

**UEM**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO  
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: EDUCAÇÃO**

**LUA LAMBERTI DE ABREU**

**PE-DRAG-OGIA COMO MODO DE TENSIONAR/INVENTAR  
TERRITÓRIOS EDUCACIONAIS HETEROTÓPICOS**

**LUA LAMBERTI DE ABREU**

**MARINGÁ  
2019**

**2019**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO  
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: EDUCAÇÃO**

**PE-DRAG-OGIA COMO MODO DE TENSIONAR/INVENTAR  
TERRITÓRIOS EDUCACIONAIS HETEROTÓPICOS**

**LUA LAMBERTI DE ABREU**

**MARINGÁ  
2019**

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

Lamberti, Lua de Abreu

L223p Pe-drag-ogia como modo de tensionar/ inventar territórios educacionais heterotóticos/ Lua Lamberti de Abreu. -- Maringá, 2019.

120 f.

Orientadora: Prof.a. Dr.a. Eliane Rose Maio.  
Coorientadora: Prof.a. Dr.a. Roberta Stubs Parpinelli.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-graduação em Educação, 2019.

1. Drag Queen. 2. Pedagogia Alternativa. 3. Autoficção. I. Maio, Eliane Rose, orient. II. Stubus-Parpinelli, Roberta, coorient. III. Universidade Estadual de Maringá. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Educação. IV. Título.

CDD 22. ED.372.372

Jane Lessa Monção CRB1173/9

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO  
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: EDUCAÇÃO**

**PE-DRAG-OGIA COMO MODO DE TENSIONA/INVENTAR TERRITÓRIOS  
EDUCACIONAIS HETEROTÓPICOS**

Dissertação apresentada por LUIZ 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 Mestre em Educação. Área de Concentração: EDUCAÇÃO.

Orientadora:

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

Co-orientadora:

Prof<sup>a</sup>. Dra.: ROBERTA STUBS PARPINELLI

MARINGÁ  
2019

LUA LAMBERTI DE ABREU

**PE-DRAG-OGIA COMO MODO DE TENSIONAR/INVENTAR TERRITÓRIOS  
EDUCACIONAIS HETEROTÓPICOS**

**BANCA EXAMINADORA**

Prof<sup>a</sup>. Dra. Eliane Rose Maio – UEM

Prof<sup>a</sup>. Dra. Roberta Stubs Parpinelli – UEM

Prof<sup>a</sup>. Dra. Cássia Cristina Furlan – UFGD

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

Prof<sup>a</sup>. Dra. Patrícia Lessa dos Santos – UEM (suplente)

Prof. Dr. Neil Franco Pereira de Almeida – UFJF (suplente)

Data de Aprovação: 22/03/2019

*Dedico este flow aqui só pra quem duvidou –  
Liga o Mic – Murillo Zyess ft. Guigo & Gloria  
Groove*

## AGRADECIMENTOS

Eu quero para sempre me lembrar daquele momento em que percebi como a oportunidade que tive aqui mudou a minha vida, salvou a minha vida. Consigo visualizar na cabeça os momentos e até algumas de suas consequências e quero ligar esses pontos como numa obra galáctica de uma constelação de agradecimentos, em que todas as estrelas brilham igualmente, mesmo que em distâncias diferentes. A primeira validação foi a hora que a professora doutora Eliane Rose Maio pegou minha mão e disse “Eu confio em você, você pode fazer isso”. Ao me receber como sua orientanda, abraçou-me como pesquisadora, como artista, como travesti, como aluna, como representação, como adolescente e como gente. E com muito carinho, fez-me ter uma meta, uma utilidade, um reconhecimento. Pouco depois, veio outra mão, primeiro recebendo o projeto, cheia de dúvidas, instigada a me instigar, apresentando-me formas outras de lidar com meu tema e que foi crucial para as reformulações que tive. Roberta Stubs foi quem puxou-me pela mão – à esquerda, talvez? E essa dupla inspiradora e afetiva fez-me perceber que sou potência, sou criação em constante devir e posso ser-me outras em tantos âmbitos, na arte, na escola, nas pesquisas, no grupo, nas rodas de conversa, nos bares, na militância, nos movimentos, em casa. Fizeram-me crescer, como as *Senseis* e suas *kouhais*. Essa estrela da constelação é a que brilha com as mestras, com as inspirações, com os modelos de mulher que eu quero ser. Nela estão professoras, pesquisadoras, artistas, teóricas, autoras e atrizes, lutadoras, que esbarraram comigo em algumas dobras das vidas e transformaram-me, mudamo-nos, crescemos e encolhemos juntas.

A segunda estrela, imagino, tange minha *Haus*, meu grupo de teatro e minha chapa. Meus núcleos de heterotopias, que me fortaleceram, confiaram em mim, fizeram de suas tripas coração comigo, por espaços, por conquistas, por criações. Noites e noites, madrugadas à dentro, almoços de RU, ensaios extras, ajudas, conversas, desabafos, fofocas, uns beijos aqui, uma noitada ali. Idas ao teatro, aos cinemas, aos shows que fomos e aos desenhos que vimos. Tudo isso me inspirou, deu-me repertório, extravasou minha mente das funções e responsabilidades, deu-me mais rumos, mais corres, mais diversão e mais saberes. Aprendi muito com tudo isso, sobre diversos assuntos. Como é importante reconhecer esses grupos que

afetam e produzem coisas para além do óbvio, do comum, do hegemônico. *Haus of X*, @grupoprocurando, Chapa 2 – A UEM Não Vai Embora, Meu Clown, NUDISEX, os grupos de estudo, mas especialmente quando não estudando, e sim nos bares, nas fofocas, nos rolês e nos subeventos. Aqui, agradeço aos laços fiados pelo tear que tece a vida, e que nenhuma ponta fica solta. Acredito nos acasos do destino e nas previsões aleatórias.

Outro ponto de intersecção estelar é a família, no sentido bio-sócio-afetivo. De diversas formas, fui e sou dependente de mãe(s), pai(s), irmãs, irmãos, primas, primos, tias, tios, avós e avôs. Cunhadas e sobrinhas, maridos e mulheres, companheiras e amantes, como toda boa família tradicional brasileira deve ter – e a cota travesti. Em muitas dessas pessoas eu também me inspiro, me suspiro com tantas outras e respiramos juntas muita história, muita aventura, muito perrengue. São amores constantes, de forma alguma inabaláveis, mas bastante inventivos e combativos. Além do suporte material e financeiro, agradeço principalmente as oportunidades, os incentivos, os elogios, as puxadas de orelha, os conselhos e os carinhos. Que privilégio ter tido esse colo afetuoso.

A quarta estrela é um aglomerado luminescente de corpos transgressores, refletindo em seus gritos e atos gerações de lutadoras, que se seguram às mãos de outras tantas em estrelas próximas lutando por suas causas e apoiando causas outras. Foi dessas militantes, de maneira geral – de movimentos sociais, estudantis, raciais, feministas, anti-fascistas e tantos outros, que aprendi a força da luta, a importância da companheira e urgências tantas no mundo que fazem eu ter certeza que estou do lado das pessoas certas – que eu acredito como certas, por estarem em coerência com princípios ético-estético-políticos de pulsar a vida, por desejarem um mundo mais justo, lutam por equidade e empoderamento e reconhecem umas às outras pelo respeito da dor alheia, uma combustão de afeto conhecida como empatia. Há um mundo paralelo de saberes e vivências dentro dos movimentos e passar por isso me fez crescer em tantos sentidos, que agradecer parece pouco.

Chegando ao último ponto, antes de chegarmos à esta lua em órbita, ressalto que não há últimas e primeiras em absolutamente nenhum grau de importância, entendo a tridimensionalidade e as efemeridades de tais constelações, que vagam como nuvens formando novos e novos desenhos de afetos e laços. Podemos pensar, portanto, que como último ponto é, também, a estrela mais próxima? Ou a mais convergente? Dedico este ponto especial, não de fechamento, mas de

abertura, para o legado de travestis, transmulheres, transhomens, binárias e não binárias, *queers*, agêneros, gêneros neutros, *genderfluids* e *genderfucks* de todos os lugares. Que mais e mais nomes surjam, para potencializar as subjetividades inventivas, ampliar repertórios possíveis e /im/possíveis, para que possamos repensar nossas políticas identitárias, pensar em modos menos excludentes e cristalizados de ser e estar no mundo, pela liberação sexual, pelo empoderamento do corpo, pela transgressão de regras inventadas, e pela invenção de novas e outras! Para não mais me delongar, pedirei licença para listar alguns de muitos nomes destas pessoas que, acredito que por motivos bastante pessoais, faço questão de registrar, para lembrar sempre que nós existimos e estamos por aí, em todos os lugares e aqui faço também uma primeira citação (Megg Rayara Gomes de OLIVEIRA, 2018, s/p).

Mel, Linn, Xuxu, Tami, Lea, Luma, Megg, Jaqueline, Frida, Amara, Letícia, Luar, Lorenzo, Gabriel, Daniel, Melissa, Paula, Mariê, Gui, Rayssa, Luna, Nicole, Júlia, Rose, João, Ramona, Joa, Jan, Ariel, Alina, Uriel, Urias, Pepita, Leo, Andy, Laverne, Carmen, Anna, Jamie, Pedro, Kris, Emma, Bianca, Daniela, Naomi, Viviane, Maia, Jéssica, Dandara, Verônica, Kaique, Venus, Robertha, Luana, Peppermint, Kenya, Gia, Monica, Isma, Rosa, Gui, Lelie, Dellacroix, Bruna, Titica, Adriana, Amanda, Liniker, ...

Yo  
Num liga não, sou eu de novo  
A princesinha da leste mais um par de ovo  
Eu agarrei nessa porra quando fiz 18  
Tu jura que é desconstruído, né?  
Quer biscoito?!  
Ai minha paciência  
A minha rima é veneno pra tua demência  
Dando mais bola dentro do que a Hortência  
Sambando em cima delas, Valéria Valença!  
Ficou difícil de agradar  
Quanto mais eu piso  
Mais vai incomodar  
Quanto mais eu canto  
Mais o flow vai te libertar  
E se essa porra for um jogo, mano  
Eu tô pra ganhar (Vish)  
Olha pra mim, fia  
Vê se eu tenho condição de me esconder, fia  
Aniquilo tua carreira nesse verso, fia  
E te joga no cativo, tu virou a Sia (Wha?)  
Pode falar mal de mim, monete  
Arranjar paju com essas gayzinha é bad  
Se um palco era o que tu queria, fia, pede  
"Eu vou expor ela na internet"  
Tu vai fazer o quê?  
Não lembro de ter nascido pra agradar você  
Eu faço com essa porra o que eu bem entender  
E tu vai ter que aturar, esse é o proceder! Ó!  
Gloria Groove – O Proceder (2017)

LAMBERTI, Lua de Abreu. **PE-DRAG-OGIA COMO MODO DE TENSIONAR/INVENTAR TERRITÓRIOS EDUCACIONAIS HETEROTÓPICOS**. 120 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-graduação em Educação – Universidade Estadual de Maringá. Orientadora: Dra. Eliane Rose Maio e Co-orientadora: Dra. Roberta Stubs Parpinelli. Maringá, 2019.

## RESUMO

Este trabalho se originou da inquietação quanto às lógicas identitárias excludentes que ceifam corpos e subjetividades marcados como abjetos dos territórios formais da educação, mais precisamente do apagamento e da inacessibilidade de pessoas trans aos espaços de produção de saberes. A dissertação tem como objetivo geral questionar o apagamento das artes transformistas e a ausência de corpos LGBTI nas produções de saberes nas instâncias hegemônicas, sabendo que corpos *queer* não são bem-vindos aos espaços formais e buscam e/ou forjam espaços próprios, tensionam-se as relações educacionais não formais pelo viés da arte *Drag Queen*. Opta-se por uma metodologia cartográfica para desenhar um mapa de referências, sejam elas artísticas, midiáticas, literárias, científicas ou acadêmicas, problematizando as funções e relações da artista transformistas, em vias de nomear um movimento pedagógico que acontece nos grupos, nas famílias, nos agrupamentos de corpos abjetos aqui entendidos como as *Haus* contra hegemônicas, analisadas como territórios de heterotopias, e perpassar essas histórias e suas pedagogias próprias, que resistem e subvertem espaços formais excludentes. Utilizando o recurso metodológico da autoficção, o texto faz-se um diálogo entre autora e sua persona *Drag*, deslocando as noções de educação por um eixo ético-estético-político de ser e estar no mundo, flertando com metodologias e epistemes feministas, pós-estruturais e pós-identitárias, pensando a *Drag* enquanto uma possível figuração em estado de devir, que possa forjar territórios educacionais outros, mais receptivos e potentes para pessoas que não são bem-vindas aos meios hegemônicos. A conclusão, não no sentido de fechar, dá-se no intuito de pensar numa pedagogia que possa ser *Drag* na sua forma, implica entender movimentos inventivos e que positivem experiências marginais, portanto, um movimento que vise uma *pe-drag-ogia*.

**Palavras-chave:** *Drag Queen*; Pedagogia Alternativa; Autoficção.

LAMBERTI, Lua de Abreu. **PE-DRAG-OGY AS A WAY TO STRESS/INVENT HETEROTOPIC EDUCATIONAL TERRITORIES**. 120 f. Dissertation (Master in Education) – Post-graduation in Education Program – State University of Maringá. Supervisor: Dra. Eliane Rose Maio & Co-Supervisor: Dra. Roberta Stubs. Maringá, 2019.

## ABSTRACT

This work originated from the disquiet about exclusionary identity logics that reapes bodies and subjectivities marked as abject of the formal territories of education, precisely of the deletion or inaccessibility of trans people from the knowledge production spaces. This dissertation objectives in general to question the deletion of the transformist arts and the absence of LGBTI bodies at the knowledge production places at hegemonic instances, knowing that *queer* bodies aren't welcome at formal spaces and search or forge their own spaces, stress such instances and seek potentialities through the *Drag Queen* art bias. Opts for a cartographic methodology to draw a map of the artistic, mediatic, literary, scientific or academic references, problematizing the functions and relations of the transformist artist, of naming a pedagogical movement that happens in groups, in families, in clusters of abject bodies here understood as the counter hegemonic *Haus*, analyzed as territories of heterotopies, and pass through those stories of their own pedagogy, resisting and subverting excludent formal spaces. Using the autofiction feature, the text makes a dialogue between the author and her *Drag* persona, shifting the notions of education through an ethical-aesthetic-political axis of being in the world, flirting with feminist, post-structural and post-identities methodologies and epistemes, thinking *Drag* as a possible figuration in a state of becoming, that can forge other educational territories, more receptives and powerful for people who are not welcome at hegemonic ways. The conclusion, not in any way of closing it, it is intended to think a pedagogy that can be *Drag* in its form, implies to understand inventive movements and that positivizes marginal experiences, therefore, a movement that aims to a *pe-drag-ogy*.

**Key words:** *Drag Queen*; Alternative Pedagogy; Autofiction.

## LISTA DE SIGLAS

**DAA** - Diretoria de Assuntos Acadêmicos.

**DEM** - Partido Político Democratas.

**ENEM** - Exame Nacional do Ensino Médio.

**ESP** - Escola Sem Partido.

**LGBTI** - Lésbicas, Gays, Bissexuais, Trans, Travestis e Intersexuais.

**LGBTQIAP+** - Lésbicas, Gays, Bissexuais, Queers, Intersexuais, Assexuais ou Agêneros, Pansexuais ou Pangêneros, + para nomenclaturas não contempladas nas letras.

**MBL** - Movimento Brasil Livre.

**PME** - Planos Municipais de Educação.

**TCC** - Trabalho de Conclusão de Curso.

**ONU** - Organização das Nações Unidas.

**UEM** - Universidade Estadual de Maringá.

## SUMÁRIO

1. PREPARAR A PELE .....	14
1.1. GALATHEA X EM: Do globo de luz ao refletor	35
2. OLHOS .....	40
2.1. GALATHEA X EM: Eu estou pronta para mudar isso	49
3. CONTORNOS .....	55
3.1. GALATHEA X EM: Por que a gente não faz arte que é muito melhor?	69
4. BOCA .....	75
4.1. GALATHEA X EM: Eu mostra de mim	85
5. PICUMÃ .....	92
5.1. GALATHEA X EM: Manifesto meu afeto	104
6. TOQUES FINAIS .....	108
REFERÊNCIAS .....	114

## 1. PREPARAR A PELE

Como se aprende a ser uma *Drag Queen*? Quem ensina? Onde se estuda? Como essas artistas existem e perpetuam-se, geração após geração, sem um sistema de ensino próprio? Ou será que existem formas de ensino que não cabem nos entendimentos comuns de escola, enquanto formalidades, enquanto normas e currículos? Se tais corpos e subjetividades não são facilmente encontradas em territórios hegemônicos, onde estão? Essas são algumas das perguntas e/ou inquietações que regem e movem o fazer desse trabalho. Acredito que discutir sobre o universo *Drag Queen* e as ausências de sujeitas trans e travestis não se contempla com uma única questão dentre as citadas e outras que borbulharam no decorrer da pesquisa. Por este motivo, a formulação de uma única pergunta problema não pareceu suficiente, desdobrando-se em uma pergunta montada de várias outras, tornada *Drag*, ficcionada como possíveis tensionamentos.

O objetivo geral da pesquisa foi questionar o apagamento das artes transformistas e a ausência de corpos LGBTI<sup>1</sup> nas produções de saberes nas instâncias hegemônicas, como a escola, por exemplo. Reconhecendo que falar de quem não está no território formal exige um deslocamento de referenciais, essa pesquisa visa mapear falas e vivências de artistas e/ou pessoas que vivenciem o espectro da marginalização.

Aqui vos fala uma sujeita ornitorrinco. Travesti, artista, pesquisadora, professora, branca, *Drag Queen*, muitos marcadores que preciso aqui ressaltar para deixar desde o princípio pontuado meu lugar de fala, minha perspectiva de mundo e de suas relações. Deixo pontuado aqui, no início, que me preocupo com uma escrita feminista e isso acarreta certas licenças que tensionam as normatizações gramaticais.

Este trabalho trata de uma investigação pela metodologia cartográfica, buscando frentes amplas e diversas para discutir processos educacionais que

---

<sup>1</sup> Sigla referente à Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis/Transexuais/Transgêneros e Intersexuais. Há, entretanto, divergência quanto o uso da sigla, dentro do próprio movimento, dos textos e das falas das artistas aqui contempladas, de modo que variações e invenções sobre serão aqui bem-vindas, uma vez que não há a pretensão de dizer do movimento social organizado, sindicalizado ou formalizado, e sim das vivências, experiências e aprendizados de pessoas que se entendam parte de tal universo, de abjeção e não pertencimento aos moldes hétero-cis-masculinos-brancos-elitistas-eurocêntricos de ser e estar no mundo.

atravessam algumas sujeitas identificadas como excluídas ou não pertencentes aos territórios formais, especialmente no que tangem os marcadores de gênero e sexualidade. Dividido em Seções que são metáforas com as etapas do processo de se montar, de fazer-se uma *Drag Queen*, dialogo com cânones da literatura acadêmica e artistas do universo transformista, que muitas vezes não estão inseridas nos meios hegemônicos de produção de saberes, como a própria academia, o que também se faz uma denúncia da hegemonia ser cisgênera e cisnormativa, e trago para a discussão minha própria *Drag Queen*, que no decorrer da escrita pode ser identificada como linguagem artística, figuração política, subjetividade, autoficção, ou persona/máscara, falando de seu lugar e de suas noções, novamente uma licença gramatical das formalidades esperadas.

O primeiro tensionamento que faço: optarei pelo uso constante de artigos, pronomes e flexões no feminino, a fim de visibilizar artistas, pesquisadoras, autoras, mulheres que por gerações foram apagadas de territórios formais e impedidas de assumirem protagonismos (Ludmila CASTANHEIRA, 2018). Aos homens leitores, paciência, fomos chamadas de “todos” por tanto tempo e ele não nos apagou, que assumo não causar dano nenhum às masculinidades a inclusão no termo “todas”.

Tal postura faz parte da metodologia feminista aqui proposta, como também a opção pelo uso do nome completo da autora quando referenciada pela primeira vez, visando à afirmação das autoras mulheres e/ou não mulheres, prática já comum em textos de outras autoras que buscam essa subversão de normas (Megg Rayara Gomes de OLIVEIRA<sup>2</sup>, 2018).

Acredito na importância disso e, não sozinha, por conceber que a máxima “todos são iguais perante a lei”, Artigo 5º da Constituição Nacional ainda vigente (BRASIL, 1988), não é funcional, sabendo que o Brasil é, por exemplo, o país que mais mata travestis e transexuais no mundo (*TRANSGENDER EUROPE*, 2016), não me posso conceber em igualdade com uma pessoa cisgênera.

Como a metáfora do ornitorrinco, gentilmente dada por um amigo que analisava uma pesquisa acadêmica na qual eu era uma das entrevistadas – um dos objetos de pesquisa – e, por transitar por categorias, era difícil fazer sentido. O ornitorrinco era a ficção que elucidava esta sujeita, por demasia esquisita. Sinto-me

---

<sup>2</sup> No caso das citações de Megg e Mayllon, ambas de último nome OLIVEIRA, grafarei os primeiros nomes em todas, evitando assim confundir ambas as autoras;

contemplada em não caber, e justamente por tal menção, opto neste trabalho por uma perspectiva ficcional.

Por ficção, entendo também a “verdade”, os processos de construções de verdades e saberes. São ficções que se repetem e tornam-se verdades naturalizadas, em discursos, ações, símbolos e normas, por exemplo. O exercício de ficcionar a realidade é, também, um questionamento de tal estatuto de verdade, permitindo um outro olhar, um outro viés, uma outra possível verdade, mesmo que verdades plurais pareçam /im/possíveis (Eduardo PELLEJERO, 2018), assim grafado para dizer de algo que transpõe os esperados, tensionando na normatividade da gramática tal movimento de sufocar as inventividades, portando o uso das barras na palavra.

Tais processos são constituídos de maneiras diversas, por uma rede extensa e plural de afetos, de capturas e de repetições, afirmando uma neutralidade que não só é impossível, mas também perigosa (PELLEJERO, 2018). Para Ludmila Castanheira (2018), a captura é um processo homogeneizante, que perpetua a lógica do capital, limita as potencialidades criativas da vida, adestra corpos e cunha identidades fixas e excludentes. Mais do que suas causas, lido nesta pesquisa com seus efeitos. Nebuloso? Vamos destrinchar um exemplo para melhor elucidação, então.

