimarães; MAIO, Eliane Rose. Não importa o sexo, eu só quero que seja um menino: cisheteronormatização dos corpos



em chás de revelação. In: **É de Menina ou menino?** Imagens de gêneros, sexualidades e educação. BALISCEI, João Paulo (Org.) Curitiba: Editora Bagai, 2022, p. 32-46.

PRECIADO, Paul B. **Transfeminismo**. Série Pandemia. São Paulo: N-1 edições, 2015.

PRECIADO, Paul B. “Cartografias ‘Queer’: O ‘Flâneur’ Perverso, A Lésbica Topofóbica e A Puta Multicartográfica, Ou Como Fazer uma Cartografia ‘Zorra’ com Annie Sprinkle”. **eRevista Performatus**, Inhumas, ano 5, n. 17, jan. 2017. ISSN: 2316-8102.

PRECIADO, Paul B. **Testo Junkie**. Trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2018.

PRECIADO, Paul B. “Lixo e Gênero, Mijar/Cagar, Masculino/Feminino”. Trad. Davi Giordano e Helder Thiago Maia. **eRevista Performatus**, Inhumas, ano 7, n. 20, abr. 2019. ISSN: 2316-8102.

PRECIADO, Paul B. **Um apartamento em Urano**: crônicas da travessia. Rio de Janeiro: Zahar, 2020a.

PRECIADO, Paul B. **Pornotopia**: PLAYBOY e a invenção da sexualidade multimídia. Trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: N-1 edições, 2020b.

PRECIADO, Paul B. **Eu sou o monstro que vos fala**: Relatório para uma academia de psicanalistas. 1ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

PRECIADO, Paul B. **Dysphoria Mundi**: o som do mundo desmoronando. Trad. Eliane Aguiar. 1ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.

PRÊMIO ANICETO MATTI (Lei Municipal de Maringá, Paraná). Coletivo Sonhante (org.). Catálogo da Exposição. Maringá - PR: [s. n.], 2019. 24 p.

RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível**: estética e política. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org. ed. 34, 2005.

ROÉFERO, Mileni Vanalli. **Augusto Boal, Revolução na América do Sul – Oduvaldo Vianna Filho, A mais-valia vai acabar, Seu Edgar**: uma relação dialética. São Paulo: Giostri, 2022.

SAIDEL, Giorgia Barbosa da Conceição (Miss G). **A Burla do Corpo**: estratégias e políticas de criação. 112 f. Dissertação (Mestrado) – Salvador: Universidade Federal da Bahia, programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Salvador: 2013.

SCHECHNER, Richard. 2006. “O que é performance?”, in **Performance studies**: an introduction, second edition. New York & London: Routledge, p. 28-51.

SILVA, Isadora Ravena Teixeira da. **Por Travecametodologias de Criação em Arte Contemporânea**. 129 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, Fortaleza: 2022.

SILVA, Jovanna Cardoso da. **Bajubá Odara**: resumo histórico do nascimento do movimento social de travestis e transexuais do Brasil. 1ª ed. Picos – PI: Jovanna Cardoso da Silva, 2021.

SPIVAK, Gayatri. **Pode o Subalterno Falar?** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

TAKARA, Samilo. **Uma Pedagogia Bicha**: Homofobia, Jornalismo e Educação. 177f. Tese (Doutorado em Educação). Programa de Pós Graduação em Educação Universidade Estadual de Maringá, 2017.

WITTIG, Monique. **O Pensamento Hétero** e outros ensaios. Trad. Maira Mendes Galvão, 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.

WOLF, Naomi. **O Mito da Beleza**: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres. Trad. Waldéa Barcellos, 15ª ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020.

YORK, Sara Wagner; OLIVEIRA, Megg Rayara Gomes; BENEVIDES, Bruna. Manifestações textuais (insubmissas) travesti. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, 28(3): e75614. DOI: 10.1590/1806-9584-2020v28n375614.