No Artigo 5º da nossa Constituição (BRASIL, 1988), afirma-se que somos “todos” iguais. “Todos”? E por que não todas? Se as vidas de trans e travestis são ceifadas e violentadas diariamente, muitas vezes torturadas e brutalmente assassinadas, evadidas de espaços formais como a escola e a família (Eliane MAIO e Fernando SILVA, 2018), enquanto a cisgeneridade sequer se responsabiliza ou visibiliza isso, há algum teor de igualdade?

A construção semântica já indica algumas ficções hegemônicas, como quando, por exemplo, cita que “todos” somos iguais. Pauta-se na ideia de que o sujeito universal representa todas as subjetividades, identidades e multidões de pessoas.

Quem é o sujeito universal? Para Marcia Tiburi (2018), é o homem, branco, privilegiado, autoritário... Para Chimamanda Adichie (2009), é o europeu, branco, de olho claro, de boa situação econômica... Para Ludmila Castanheira (2018) é o homem, heterossexual, civilizado, primeiro mundista... Para Susy Shock (2018), é a normalidade cisgênera, masculina, heterossexual etc.

Estas e outras autoras trarão definições similares e aqui assumiremos alguns desses marcadores para denominar a ficção hegemônica de sujeito universal, aquele que serve de base, de neutralidade, de referência para todos os padrões sociais que nos são impostos. Homem, cisgênero, heterossexual, cristão, classe média-alta ou alta, branco, são, jovem, magro.

Tal local de corpo não marcado, de neutro, de centro, confere ao homem hegemônico o lugar, forjado por ele próprio, de nominar seus “outros”, sendo estes os desvios que confirmam a norma. Nestes “outros” estão inclusos diversos marcadores sociais, desde o gênero, a classe, etnia e raça, religiosidade, idade, corpos e padrões, que configuram as minorias políticas, grupos heterodenominados – denominados por alguém, por outra pessoa (TIBURI, 2018).

Este personagem universal fictício não apenas é intocável, como se dá o direito de dizer de si e das outras. Ao observar que a mulher foi chamada de “o outro” do homem, como a homossexualidade foi “o outro” da heterossexualidade, por ter sua autonomia de sujeita negada por tal (c)istema<sup>3</sup> masculinista e heteronormativo (Guacira Lopes LOURO, 2001a), entendo que esse sujeito ficcional de padrões hegemônicos também se deu o direito de escrever e cunhar verdades sobre outros grupos identitários minoritários.

Tais grupos minoritários, assim chamados não por uma comparação numérica, mas sim por termos direitos menores, espaços menores, acessos menores, estão há gerações batalhando, resistindo e afrontando tais normas, por equidade, por respeito, pelo direito de existir e pelo direito de falar de si, de sua própria perspectiva (LOURO, 2001a). Sobre isso, Vitor Grunvald (2018, p. 14) apresenta que

a partir da segunda metade do século XX, movimentos sociais e pessoas generificadas, sexualizadas e racializadas têm insistido no processo de corporificação da política por meio de uma negação do sujeito de direito abstrato ocidental. A partir dessa perspectiva, o espaço público como espaço democrático da política e do encontro entre pares – aqueles pares que a noção de cidadãos com direitos iguais perante à lei supõe – é, na melhor das hipóteses, ilusão. Mas o mundo escapa por todos os lados!

---

<sup>3</sup> Trocadilho com a palavra Cisgênero e a palavra Sistema, ironizando a hierarquização da pessoa cis sobre a pessoa trans dentro de um sistema de opressões.

O mundo escapa, porque não se cabe nos moldes hegemônicos que moldam, ou tentam moldar, as sujeitas. A vida não cabe na educação, transbordamos tais categorias da pedagogia, então por que não pensar em uma *pe-drag-ogia*? Não é o intuito dizer que uma há de substituir ou superar a outra, mas mudar o foco. Enquanto objeto de pesquisa, que se origina pela ausência das artes transformistas enquanto matéria de estudo, o termo *pe-drag-ogia* é inventado, por nós, Lua, Galathea e as orientadoras, para dizer de movimentos de ensino, aprendizagem, experimentações e performatividades que também não cabem. Enquanto conceito, não é algo que se busca fechar, mas sim servir de subsídio para desdobramentos outros, que permitam pensar educações mais libertárias, mais éticas. *Pe-drag-ogia* não diz de ensinar *Drag Queens*, apenas. Propõe-se a pensar em incorporar na pedagogia uma potência inventiva do universo *Drag*, que se movimente e não seja estática, que acople e não exclua, que aprenda em vias mais horizontais a hierárquicas, que possa servir de questionadora e desestabilizadora das instâncias que engessam e violentam as formas de ser, estar e desejar a vida.

Como a própria artista *Drag Queen*, que aqui entendo como uma categoria guarda-chuva<sup>4</sup> que acopla uma infinidade de manifestações transformistas, *queers*, desafiadoras e inventivas, evitando cair numa lógica identitária de nomenclaturas de tais manifestações, visa-se a possibilidade de reinventar-se, *pe-drag-ogizar-se*, aprender a se inventar e reinventar, buscando formas mais éticas, estéticas e políticas de fazer-se sujeita no mundo e nas suas relações. Prezar por tais princípios significa estar em desacordo com muitas normas e regras socialmente instauradas e cabe à *pe-drag-ogia* inventar formas de se fazer possível, positivando as formas de aprender, ensinar e compartilhar saberes. Longe de querer dar conta de todas as disparidades sociais, mantenho o foco desta pesquisa nas relações que tangem gênero e sexualidade, o que não desqualifica pensar a *pe-drag-ogia* enquanto estratégia de resistência para outras situações assimétricas, excludentes, violentas. Onde houver a urgência de se inventar uma forma nova, há um sopro de *pe-drag-ogia*.

---

<sup>4</sup> Não entendo aqui como um termo que generaliza todos os outros, sabendo, por exemplo, que o universo *Drag King* é também amplo, denso e cheio que particularidades, que aqui não cabe destrinchar. Uso essa metáfora para entender diversas manifestações de *Drags*, como as *caricatas*, as *Tranimals*, as *Beauty Queens*, sem me preocupar com suas diferenças de estilos e estéticas, pensando enquanto a arte como linguagem.

Para melhor entendimento das disparidades de tais categorias, e outros marcadores que mostrarem-se cabíveis, tomo como subsídio as teorias feministas da Terceira Onda, as autoras interseccionais, por concordar com Marcia Tiburi (2018) ao apontar tal movimento como um divisor de águas dos feminismos até então e o que temos de feminismos contemporâneos hoje; a Teoria *queer* (Judith BUTLER, 2003), a contrassexualidade (Paul PRECIADO, 2014) e o transfeminismo (PRECIADO, 2015). Vale ressaltar que enquanto movimento teórico, político e prático, há divergências, críticas e autocríticas do movimento, e tais discussões não são do maior interesse da presente pesquisa, não significando suas inexistências.

A chamada Primeira Onda do feminismo teve como destaque a luta sufragista e “refere-se ao século XIX e início do XX, mais especificamente à igualdade de gênero e ao direito ao voto” (Mariela LAMBERTI, 2018, p. 12). A Segunda Onda é marcada pelo conceito de gênero e sua construção sócio cultural, com destaque para o feminismo negro, que tinha sido apagado e desvalorizado na Primeira Onda, pode-se dizer que “teve início nos Estados Unidos e Europa e se espalhou por todo mundo ocidental, ampliando o discurso para questões ligadas a sexualidade, direitos reprodutivos, mercado de trabalho [...]” (LAMBERTI, 2018, p. 12). A Terceira Onda tem como característica as noções interseccionais, “apontando que o discurso universal é excludente e que, nessa medida, exigiria uma nova interpretação sobre gênero e sexualidade” (LAMBERTI, 2018, p. 12), que ampliam o foco para os cruzamentos com diversos marcadores sociais, como sexo, gênero, raça, etnia, classe, religiosidade, idade e outros tantos que colocam pessoas em disparidades assimétricas<sup>5</sup>. Tal característica mutável e inventiva é o que Marcia Tiburi (2018) aponta como perigoso, subversivo ao patriarcado, por pautar-se numa ideia imaginária, fictícia, portanto pertencente ao mundo das utopias e dos /im/possíveis. É a ousadia de pensar num mundo outro, em relações livres de opressões e a busca por equidade. Por isso também, o movimento feminista carrega a potência de adaptar-se e reinventar-se de acordo com as realidades e os contextos, daí outro motivo de optar pela visão feminista interseccional.

---

<sup>5</sup> Dentre tantas autoras feministas que traçam ou delineiam os momentos e as ondas feministas, trabalho aqui com Mariela Lamberti (2018) e Marcia Tiburi (2018), mas entendo como urgente a problematização de tais separações, em concordância com Djamila Ribeiro (2017) quanto à necessidade de entender os feminismos não contemplados por tal separação, como o feminismo negro na primeira onda, o sufrágio, por exemplo, um traço racista da Primeira Onda do feminismo que veio a ser amplamente criticado.

A inventividade é apontada por autoras como Tiburi (2018) e Roberta Stubs (2015) como estratégia de sobrevivência, resistência e subversão, pulsando em direções afirmativas, de éticas mais plurais e sensíveis, de existências mais estéticas e libertárias. Pensar sobre isso, afinado à ideia de positivar as invenções e reinvenções de si, como o processo de montagem de *Drag*, por exemplo, é possível concordar que dentro da “[...] invenção de si e do mundo, toda ética é, ao mesmo tempo, uma poética. Essa dimensão inventiva falta à política quando ela se separa da ética e se torna burocrática” (TIBURI, 2018, p. 92).

Se você, leitora, entende o processo de violência burocrática imprimido em depender de documentos que dizem de uma identidade que não te contempla, como o caso de muitas pessoas trans, é factível entender a urgência de uma política inventiva, uma vez que “na política tradicional não nos sentimos autores da vida que vivemos” (TIBURI, 2018, p. 92). E isso não se descola de processos e devires pessoais, subjetivos, já que “no caso de pensarmos o feminismo, ele será necessariamente uma ético-poética que nos leva a reinventar a política a partir da reinvenção de cada indivíduo” (TIBURI, 2018, p. 92).

Aqui, cabe pensar as categorias /im/possíveis. Uma vez que “[...] em tempo de captura de desejos e controle biopolítico<sup>6</sup>, o ato de realizar um possível se perfila insuficiente. É palavra batida, investida de falsa conexão profunda” (STUBS, 2015, p. 146). Os possíveis lidam com os reais, com as verdades, e para esta pesquisa, faz-se necessário o salto imaginativo, inventivo e ficcional, para transpassar os possíveis.

O /im/possível para dar visibilidade, voz e vez para as forças que habitam as margens. Um /im/possível que se pretende figuração que tanto denota a insuficiência do nosso tempo quanto aponta para a necessária criação de outros horizontes de vida, inimagináveis até então (STUBS, 2015, p.147).

Quanto à teoria *queer*, ressalta-se a performatividade construída em torno dos sexos biológicos, mesmo estes passíveis de problematizações também, dicotomizando os gêneros em espectros binários, ambos com características/signos sociais que são performados por sujeitas que se identificam, ou não, com tais

---

<sup>6</sup> Aqui o conceito de biopolítica é entendido como estratégias, naturalizações e tecnologias que atuam nos controles de sujeitas e sociedades “[...] para que o poder exerça um domínio sobre a vida da população, é necessário que ele invista tanto no corpo dos indivíduos quanto no corpo social como um todo” (STUBS, 2015, p. 235).

universos: masculino e/ou feminino. As performatividades *queers* são, neste sentido, o escancarar do teor fictício das construções hegemonicamente naturalizadas de “homem” e “mulher”, uma vez que tais signos podem ser assimilados em teores parodísticos, como as *Drag Queens* e *Kings*, *queers*, e outros tantos nomes que aqui resguardarei à categoria guarda-chuva da *Drag Queen*, vêm mostrando por sua arte, por exemplo, revelando a potência performativa de gênero (BUTLER, 2003).

O Transfeminismo proposto por Preciado (2015) tem em si as raízes inventivas e combativas das teorias feministas e, para além do entendimento das performatividades dos gêneros, também pressupõe o entendimento dos interesses farmacológicos, capitalistas e tecnológicos que se aplicam sobre corpos generificados e dicotomizados desde o nascimento, por enunciados performativos como “é um menino” para um recém-nascido que tenha um pênis, por exemplo, e mesmo pelas interpelações que vivemos diariamente de instâncias tecnológicas, como pílulas, alimentação, modificações corporais em diversos âmbitos.

A contrassexualidade (PRECIADO, 2014) trata também do entendimento dessas instâncias controladoras sobre as naturalizações dos sexos, pautadas em argumentos biológicos; O autor denuncia a negligência de tal estatuto quanto às intervenções que os corpos sofrem em diversos âmbitos, e mesmo os conceitos naturais que também foram validados por repetições enunciativas do mesmo nicho de verdades, criadas e validadas por um grupo privilegiado de acesso a essa plataforma, ou seja, homens hegemônicos.

Tendo estas problematizações em vista, encontrei na metodologia cartográfica o respaldo necessário para desviar do centro e manter-me dentro das expectativas acadêmicas. Por tratar de temas que tangem os /im/possíveis, falar de corpos que escapam às normas e às rigidezes identitárias, acredito na necessidade de uma metodologia inventiva, propositiva e que abranja saberes outros<sup>7</sup>, para além dos cânones científicos hegemônicos, mas que contemple subjetividades, devires, relações emocionais, poéticas e estéticas. Sabendo que a cartografia visa à ampliação de possíveis entendimentos, por vieses afetivos, acredito que seja um caminho potente para desenvolver a pesquisa porque “a cartografia e a escrita

---

<sup>7</sup> Opto pela forma “(substantivo) outros” por não achar suficiente saber que “outro” diz de uma opção já dada, como o exemplo o “homem” e seu outro, a “mulher”. Mas sim para acessar tudo que é “outro” que não está dado, os não-homens e as não-mulheres, em suas infinitudes de formas de ser e estar no mundo. Portanto, pensar em termos outros, para acionar a inventividade de achar alternativas que não foram dadas previamente.

cartográfica dizem de um estilo de escrever e de pesquisar itinerantes, em trânsito e sem endereços e endereçamentos fixos” (Rogério Machado ROSA, 2017, p. 192-193).

Tangendo a inventividade, a movimentação de pensar o mundo como um mundo outro, é necessário pensar o devir, que é também da ordem das experimentações e das relações, do que se está fazendo. Diz de possibilidades e deslocamentos. É trânsito, é exercício, é inventivo. Trata-se, portanto, da não fixidez das identidades, das possibilidades de ser outra se afetando por intensidades e transformar-se. “Como expressão minoritária, o devir é da ordem da aliança e se faz por heterogênese, um movimento que ganha forma por comunicações transversais e entre blocos sem aparente filiação” (STUBS, 2015, p.16).

A autoficção é um jogo de devires, sem necessariamente a pressuposição de uma materialização, mas do exercício imaginativo de se reinventar. “É no sutil intervalo entre o que já não somos mais e o que estamos devindo, que a história se faz” (Adriana Rosa Cruz SANTOS, 2011, p. 25). De maneira similar, montar-se de *Drag Queen* também está no exercício de ser outra, de transitar.

Drag queens<sup>8</sup>, personagens fictícias, mas tão reais, dotadas de nomes, cores, traços, localizações e estilos próprios [...] a máscara drag<sup>9</sup> é um passaporte para os encontros, interações, espetáculos, enfim, para uma falsificação e criação da/de vida (Aureliano da Silva Junior LOPES, 2011, p. 14).

Até então, explanei sobre o sujeito homem universal. Fictício, porém com um forte teor de verdade, sendo bastante convincente. Então, proponho aqui um exercício de autoficção, no qual resguardarei meu direito a falar a partir de mim, com relatos vividos ou ouvidos, pensados ou agidos e refletir sobre as potências desse movimento de desdobrar-se de si mesma. Para isso, analisarei pela perspectiva

---

<sup>8</sup> O autor não destaca o termo *Drag Queen* em seu texto por considerar que a palavra já está apropriada e inserida na língua portuguesa, portanto, não há destaque na citação, mas nesta pesquisa opto pelo realce em itálico para a palavra por querer justamente destacar, explicitamente.

<sup>9</sup> Opto pelo uso da palavra no maiúsculo, também em vias de destacar do texto e também por entender que me refiro à *Drag Queen* enquanto linguagem artística. Respeitarei as grafias divergentes do termo de acordo com o uso das autoras originais. Dentro da alcunha *pe-drag-ogia*, manterei minúsculo por prezar por uma fluência estética da escrita, entendendo que o itálico e o uso de hífen são suficientes para destacar ali.

cartográfica os trajetos e dispositivos de minha *Drag*, Galathea X<sup>10</sup>. Suely Rolnik (2007, p. 66) afirma que o cartógrafo se define por uma certa sensibilidade às intensidades que busca expressar. É nesse plano do sensível e dos afetos que a metodologia da cartografia “[...] aparece como gesto político afirmador da paixão que eles cultivavam pelo pensamento da diferença” (ROSA, 2017, p. 192), de modo a abraçar as pedagogias que escapam das salas de aula, por pensar justamente o que está fora dos espaços, ou entre espaços, ou às margens.

Como disparador das discussões desta pesquisa, proponho as pedagogias *Drag Queens*, que não estão inseridas em contextos hegemônicos, mas perpetuam-se e reinventam-se constantemente e, justamente por dizer de educações não hegemônicas, não formais, a cartografia faz-se suporte para esta pesquisa, que visa corpos não cabíveis nas caixinhas dos padrões hegemônicos, que vivem entre uma e outra caixinha, e clamam por afirmação de suas vidas (ROLNIK, 1989). Então, como desenvolvimento do exercício dentro da pesquisa, ressalto uma dupla ficção: eu, autora, pesquisadora, dentro dos âmbitos científicos e eu, *Drag Queen*, personagem, artista e fictícia, dialogando de ambas as frentes para buscar um leque de referências que transbordem as bibliografias chanceladas pelos saberes científicos, buscando descaminhos outros pelos viéses cartográficos.

No caso de uma pesquisa de inspiração cartográfica, isso resulta, conseqüentemente, na criação de movimentos e desvios singulares, expressos tanto na organização e apresentação textual, quanto na construção das ideias e a estilização da escrita (ROSA, 2017, p. 193).

Transpassada pelas *pe-drag*-ogias da vida, parte da proposta de ir além do interesse comercial, sem a preocupação de vender sua arte, mas sim experienciar a montagem. A *Drag* como uma função exponencial para além das feminilidades binárias hegemônicas, sem perder de vista o teor político. Uma *Drag Queen* que se faz um campo de guerra estético, que grita, que dança, que pinta, que borra.

Acredito também na força inventiva que a autoficção carrega, a força de imaginar os /im/possíveis e suas potências subversivas (PELLEJERO, 2018) dentro

---

<sup>10</sup> O nome de minha *Drag* vem de uma personagem de um mangá, Claymore. A personagem Galatea muito me inspira por sua força, por ser uma figura feminina sábia, resiliente e independente; X é uma letra que me acompanha há alguns anos, e representa a marca que me une à pessoas com quem divido grupos, que aqui estão representados pelos conceitos de *Haus* e famílias *Drag*, a serem explanados e aprofundados no decorrer da pesquisa.

de escolas, de currículos ditos e não ditos. Se, para Marcia Tiburi (2018, p. 40), “O feminismo é o contradispositivo, uma espécie de agulha que fura essa bolha” do patriarcado, a ficção pode funcionar como esse contradispositivo para o estatuto de “verdade”. A *Drag Queen* pode também ser essa agulha, apontando possibilidades de modos de existências outros, plurais, estourando a bolha da dicotomia hegemônica de gênero.

O conceito foucaultiano de contradispositivo é explanado por Tiburi como “[...] o método – necessariamente construído na base de uma teoria e de uma ação capazes de fazer desmontar o dispositivo que o patriarcado é” (TIBURI, 2018, p. 40), sendo o dispositivo um arranjo, uma rede de naturalizações e convenções em função de sustentar uma estrutura de privilégios e opressões, no caso do patriarcado (TIBURI, 2018), e aqui desloca essa ideia para a relação do currículo, sendo ele o dispositivo, e a pedagogia *Drag*, ou *Pe-Drageologia*, uma tentativa de contradispositivo, de estourar essa bolha de ficções naturalizadas sobre bases excludentes, hierárquicas e, por vezes, violentas.

Sobre autoficção, Thiago Carvalhal (2013, p. 03) explana o conceito de Manuel Alberca como

autoficções têm como fundamento a demanda de um “entre lugar” de contornos imprecisos e de fronteiras permeáveis e instáveis, localizado entre o romance de ficção e a autobiografia (negociando, assim, com a liberdade de imaginar e a obrigação de ser verídico) e que se rege por normas particulares, pela alternância entre ambos os códigos que descrevem aqueles gêneros, ou pela criação de um conjunto de regras próprias e ambíguas.

A metodologia cartográfica permite mais liberdade poética, portanto, dialoga bem com o exercício autoficcional. Pensar em identidades cambiantes, fluidas, como as identidades de gênero, por exemplo, trabalhadas de modo a questionar a rigidez da identidade moderna, hegemônica, uma vez que a escrita autoficcional pode ter em si o teor da performance (CARVALHAL, 2013).

Também afinada a isto, a Teoria *queer* não só fala de devires e oposições, contradições e reapropriações, como também o é em sua forma, fugindo das expectativas, desconstruindo e subvertendo lógicas até então estáticas (LOURO, 2001a), sendo um embasamento potente para o exercício autoficcional aqui proposto. Também é válido ressaltar que o *queer* não é uma categoria identitária

fechada, o que pode conflitar com as noções LGBTI de identidades, que têm também funções e legitimidades enquanto estratégias, por exemplo, para conquistas de políticas públicas.

O feminismo é também apontado como método (TIBURI, 2018). A partir do momento que proponho uma escrita feminista, torna-se metodologia priorizar textos de autoras mulheres, há tanto tempo invisibilizadas nas construções de saberes, numa perspectiva interseccional do método feminista, há também a urgência de circular discursos de transmulheres, travestis, autoras negras, autoras latinas, que apresentem a realidade do Brasil, que permitam deslocamentos com grupos minoritários outros e tal método é embasado por conceitos ético-estético-políticos.

Sobre essa tríade que regulamenta nossa pedagogia *Drag*, Stubs (2015), fundamentada na filosofia da diferença de Gilles Deleuze e Félix Guattari, explana que a ética vai além da moral, abrangendo as formas de se viver e se relacionar, sendo localizada, responsável. Estética como forma de existência, com figurações imaginativas que experimentem outros modos de ser, estar e desejar, que transponham os binarismos esperados, negativados e excludentes e política na medida em que a fala localizada diz de uma realidade social, não neutra, não imune, não intocável, mas existente, afirmativa e potente dentro de seu contexto, afetando, portanto, os níveis sociais, culturais, econômicos e políticos.

Se falo de ficções e o primeiro personagem foi o sujeito universal homem branco, pensem nele como o Super-Homem. Consequentemente serei eu sua Lois Lane? Não mesmo. Pensem em Galathea como uma *kriptonita*, um fragmento de cristal que faz parte de tudo aquilo que desfalece, que mostra as fraquezas do Super-Homem. Uma super *Drag Queen*? Uma vilã? Uma subversora? Uma outra do sujeito universal? Todas estas? Algumas e outras? Todas juntas?

Por meio das metodologias cartográficas, mapearei aqui referências científicas, artísticas e sociais que me afetam, afetam Galathea e buscam afetar subjetividades outras, tentando traçar caminhos de fuga, afronte, resistência aos padrões hegemonicamente impostos, às normalizações e normatizações de corpos.

A metodologia cartográfica pressupõe o deslocamento do cânone científico, as literaturas clássicas, às referências artísticas, midiáticas, poéticas, em vias de positivar a vida e afirmar as possibilidades de se viver na diferença (ROLNIK, 1989). Não há uma separação e hierarquização de conhecimentos, o que permite visibilizar vozes dissonantes e por vezes subestimadas. A experiência está atravessada do

começo ao fim, partindo de vivências, de local de fala e de referências subjetivas, além dos conceitos e teorias, pensando pela perspectiva ética-estética-política de engajamento para com a pesquisa (STUBS, 2015).

O trabalho autoficcional também assume esse caráter pelas sujeitas em questão. Pensar em *queer*, em *Drag Queens*, corpos trans e travestis, já está transgredindo um tabu social de não falar sobre os não ditos (LOURO, 2001a). Trata-se das categorias impensáveis, portanto, /im/possíveis, que surgem na medida em que os possíveis se esgotam e os binários estáticos hegemônicos de “certo” e “errado” já não dão conta de dizer das subjetividades em constante devir (STUBS, 2015). Os não ditos são, entretanto, bem-vindos ao não lugar que é a autoficção, que coexiste entre as literaturas e a historiografia com estatuto de verdade (PELLEJERO, 2018).

Vale ressaltar que a ficção já rompe um binário, da verdade-mentira. Pensando assim, a autoficção não está para a “verdade” como sua anulação, mas como seu outro, admitindo, portanto, que a não verdade não precisa ser a mentira (Bruno Jesus BIANCHI, 2017). Como o jogo que é, pressupõe regras, ética-estética-políticas, que respeitem e contemplem lugares de fala, protagonismos, urgências e dissidências, buscando romper com a hegemonia da verdade.

Outro ponto é a instituição social que servirá de base para as análises: a Educação. Percebam, não utilizo como objeto a escola, o colégio. Tais espaços, como grande parte das instituições sociais, são também permeados pelos mesmos padrões que aqui buscamos subverter. A escola é o espaço de currículos engessados, constantemente violentos para identidades renovadas, ou seja, as identidades não normativas, especialmente para pessoas trans (MAIO e SILVA, 2018).

Difícil conceber a escola como tal ambiente violento? Clara Hanke Ercoles (2018) relata as dificuldades de suas interlocutoras travestis de existirem no espaço acadêmico, desde a dificuldade de transitar fisicamente até os desrespeitos simbólicos para com suas identidades. Não muito diferente de quando bell hooks<sup>11</sup> (2013) afirma o racismo nas escolas integradas nos Estados Unidos, chancelado pela hegemonia de saberes brancos.

---

<sup>11</sup> A autora bell hooks usa o pseudônimo nas assinaturas de suas obras, e pede para assim ser citada, em letras minúsculas, já provocando uma ruptura com as normas, com os padrões.

Guacira Lopes Louro (2001b) afirma que a escola ensina e reitera comportamentos esperados de sujeitos hétero-cis-brancos. Ao narrar uma anedota na qual o aluno, menino, entrega flores ao professor, homem, sendo agredido por colegas por isso, a autora explica que a violência sofrida não é de todo surpreendente, por ser um comportamento pertencente ao universo masculino. A troca de flores, por outro lado, é bastante problemática e passível de ser corrigida por atos de violência que, apesar de não partirem da instituição escola, são chanceladas pela mesma, acontecendo, portanto, uma violência institucional.

Por este motivo, principalmente, flertarei com formas educacionais outras, educações para fora do chão da escola, e como principal referência pauto-me nas pedagogias *Drag*. Uma vez que grande parte dos cursos de Artes, inclusive a graduação em Teatro em que me formei em 2016 pela Universidade Estadual de Maringá – UEM, a grande mídia e os espaços de artes formais omitem e ridicularizam o transformismo e a arte *Drag Queen*, tais artistas ensinam-se por suas próprias metodologias, apoiam-se umas nas outras e agrupam-se, agrupamo-nos, para trocarmos e crescermos.

Aqui falo da metáfora de *Haus*, uma reapropriação do termo inglês, portanto, pirateando uma palavra de ordem dominante e colonialista, *house*, casa, família *Drag Queen*. Nestes territórios aqui indentificados como heterotópicos, as artistas acolhem-se e educam-se, desde princípios básicos de figurinos, maquiagens e perucas, até o valor político, social, cultural e histórico desse legado transformista. Mesmo com o apagamento institucional, a figura da *Drag* veio existindo e resistindo em diversos espaços, momentos e recortes por todo o mundo. Penso em *Haus* como uma heterotopia, sabendo que

há, igualmente, e isso provavelmente em qualquer cultura, em qualquer civilização, lugares reais, lugares efetivos, lugares que são delineados na própria instituição da sociedade, e que são espécies de contraposicionamentos, espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais os posicionamentos reais, todos os outros posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, por serem absolutamente diferentes de todos os posicionamentos que eles refletem e dos quais eles falam, eu os chamarei, em oposição às utopias, de heterotopias (Michel FOUCAULT, 1984, p. 04).

O conceito foucaultiano de heterotopia é explanado por Marlucy Paraiso (2018) como um espaço outro, de agrupamentos de pessoas que buscam redes de

apoio, de reforço, de respiros, que resistam aos espaços hegemônicos que ditam e chancelam os possíveis e as verdades. Nessa perspectiva, uma *Haus* faz-se heterotopia na medida em que acolhe, empodera, insere a pessoa em uma rede afetiva e efetiva de ensinamentos, práticas, culturas etc. Vale ressaltar que as pessoas em questão são artistas *Drag Queens*, transgressoras de normas de gênero que são constantemente evadidas e expulsas dos espaços formais da sociedade.

Será possível, então, pensar em uma pedagogia engajada que beba dos modelos de *Haus*, das transgressões ético-estético-políticas das performances *Drag*, da potência imaginativa e inventiva de falar de si, a partir de si, respeitando lugares de fala, para além dos modelos hegemônicos de currículos, engessados e excludentes? Seria, então, possível falar de uma *pe-Drag-ogia*?

Para pensar sobre isso, Galathea X há também de compartilhar suas trajetórias educacionais. Onde, como, com quem aprendeu a ser a *Drag* que é e quais destes possíveis trajetos apontam para fugas institucionais e resistências escolares, pedagógicas.

Como formação, a trajetória de Galathea começou no teatro. Durante a graduação de Artes Cênicas – Licenciatura em Teatro, pela Universidade Estadual de Maringá (UEM), no interior do Paraná, iniciada em 2012 e finalizada em 2016, pautada, principalmente, na metodologia de jogos teatrais de Viola Spolin (2011), nos estudos da comicidade e da linguagem do *Clown* segundo Marcelo Colavitto (2017) e das linguagens performativas com Ludmila Castanheira (2018).

Admitindo que a personagem *Drag* não seja exclusiva dos universos da arte cênica, reconheço sua função nos movimentos sociais LGBTI, nos ativismos e na cultura *queer*. Entrementes, como trajetória pedagógica, o ponto de partida deste trabalho foi o transformismo como recurso cênico, ampliando o leque de entendimentos de tal linguagem artística partindo daí.

Tal escolha está diretamente ligada ao tripé jogo teatral-palhaçaria-*performance art*, que sustenta Galathea X. Não é, de maneira alguma, reclamar tal linguagem como exclusiva ou original destes territórios, nem afirmar que é o caminho “certo”, até porque admitimos que uma única resposta seja facilmente capturada pela hegemonia, reiterando binários de “certo X errado”.

Para ampliar as frentes de pensamento quanto a essa relação autoficcional, uma breve elucidação sobre o exercício de performar-se *Drag Queen*. Galathea X é uma lente de aumento das subjetividades da autora-criadora-artista. Como o *Clown*

também o é, com o viés do ridículo e do risível, dilatando tais características para caber na linguagem clownesca (COLAVITTO, 2017), assim é minha relação com minha *Queen*.

Portanto, uma autoficção de *Drag Queen*, além de seu teor parodístico questionar a estrutura de ficção (PELLEJERO, 2018) por detrás da “verdade” naturalizada e hegemônica dos gêneros binários construídos a partir da dicotomia sexual, pode também abalar outras estruturas há tanto naturalizadas como verdades. Também admito aqui que, como manifestação artística, a *Drag* é transitória, fluida (Gustavo BARRIONUEVO, 2017), porém não impossível de ser capturada, o que exigirá um exercício constante de refletir-se dentro e fora de tal manifestação.

Neste exercício de autoficção, penso a *Drag* como uma figuração. Não no sentido de ser figurante de sua história, sabendo que aqui o protagonismo está completamente transitando por este universo transformista, mas sim como uma figura de linguagem – artística. Como outras pesquisadoras e teóricas vieram a propor figurações pós-identitárias, o corpo ciborgue de Donna Haraway e Hari Kunzru (2009), ou o nomadismo identitário de Rosi Braidotti (2002), por exemplo, aqui trato dessa personagem, linguagem, figuração *Drag Queen*.

A figuração do ciborgue é o deslocamento da ideia de “natural” para a ideia de hibridismo de humanidade e maquinaria, natureza e cultura, a plasticidade dos orgânicos e a organicidade dos plásticos, pautada na ideia de nossos corpos, nossas subjetividades serem constantemente atravessados por tecnologias, maquinarias e intervenções culturais (HARAWAY e KUNZRU 2009).

Já o nomadismo trata de subjetividades cambiantes, sem terreno fixo e que têm as mutabilidades e as adaptações constantes. Evoca a imagem de deslocamentos subjetivos, atravessamentos com territórios outros e da permeabilidade de afetar e ser afetada por tais trânsitos (BRAIDOTTI, 2002); são subjetividades, como as de pessoas trans e travestis, que pertencem às bordas, fora do centro de normalidade (MAIO e SILVA, 2018).

Quais traços subjetivos da autora-criadora-artista Galathea X prolifera? Difícil delinear com precisão, admitindo que ambas as sujeitas são igualmente permeáveis e mutáveis. Mais do que isso, busco aqui características pautadas em uma base ética-estética-política para uma formação *Drag* comprometida com suas funções sociais, reconhecendo que o exercício é constante, um *work-in-progress*. A essa

personagem, linguagem, ou figuração, atrelo as noções de urgência quanto às disparidades educacionais, especialmente no teor excludente dos moldes hegemônicos e nas subversões inventadas, criadas e desenvolvidas pelas artistas transformistas ao resistirem em seus territórios educacionais *pe-drag-ógicos*, nas *Haus*, nestes não lugares, nestas heterotopias. Aquilo que existe sem caber nos binômios de “certo” ou “errado”, “verdade” ou “mentira”, e continua existindo como algo outro.

Reconheço que mesmo dentro das *Haus* podem ser identificados problemas, e não é o intuito dizer que tal modelo é ideal, perfeito ou superior, mas trazer para a discussão algo que pouco é visibilizado, reconhecido e legitimado. Escrevo em vias de positivar tais experiências, sabendo que existem pesquisas e trabalhos que já repetem as violências, as exclusões e os problemas de tais grupos. Escrevo por não me ver contemplada em escritas masculinas, cisgêneras, ou de pessoas que não vivem a arte *Drag Queen*, e por entender como politicamente urgente um texto que surja de tal lugar, do meu não lugar.

A opção pela autoficção se dá, também, pelo questionamento dessa oposição binária entre a “verdade científica” e a “mentira ficcional”. Admitindo que os pontos de vista da margem, das minorias, de grupos sociais por demasia subestimados pouco marcam a história, a ciência e a produção de saberes hegemônicos, tal artifício possibilita a veiculação de memórias e afetos de um lugar de fala que veio historicamente sendo silenciado. A preocupação, portanto, é marcar os territórios pelos quais a personagem *Drag* aqui ficcionada poderá transitar sem romper os limites ético-estético-políticos dos marcadores de diferentes movimentos sociais, pontuando aqui que não é o intuito trazer a *Drag Queen* como protagonista de todo e qualquer movimento social, mas sim protagonizá-la em sua escrita de si (BIANCHI, 2017).

Para ampliar essa discussão, Gustavo Barrionuevo (2017) contribui com um deslocamento de escrita de si, conceito foucaultiano que diz da inventividade narrativa de si mesma enquanto uma existência estética, que busca linhas de fuga dos padrões, para desenho de si, aplicando a metáfora das artes visuais, ou da maquiagem da própria *Drag*, no lugar do exercício de escrever.

O eu então é desenhado sob outros contornos, com outras cores e sombras. A escrita de si pressupõe assumir mesmo que parcialmente o controle da sua própria vida. E, na medida do possível, fazer-se sujeito de si

mesmo pelo trabalho de reinvenção da subjetividade (BARRIONUEVO, 2017, p.51).

Enquanto eu, personagem-autora e pesquisadora, escrevo passeando por territórios acadêmicos, teóricos e científicos, eu Galathea, personagem-autoficção, passeia por suas referências, suas inspirações e seus reflexos: artistas do universo *queer*. E enquanto eu a ensino a ser ética, estética e politicamente responsável em sua performance, ela me ensina a tradição *Drag*, os truques e as ilusões, os segredos de palco e suas técnicas de maquiagem, e juntas, nós e outras, *nosotras*, descobrimos, aprendemos e ensinamos as resistências, (re)existências, subversões e militâncias. Desdobro-me em minha própria personagem, minha criação artística e ficciono trajetórias próprias com teorias outras.

Juntas, eu e ela, dialogaremos sobre tais universos, enquanto buscamos dentro de tais territórios, permeados de referências, formas de pensar uma educação, uma pedagogia *Drag Queen*, que seja comprometida com uma formação justa, equiparada, ética e respeitosa para com as formas divergentes de ser e estar no mundo, muito além dos currículos engessados e excludentes das educações formais. Para quem é a *pe-drag-ogia*? Limito-me a dizer que não serve apenas para aquela que visa montar-se de *Drag Queen*. É, entretanto, inviável abarcar as possibilidades de tal conceito, aqui a discussão é apenas iniciada e estendo um convite para a leitora que se sentir instigada a piratear e desdobrar esse movimento educacional. A *pe-drag-ogia* não termina em si mesma e é atualizada e reinventada sempre que existir a necessidade de buscar um caminho que não foi dado, um caminho que foi impedido pelo conservadorismo, ou uma rota não visitada por preconceitos curriculares.

Guacira Louro (2001a) afirma que o conservadorismo avança em resposta às discussões de gênero e faz isso com violência. Não é diferente dos casos recentes como a Reforma do Ensino Médio<sup>12</sup>, o projeto Escola sem Partido, e o apagamento das questões de gênero pela censura religiosa da chamada “Ideologia de Gênero<sup>13</sup>”.

---

<sup>12</sup> Reformulação proposta pelo presidente golpista Michel Temer no ano de 2016, na qual o ensino técnico ganha maior destaque e disciplinas antes obrigatórias, como filosofia, sociologia e artes perdem espaço.

<sup>13</sup> A máxima é usada para desacreditar os estudos de gênero e veio ganhando espaço por veiculações de cunho religioso e neofascista inclusive na campanha presidencial de Jair Bolsonaro em 2018, pela veiculação de notícias falsas quanto ao “kit gay”, por exemplo.

Roney Polato Castro, Karoline Kellen Sena e Jéssica Novaes Queiroz (2018, p. 05) explanam o projeto Escola sem Partido – ESP.

A proposta do ESP se tornou conhecida especialmente com a discussão sobre a PL 867/2015 que visa incluir nas diretrizes e bases da educação nacional o “Programa Escola sem Partido”, como modo de denunciar e combater uma suposta doutrinação escolar, que estaria deslegitimando os valores morais familiares e utilizando as aulas para que os/as estudantes adotem determinados “padrões de conduta moral”, inclusive sexual.

Ao denunciar o apagamento e a demonização dos estudos de gênero nos currículos, as autoras Rafaela Oliveira Borges e Zulmira Newlands Borges (2018) discutem o teor de pânico moral, ou seja, o terror exagerado criado em cima das temáticas de gênero, diversidade e educação sexual sem o perigo iminente, pautado em um entendimento leviano e errôneo das temáticas e dos estudos.

Tal movimentação vem acontecendo há anos, apontam as autoras, e tomando espaços maiores e mais imponentes nos âmbitos sociais, culturais e políticos, tendo como aliada a voz da Igreja, especialmente a bancada evangélica e religiões cristãs e grandes mídias (BORGES e BORGES, 2018). Funciona como uma mordaza, que silencia e expulsa subjetividades desviantes da hegemonia ficcional de padrão. Atualmente, o projeto Escola Sem Partido está arquivado, desde o final de 2018, o que configura uma vitória temporária para a liberdade de expressão e as discussões de gênero dentro de sala.

Vale ressaltar aqui que as discussões de gênero e sexualidade nos currículos não só são válidas e necessárias cientificamente, como estão previstas e pautadas em outros documentos, como a própria constituição brasileira, na Lei Maria da Penha (BRASIL, 2006) que pressupõe o enfrentamento e o combate à violência contra todas as mulheres, contando com as discussões de tais temas em aula, além da Agenda 2030 para o Desenvolvimento Sustentável da ONU<sup>14</sup> (2015), documento no qual o Brasil se propõe a erradicar as desigualdades de gênero, buscando empoderar e educar todas as mulheres e meninas do planeta, para exemplificar alguns dos documentos.

---

<sup>14</sup> Organização das Nações Unidas, formada por países que voluntariamente se afiliam em prol da paz e o desenvolvimento mundiais. Informações tiradas do site nacional da Organização, [nacoesunidas.org](http://nacoesunidas.org).

Entretanto, a existência de tais documentos e contratos não garante a execução dos mesmos, além dos diversos desmontes e retrocessos que estamos vivenciando, como será trazido posteriormente na movimentação reacionária pelo apagamento e silenciamento de tais discussões nas escolas, por exemplo.

No governo federal, o impeachment da Presidenta Dilma Rousseff trouxe no rastro da crise política e econômica o desmonte das políticas sociais, afetando de forma particular as ações de enfrentamento à violência contra as mulheres. No Executivo o mais duro golpe ocorreu no esvaziamento político da Secretaria de Políticas de Mulheres – braço principal na sustentação da implementação da Lei Maria da Penha. No Congresso Nacional, os avanços das pautas conservadoras levaram à maior visibilidade do Movimento Escola sem Partido e sua luta contra a “ideologia de gênero”. Abriu também espaço para projetos de lei que afrontam os direitos das mulheres e representam ameaças para a Lei Maria da Penha. Por fim, no Judiciário, um movimento conservador ganhou mais força, colocando em relevo os discursos de proteção da família sob a roupagem da preocupação sobre os efeitos da violência doméstica e familiar na vida de crianças e adolescentes e o revigoramento da abordagem que propõe a mediação de conflitos e práticas restauradoras para tratar da violência de gênero nos juizados/varas de violência doméstica e familiar (Wânia PASINATO, 2017, p. 64).

Vale à pena ressaltar que ao final do governo ilegítimo de Michel Temer, em 2018, a Secretaria de Políticas de Mulheres sofreu cortes e apagamentos, ficando restrita à Secretaria dos Direitos Humanos, que pouco representa as pautas feministas. Uma perda de espaço, empurrando as urgências dissidentes mais uma vez para longe do centro.

A discussão, então, ruma para as margens, portanto, de que modo a figuração, a linguagem artística da *Drag Queen* pode apontar linhas de fuga e chacoalhar instâncias tão cristalizadas e formadoras como as pedagogias tradicionais, os currículos engessados e a política religiosa e conservadora? Eu-autora proponho, então, uma trajetória atravessada pela experiência, aqui entendida como para além do pessoal, sendo uma experiênciã crítica, historicizada, provisoriamente localizada (Joan SCOTT, 1999), dividindo a fala com a minha autoficção *Drag Queen*, na qual ambas explanaremos nossos processos criativos, visando mais do que um objetivo final ou uma resposta, caminhos outros, trajetos de lugares e não lugares, mais perguntas, mais pontos de vistas, que tensionem o lugar hegemônico dos saberes chancelados como verdade.

Para o desenvolvimento da pesquisa, de maneira metafórica, foram separadas seções relacionadas a cada parte dos processos de montagem, desde

preparar a pele, passando pelos olhos, contornos, boca e por fim o picumã, a peruca. Ressalto que, apesar de terem sido elencados nesta ordem, não há uma regra ou necessidade que assim o sejam e deixo o convite para que a leitura também flua de acordo com as inquietações e curiosidades, a organização nesta ordem é provisoriamente decidida como favorável para as discussões, apenas.

Para preparar minha pele, a tela que será pintada com as maquiagens e os cosméticos, eu tomo cuidados não só fisiológicos, mas ideológicos. Se eu entendo a *Drag* como algo politicamente subversivo, busco então evitar a perpetuação de padrões estéticos hegemônicos, engessados. O meu rosto se tornará uma obra que vai carregar o legado do grotesco, do cômico, do abjeto, do monstruoso. Tudo que vem sendo contra hegemônico dentro da história da arte transformista.

Ser grotesca é assumir que beleza não é padronizável. As múltiplas belezas visam romper as correntes dos padrões sociais binários naturalizados como válidos, quando se entendem bonitas por serem especificamente grotescas. Portanto, não há uma real necessidade de se maquiar para se ser bela. É esse caldo cultural que uso para preparar minha pele.

Uma vez de pele limpa, posso preocupar-me com o que irei depositar nela. Como centenas de *Drag Queens* antes de mim, o que deposito em minha arte carrega essa herança milenar do transformismo. Meu corpo *queer* grita discursos de gerações de LGBTI que herdei socialmente, que fui ensinada dentro das redes de afeto e resistência dessa mesma comunidade.

Vamos, então, para os olhos. Para as lentes que nos revelam o mundo. Os filtros que usamos para interpretarmos o que nos rodeia. Nossos princípios, nossas angústias, nossos posicionamentos são agora primordiais. Nesta Seção, discuto a *Drag Queen* enquanto recurso cênico, suas potencialidades de deslocamentos subjetivos e sua importância para o movimento LGBTI, trazendo para o diálogo artistas deste universo, por entender a urgência de validar lugares de fala, além de teóricas e autoras das áreas da arte, educação e gênero para tensionar os desdobramentos da arte transformista, enquanto possível figuração política, e propor diálogos a partir da *Drag* para repensar os trajetos violentos dentro da educação de corpos *queers*, especificamente de transmulheres e travestis.

De olhos pintados, polidos e sensíveis, parto para os contornos, em vias de contornar uma pedagogia que vise a autonomia das sujeitas. A maquiagem para a pele deve ser permeável às subjetividades, já que sua função será tornar meu rosto

o que eu conseguir contemplar dentro de um universo de /im/possíveis. Nesta Seção, problematizo questões educacionais no que tange os estudos de gênero e sexualidades, seus enfrentamentos ao conservadorismo e ao repúdio dos temas por parte de uma bancada religiosa. Para tal, discuto as generificações binárias enquanto constituintes de subjetividades e corpos em função de validar uma dada neutralidade, que é também ficcional e, como uma possível *pe-drag-ogia* pode buscar deslocamentos dessas lógicas identitárias excludentes, apresentando a ideia de uma *Haus* enquanto uma heterotopia.

Tendo estes contornos delineados, com sombras e luzes, reformulando meu rosto para a potência do devir, posso, então, pensar nos lábios. Com que cores e texturas adornarei meus grandes lábios? Levo a discussão para as teorias educacionais dentro desta seção, pensando como os processos escolares e/ou educativos tentam moldar e violentar corpos lidos como desviantes, e contraponho as teorias interseccionais e as relevâncias de uma educação que priorize a autonomia e preze pelo exercício de falar de si, flertando com diferentes autoras que propõem formas pedagógicas contra hegemônicas e aponto a *Drag Queen* como uma eficiente forma de bombardear as certezas fixas dos saberes engessados no padrão normatizado.

Enfim, de máscara toda produzida, chego ao final do processo de começo e acesso o picumã, a peruca, as madeixas. O fim que abre novos inícios e justamente nesse sentido proponho aqui o entendimento de uma *Haus* enquanto uma heterotopia, por conceitos, por formação, e paralelamente, escovo os fios possíveis de uma *pe-drag-ogia* que beba de referências metodológicas e educacionais diversas, desde a reflexão sobre a relação com a escola até pedagogias artísticas do universo teatral.

Cada uma das seções está acompanhada de um relato de Galathea X, com seus cacoetes e suas verborragias, compondo um ponto de vista outro, de outras referências e outras urgências, para ampliar as discussões aqui tensionadas. Sua escrita, poética e narrativa, destoará por vezes e por outras se confundirá, e por meio de seus relatos, esperamos, eu e ela, contribuir para multiplicar percepções e arriscar outros /im/possíveis no que tange os processos educacionais de corpos marginalizados.

### **1.1 GALATHEA X EM: Do globo de luz ao refletor**

Eu jamais vou esquecer-me da primeira vez que saí para a noite, no calor dos interlúdios de novembro, 2014. Estava toda destruída e mal maquiada, mas estava lá, me sentindo mais bela e poderosa do que nunca. Estava ansiosa, nervosa, atrasada. Segura a bolsa, abre o leque, arruma o picumã.

Na balada, como sempre, lotação. E, como de costume, homens e mais homens. Corpos elitizados, pagantes de prazeres noturnos, aproveitando o espaço forjado como seguro para nós, LGBTIs, mas que não é para todas nós, não.

A música era tão alta, envolvia-me como num abraço, como uma concha do mar na orelha: dá-te a maresia por dentro e a alienação do que está fora. Naquele momento, eu era a sereia, o DJ era meu marinheiro e toda aquela música era onda e espuma, banhando-me.

Não era um mar de rosas, não. Era um mar de água fria e, num piscar de olhos, todo o tempo dedicado à montagem, todos os detalhes pensados de última hora para estar ali, existir ali e performar-me como queria, foram questionados e rebaixados.

A palavra é asco. Ele me olhava com asco e perguntou como eu tinha coragem de sair de casa assim. Eu nem tive tempo de formular uma resposta, suas palavras já se entranhavam por minhas maquiagens e perucas, e envenenavam o que tinha de mais verdadeiro e potente em mim. De confiança abalada e cheia de autoquestionamentos, dei risada e respondi que era porque eu quero. Queria. Já não tinha mais tanta certeza.

Depois, vim a me questionar, “o que é que tem em mim que tanto incomoda você?” (Linn da QUEBRADA, 2017a, s/p). Como eu me tornei, de repente, um objeto de admiração à distância e uma aberração aos olhares curiosos (QUEBRADA, 2017b) e, mais ainda, como eu não tive a malícia de pensar, prever, suspeitar que tal comportamento normativo pudesse também existir em um clube noturno LGBTI, na cidade de Maringá, interior do Paraná. Nem todo gay é abjeto. “Ser bicha não é só dar o cú, é também poder resistir” (QUEBRADA, 2017a, s/p.)

Minha experiência em baladas foi curta e insalubre. Não me via pertencente àquele espaço e era constantemente reiterada de tal suspeita: o lazer é para o público gay, cis, branco, economicamente estável e, conseqüentemente, reprodutor de padrões heteronormativos dentro de uma comunidade supostamente subversiva.

Mais espantoso ainda foi ver, num intervalo de mais ou menos um ano, a mesma casa noturna oferecer festas com a temática *Drag Queen*. E, subitamente, a pista estava cheia de *Busted Queens*<sup>15</sup>, as maquiagens de primeira viagem, perucas recém compradas e roupas de amigas.

Tão inesperado quanto o repúdio, o domínio. De pouco em pouco, esse número de *Queens* foi aumentando, aumentando, aumentando e culminou num império de *Drags* que semanalmente colorem e enfeitam as noites nas baladas. Que belo império, que deleite visual. Mas consumação não paga peruca (Gloria GROOVE, 2017), e logo um novo problema emerge: todas essas artistas, constantemente convidadas a prestar serviços nas festas e nos clubes, não estavam recebendo por tal trabalho.

A desvalorização toma um sentido literal na medida em que não é atribuído valor monetário ao trabalho, de recepção, de entretenimento, de performance ou show, quando há sequer o espaço para, mas principalmente por propagar a ideia de que trabalhar em tais espaços é um privilégio tão grande que não receber por isso é bastante óbvio. E então, muito me espantou ver a convivência de tantas artistas. Ou seria a falta de opção? Se não somos bem-vindas e valorizadas na nossa casa, nos centros de lazer e nas redes de resistências LGBTI, onde seremos?

Observar este movimento consolidou o que até então era uma suspeita: eu não pertencço ao espaço da balada, aos clubes e casas noturnas. Ou, pelo menos, fui evadida ao ponto de concluir que assim o era. Corpos como eu, terroristas, abjetas, performativas, territórios complexos de subversões de gênero, tendem a ser ceifados e evadidos dos espaços formais ou normalizados. E, muitas vezes, no silêncio. Linn da Quebrada (@linndaquebrada)<sup>16</sup>, artista, travesti, preta e periférica, denunciou por meio de sua rede social *Twitter* a transfobia que sofreu pela empresa e aplicativo Uber, de serviços de transporte. Afirmou que “Essa violência se repete cotidiana e corriqueiramente comigo e com pessoas iguais a mim. É estrutural. Este caso só teve repercussão porque sou a Linn da Quebrada” (G1, 2018).

E quantas outras, quantas mais? Somos retiradas, renegadas, rejeitadas e rebaixadas. O exemplo da Linn mostra que mesmo entre nós, descartáveis da

---

<sup>15</sup> Tradução livre: Rainhas bagunçadas, bagaceiras. Termo usado para descrever a experiência da primeira montagem, na qual normalmente valoriza-se a experiência mais do que o refinamento estético.

<sup>16</sup> Anexarei as contas do Instagram das artistas e estender o convite às leitoras que busquem visibilizar suas artes e produções. Justamente por isso, também, não trabalharei com imagens, para aguçar as curiosidades das leitoras.

sociedade, ainda existem aquelas que importam mais e as que importam menos. Muitas de nós nem enterradas com seus nomes são.

Então, que outros espaços posso ocupar? Sendo sereia, posso, talvez, nadar para águas mais profundas, inexploradas, turbulentas, gélidas ou distantes? Dessa angústia, achei um pouco de terra firme ao conceber-me no espaço do teatro.

Busquei formar uma *Haus Drag*, um grupo, uma rede de apoio. Neste exercício, encontrei minhas filhas-irmãs, na medida em que eu as montava, mas aprendíamos juntas a performarmos nossas *Queens*. Primeiramente, Carla Moreno, Fátima Volpato e Brenda Malsan. Juntas, elas estrelaram a cena curta a ser apresentada como conclusão da disciplina Fundamentos da Direção Teatral I, no curso de Artes Cênicas da UEM, em 2014, sob minha direção e sem minha participação na encenação como atriz.

Posteriormente, esse núcleo se remodelou com a saída de Brenda e eu assumi seu lugar, enquanto uma nova personagem era inserida, Ursula. Com esse quarteto, então, o espetáculo tomou forma e, com subsídio e auxílio do Grupo Meu Clown (@grupomeuclown), fomos aprovadas no edital Convite ao Teatro, da cidade de Maringá-PR, garantindo-nos uma temporada no ano de 2016 prevendo três apresentações no Teatro Banestado, conhecido informalmente como Barracão, sextas-feiras às 20 horas, gratuito para todas.

A Valsa das Rainhas. Compilando histórias pessoais do elenco, com literatura LGBTI, músicas, coreografias e um humor ácido, nossa *Haus* propunha-se a discutir diferentes formas de amor que perpassavam nossas vivências. Carla sofria por seu amor platônico originário da tenra infância, sendo Carla a persona *Drag* de um menino heterossexual. Fátima, um menino gay e gordo, relatava suas dificuldades em superar o término de um relacionamento longo com um ex namorado. Galathea, travesti, sofria de amores por suas irmãs, LGBTIs vítimas de violências que morriam (e morrem) constantemente por intolerância. E Ursula, nossa mãe fictícia, gay e gordo, amava seu título de *Miss Queen*, como a melhor dançarina, amava seus dias de ouro e amava suas filhas, seu legado.

A Valsa foi a primeira experiência que tive como *Drag Queen* que foi realmente significativa. E atribuo grande parte disso ao fato de o público ser extremamente mesclado. Pessoas que talvez jamais tivessem se deparado com figuras como as nossas, não sabiam se éramos mulher ou bicho, mas reconheciam-nos como arte (GROOVE, 2017).

Naquele território, por aqueles olhares, senti-me acolhida. Senti-me pertencente, mesmo no estranhamento, por ver acontecer o deslocamento do estranho ao familiar. O artifício da autoficção na peça teatral, ou seja, falarmos de nós mesmas, fez com que tais cenas aproximassem nossas intimidades, subjetividades e fragilidades com a plateia, e constantemente íamos embora cobertas de abraços.

A autoficção é um recurso potente, por borrar os limites do real e do ficcional, pode também questionar os conceitos de realidade, de veridicidade, credibilidade etc. O contrário do real não é o fictício e o real por si só é ficcionado o tempo todo. Ou não inventamos todas as nossas próprias verdades? (QUEBRADA, 2017a).

Mas como sereia, viajo com a maré, e eventualmente a Valsa tornou-se uma ilha paradisíaca e remota, à qual não retornei, e provavelmente não retornarei. Há ainda uma vastidão imensurável de maravilhas submersas para explorar e descobrir e ser sereia implica em não ser âncora. “Jamais porto tão sedutor a ponto de me fazer ancorar” (AGRIDOCE, 2011, s/p.).

Então, neste devir *Drag Queen*, convido você, leitora, a participar de uma jornada pe-*drag*-ológica. Compartilharei segredos e truques da tradição X e também pressuponho aprender muito com a troca, admitindo que aprendemos com a experiência e todas são igualmente capazes de jogar com a figuração aqui proposta.

Mas por que X? Ora, e X não é uma letra instigante? Incógnita indecifrável, ou o local marcado no mapa do tesouro. Pode ser uma potência, pode ser uma gíria. Representa as superdotadas, ou pode ainda ser o cromossomo perdido da *grçon-fille* Ludovic<sup>17</sup>. Somos X porque somos esquisitas. *Xquisitas*.

Recomendo um copo de sua bebida favorita, enquanto transformamos nossos corpos em telas, nossas maquiagens em discursos, nossas perucas em militância, nossos saltos em arte e nossa arte em vida. Uma boa música também é bem-vinda ao processo.

Nossa pele deve ser preparada com o caldo histórico do grotesco, do abjeto, do margi(a)nal, carregando uma herança histórica de outras *Queens* que existiram, performaram, lutaram e resistiram por gerações e nossos pincéis estão tingidos de seus legados. Sejam bem-vindas à *Haus of X*.

---

<sup>17</sup> Referência ao filme *Ma Vie en Rose*, de 1997, dirigido por Alain Berliner; apesar da produção ser majoritariamente feita por artistas cisgêneros, o filme retrata de maneira sublime e lúdica a relação de uma criança descobrindo e experimentando sua identidade de gênero.



## 2. OLHOS

Por que os olhos? Ora, porque é preciso polir as lentes, ou como poderei enxergar as outras, ou a mim mesma? Preciso de uma visão cristalina, prismática, e isso é primordial para todo o restante da maquiagem e por isto opto pelo olho primeiro. Maquiar uma *Drag* vai além de adornar o que já está ali, mas criar uma nova cavidade ocular com os pincéis, as máscaras, os delineados, as sensibilidades e as poesias do mundo. Diz também do exercício de enxergar para além das cortinas que já existem, avançar e expandir o olhar para o que ainda não foi dito. Será possível pensar em educar o olhar? Reeducar o olhar que temos para as artes transformistas?

Esta seção será destinada ao entendimento, conceituação e desdobramentos da *Drag Queen*, como arte, como linguagem, como figuração. Para tal, vou pautar-me em pesquisas que conceituam a *Drag*, a historicidade do transformismo como recurso cênico, as potencialidades subjetivas e os deslocamentos performáticos que tal linguagem pode vir a oferecer, e sua importância para o movimento social LGBTI.

Além de buscar trabalhos acadêmicos que trouxessem respostas, muitas vezes rígidas e distanciadas das realidades das sujeitas em questão, trago também entrevistas, depoimentos, falas e vivências de artistas *Drag*. Penso esta seção em três frentes: a trajetória cênica, as potências subjetivas e os impactos políticos possíveis pelo viés da arte transformista.

A definição de *Drag* é bastante difícil de delinear. Trata-se de uma arte em constante transformação, adaptando-se, renovando-se e muitas das definições encontradas não contemplavam artistas que se entendiam nesse lugar. Tendo isso em vista, não proponho aqui definir e cercear os significados e o legado desta arte, mas sim ecoar vozes, ideias e vivências de artistas, que escapam e extrapolam os limites possíveis das nomenclaturas e dos rótulos.

Aprender a ver, para além do que os olhos já enxergam, é um exercício diário, uma labuta. O desenvolvimento de um olhar sensível pode ser desencorajado, desestimulado e até violentado, mas sem ele, toda a maquiagem pode ficar comprometida. Além disso, nossos olhos serão acoplados com cores, brilhos, texturas. E qualquer resíduo de maquiagem pode vir a manchar uma pele já feita.

Estar aberta para o que está por vir, sem necessariamente contaminar-me com o que está feito, sem deixar o processo ser capturado.

Um dos entendimentos de *Drag Queen* diz de sua capacidade “[...] de provocar deslocamentos na pretensa fixidez do gênero” (CASTRO; SENA; QUEIROZ, 2018, p. 02). Pelo exagero de signos, de maneira geral de leitura feminina, mas não limitadas a eles, as transformistas denunciam a produção do gênero por produzir-se por estes mesmos sentidos e assim performarem-no, por isso “a figura da *drag queen* pode desestabilizar o binário de gênero que organiza as relações sociais e estabelece fronteiras para vivências de sujeitos masculinos e femininos” (CASTRO; SENA; QUEIROZ, 2018, p. 02).

Trago para a discussão a obra *Street Queens*, compilado de fotografias de intervenções urbanas usando imagens de *Drag Queens*, assinadas pelo artista/autor Rafael Suriani (2018), na qual alguns depoimentos de artistas *Drag* brasileiras foram coletados e relatam um pouco de suas percepções.

Apesar de o artista/autor ter uma carreira acadêmica por si só, não pressuponho aqui, de forma alguma, a necessidade de academicismo nas falas das artistas em questão e penso também ser bastante coerente, uma vez que um dos pontos desta pesquisa é entender como corpos abjetos e marginalizados como a população LGBTI de maneira geral abraçam-se e ensinam-se. Trata-se, portanto, de um movimento *pe-drag*-ológico de repassar histórias de artistas, de vozes não hegemônicas.

Para lecionar em comunidades diversas, precisamos mudar não só nossos paradigmas, mas também o modo como pensamos, escrevemos e falamos. A voz engajada não pode ser fixa e absoluta. Deve estar sempre mudando, sempre em diálogo com um mundo fora dela (hooks, 2013, p. 22).

O termo *Drag* surge do anagrama de *Dressed as a Girl* – vestidos de garotas; Igor Amanajás (2015) aponta a necessidade do transformismo como garantia de ausência da mulher – dentro de um entendimento cisgênero de “mulher”. O anagrama era usado por Shakespeare, durante o Renascimento, para definir papéis que seriam interpretados por “homens”.

O mesmo autor também afirma que essas performances transformistas não eram restritas aos palcos, muitas vezes fazendo com que jovens “homens” vivessem suas feminilidades para além das performances de cena, levando para a vida

pessoal e social, em diversas épocas e países da Europa e da Ásia (AMANAJÁS, 2015).

Entretanto, Draga da Quebrada (@dragadaquebrada), travesti e artista *Drag*, em seus relatos no livro de Suriani (2018), aponta a problemática misógina do anagrama, denunciando o apagamento feminino e como o movimento LGBTI ressignificou o termo.

Portanto, *drag* passou a ser um termo que pode abarcar uma gama infinita de artistas que criticam e desconstruem as noções de gênero, a indumentária e os demais padrões impostos historicamente à sociedade. Há também artistas que se identificam como transformistas, a versão latina do termo *drag* (SURIANI, 2018, p. 60).

Pauto-me nas definições trazidas pelas próprias artistas, uma vez que entendo o processo de montagem, entrar em *Drag*, como uma pesquisa própria, e tal entendimento é validado não só pelo *savoir-faire*, o saber-fazer de quem vive isso, mas academicamente respaldado também pela noção do local de fala (Djamila RIBEIRO, 2017), de entender as urgências particulares de dar voz às pessoas que vivem isso e não acessam majoritariamente as plataformas hegemônicas de produção de saberes e discursos, de modo que “pensar lugar de fala seria romper com o silêncio instituído para quem foi subalternizado, um movimento no sentido de romper com a hierarquia” (RIBEIRO, 2017, p. 90).

São estes olhos caleidoscópicos que começo a pintar, atentos aos lugares que não costumamos ver. Um olho interno, como proposto por Spolin (2010), que enxerga, além dos preconceitos, referências validadas hegemonicamente e noções binárias de certo e errado.

Vozes dissidentes são constantemente invalidadas. E mesmo quando acessam espaços hegemônicos, tendem a ser rechaçadas e diminuídas. Como exemplo disso, no ano de 2018, o Exame Nacional do Ensino Médio – ENEM<sup>18</sup> foi novamente bombardeado por veicular uma questão que pautava o *pajubá*, o dialeto “secreto” das travestis. Uma postagem sobre o caso da página [sensoincomum.org](http://sensoincomum.org), site que veicula notícias e postagens de análises sociais, e no grupo de autoras a maioria é masculina, perfis descritos como conservadores e direitos, demonstra algumas violências que as vozes dissonantes sofrem.

---

<sup>18</sup> Trata-se de uma prova que avalia o ensino médio em nível nacional. Também pode ser a entrada de muitas jovens ao ensino superior

Na postagem, Flávio Morgenstern (2018) critica o ENEM por priorizar as variações linguísticas ao invés da norma culta, posiciona-se contrário aos diálogos com culturas indígenas e favorável à demarcação de terras. Refere-se às travestis no masculino e restringe o *pajubá* ao “trabalho” (entre aspas) com prostituição e não às transexuais que pesquisam DNA em seus doutorados (pergunto-me por que ele não citou o nome de nenhuma delas...). Afirma também que as pautas trans são modismos, denunciando uma suposta doutrinação.

Nesse exemplo, para dizer alguns dos pontos do texto que são passíveis de problematizações mais críticas, é perceptível o discurso que preza a manutenção hegemônica, sentindo-se ameaçada por vozes marginais. Como no trecho “como há variação interna na língua, creem alguns que há mais proveito em se estudar variação linguística do que gramática normativa” (MORGENSTERN, 2018, s/p.).

Atento ao fato de que, por outra perspectiva, pelo viés do local de fala, o texto de bell hooks (2013, s/p.) difere nesse entendimento, pois

levados de ônibus a escolas de brancos, logo aprendemos que o que se esperava de nós era a obediência, não o desejo ardente de aprender. A excessiva ânsia de aprender era facilmente entendida como uma ameaça à autoridade branca.

Por essa visão, a cultura *Drag Queen*, as educações informais dentro das *Haus*, também podem confrontar a ideia de hierarquização da norma culta apresentando outras formas possíveis e /im/possíveis da “gramática normativa”, sobre as variações, os dialetos, as vozes insurgentes e marginais. Malonna (@malonnadaoficina), artista *Drag* de São Paulo, em entrevistas para Suriani (2018, p. 78), afirma que

Drag que não tem senso de pirataria tá por fora. A pirataria é algo anarquista, através dela a gente destrói sistemas, porque roubamos ou nos apropriamos de gênero, sexualidade e performances dos outros, tirando-os do circuito regulado para transformá-los em um “mercado paralelo” que vai desembocar em outras formas e outros jeitos. A gente adultera essa “mercadoria” o tempo inteiro.

Nessa perspectiva, a pergunta “por que estudar *pajubá*?” não poderia ser reformulada como “por que não estudar *pajubá*?”, ou até “por que não estudar outros dialetos/variações?”. O que Morgenstern (2018, s/p.) chama de “literatura canônica

desatualizada” do ENEM, que desanima as alunas no pesadelo da escola e é compensado com “textos sobre dialetos de travestis ou sobre uma vovó lésbica que beija a própria sobrinha, sob o olhar curioso da netinha. O que é normalizado, muitas vezes, é normatizado a seguir” (Idem, s/p.).

Os excertos do texto mostram um posicionamento agressivo, descontextualizado e deturpado dos estudos de gênero, das identidades trans e travestis, das sexualidades, além das outras relações minoritárias, como as questões indígenas, mas que não estão sob as lentes da discussão aqui desenvolvida no momento. Notícias como essa também exemplificam o pânico moral das discussões de gênero em âmbitos sociais e educacionais (BORGES e BORGES, 2018).

Por esse motivo, aqui as vozes tendem a dissonar, visando uma abrangência maior, de pluralizar histórias e lugares de fala. Dialogar com artistas *Drag Queens* possibilita deslocamentos de conceitos, ligações outras para além dos escritos acadêmicos, no sentido de equalizar vozes que não costumam harmonizar com as falas canceladas pela hegemonia.

Para maquiar o olho, lembro-me que o objetivo não é atingir algum padrão de beleza, seja o do saber médico, midiático, das ficções heteronormativas, mas sim enxergar tais construções. O olho da *Drag* pode ser como ela quiser, como sua inventividade – e suas habilidades – criarem juntas. Mais do que pintar um belo olho, prezo pela sua funcionalidade enquanto estar aberto e despido de certezas fixas, adornado de sensibilidades. Para uma *Drag Queen* comprometida ética-estética-politicamente, o olhar é crítico e subjetivo, autônomo na medida dos possíveis e com potencial de vislumbrar /im/possíveis, sendo um olho que olha e que flui o olhar.

Tal característica fluida, ou como Barrionuevo (2017) propõe, pautado no conceito de Rosi Braidotti (2002), nômade, faz parte da construção *Drag*, é deslocar-se por signos sociais, por representações e reapropriações. É arte transformista, transformativa e transformadora.

Braidotti (2002) denuncia a pobreza imaginativa da nossa sociedade e a dificuldade de encontrar uma imagem, uma ficção política, uma figuração para metaforizar as subjetividades pós-modernas, propondo, então, a figuração da subjetividade nômade. A autora também discute o processo de construção de identidade, que não é fixa, e está embasada por modelos europeus, numa ideia de colonização subjetiva.

Por figuração, entendendo as ficções do ciborgue de Haraway (2009), o nomadismo identitário de Braidotti (2002) e a proposta de subjetividade *Drag* de Barrionuevo (2017) como exemplos aqui discutidos, penso na estratégia necessária para oxigenar nossas inventividades e suas potências políticas, como apontada por Rosi Braidotti (2002, p. 09-10).

[...] precisamos nos reinventar. Este projeto transformador começa com a renúncia aos hábitos de pensamento historicamente estabelecidos que, até agora, têm fornecido a visão “padrão” da subjetividade humana. Nós ficaremos melhor renunciando a tudo isso, em favor de uma visão descentralizada e multi-camadas do sujeito como entidade dinâmica e mutante, situada em contexto em troca constante. O nômade expressa minhas próprias figurações de uma compreensão situada, culturalmente diferenciada do sujeito. Este sujeito também pode ser descrito como pós-moderno/industrial/colonial, dependendo de seu lugar. Esses lugares diferem e essas diferenças têm importância. Eixos de diferenciação como classe, raça, etnia, gênero, idade e outros interagem uns com os outros na constituição da subjetividade, a noção de nomadismo se refere a ocorrência simultânea de muitos deles de uma vez. Subjetividade nômade tem a ver com a simultaneidade de identidades complexas e multi-camadas.

Já o ciborgue é o corpo acoplado, as identidades para além de natureza e cultura, inserções pós-gênero de pessoa, natureza e máquina, reapropriando-se e singularizando-se de maneiras mais inventivas e dissonantes (HARAWAY, 2009). Faz parte da noção de *Drag* que discuto aqui, por entender a própria maquiagem como elemento prostético constituinte da performance/existência *Drag Queen*.

Ao propor a subjetividade *Drag* como uma hibridização das subjetividades nômade e ciborgue, Gustavo Barrionuevo (2017) apresenta essa transitoriedade, das diversas camadas que compoem a performance transformista, dos acoplamentos ciborguianos que fazem parte da montagem, que não terminam na sujeita que se propõe experimentar, mas pessoas outras que cruzam com essas figurações. Como aponta o autor,

atrás da figura de um nômade ou de um ciborgue está a ideia de desterritorialização, a pré-figura que antecede ambas figurações trata de subjetividades conscientes de seu deslocamento e da sua habitação entre as fronteiras de um sistema binário de identidade (BARRIONUEVO, 2017, p. 61).

É preciso exercitar o olho para que ele possa se deslocar e desterritorializar, podendo, assim, identificar as hierarquias e os sistemas de privilégio, por exemplo.

Esse olho ciborgue, acoplado de máscaras alongadoras de cílios, o olho nômade que amplia seu campo de visão pelas experiências de outras pessoas, um olho empático e atento aos cantos, às margens.

Gustavo é, além de pesquisador, artista visual e *Drag*. Usa, inclusive, seu próprio nome em suas montações. Em concordância com as ideias de deslocamento da *Drag* e possibilidades de deslocamentos outros a partir da performance *Drag Queen*, Malonna (2018 *apud* SURIANI, 2018, p. 72) também propõe que

às vezes a gente, como drag, se coloca na posição do erro e do engano como representação para criar discussões e reflexões, é esse o pacto ficcional que deve tentar ser instaurado quando a gente age, fala ou existe como drag. Em que momento eu estou me posicionando como um herói, um vilão, uma vítima ou um algoz? Qual a minha posição nessa narrativa que se instaura na dramaticidade que está acontecendo a partir do momento em que eu me monto?

Draga da Quebrada continua, ainda, dizendo que, por ser arte, não há limites para quem pode ou não fazer, dizendo que “*Drag* é arte, *drag* é para todos, todas e todes” (SURIANI, 2018, p. 60).

Draga é também uma interlocutora com diversos marcadores, sendo um deles a travestilidade. Um ponto crucial para o entendimento dos pontos de aproximação e diferença entre performance social e performance artística é a diferenciação da arte *Drag* e das identidades trans.

Para Jaqueline Gomes de Jesus (2012), pesquisadora trans, a identidade trans, masculina ou feminina, é a reivindicação de tal reconhecimento, independentemente de processos cirúrgicos. O que, para Judith Butler (2003), seria a performance de signos sociais pertencentes ao espectro masculino ou feminino naturalizados hegemonicamente por repetições performativas, ou seja, a manutenção dos lugares de masculinidade e feminilidade hegemônicos por reforços, padrões e repetições performativas, por discursos, por currículos explícitos e ocultos. A pessoa trans é aquela que atravessa essas linearidades culturais binárias, podendo desestabiliza-las.

Para Luma de Andrade (2012), há uma diferença notável entre transmeninas e travestis de grandes centros para as de interior, desde o entendimento e as imagens em quem espelhar-se, até os acessos aos recursos tecnológicos, seja financeiramente por caminhos hegemônicos e medicalizados, ou por caminhos

alternativos, como as práticas de bombas de silicone industrial a fim de modificar o corpo de maneira rápida e mais barata. De qualquer forma, a intervenção cirúrgica e/ou hormonal não é uma exigência, um determinante, por estar dentro da lógica binária de sexo/gênero, ou seja, a identidade feminina não precisa respaldar-se nos signos sociais atrelados às feminilidades, podendo recombinar diversos destes signos no exercício de se construir, se singularizar. O corpo da travesti, justamente por isso, contrapõe a ideia de corpo cartesiano, como essência, e amplia a ideia de corpo sociológico, que apreende signos durante a vida.

As duas concepções de identidades são tradicionais, as duas cristalizam o conceito de homem e de mulher, as duas negam as múltiplas formas de ser homem e de ser mulher, as duas negam a possibilidade de uma fusão, de uma reconstrução, de uma invenção, de uma trans-formação. A concepção pós-moderna é da ordem do devir, do trânsito, da aventura, da mudança (ANDRADE, 2012, p. 89).

A transexualidade não é uma doença, não tem ligação com a orientação sexual de cada indivíduo, e pode ser identificada em diversos momentos da história da humanidade, em diversos lugares e dentro de culturas outras que não a nossa, ocidental, eurocêntrica, colonizada, com entendimentos diferentes, relações sociais diferentes (JESUS, 2012) (Megg OLIVEIRA, 2018).

A diferença apontada no corpo trans, mas também equivalente aos diferentes do tal sujeito hegemônico universal, é usada no sentido da manutenção da normalidade, negligenciando a importância dos processos de diferenciação na constituição da própria noção de centro, de padrão. A cobrança da hormonoterapia ou das mudanças cirúrgicas no corpo da transmulher, por exemplo, funcionam na lógica de perpetuar a validade “natural” do corpo sobre as constituições culturais, performativas e subjetivas (ANDRADE, 2012).

Nesse ponto, o processo hormonal não funcionaria como as maquiagens sobre o rosto da artista *Drag*? Uma intervenção ciborguiana, tecnológica, mercadológica, em cima de um dado biológico naturalizado, que o modifica e acessa um lugar de reivindicar a validade daquela identidade desviante. O que Paul Preciado (2018) chama de *Bio-Drag*, essa ideia de intervir e reinventar dados até então estáticos, como fatores biológicos e hormonais, por exemplo.

A travesti, na pesquisa de Jaqueline (2012), é apontada como pertencente ao universo das feminilidades, mas não necessariamente como mulher, escapando ao

enquadramento binário da separação de “homem” e “mulher”. A autora também aponta que a palavra em si carrega um estigma. Entendo, portanto, a potência política de se afirmar travesti em espaços higienizados como os da produção de saberes;

Já no que tange o transformismo, a autora aponta que “*Drag queens/kings* são transformistas vivenciam a inversão do gênero como espetáculo, não como identidade” (JESUS, 2012, p. 10). Trata-se, enfim, de uma performance pensada para a cena, uma performance artística.

Entrementes, não é algo incomum que o entendimento da identidade de sujeita trans perpassa os experimentos de montar-se. Além de mim, artistas como Draga da Quebrada, Satyne Haddukan e Pamella Sapphic (@pamellasapphic) descobriram-se por meio das experiências transgressoras de autoficcional-se, montar sua *Drag* brincando com os possíveis e /im/possíveis de ser e estar no mundo.

Toda essa raiva que eu sentia dos padrões impostos eu colocava na minha *drag*. Quer que eu use batom? Então tá, eu ia lá e fazia uma boca gigante. Aí comecei a perceber que não precisava daquilo tudo que era imposto para mim, e tive a liberdade de falar “eu não quero, eu não vou usar maquiagem no meu dia a dia, eu não preciso ser feminina”. Perdi meu emprego por causa disso e fui percebendo aos poucos que eu era na verdade um homem trans e a minha *drag* realmente me mostrou isso (SAPHIC, 2018 *apud* SURIANI, 2018, p. 90).

Por relatos e experiências como essa de Pamella Sapphic, é possível pensarmos como o exercício de autoficção, neste caso, usando como paradigma a linguagem artística, a figuração *Drag Queen* pode potencializar uma forma inventiva de dizer de si; formas mais livres de se performar socialmente, além de binários cristalizados, e uma relação mais lúdica, satírica, com as normas sociais de gênero e sexualidade.

O jogo com a *Drag* é também sobre trânsitos, sobre não pertencer. O deslocamento subjetivo, que, para Barrionuevo (2017), se aproxima dos nomadismos identitários de Braidotti (2002), possibilitados pela experiência de ser/estar em *Drag* pode dialogar muito bem com o não lugar das pessoas trans nas instituições formais, a escola, por exemplo (MAIO e SILVA, 2018), o que Luma Andrade (2012) também chama de (des)caminhos, as estratégias de pertencimento

e sobrevivência de subjetividades que destoam do quadro ficcional de norma imposto socialmente pela hegemonia.

Portanto, não é coincidência que a ideia de *pe-drag-ogia* é aqui trabalhada pensando além dos muros da escola, das salas de aula; faz parte de uma noção de educação de sujeitas, de vida, de olhares sensíveis, delineados e embasados nos entendimentos de pedagogias plurais (ANDRADE, 2012), das pedagogias transgressoras (hooks, 2013), que subvertam os currículos, as normas sociais que prendem e cristalizam pulsões e desejos.

## **2.1 GALATHEA X EM: *Eu estou pronta para mudar isso***

Dias atrás, meu colega de quarto, morador da *Haus of X*, estava cozinhando e pediu-me para cortar o alho. Eu fui cortar e fiquei intrigada, talvez por demasia, demorando-me longamente na tarefa. Estava curiosa. É um bulbo? É como uma cebola? É uma raiz, ou uma semente? Eu não sabia nada sobre o alho. Bombardeei o menino com perguntas, que ele também pouco soube responder.

Pensei então que deveria ser algo sem importância. E, ao mesmo tempo, indignei-me com o conformismo. Poxa, é algo que está frequente no meu dia, e eu sequer vou me esforçar um pouquinho para saber o que é? Vou comer e me contentar em jamais saber, se não tiver alguém para me contar?

Então, fui procurar, assim, rapidinho, no Google mesmo, algumas informações sobre o alho. Rapidamente o site de pesquisa me respondeu, é uma planta, erva, pode ser comestível, em forma de bulbo, como a cebola, e os dentes de alho são na verdade folhas escamiformes, ou catafilos, que são folhas modificadas, e por isso não parecem as folhas verdinhas das árvores, e fazem bem para a saúde, tendo sido usado como remédio há séculos.

Ainda tem um monte de coisa sobre o alho que eu não sei, e talvez nunca saiba, e talvez tudo bem. Essa breve pesquisa informal foi só para eu saber que realmente não é algo sem importância. Curiosidades pequenas, como essa, podem ser fontes de potentes descobertas.

Fico me questionando qual foi a curiosidade de Emerson Munduruku ao experimentar folhagens, sementes e flores para compor sua *Drag Queen*, Uýra Sodoma (@uyrasodoma). As pinturas corporais, os materiais recém colhidos da floresta amazônica, quem sabe até folhas escamiformes, eventualmente?

Uýra conecta-se com a floresta pela sua performance, pelo seu apelo político, de proteção e preservação ao meio ambiente, por sua formação como bióloga, por sua descendência indígena, por diversos laços que criou e desenvolveu em sua vida (SODOMA, 2018 *apud* France PRESSE, 2018).

A artista revela que sua urgência em se montar devia-se ao fato de que “O Brasil estava vivendo um golpe. Houve muitas manifestações artísticas em toda Manaus, e eu me perguntava como acrescentar outras perspectivas ao meu trabalho. Era decisivo que Uýra existisse” (SODOMA, 2018 *apud* PRESSE, 2018, s/p.). A artista refere-se ao contexto de 2016, no golpe, conhecido como processo de *impeachment*, da ex-presidenta Dilma Rousseff.

Uýra fez de seu cotidiano uma ponte para o extracotidiano, o lúdico, o inventivo. Fez-se protesto vivo, arte-natureza e acoplou em si toda a vida que visa proteger – desde o elemento crítico de gênero da arte *Drag* até sua militância ecológico-política com vidas da floresta. A *Queen* ainda afirma que

vivemos um desmonte apelidado de reforma em todos os campos da sociedade brasileira, desmonte de articulações positivas, de direitos conquistados. A gente vive uma época de grave violência, terras e reservas indígenas que estão ameaçadas de invasão por acordos empresariais (SODOMA, 2018 *apud* PRESSE, 2018, s/p.).

Uýra trabalha levando discussões que visam à conscientização das pessoas no que tange a questão ambiental. Sua performance *Drag* é fundamental, a medida que revela as potências criativas da floresta e possibilita uma melhor relação de afetos com aquele lugar. Uma significação poética por meio de sua arte.

E imagine de quais curiosidades insaciáveis nasceram as experimentações de Raphael Jacques como sua *Drag queer* Alma Negrot (@almanegrot). *Drag queer* porque “No final das contas, a Alma não é uma pessoa. Ou não é uma persona só, não é uma coisa só. Ela é a transitoriedade de tudo aquilo que eu gostaria de ser” (NEGROT, 2015, s/p.).

Nesse entendimento, nem *Queen*, nem *King*. *Queer*, por ser algo entre, algo que não cabe nessas caixinhas binárias. Sua vivência perpassa o movimento anarcopunk e ocupações em movimentos sociais, trabalhando com sua arte e com experiências no movimento da performance.

Seu processo inventivo enquanto *Drag Queen* também reflete sua atitude inventiva, provocativa, quanto à performance social de gênero. “Nunca me senti necessariamente nem homem nem mulher. Sempre tive uma vontade de ser outra coisa, de não ser nada disso” (NEGROT, 2015, s/p.). Descreve-se como uma pessoa não binária, não branca, pobre, ou seja, *margi(a)nal* em diversos aspectos.

Como Uýra, Alma também entende que folhas fazem parte de seu corpo, sua montagem *Drag*. Algo que poderia ser entendido como grotesco é exatamente onde reside a beleza da arte, nessa transitoriedade entre os inimagináveis.

Às vezes eu me pego pensando como as coisas poderiam ser muito mais fáceis se eu... deixasse de mudar de ideia... se eu resolvesse fixar em algum lugar, se eu resolvesse fixar em alguma identidade. Mas eu não consigo. Então eu vou viver o resto da minha vida tendo crises de identidade de gênero, tendo crises de orientação sexual, e me desconstruindo e reconstituindo o tempo todo (NEGROT, 2015, s/p.).

A estética do devir, desse processo incansável de invenções de si, está presente em sua vida, em sua arte, e que dificilmente se dissociariam de todo. Alma Negrot é uma explosão de sentidos, cores e texturas. É a superação da própria humanidade da *Drag*: é pintura viva.

Essa urgência inventiva, dentro de todo um universo *queer*, resulta em manifestações artísticas tão diversas, tão plurais, opostas e absurdamente diferentes, mas ainda assim, identificam-se com a mesma palavra: *Drag*. As urgências podem até ser diferentes, mas partem de um incômodo, uma preocupação, uma militância, uma indagação, talvez. Bob the *Drag Queen* (@bobthedragqueen) (2016), vencedora da oitava temporada de *RuPaul's Drag Race* (@rupaulsdragrace), no ano de 2016, também se entende e se afirma como *Drag* militante, defendendo que este é o presente-futuro das artistas de hoje.

Bob, que é também seu nome fora de *Drag*, é comediante, negra, engajada, e revela no reality já ter sido presa enquanto participava de protestos, montada de *Drag*. Além de seu humor irreverente e sua potência política, a artista ainda traz reflexões atuais quanto à comunidade LGBTI.

Em entrevistas ao *Seriously.TV*, Bob se posiciona contrária à segregação de pessoas trans do universo *Drag Queen*, uma vez que existem artistas, tanto *Queens* quanto *Kings*, que se identificam como trans, e o que elas são não as impede de fazerem sua arte (THE DRAG QUEEN, 2016).

A artista também comenta a estranheza da presença de *Drags*. Nós somos chamarizes, e as pessoas prestam atenção nesses corpos. Há lugares em que tais presenças são menos rejeitadas, mais comuns e até apreciadas, mas sempre será contracultura (THE *DRAG QUEEN*, 2016).

Não é incabível pensar que, mesmo no nicho, nas baladas, na comunidade LGBTI, algumas performeiras passam por recepções diferentes. *Drag* é plural, e mesmo subversivas por legado, podem(os) reproduzir padrões, receber(mos) mais apreço por aparências que agradem as cobranças hegemônicas.

É coerente saber que essas estruturas, que se repetem dentro das nossas bolhas que constantemente se esforçam para desvencilhar-se dessas práticas violentas e normatizadoras, estão ao nosso redor de diversas formas, cerceando nossos direitos. A mesma crítica que Bob the *Drag Queen* (2016) faz a quem segrega pessoas trans da comunidade *Drag* é refeita às pessoas que acham que transmuleres e travestis não devam usar banheiros femininos, argumentando que “[...] about 20 years, people are gonna be like, oh, you were trying to make women use’s the men restroom. Hmm. You’re gonna look ridiculous<sup>19</sup>” (THE *DRAG QUEEN*, 2018, s/p).

Saber que estamos imersas nessas estruturas faz com que a gente seja mais autocrítica. É reconhecer alguns comportamentos que criticamos em nossas próprias ações, e usar isso como dispositivo de desconstrução, de aprendizado, como é apontado por Peppermint (@peppermint247) (2018), participante da nona temporada de *RuPaul’s Drag Race*, após a polêmica de mulheres, cis ou trans, não poderem fazer parte da cultura *Drag*, afirmado pela própria RuPaul.

Sendo uma *Drag Queen*, negra, e identificando-se como uma transmuler, Peppermint responde às afirmações, dizendo ser muito grata pelas oportunidades que o programa lhe ofereceu, porém, discorda das colocações, uma vez que a cultura *Drag* e as mulheres, cis ou trans, cresceram e evoluíram, alimentando-se mutuamente. E lembra da importância do diálogo para lidar com situações conflituosas como essa, “RuPaul emitiu um pedido de desculpas, que eu acho que é um passo importante nesta conversa em curso. Mostra a todos nós que há espaço para crescimento, educação e espero um pouco de evolução” (PEPPERMINT, 2018, s/p.).

---

<sup>19</sup> Tradução livre: “[...] daqui uns 20 anos, as pessoas vão ficar tipo, oh, você estava tentando fazer mulheres usarem o banheiro de homens. Hmm. Você vai parecer ridícula”.

Para além da problematização quanto à contribuição de nós, transmulheres e travestis, para a nossa cultura *Drag Queen*, Peppermint reforça o traço machista, misógino e sexista dessas afirmações, que mesmo partindo da comunidade LGBTI, estão dentro de uma lógica cultural opressora.

[...], e acredito que pessoas de todas as expressões de gênero e corpos podem contribuir para desafiar essa cultura. Este é um problema pessoal para muitas pessoas, inclusive eu. Infelizmente não será a primeira vez que ouviremos uma mulher não pode fazer algo que um homem pode fazer. Eu estou pronta para mudar isso (PEPPERMINT, 2018, s/p.).

*RuPaul's Drag Race* está, atualmente, com 10 temporadas veiculadas, mais quatro *spin-off*, chamados de *RuPaul's Drag Race All Stars*, tendo mais uma temporada confirmada na série principal. Lançou, divulgou e alavancou a carreira de centenas de artistas e seria inocente dizer que não teve nenhuma influência ou impacto, uma vez que há, mundialmente, um reconhecimento e até desdobramentos do programa em outros países.

Dentre, inclusive, as *Drag Queens* maringauenses, muitas concordam que o show foi um divisor de águas, sendo inspirador e empoderador em diversos aspectos. Há, visivelmente, um saldo positivo para a cultura *Drag*, para a visibilidade, representatividade e circulação de nossas vozes e artes. O que não significa que não existam falhas e problemas.

Uma situação parecida aconteceu com a produção nacional *Super Drags* (@superdrags), primeira produção animada da Netflix Brasil. Tendo artistas nacionais envolvidas, como Pablo Vittar (@pablovittar) e Silvetty Montilla (@silvettymontilla), o desenho animado para adultas foi repudiado pela bancada evangélica e pela Sociedade Brasileira de Pediatria antes mesmo de sua estreia (IG, 2018), sendo cancelado após a liberação da primeira, e única, temporada.

O espantoso não é tentarem impedir a veiculação do desenho, não é nenhuma novidade que a onda conservadora neofascista que vivemos hoje nos silencia em diversas instâncias. Vide os projetos conservadores que querem podar as docências anteriormente citados. Ressalto aqui, também, a ligação do Partido Político Democratas (DEM), um partido de direita, ao MBL – Movimento Brasil Livre, na figura de Kim Kataguirí, atualmente Deputado Federal pelo DEM, e um dos nomes por trás do MBL;

A crítica ao *Super Drags*, feita pelo Deputado Federal (DEM – AC) Alan Rick, incluía acusações de sexualização infantil, piadas sexuais e inapropriadas e afirma que “estamos vivenciando tentativas sórdidas de influenciar sexualmente nossas crianças” (RICK, *apud* IG, 2018, s/p.).

Apesar da classificação indicativa do desenho explicitar que não é para crianças, o argumento de influência infantil ainda aparece e fica dúvida o entendimento se é de total responsabilidade da família a educação sexual da criança, e se de fato essa família não tem sequer controle sobre os desenhos animados que as filhas têm acesso.

O que ele entende por influenciar? Será que se fosse tão simples assim, as novelas de casais heterossexuais, cisgêneros e brancos não teriam influenciado todas nós a sermos exatamente assim? Parece uma simetria um pouco irreal, porque se mostram dois pesos e duas medidas. O que desvia da expectativa hétero-cis-padrão é passível de censura por seu teor de doutrinação, mas não se problematiza a doutrinação justamente deste padrão imposto socialmente?

Mas mais do que isso, é espantoso ver como a comunidade LGBTI rechaçou a produção. As acusações de falocentrismo, cenas de assédio e a problematização quanto ao estereótipo que se usa de bixa, da negritude, de gordas e de padrões são, sim, cabíveis e legítimas (Reginaldo JUNIOR, 2018). A questão é, por que ao invés de buscar a melhoria por meio da crítica, como Peppermint, artista e militante, há um número crescente de reclamações negativas e boicotes?

Será que é possível pensar em formas de criticar e produzir, e ser construtiva, ou desconstrutiva, ao invés de destrutiva? Vejo movimentos de *Drag Queens*, artistas trans, *queers* e diversas outras militâncias por todos os lugares, transformando problemas em potências, positivando vivências, discutindo e reformulando ideias, como Uýra e Alma, por exemplo, ou o humor crítico de Bob the *Drag Queen*.

Às vezes pensamos no olho pronto, mas negligenciamos que existem camadas e camadas de cosméticos que nós nem sabemos quais são. Onde, quando e como cabem as minhas dúvidas? Faz mais mal do que bem? Criticar pode melhorar? Fico refletindo essas necessidades enquanto penso no quanto de coisa que eu ainda não sei, e no tanto de coisa que as artes me contam. Não procuro respostas, procuro diálogos, e acredito que dialogando podemos crescer.

### 3. CONTORNOS

De olhos pintados, passo então para a possibilidade de remodelar meu rosto com técnicas de luz e sombras, conhecidas como contorno. Os contornos afinam, entortam, aumentam e remodelam traços, e abrem a possibilidade de vir a ser uma infinidade de coisas por suas recombinações e experimentações na pintura facial de uma *Queen*. Penso também que por vias educacionais podemos aprender a contornar nossas existências, enquanto estéticas, enquanto desenhos de si (BARRIONUEVO, 2017), e neste desenhar-se, o contorno (pedagógico e/ou artístico) está em favor de positivar os devires.

Adianto também que alguns contornos são mais bem quistos do que outros. Pensar nas possíveis adaptações e negociações entre tais traços, as relações entre si e as possibilidades de subversões é também um trabalho de pesquisa para a *Drag* que quiser fazer-se engajada pelos caminhos apontados por uma possível *pe-drag*-ogia.

Aqui, discuto as questões educacionais, como se dão dentro e fora de escolas, especialmente no que tange às questões de gênero, sexualidade, étnico-raciais, diversidade e direitos humanos, procurando as falhas estruturais que fazem com que tais corpos sejam evadidos, ou melhor, expulsos de instituições sociais de diversos âmbitos.

Para começar, valho-me de algumas autoras para definir a relação entre a ficção da normalidade e os corpos abjetos, as subjetividades marginalizadas, passeando brevemente por algumas teorias para então desdobrar outros questionamentos.

Para o existencialismo de Jean-Paul Sartre (2010), não se nasce heroína ou covarde, uma vez que a essência, o substrato inerente é negado, como a própria ideia de um deus criador a quem se atribui responsabilidades, convidando as sujeitas a responsabilizarem-se por suas performances de si.

Já para Simone de Beauvoir (1970) com sua célebre frase afirmando que ser mulher é uma construção, durante a Segunda Onda feminista na qual os conceitos de gênero foram analisados por seu viés de construtos sociais, há também o deslocamento do conceito inato de ser homem ou ser mulher. “Para a filósofa francesa, a mulher foi constituída como o *Outro*, pois é vista como um objeto, na

interpretação que Beauvoir faz do conceito do “em si” sartreano” (RIBEIRO, 2017, p. 37).

Judith Butler (2003), com a Teoria *queer* já na Terceira Onda feminista, usa a figura da *Drag Queen* para mostrar o teor parodístico de tais gêneros, naturalizados como normais, escrachando o ato de montar-se e performar gêneros como jogos. O ato de montar-se e transitar entre as normas de gênero pode denunciar o teor ficcional destas mesmas normas e a *Drag* é a metáfora concreta de tal deslocamento, reconhecendo que nem toda montagem é crítica, subversiva ou politicamente engajada, e não é esta manifestação artística que aqui está em foco.

Posterior à filósofa, Paul B. Preciado (2014) desloca mais uma vez, com a relação de retroalimentação do dildo-pênis-falo, explicando que a existência de dildos já coloca o pênis “natural” na condição de ficção, uma vez que o privilégio fálico pode ser redesignado às plasticidades tecnológicas, denunciando as implementações da tecnologia e do interesse capitalista nas concepções de gênero e sexualidade.

No Brasil, Luma Nogueira de Andrade (2012) sugere o conceito de travesti de si mesma, partindo da premissa que assimilamos os signos culturais que nos contemplam constantemente, travestindo-nos de tais referências, sejam elas coerentes com as normas ficcionais hegemônicas (pessoas cisgêneras), ou divergentes delas (pessoas trans e travestis), reconhecendo também a multiplicidade de feminilidades e masculinidades. A autora entende essa identidade como pós-moderna, podendo-se dizer, portanto, pós-identitária, inventiva, em coerência com a potência inventiva que Marcia Tiburi (2018, p. 80) atribui ao movimento feminista, por exemplo.

Lutar pelo direito à autoimagem é, por outro lado, lutar por uma identidade, reivindicação das pessoas que foram invisibilizadas na opressão do espetáculo que mede as pessoas pela aparência. A identidade é a imagem que temos de nós mesmos. Ao mesmo tempo, para pessoas que são marcadas e, desse modo, saíram da invisibilidade para uma visibilidade negativa, pode-se lutar também pela superação da própria identidade.

Este breve passeio por teorias que marcam o normal/objeto num binômio fictício de padrão tem, também, uma crítica curricular. Um autor homem, cisgênero, europeu, branco, heterossexual, é lido e circula sem maiores problemas. Já uma autora mulher, com os mesmos outros marcadores hegemônicos, como Simone de

Beauvoir, com quem Sartre inclusive se relacionava, gera polêmicas ao ser lida ou veiculada. Alguns contornos, como eu disse, passam por chancelas que outros não. Faz-se intrigante, então, a possibilidade de piratear tais lugares com as redesignações de traços pelas maquiagens.

O que Luma Andrade (2012) chama de currículo oculto trata disso, o que está além, o que está entre os escritos curriculares. Entender porque nomes masculinos aparecem mais que femininos faz parte de entender a lógica patriarcal que compõe o currículo, e está validada socialmente por estas práticas pedagógicas de correção, de punição, do que desvia disso. Não cabe apenas à escola, pelo contrário, a escola como instituição está tão inserida quanto outras instâncias, quanto às próprias sujeitas.

Todos que estavam naquela sala entenderam o recado, e a razão que levou meu colega e minha professora a fazerem uso de uma “pedagogia” extremamente inquisitorial. O que eles fizeram contribuiu imensamente para o nosso aprendizado. Aprendemos juntos, naquele episódio, sobre o que deveríamos fazer diante de situações equivalentes. Neste caso, a violência física e verbal seria o método educativo mais eficaz, não sendo algo desumano, pelo contrário; a intenção, pelo menos na visão deles, era humanizar e educar para a vida. Talvez a disseminação desta pedagogia na família; na rua, com os colegas; na igreja, pelos pastores e padres; no trabalho, pelo patrão; nas escolas, pelos gestores e professores, tenha ajudado a provocar um índice tão elevado de homicídios de homossexuais e travestis no Brasil (ANDRADE, 2012, p. 73).

Um exemplo disso foi o escândalo causado pela inserção do trecho de Simone de Beauvoir na prova do ENEM, no ano de 2015. Além das críticas em redes sociais, a página da autora na plataforma Wikipédia sofreu alterações de usuárias conservadoras e contrárias às questões feministas e/ou de gênero. Dentre as ofensas e desfavores, os termos estupro, pedofilia, nazismo e outras formas de diminuir sua capacidade intelectual por denúncias quanto à sua sexualidade não heterocentrada são frequentes (Rafael BARIFOUSE, 2015).

Butler, em sua vinda ao Brasil no ano de 2017, passou por violências diretas. O grupo conservador contrário às discussões de gênero e sexualidade atacou por diversas instâncias, virtuais, formais e físicas, a presença, o trabalho e a participação da filósofa; não diferente das leis da mordaza que tendem a cercear e calar professoras quanto às pautas de educação de gênero. Tais movimentos não são

isolados, estando ligados também com as censuras sofridas nas manifestações artísticas *queers*, como o Queermuseu<sup>20</sup> (Nina FINCO, 2017).

O caso de Paul Preciado exige uma atenção mais crítica. Sendo ele um transhomem, e tendo assumido e performado isso após suas publicações e teorias, já em 2010, é comum encontrarmos suas referências com seu nome morto, o nome de registro, o que configura por si só um problema burocrático que ressalta uma transfobia estrutural. Mas esses três casos revelam, também, outros marcadores que permeiam as verdades produzidas e as ciências hegemonicamente validadas, ficando evidente a força empregada no silenciamento das filósofas mulheres, enquanto filósofos homens de linhas de pensamento similares, posicionamentos políticos parecidos, são lidos, veiculados e definem currículos e saberes.

A disputa sobre a hegemonia curricular não se dá somente nas manifestações de grupos conservadores mas, mais que isso, envolve nossa formação desde as primeiras instâncias sociais, como a escola ou a família. Megg Rayara Gomes de Oliveira (2017), primeira doutora travesti preta do Paraná, identifica o embranquecimento curricular dentro das escolas, e como isso se desdobra nas subjetivações, inserções e pertencimento da juventude negra. Somado isso à heteronorma cissexista, tais corpos e subjetividades marcadas como bixas pretas pela autora relatam as violências simbólicas, físicas e estruturais.

A falta de referência, seja nos currículos, nas ruas, nas mídias ou em qualquer instância acessível à juventude, ceifa a possibilidade de autoidentificação. É o perigo de uma única história (ADICHIE, 2009), que se passa como real, normal e natural, por repetição e imposição, saturando corpos que se subjetivam com o mesmo bombardeio de referências ficcionais e inatingíveis de padrões hegemônicos.

Para pensar em autoidentificação, recorro à metáfora do espelho proposta por Andrade (2012, p. 84): “Passamos a ser espelhos para as futuras travestis do município de Morada Nova e de outras cidades”, para dizer da transmuler ou travesti que serve de molde, que inspira, que acolhe, que mostra caminhos possíveis para jovens transmeninas ou travestis, ideia também trazida nas metáforas das casas *Drag*, as *Haus*, em que as matriarcas acolhem aquelas que ainda não se entendiam como pertencentes, como possíveis (Marina Leitão MESQUITA, 2011). A

---

<sup>20</sup> Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira, exposição de obras de artistas *queer* que foi vetada e rechaçada, ameaçada e difamada por conservadores e religiosos extremistas (Júlia Dias CARNEIRO, 2018).

ausência de pessoas trans como moldes coloca a criança/jovem no lugar de isolamento.

Nesse sentido, em diálogos com as interlocutoras travestis de Luma de Andrade (2012), quando confrontadas com afirmações sobre a identidade travesti e não se enxergarem contempladas por tais definições, fica bastante explícito como as “verdades” escolares podem ser tóxicas às jovens travestis e transmeninas, ou subjetividades outras que desviem das normas de padrão ficcional.

Deslocando essa problematização para a cultura *Drag*, o fenômeno Pablo Vittar vem sendo, para muitas artistas atuais, o espelho em quem se inspirar, uma vez que a artista faz-se conhecida em nichos mais hegemônicos “[...] as crianças demonstram conhecer algo de uma cultura *Drag*, ao confundir Femmenino com Pablo Vittar e, em seguida, cantar em coro a música dessa artista *drag*, [...]” (CASTRO; SENA; QUEIROZ, 2018, p. 02). Essa referência, apesar de sua performance ainda estar dentro das noções de padrões de feminilidade, serve de plataforma para que outras artistas tenham acessos, façam-se possíveis, como na sala de aula aconteceu com Femmenino (@femmenino), foi reconhecida como artista *Drag* pelo repertório das crianças ter a figura de Pablo Vittar para recorrer.

A falta de referências é extremamente danosa às criações artísticas das maquiagens, uma vez que limita os repertórios dos possíveis para o salto para os /im/possíveis. Quanto mais for possível imaginar-se, ficcionar-se de formas outras, mais factível será sua transformação no plano do real. Os contornos estão aí para redefinir rostos pelo viés do imaginário, fazendo-se possível e recompondo o plano do real, denunciando a ficcionalidade naturalizada como norma (CASTANHEIRA, 2018).

Megg Rayara (2018) relaciona o racismo e a transfobia como dispositivos de poder e controle nas sociedades ocidentais, pautados numa heteronorma-cis-branca-cristã, em vias de perpetuar o lugar normativo de corpos privilegiados, denunciando, assim, um apagamento epistêmico, social, cultural e artístico de pessoas trans, da negritude, de mulheres em geral;

Ao fazer esse comentário, a autora embasa-se em estudos de culturas e religiões outras, especialmente de matrizes africanas, apontando formas de relacionar-se com as identidades trans para além do horror e da correção, podendo ser ligada ao sagrado, desligada de binários cristãos e capitalistas de produção e controle de corpos (Megg OLIVEIRA, 2018). Tal entendimento permite também o

exercício de pensar mundos outros, ficcionar outras possibilidades para subjetividades travestis e transexuais que sejam independentes das relações hegemônicas de opressão.

Mesmo os saberes sobre tais corpos são chancelados pelas mesmas pessoas, privilegiadas com o reconhecimento de verdade hegemônica, mesmas verdades brancas, heterossexuais, elitistas, cisgêneras... O fato de a tese da Dr<sup>a</sup> Luma Nogueira de Andrade, primeira doutora travesti do país, existir apenas em 2012, ou o doutoramento de Megg apenas em 2017, ou mesmo a minha presença em um programa de pós-graduação, sendo a primeira aluna trans a ocupar tal espaço em um Mestrado na UEM, também em 2017, denuncia o apagamento de professoras e pesquisadoras trans e travestis na construção dos saberes.

Ou seja, até recentemente, mesmo quando inseridas em currículos, nós, corpos trans, fomos tratadas pelo viés e pela perspectiva cisgênera. Uma vez que agora, o /im/possível torna-se factível, com uma ascensão ainda que pequena de pessoas trans às plataformas de fala, como o doutoramento de Luma e Megg, por exemplo, conseguimos reivindicar um lugar de fala que por muito tempo foi-nos impedido de acessar.

Ao defender o lugar de fala de pessoas trans e travestis, não é o intuito dizer que tais estudos e temas são exclusividade epistemológica do grupo em questão, mas sim reconhecer e validar a subversão de falar de si, de deixar de ser a perspectiva de “a outra” e passar a ser a sujeita de sua própria fala, sua própria pesquisa, sua própria produção. Pauto-me nos estudos de Djamila Ribeiro (2017) quanto à relevância ética de respeitar os locais de fala, também de acordo com Braidotti (2002, p. 08).

[...] o branco contém todas as outras raças [...] O reverso, entretanto, não é o caso: negros e outras minorias étnicas não necessitam desta lógica especulativa para ter um lugar próprio. Como Deleuze argumentou, o centro está morto e vazio; não existem começos lá. A ação está nos portões das cidades, onde tribos nômades de políglotas viajados estão descansando.

Pela metáfora da maquiagem, o local de fala diz da possibilidade de eu mesma redefinir meus contornos, e não que contornos sejam impostos, pintados ou fixados em minha face. Ou, então, da possibilidade de contornos múltiplos e plurais circularem, em oposição à validação de uma mesma técnica de padronização facial.

Deslocando essa ideia para a categoria do gênero, a estrutura escolar busca normatizar e normalizar corpos e subjetividades em binários opostos e assimétricos, ficcionados como naturais, circulando verdades e saberes que perpetuem tais hegemonias. A presença de corpos trans e travestis ameaça essa frágil estrutura, estudos de gênero denunciam a ideologia por trás da naturalização, disparidade racial não pode ser admitida para não romper a ilusão de igualdade.

Este movimento de coerção, correção e punição da transgressão de gênero e/ou sexualidade não é particular ao atual contexto histórico brasileiro. Desde a colonização brasileira e antes disso, já na Europa, a identidade trans era passível de correção, seja por hábitos sócio-culturais, intervenção legal/judicial, na figura da polícia, nos registros criminais que constam nomes masculinos atrelados ao comportamento transgressor de travestir-se, espancamentos, violências e tantas outras formas de humilhação (Megg OLIVEIRA, 2018).

Tal entendimento também se reflete nas relações escolares, que aqui identifico como a parte oculta, o não dito nos âmbitos curriculares, uma ideologia de gênero anterior, entranhada nos comportamentos heterocentros e normatizados por padrões binários e dicotômicos de performances de gênero, que permitem e chancelam ações violentas, opressoras, com intuito de correção e/ou punição dos corpos que escapam, que transgridem. A ficção de normalidade é uma ideologia de gênero, que diz o que pessoas podem ou não ser. Quando feministas e estudiosas da área de gênero denunciam violências como essas, a sociedade desacredita-nos, ancorada na ideia de verdade absoluta, ignorando os processos históricos de naturalização de tais hábitos, tais performances e tais conceitos.

Quando elas saíram da rota, quando refizeram o trajeto e a trajetória, não queriam essas pistas (apenas), elas queriam suas próprias veredas, que são muitas, e que divergem ou convergem da/com a rota oficial; elas queriam, por atalho, poder chegar aos pódios, inclusive ao pódio que é entendido como o original. No entanto, para a sociedade de modo geral, a travesti não pode sair da rota e ser nômade, ou ela segue o caminho, ou se perde. Por mais que ela insista que há vários caminhos, a sociedade vai coloca-la à margem e oferecer os atalhos; posto que ela não aceitou o trajeto oficial, não vai ter, oficialmente, o direito de construir veredas ou estradas carroçais. É isso que chamamos de (des)caminho(s), quando analisamos os conceitos dos intelectuais da academia e das inúmeras definições dos participantes da pesquisa – alunos(as), professores(as) e gestores(as) - , percebemos que as identidade travestis estão no limbo, entre o normal e o anormal (ANDRADE, 2012, p. 114).

Durante as eleições para a reitoria da Universidade Estadual de Maringá, no ano de 2018, deparei-me com a violência institucional de apagamento, o assassinato simbólico: total descaso com a portaria 030/2013 (UEM, 2013) da mesma universidade, que garante à pessoa trans o direito de ser reconhecida e atendida pelo seu nome social, podendo inclusive atualizar seu registro acadêmico. Também proíbe a veiculação do nome civil, nome morto, em qualquer instância que não a DAA – Diretoria de Assuntos Acadêmicos, por motivos de documentação para a matrícula. Pode parecer algo pequeno, mas o fato de não haver na lista da votação o nome social, não só o meu, mas de toda e qualquer pessoa que reivindicou tal tratamento, respaldada por uma portaria interna, desdobra-se na total invisibilidade de tais existências dentro do campus.

Por situações como essa, e tantas outras violências estruturais e simbólicas, é um exercício dificultoso encontrar figuras trans e travestis históricas; somos constantemente apagadas por processos burocráticos que insistem na manutenção da norma hétero-cis-sexista (Megg OLIVEIRA, 2018). No ano de 2018, portanto, corre-se o perigo de nenhuma pessoa trans ter votado nas eleições para reitoria da UEM. Nós votamos, sim, mas a burocracia documental vai invisibilizar nossa presença.

Atualmente há a demonização em função de gerar pânico moral, sobre as discussões de gênero, sexualidade e direitos humanos de maneira geral. Isso resultou no apagamento de tais tópicos nos currículos no ano de 2015, durante a votação dos Planos Municipais de Educação (PMEs), numa intensa movimentação conservadora em diversas cidades, como em Porto Alegre - RS (BORGES e BORGES, 2018), Belo Horizonte - MG (PARAISO, 2018), e, inclusive, na cidade de Maringá – PR, com uma avassaladora quantidade de protestos em prol da família e da religião, enquanto nós, poucas, assistíamos, atônitas.

O pânico moral, assim chamado por ser uma projeção muito desproporcional à realidade, instaurado pelo terrorismo midiático e conservador quanto às discussões de gênero e sexualidade na escola é reflexo de um medo social de que estruturas como “família”, “casamento”, e conceitos como “homem” e “mulher” sejam questionados e deslocados (BORGES e BORGES, 2018). Tal movimento, bastante parecido com a *Drag* que parodia as construções de gênero (BUTLER, 2003), seria o de evidenciar a ficcionalidade de tais instâncias, revelando não serem assim tão sólidas, naturais e imutáveis como querem fazer parecer.

Os projetos conservadores aqui discutidos, apesar de falaciosos, são concretamente perigosos e vêm como recurso de afastamento de uma grande parte da população, e sua repetição em massa, inclusive na mídia, isolam e desacreditam as profissionais, pesquisadoras e militantes dos estudos de gênero (BORGES e BORGES, 2018). O que elas chamam de perigoso não é inteiramente errôneo, uma vez que toda a estrutura sexo-gênero-sexualidade pode ser questionada, e tal estrutura está diretamente ligada à manutenção de várias outras, que sustentam nosso sistema capitalista neoliberal.

Estes contornos sinuosos, não experimentados, mas impostos, não são bem quistos às peles sensíveis. Antes de fixar um contorno em mim, preciso explorar minhas potências enquanto reconfiguração de meu próprio rosto: o que mais eu posso ser além do que me dizem que eu sou?

O slogan “Escola sem Partido” está carregado de ataques e desfavores falaciosos, que

[...] entre outras coisas: a) ataca os feminismos, os estudos de gênero e as teorias *queer*; b) considera que gênero é uma ideologia; c) divulga que gênero não é científico; d) dissemina que gênero é uma ideologia contrária aos interesses da família; e) que gênero e sexualidade não podem ser ensinados na escola; f) que quem falar sobre gênero e sexualidade na escola deve ser processado e punido (PARAISO, 2018, p. 15).

Sobre isso, podemos aprofundar os questionamentos no sentido de embasar tais colocações. Se, por exemplo, ataca as teorias feministas, *queer* e de gênero, qual a base teórica que usam? Cientificamente, o que há para contrapor uma vasta produção acadêmica, cultural e artística feminista, engajada ética-estética-politicamente? Se gênero é uma ideologia, o que tira o caráter ideológico da “família tradicional brasileira”? Falar que “isso é de menina” não é um processo ideológico e de doutrinação subjetiva do que aquele corpo, lido como menina, pode ou não gostar? Desacreditar os estudos de gênero como não ciência com quais fundamentos, uma vez que nossas produções estão em diversos âmbitos chancelados cientificamente, e subvertendo estas mesmas chancelas? Será que discutir violência sexual, disparidades de gênero, respeito e equidade vão contra a noção de família? Quais famílias? Se a escola, como instituição formativa, engajada com a emancipação da sujeita, não discutir gênero e/ou sexualidade, onde tais

informações serão veiculadas? As famílias têm preparo para discutir sobre os temas citados? Com qual formação? A família é isenta de ser ou não científica? E, por fim, se vamos punir e processar professoras que discutirem gênero em sala, jamais poderemos estudar relações humanas, uma vez que são todas transpassadas por construções generificadas de “homem” e “mulher”?

O próprio medo e o movimento de resistência de grupos conservadores, religiosos e fascistas à simples inserção de tais pautas nos currículos já é uma denúncia quanto à fragilidade estrutural da ficção de sexo/gênero, uma vez que discutir as masculinidades, feminilidades e performatividades coloca em risco toda essa construção engessada. Pensemos como a ausência, negação ou questionamento do sistema binário de generificação de corpos poderia influenciar nossas estruturas sociais.

A partir daqui lanço um apelo, porque, daqui a pouco, iniciarei um procedimento para requerer a Bruxelas que sejam eliminados o masculino e o feminino da minha carteira de identidade sem passar por um processo de mudança de sexo, e pedirei, então, a definição de neutro. Esse procedimento não terá repercussão política se for meramente individual, mas terá se for uma ação coletiva. Devemos nos voltar a Bruxelas em massa para requerer que se dê fim a nossa cumplicidade com aquele sistema brutal de definição, sistema que eu chamarei de violência institucional de gênero, imposição de um gênero masculino ou feminino ao nascer (PRECIADO, 2018, p. 14-15).

A violência institucionalizada de gênero começa na gravidez, com discursos performativos que geram aquilo que se propõe a descrever; dizer “é menina e deve usar maquiagem”, por exemplo, fez a *Drag Queen* Pamela Sapphic ter raiva das normas de gênero e, por meio das experimentações com a *Drag*, descobriu-se, viu-se possível como um transhomem (SURIANI, 2018). A violência veio estruturalmente podando esse corpo, que por meio do superlativo de feminilidade descobriu-se não feminina. Se, como Preciado (2014) propõe, não tivéssemos um gênero imposto ao nascer, quais cobranças sociais se aplicariam sobre nossos corpos?

É neste sentido que a figuração *Drag*, ou linguagem artística da *Drag Queen*, pode apontar linhas de fuga para tal engessamento. A começar pelo movimento inverso: enquanto tais instituições fecham, evadem, expulsam e higienizam corpos desviantes dos padrões ficcionais, as famílias *Drag*, chamadas *Haus*, acolhem e ensinam-se, descobrindo suas próprias pedagogias e seus próprios pertencimentos,

explorando novas possibilidades de contornar seus próprios rostos ao invés de imprimir contornos padronizados.

Aproximando a estética *camp*<sup>21</sup> com a persona *Drag Queen*, apontando também a presença de casas/famílias, aqui chamadas de *Haus*, nos eventos de subcultura e shows, Aureliano Lopes Junior (2011, p.150) apresenta que

um estilo *camp* afirmado nestas competições e a criação de um tipo de sociabilidade possibilitada pela formação de comunidades nomeadas como “casas” parece se sobrepor à qualquer dificuldade ou discriminação que cotidianamente estas pessoas vivem, canalizando seus desejos e aspirações para os momentos da *ball*, nos quais exercitam e demonstram suas habilidades, bem como são reconhecidas e aplaudidas por estas. [...] No espaço da *ball culture*, há uma espécie de positivação de um estereótipo negativo da homossexualidade, de forma análoga ao encontrado nos relatos das *female impersonators*, principalmente de Chicago, da etnografia de meados da década 1960 de Esther Newton.

O movimento LGBT, destacando a importância sobre as *Drags*, transformistas, travestis e transmulheres e homens em tal movimento, fez-se presente na luta por manutenção e conquistas de direito desde seu marco inicial na revolução de Stonewall.

Até que associações religiosas, no período de 1930 a 1950, começaram a acusar o cinema de imoralidade, o que implicou em um processo de auto censura com esses tipos de personagens, bem como nudez, cenas de sexo e afins. É o surgimento do Código Hayes, cuja pressão só começa a ceder a partir dos movimentos, como a Passeata de Stonewall, de 1960 e 1970, na qual começaram a surgir novamente personagens gays e lésbicos no cinema e mesmo assim sob personagens perigosos e violentos, cuja imagem só melhoraria, nesse cinema, a partir de 1990 [...] (Mayllon Lyggon de Sousa OLIVEIRA, 2018, p. 42-43).

Existir como artista *Drag Queen* vai além do saber-fazer técnico, da produção artesanal, da performance de palco, ou, mais recentemente, do sucesso em redes sociais. É uma existência política, desafiadora de convenções sociais tão arcaicas que são naturalizadas como imutáveis: os papéis de gênero, por exemplo.

Quanto ao processo de amadrinhamento, ou seja, acolhimento de uma *Drag* novata, ou inexperiente, dentro de um nicho, um grupo, uma família, mais de um

---

<sup>21</sup> Aureliano Lopes Junior (2011, p. 16) explana *camp* como “Estes diversos estilos de shows de artistas, geralmente ligados à cena gay, abre-nos espaço para discutir a existência e permanência de uma estética do exagero nomeada como *camp* em tais manifestações e construções de personagens. O *camp* aqui será pensado como uma forma de performance artística, modo de subjetivação e subcultura”.

laço se estabelece, entre a matriarca e a novata, entre as irmãs, e diversas relações horizontais, transversais, rizomáticas de ensinamentos, experiências e trocas constituem o grupo, a *Haus*.

De fato, o amadrinhamento é o um processo que visa a transmissão de saberes, a ajuda mútua e a constituição de laços de solidariedade entre pessoas cujas identidades estão carregadas de estigmas. Por isso, é importante salientar os sujeitos se auto-identificam como uma família e que o amadrinhamento é uma realidade existente entre transformistas e *drag queens* de todo o país (MESQUITA, 2011, p.03).

Seria possível, então, pensar que as existências desviantes se acoplam pelo reconhecimento de suas mazelas e opressões, forjam para si redes de apoio e cunham suas próprias pedagogias, formando heterotopias pela identificação de dores em comum, tornando o lugar do sofrimento em um local de fala, digno e merecedor de respeito e validação.

E, veja só, a pesquisa intitulada “O Amadrinhamento como forma de Sociabilidade”, de Marina Leitão Mesquita (2011) cumpre, sim, sua função de mapear esse fenômeno do amadrinhamento. Porém, o texto foi escrito de uma perspectiva cisgênera, e apresenta problemas estruturais, ou para usar um termo mais explícito, transfobias enraizadas. Quando a autora revela, por exemplo, o nome de registro, nome morto, de Satyne Haddukan, que, apesar de performar como *Drag Queen*, tem também sua identidade transexual assumida, de forma bastante similar à Draga da Quebrada (SURIANI, 2018).

Não cabe aqui dizer que tal estudo é menos ou mais válido, já deixando nítido que tais binários de “certo” e “errado” são um desfavor para o entendimento complexo que o tripé ético-estético-político pressupõe, questionando o estatuto de verdade de uma teoria sobre outra. O ponto é que de uma autoria trans, a perspectiva é outra e permite a elaboração de pontos de vistas mais complexos, com o viés de quem vive no lugar do qual se pesquisa, da margem (Mayllon OLIVEIRA, 2018).

Trata-se de um saber localizado, conceito de Donna Haraway (1995), também explanado por Megg Rayara Oliveira (2018), para pontuar uma produção de conhecimento que não seja centrada, normatizada, que exija um olhar mais amplo e minucioso, crítico e, no caso da presente pesquisa, interseccional também. Sobre isso, Haraway (1995, p. 23-24) explica que

a alternativa ao relativismo são saberes parciais, localizáveis, críticos, apoiados na possibilidade de redes de conexão, chamadas de solidariedade em política e de conversas compartilhadas em epistemologia. O relativismo é uma maneira de não estar em lugar nenhum, mas alegando-se que se está igualmente em toda parte. A “igualdade” de posicionamento é uma negação de responsabilidade e de avaliação crítica. Nas ideologias de objetividade, o relativismo é o perfeito gêmeo invertido da totalização; ambos negam interesse na posição, na corporificação e na perspectiva parcial; ambos tornam impossível ver bem.

É por tal entendimento que a presente pesquisa faz-se localizada, geograficamente, cronologicamente, com marcadores sociais destacados, reconhecendo como urgente entender os contextos que permeiam as produções, saber de onde se fala, e como as diferentes vozes podem ecoar saberes completamente diversos, como a diferença de pesquisas assinadas por autoras cisgêneras e as pesquisas de autoria trans, sobre as mesmas temáticas.

Satyne, sujeita entrevistada na pesquisa de Mesquita (2011), exemplifica uma situação que borra as linhas e o entendimento entre a performance *Drag* e as identidades trans. As linhas que dividem a performance social e a performance artística são muito tênues. Marcam-se explicitamente quando são transformações polarizadas, um “homem” que performa uma “mulher” – com várias ressalvas, diminuindo o conceito da arte *Drag* ao transformismo mais singelo e binário para um breve entendimento.

Corpos e subjetividades femininas, feminilidades em geral, cis ou trans, que performam *Drag Queen* borram esse binário. Geram um pleonasma estético que dificultam o entendimento de que, por exemplo, estando desmontada, Satyne não se torna menos mulher; que sua identidade vai além dos signos estéticos e performativos que ela acopla, e mesmo estes estão suscetíveis a alterações, uma nova montagem.

Pensar, então, de como se recontaria a história de Satyne Haddukan tendo como autoria uma pessoa trans, uma performeira *Drag Queen*, ou ambas, que por coincidência é o meu caso, deixa a suposição de que tal descuido, desfavor ou descaso não seria veiculado.

Os saberes sobre pessoas trans e travestis comumente circulam informações dúbias, errôneas, ou que por qualquer motivo não contemplam as sujeitas de que falam. Na pesquisa de Luma Andrade (2012), ela também comprova tal hipótese ao

confrontar os conceitos científicos até então – escritos por pessoas cisgêneras – com as afirmações e identificações de suas interlocutoras, sendo estas travestis e transmeninas. O fato de as interlocutoras não se sentirem contempladas pelas definições dadas, forjadas, por autoria cisgênera, já denuncia também um problema na circulação das verdades, e quem são as pessoas autorizadas a cunhar tais verdades.

A figura da *Drag Queen* está presente em momentos cruciais do movimento LGBTI, desde o começo do movimento até as paradas do orgulho contemporâneas. A fala da *Drag Queen* brasileira, Draga da Quebrada (SURIANI, 2018, p. 42), explana essa noção política da arte: “Uma coisa não se nega, *drag queens* e *drag kings* são seres “enigmáticos” que sempre estiveram e sempre estarão presentes na comunidade LGBTQIAP+<sup>22</sup>”, e continua, exemplificando impactos políticos das artistas nas ruas, ao apresentar que

a pessoa que faz da arte *drag queen/king* uma força política dentro da comunidade LGBTQIA+ mostra sua importância quando exerce sua influência na subjetividade das pessoas como ação de empoderamento para aqueles que fogem à norma cisheteronormativa imposta historicamente. Além disso, a *drag* traz essas discussões para o senso comum e reivindica espaços que são negados a corpos não classificados como “normais” (QUEBRADA, 2018 *apud* SURIANI, 2018, p.42).

Não é o intuito aqui historicizar e contextualizar o movimento, mas salientar que a figura transformista foi e tem sido até hoje um dos símbolos das resistências, e das paradas, como Aureliano Lopes da Silva (2011) afirma, tanto no sentido de positivar a experiência quanto numa captura misógina das travestilidades, sendo também necessário reconhecer esse lado, passível de outras tantas problematizações que aqui não cabem neste momento. Sobre o movimento político, o autor também explana que

---

<sup>22</sup> Aqui, entendo que há divergências quanto ao uso da sigla. Reconhecendo que a sigla atual, cunhada e reconhecida pelos movimentos militantes sociais é LGBT, tangendo Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transexuais, preciso também reconhecer as modificações populares que a sigla ganha, quando pessoas clamam por reconhecimento talvez não contemplado na sigla, aumentando-a, pirateando-a, reinventando-a. Apesar de não aprofundar essa questão aqui, e sabendo que questões identitárias como os nomes que a sigla contemplam e a questão *queer* falam de concepções de sujeito de lugares diferentes, pós identitários, por exemplo, também acho legítimas tais transformações, tais inventividades, especialmente as que partem de pessoas que vivem sob o guarda-chuva de tais definições.

constituindo-se em uma espécie de “carnaval político”, as Paradas também são um importante palco de visibilidade para drag queens, artistas da travestilidade ou qualquer outro que deseje exercitar algum tipo de travestilidade em um ambiente público e, atualmente, reconhecido nacionalmente como uma festa da diversidade sexual em suas mais diferentes facetas (LOPES, 2011, p. 112).

E, ainda assim, continuam marginalizadas em muitos sentidos: artísticos, pedagógicos, políticos e sociais, como Satyne revela na pesquisa de Marina Mesquita (2011) sobre as casas/famílias *Drag*, os afetos que as unem, suas tradições e funcionalidades, fenômeno que chamo aqui de *Haus*.

As histórias de trans e travestis são filtradas e apagadas, a militância *Drag* é reduzida ao entretenimento mais comercial possível. Artifícios como esses refletem a educação hétero-cis-branca que busca a manutenção de moldes estáticos e binários de performances naturalizadas como padrões. E, ainda assim, as *Haus* continuam existindo e perpetuando a história, cultura e arte *Drag* por suas próprias experiências.

A estrutura educacional cerceia os saberes validando-os assimetricamente, de modo que as verdades são, também, tendenciosas e não neutras. Como o exemplo da teoria existencialista de Sartre (2010), que designa a autonomia e a responsabilidade da sujeita por se performar como quer e pode dentro das negociações entre os possíveis, uma teoria que circula e tem uma validação hegemônica. Enquanto Luma Andrade (2012) discute o conceito de travestir-se, como o ato de acoplar em si, inscrever em seu próprio corpo, signos sociais que a contemplam, sejam eles dentro da coerência sexo-gênero, designando uma pessoa cisgênera, ou transgredindo tais normas binárias, no caso de pessoas trans.

Não há a pretensão aqui de hierarquizar tais estudos, nem de compará-los, mas provocar um deslocamento, uma desestabilização. Por que a teoria do autor contornado como homem cisgênero circula tão facilmente, enquanto o trabalho da autora que se contorna travesti não?

### **3.1: GALATHEA X EM: Por que a gente não faz arte que é muito melhor?**

Eu nunca tive uma *Drag* mãe. Quando comecei a me montar, não tinha nenhuma outra referência transformista, os tempos eram outros. O *boom* do universo *Drag Queen* viria posteriormente, com a popularização do reality show

estadunidense RuPaul's *Drag Race* (2009) em sua sexta temporada, entre 2014 e 2015, o que resultaria em dezenas de artistas novas aparecendo semanalmente nas noites.

Não que não existissem tais performeiras antes, nem que eu tenha sido a primeira. Ao contrário, a figura era tão marginalizada que a alienação era comum, as poucas *Drags* de que se tinha conhecimento entendiam-se também como as únicas, porque não havia uma rede entre as artistas, uma cultura local de apoio e apreciação de tal arte.

Tudo que aprendi foi com as redes sociais, em especial a plataforma YouTube, que guarda em si uma incontável quantidade de vídeos instrucionais, tutoriais, *vlogs*, canais temáticos etc. Em tempos de tantos acoplamentos prostéticos, não é surpreendente que a figura da matriarca venha a ser suprida por um espectro virtual. Nesse sentido, não tive *uma* mãe, tive toda uma rede virtual que circulava saberes e conceitos sobre as técnicas, truques e legado histórico das *Drag Queens* que vieram antes;

As *Haus* estão aí para isso. Não só para isso, evidentemente. Dão conta de acolher e educar, inserir numa rede segura de afetos e contatos, corpos e subjetividades muitas vezes ceifadas das realidades normativas. São os guetos, os nichos, as bolhas, as famílias por opção. Mais do que conteúdo, esses ambientes ensinam e empoderam modos de existir, desviantes, inventivos e potentes.

Seria injusto não creditar certas artistas que muito me ajudaram, mesmo sem o ato de me adotarem ou me incluírem em suas *Haus*, até porque nem todas elas estavam sequer inseridas em uma. Para começar, a dupla Gwen Parkson e Donatella Barth, ambas residentes da cidade de Maringá. Foram-me importantes, nos anos de 2014 e 2015, por serem as primeiras *Drags* com quem pude conversar, pedir conselhos. Graças a elas, já que a figura materna que tradicionalmente batiza a artista novata estava ausente, pude escolher meu nome, criando assim a minha persona, a minha *Drag Queen*.

Galathea vem de Galatea, uma personagem do Mangá Claymore, vendido no Brasil pela Panini Editora, desde abril de 2009 até maio de 2015, sendo a coleção completa de 27 volumes. Galatea é tida como a terceira Claymore mais forte, tendo o poder do "olho de deus". A imagem que melhor representa minha identificação com a personagem é para o final da história, quando já cega e sem braços, a mulher

enfrenta demônios com sua espada entre os dentes. Uma figura feminina forte, afrontosa, subversiva, rebelando-se contra instituições de controle e de poder.

Nomes carregam muito de nossas expectativas, e, de certa forma, acredito que Galathea carrega uma missão bastante parecida com minha homônima bidimensional: enxergar coisas que passem despercebidas e subvertê-las, denunciá-las.

Não era meu intuito ser *Drag Queen* e reproduzir ou reforçar estereótipos femininos. De fato, tal postura durou pouco tempo, foi apenas o tempo necessário para eu entender que os conflitos de gênero que eu parodiava na minha performance eram gritos de conflitos identitários. Nesse sentido, credito à Galathea o olhar sensível que permitiu enxergar a Lua como uma pessoa trans.

Posterior a isso, em 2016, outra artista cruza meu caminho e marca-me drasticamente: Mina de Lyon (@minadelyon\_), *Drag Queen* paulista de origem paranaense, de passagem pela cidade de Maringá para visitar familiares, abre uma oficina de maquiagem. A estética da artista é bufona, palhaça, exagerada. Os truques e técnicas que aprendi com Mina redefiniram meu jeito de pintar-me, reinventei o meu rosto, com traços novos que permitiam um trânsito mais amplo e fluido entre personagens, subjetividades e referências estéticas.

Passei a entender minha existência *Drag* como um filtro, uma lente, que amplia traços subjetivos meus. É um desdobramento, uma personagem de mim mesma, que se descola de mim na mesma medida que bebe e nutre-se dos meus territórios subjetivos.

Parece difícil, mas não é tanto. Por seu teor parodístico, pelo traço humorístico bastante presente em Mina de Lyon, e por referências do mundo da palhaçaria, comecei a entender a *Drag* como um estado, bastante parecido com o estado do Clown. Este se remete à ludicidade e espontaneidade, um pouco diferente do estado *Drag Queen*. Não é que sejam iguais, ou similares. Mas são desdobramentos parecidos, de explorar partes subjetivas que socialmente não estão ativas. Permitir-se ser algo a mais do que se é todos os dias.

Durante esse processo, de criação e amadurecimento da personagem, do estado, da figuração *Drag*, deparei-me também com algumas outras referências, às quais não atrelo diretamente ao universo da *Drag*, mas às transgressões de gênero, num aspecto mais amplo. A começar pelo documentário *Dzi Croquettes*

(@dzicroquettes), sob direção de Tatiana Issa e Raphael Alvarez, do ano de 2009, disponível na plataforma YouTube, coincidentemente.

O longa trata-se de um compilado de entrevistas e acervos em vídeo do grupo de teatro-dança dos anos 70 de mesmo nome, Dzi (numa aproximação linguística do termo “the”, do inglês, já satirizando a forma de se dizer termos estrangeiros), Croquettes (alusão a sermos todas de carne, independente de sexo e/ou gênero) (ISSA e ALVAREZ, 2009). Pesquisei esse documentário previamente durante o Trabalho de Conclusão de Curso – TCC, ao final da graduação em Artes Cênicas, sob orientação da Professora Doutora Eliane Rose Maio, coincidentemente uma das orientadoras desta atual pesquisa.

O grupo tinha em si uma subversão política, por existirem em um contexto de ditadura militar, e carregavam consigo a potência da dança, do cabaré, do humor, do teatro, da liberação sexual. Descreviam-se como não mulheres, não homens, pessoas. Nem rainhas, nem valetes, apenas Dzi Croquettes. No documentário, são também chamadas de palhacinhas (ISSA e ALVAREZ, 2009).

Não se tratam de identidades transgêneras, nem de personagens *Drag Queens*. O espetáculo era toda uma paródia de estruturas familiares, do sistema binário de gêneros e das normatizações sexuais, e isso foi reconhecido como muito original, vanguardista e autêntico, tanto no Brasil quanto em Paris (ISSA e ALVAREZ, 2009).

Máximas como “só o amor constrói” e “a revolução faremos com arte” inspiraram meu processo de criação, desenvolvimento e amadurecimento como *Drag Queen*. Considero-me herdeira Croquette, como As Frenéticas, Ney Matogrosso, Cláudia Raia e outras tantas artistas que bebem e inspiram-se no grupo, no movimento, na revolução artística proposta pelo Dzi Croquettes. É daí que credito grande parte das noções estéticas e políticas que fundamentam meu fazer artístico. É também daí que desloco a ideia da *Drag* para um território próximo ao do Clown.

E, quase que numa distância extrema, a outra referência data do final da década de 80, mas num contexto de expressionismo alemão; a banda Sopor Aeternus & the Ensemble of Shadows, composta por uma única integrante/criadora, Anna-Varney Cantodea (@anna.varney.cantodea) (SOPOR AETERNUS, 2018).

A cantora e compositora carrega em si uma aura de mistério e misticismo, de acordo com informações no site oficial da banda (SOPOR AETERNUS, 2018),

entende-se como trans por ser um corpo habitado por diversos espíritos, o que é chamado de multiespírito, sendo essa legião espiritual o mesmo agrupamento de sombras que vai ao nome da banda, uma vez que a artista afirma estar acompanhada delas em seus processos criativos.

Varney não tem sua imagem conhecida publicamente, exceto pelas artes divulgadas em seus trabalhos. A não aparição de sua figura, apenas super produzida com maquiagens, efeitos e edições, já pode servir de questionamento sobre sua personagem/performance artística (SOPOR AETERNUS, 2018). Não entendo aqui como uma *Drag*, mas como uma autoficção, a imagem de si mesma que ela projeta para além da sua vida pessoal cotidiana.

A condição de pessoa trans soma-se à depressão, fator que se destaca na estética e produção da banda, refletida nas letras, no teor melancólico e sombrio de suas músicas e das imagens que as acompanham. Como referencial artístico, imagético e sonoro, Galathea bebe, inunda-se, do repertório de Sopor Aeternus, ao qual atrelo as noções estéticas de minha *Drag*.

E, contemporaneamente, a última artista relevante para o mapeamento de influências e marcos nos territórios de Galathea X é Linn da Quebrada. Travesti, negra, e com uma visão crítica e política, a artista define-se como um corpo-território que grita, que personifica opressões de gênero e sexualidade.

Por ser brasileira e compartilhar o mesmo contexto histórico que o meu, muitas de suas letras ecoam como os gritos que jamais foram ouvidos de uma grande parte da população trans. Por equidade, por necessidade, por urgências. Para Linn (2017), entretanto, não é cômodo o lugar de representatividade. Ao contrário, propõe a democratização do acesso ao local de fala para que outras possam falar por si mesmas.

Vale ressaltar que um processo bastante similar acontece com as manifestações artísticas dos *Drag Kings*. Não cabe aqui discutir tal universo, mas não poderia deixar de contemplar os pioneiros dessa arte das redondezas que me inspiraram a não só experimentar em mim tal linguagem, originando Andromeda X, mas também plantaram sementinhas que originaram novos *Kings* pela região, como Leminski X, o recém nascido *Drag King* da *Haus of X*. Vindo de Curitiba, capital paranaense, Don Giovanni (@dongiovanni.dk) trouxe a cultura *King* em performances burlescas e satíricas de masculinidades, com outras noções de montagem e de show. Os reis também são inspiradores por estarem ainda menos em

voga do que as rainhas, e ainda assim acharem formas de existir e performar suas artes.

É neste lugar e neste território que as noções éticas e políticas tomam conta, formando, assim, o tripé ético-estético-político que sustenta o fazer artístico de Galathea X. A preocupação de sua arte desdobrar-se e afetar subjetividades outras, reconhecendo em si a potência que herdou(ei) de outras referências, também transgressoras de hegemonias generificadas, também ousadas e subversivas, também esteticamente engajadas com modos de existir divergentes dos padrões ficcionados e naturalizados.

Quando me entendo, então, como corpo-território de guerras políticas, de liberação sexual, de mescla de signos de gênero, reflito com Linn da Quebrada, flerto com Dzi Croquettes e seus legados. Ao sentir-me bela na estética grotesca, ao fazer da dor uma poesia e uma estética, vejo em mim Anna Varney. A comicidade, ludicidade e a palhaçaria são suspiros de Mina de Lyon, dos trajetos clownescos, do entendimento da potência do riso para subverter normas. E, feliz ou infelizmente, ao perceber-me de mãos atadas, olhos vendados e cercada de ameaças, entendo-me como Galatea, a guerreira que enfrentou tudo com a espada entre os dentes. Meus dentes também dilaceram amarras diariamente. Lutando por visibilidade, lembro-me dos irmãos curitibanos *Drag Kings* e o coletivo *Kings of the Night* (@kings.of.the.night), que mesmo sob toda a opressão e invisibilização seguem produzindo e circulando sua arte. É nesta constelação de potencialidades e referências que eu, Galathea X, perambulo. Vale salientar que nenhuma destas referências foi encontrada nos meios escolares hegemônicos. Somos pertencentes às pedagogias da vida, que transpõem muros e transcendem a voz universal e hegemônica.

#### 4. BOCA

Os lábios, a boca, o batom. O que grita, e fala, e canta, e chama, e come, e devora, e regurgita, e sorri, e gargalha, e morde, e assopra, e chupa, e baba, e tosse, e sangra, e rasga, e tritura, e deglute, e corrói, e umedece, e resseca, e sente, e causa, e ensina.

A proposta aqui é descobrir outras formas de usar a boca<sup>23</sup>. Com essa boca-corpo é que ensinaremos e seremos ensinadas, passaremos o legado de *Drag Queens* para frente, para os lados, para dentro e para fora. Uma boca mostra que possa inventar-se com sorrisos e que crispe livremente.

Como dito anteriormente, pessoas LGBTI não são bem quistas em ambientes escolares. Corpos abjetos e desviantes das normas não são bem recebidos, e por vezes convidados a se retirar de espaços, ambientes e territórios com violência, seja ela física, explícita, simbólica ou sutil.

O marcador de gênero, sexualidade, mas também qualquer outro marcador que deturpe a ficção perfeita de hegemonia: branco, masculino, homem, cisgênero, heterossexual, padrão, são, jovem, classe média-alta, cristão, eurocêntrico etc, tende a servir de escada. A negação que valida uma norma inatingível.

A relação de validação da norma pela afirmação das identidades desviantes é explanada por Amara Moira Rodovalho (2017), quando a autora travesti explana as etimologias dos termos “cis” e “trans” como

aquilo que cruza, que transpassa, que atravessa e aquilo que permanece sempre dum mesmo lado, que margeia, que não cruza, que deixa de cruzar, tudo em função duma dada linha. É possível imaginarmos a utilização de um desses termos sem, de pronto, nos referirmos ao outro? É partindo dessa pergunta retórica que ousou afirmar que o discurso médico, ao nomear como “trans” a nossa maneira peculiar de existir, de reivindicar existência, automaticamente nomeou a outra maneira, a sua maneira, a não-trans, como “cis”, cabendo-nos apenas pensar formas de fazer com que as duas imagens propostas nessa metáfora, aquilo-que-cruza e aquilo-que-deixa-de-cruzar, se traduzam em sentidos mais palpáveis (RODOVALHO, p. 365, 2017).

---

<sup>23</sup> Referência ao livro de Rupikaur (@rupikaur\_), poetisa feminista contemporânea, que fala de maneira poética e direta sobre temas como amor, sexo, violência e sentimentos, com uma afetividade crítica e delicada.

Para Luma (2012), a escola serve para validar a norma heterossexual. Cruzando com as análises de Megg Rayara (2017), é factível que os desdobramentos para além da ficção de padrão de branquidade masculina hétero-cis-sexista tendem a ser vexados e invisibilizados, violentados e podados, coagindo e moldando alunas que por qualquer motivo destoem dos estereótipos hegemonicamente esperados.

Berenice Bento (2006) também aponta os problemas de pensar a relação masculino x feminino de uma forma binária, biológica e essencialista. É justificar a inferioridade feminina por argumentos de uma ciência escrita por homens. A função da *Drag* politizada é não pensar em homem como um sujeito universal, que inclui o conceito de homem heterossexual, cisgênero, branco, ou seja, com os recortes de privilégio atrelados a ele.

O termo “homossexualidade” data de antes do uso cunhado de “heterossexualidade” porque se precisa do desvio para validar a norma. Como poderia existir o conceito de heteronormatividade, heterossexualidade e/ou hétero-cis-sexismo se não houvesse a contradição de tais paradigmas tão sólidos e estáveis? (BENTO, 2006)

Com a invenção do marcador da sexualidade desviante, garante-se o lugar estável e normativo da sexualidade padrão. Não muito diferente de como Megg Rayara (2017) aponta com a questão da negritude, atrelada ao diabo e a branquidade atrelada à pureza: temos a validação do lugar hegemônico da branca pela diminuição da negra. Sobre isso, Djamila Ribeiro (2017, p. 28-29) explana que

[...] precisamos nos ater à identidade social, não somente para evidenciar como o projeto de colonização tem criado essas identidades, mas para mostrar como certas identidades têm sido historicamente silenciadas e desautorizadas no sentido epistêmico, ao passo que outras serão fortalecidas. Seguindo nesse pensamento, um projeto de descolonização epistemológica necessariamente precisaria pensar a importância epistêmica da identidade, pois reflete o fato de que experiências em localizações são distintas e que a localização é importante para o conhecimento.

Novamente, a relevância de não negligenciar os lugares de fala, os territórios que essas identidades transitam. Por que a identidade hegemônica é válida e as outras, desviantes, esquisitas e monstruosas devem ser abolidas? À *Drag Queen* que quiser evitar tais cristalizações, recomendo uma boca trituradora.

Para organizar este compilado de conceitos, deixemos Butler (2003) ecoar pelos escritos de Bento (2006), quando apresenta a matriz heterossexual. Tal termo refere-se aos contratos implícitos relativos à norma e normalidades. É o que sustenta e garante os lugares hegemônicos de opressoras e oprimidas. No caso de sujeitas travestis, será que os processos de segregação que uma travesti classe alta passa são os mesmos que uma travesti com marcador de periferia, pobreza ou uma classe inferior?

Mesmo tensionamento pode ser aplicado em outros cruzamentos de marcadores, como uma travesti negra, e uma branca, um transhomem gay ou um transhomem hétero. Enfim, diversas formas de bricolar e cruzar esses marcadores.

Por esse ponto de vista, a *Drag* não pode, não deve, não tem o luxo de não ser interseccional, mas sim de ser provisoriamente pós-identitária e um eterno devir. Pensar em pós-identidade implica a noção de processualidade, de subjetivações, de trânsistos, em oposição à ideia fixa e essencialista de indivíduo.

Uma processualidade marcada pela multiplicidade que atravessa os corpos, intermitentemente perpassada por signos, discursos, símbolos, valores, normas, intensidades e devires que se entremeiam aos desejos e afetos. Não se trata mais de utilizar a noção de indivíduo como referencial único para entender a subjetividade, não mais entendida como exclusivamente intra-psíquica (STUBS, 2014, p.787).

Questionar esses marcadores, bagunçá-los, realocá-los, bricolar diversas formas de ser e não ser, essa é uma das funções da nossa figuração aqui buscada, no exercício de se autoficcional, de descobrir em si mesma novas formas de ser e estar no mundo. Para tal, pauto-me nas noções de interseccionalidade,

as autoras abordam a complexidade e a contradição na experiência simultânea de múltiplas e intersectadas formas de opressão e de privilégio com base na raça, etnia, gênero, classe social e orientação sexual. Além de tratar desta complexidade e de múltiplas identidades em relação à categoria “mulheres de cor”, o livro utiliza diversos recursos narrativos, tais como a autobiografia, poesia, ensaio e mitologia, reivindicando o estatuto de “teoria” para essas expressões de conhecimento que em regra não são reconhecidas como teoria pelo saber acadêmico dominante. [...] Além de Creshaw, a socióloga norte-americana Patricia Hill Collins (1990) é reconhecida como uma das pioneiras a desenvolver a abordagem da interseccionalidade. Collins propõe uma epistemologia a partir da experiência específica e da perspectiva (*standpoint*) das mulheres negras nos Estados Unidos. Para Collins, a interseccionalidade e a perspectiva das mulheres negras estão condicionadas tanto por fatores estruturais como por sistemas ideológicos. As categorias sociais, por sua vez, são concebidas como categorias construídas socialmente. Nesse sentido, a abordagem da

interseccionalidade propõe-se compreender tanto as situações concretas de desigualdades estruturais, como as representações políticas e culturais destas desigualdades (Cecília MacDowell dos SANTOS, 2017, p. 42).

Não podemos, também, deixar escapar pela tangente a urgência de identidades estratégicas. Afirmar-se travesti em um território majoritariamente cissexista como o meio acadêmico, por exemplo, ou ser uma mulher cientista, uma bixa preta professora, uma dançarina obesa ou uma prefeita transexual. São ações de âmbitos micro, talvez, mas que carregam em si o gérmen potente de desordenar a norma, de gerar caos nas estruturas. Tais identidades estratégicas não são generalizações, mas coros de vozes de multidões distintas, que respondem à voz do controle e da opressão (BENTO, 2006).

A generalização é problemática, por partir do pressuposto que quem generaliza não fala de si, mas de todas (RIBEIRO, 2017). Ter um sujeito homem, hétero, cisgênero, branco etc, como um padrão, faz com que as outras bocas sejam menos ouvidas, menos validadas, enquanto a boca hegemônica fala por si, e por nós.

Apesar de a política *Queer* pautar-se em identidades instáveis, Bento (2006) alerta-nos de como é estratégico politicamente que a ficção de grupo exista também nas lutas organizadas das chamadas minorias. Portanto, certas identidades são necessárias como estratégias de resistência e afrontamento.

Pelo fato de sermos evadidas, muitas vezes expulsas, de ambientes e territórios formais, é função da *Drag* crítica forjar novos territórios flutuantes, fluidos, que visem desviar dessa lógica encaixotadora de subjetividades. De forma a passar e repassar nossas histórias, nossa cultura, nossa arte e nossas vivências sem a absorção mercantil, hegemônica, generalista e excludente.

De acordo com Andrade (2012), funcionárias de escolas não recebem preparo para lidar com alunas travestis, o que dificulta muito o entendimento e acolhimento destas alunas. E o mesmo complicador se desdobra a outros marcadores, como da sexualidade, raça, classe econômica e religiosidade. O não entendimento das questões de gênero torna-se um ciclo vicioso, higienizando o chão de escola e buscando cada vez mais o esvaziamento das questões.

Desde 2015, presencia-se uma forte corrente conservadora lutando pelo fim, apagamento ou exclusão das questões de gênero das escolas, com o argumento de

doutrinação das crianças. Uma problemática aqui destacada, para além de toda a LGBTIfobia que permeia a proposta, é uma falsa simetria ideológica entre o que pode ou não ser dito, o que é ou não uma doutrinação. Ensinar na escola o que é uma família, usando como base o padrão hétero-cis-sexista de homem trabalhador e mulher bela, recatada e do lar, não é considerado de forma alguma ideológico, ou sequer dentro dos estudos de gênero. Por quê?

Quanto à “Ideologia de Gênero”, termo altamente veiculado por grupos religiosos cristãos e conservadores, a falácia difunde afirmações errôneas e vagas, esvaziadas de sentido e embasamento, e fomentou um estado de pânico moral que contribuiu com o apagamento dos termos de gênero.

Analisando-se os jornais, verificou-se a “ideologia de gênero” como influenciadora direta nas supressões sofridas pelos planos educacionais em questão. Assim, afirma-se, baseado na análise das argumentações e seus conteúdos advindos de grupos religiosos e atores políticos/religiosos, que tal expressão adverte sobre crenças resumidas em: “a ideologia de gênero quer acabar com a biologia”; “a ideologia de gênero quer excluir os conceitos de homem e mulher”; “a ideologia de gênero quer acabar com as famílias”; “a ideologia de gênero vai hipersexualizar as crianças e incentivar a homossexualidade” (BORGES e BORGES, 2018, p. 12-13).

Cabe a nossa *Drag Queen* militante escancarar as construções de gênero como elas são: performáticas, fictícias e naturalizadas, portanto não naturais. Mesmo o conceito de família tradicional brasileira não surge espontaneamente, e há sim construções sociais, culturais, econômicas, dentre outros marcadores, que moldam os conceitos de normalidade na sociedade em que vivemos.

Como a artista travesti Linn da Quebrada, o *Drag King* Del LaGrace Volcano define-se um terrorista de gênero (BENTO, 2006). É nesse sentido que buscamos uma performance *Drag* que bombardeie as hegemonias sólidas que dicotomizam e hierarquizam as construções de gêneros e sexualidades. Por transitar, fluir e satirizar as normas sociais impostas às performances de gênero, a figuração *Drag*, seja *Queen*, *King* ou *Queer*, desestabiliza os pilares da norma.

Se a escola, a estrutura e o ensino formal, não querem abordar temas de gênero, sejamos terroristas e plantemos nossas bombas, dentro e fora destes espaços. É por esse grito, que não pode mais ser calado, que nossa montagem almeja ser potência política. É aceitar que não contentamo-nos mais com essas

verdades ficcionadas que já rodaram por tempos demais dizendo quem pode ou não ser a monstra e a normal.

Nossa pe-*Drag*-ogia aqui buscada, então, tende a ir na contra-mão disso. Pautada nos escritos de Paulo Freire (1979), penso a função de educar para além de uma profissão. É um compromisso social, ético, para ver-se de fora e comprometer-se com a mudança social.

Uma educação que higieniza e exclui pessoas em função de uma norma ficcional que escolhe quais vidas importam, quais bocas podem ou não falar, não está em função de nenhuma emancipação. Portanto, ir à contra-mão significa que não devemos ser apenas inclusivas, mas incluídas. A pedagogia *Drag* deve buscar adaptar-se às necessidades que surgem e variam de gerações, de grupos, de pessoas para pessoas.

Djamila Ribeiro (2017) defende que falar por si, registrar, catalogar, gravar, faz com que a sujeita exista, afirme-se. É essa boca respondona que nossa *Drag Queen* precisa ter, para não aceitar as mesmas verdades hierarquizadas de saberes excludentes. A boca que fala por si, sem a prepotência de calar bocas terceiras, que podem gritar coisas infinitamente distantes e curiosamente similares às aflições pessoais de cada uma.

Freire (1979) também fala sobre um ser da práxis, de teoria e prática. Aprender e ensinar como um processo coletivo, interminável e plural, que lida com obstáculos sem podá-los, mas usando-os como potencializadores de sua ação pedagógica, transformadora, pensando não só em desestabilizar ideologias, mas afetar pessoas, a humanidade de cada sujeita.

Ainda, segundo o autor, vivemos em uma sociedade alienada. Somos seres que vivem em relação, no e com o mundo, com as pessoas (FREIRE, 1979). Pensemos, então, em como se desdobra a evasão/expulsão de uma pessoa trans do ambiente escolar.

Isolar a jovem trans do convívio com outras jovens, isolar as lidas como normais da transgressão ameaçadora. Portanto, um processo de dupla alienação, higienizando a diferença e mantendo as realidades linearmente isoladas, sem atormentar as regras ficcionais de funcionamento hétero-cis-sexista das performances de gênero. Vale lembrar que essa exclusão se reflete no acesso escolar de professoras marcadas como abjetas, como é o caso de travestis e transmulheres, sabendo que existem casos “de professores/as em que ao

assumirem uma sexualidade não heterossexual são tratados/as com desconfiança e destituídos de seus cargos como docentes” (Samilo TAKARA, 2017, p. 103).

Pela visão de Paulo Freire (1979) alienar a sujeita é impedir que esta saia de si para apreender e experienciar realidades outras, potências infinitas, os universos de possibilidades da pluralidade de cada subjetividade bricolada. E, conseqüentemente, isso reforça a ideia de uma única voz ditando as normas sobre as aberrações que não pertencem à realidade almejada, binária, segregatória, dentro da matriz heterossexual.

Clara Ercoles afirma que, desde o currículo que já elege identidades a serem validadas (as cisgêneras, brancas, heterossexuais, masculinas etc...), até as pedagogias excludentes, a escola mostra-se uma instituição formadora, que tanto forma quanto molda corpos e subjetividades, excluindo aquilo que desvia, que transcende, que questiona (ERCOLES, 2018).

Mas e a boca trans, o que tem a dizer sobre isso? Luma Andrade (2012) traz que, mesmo com pesquisas sobre travestilidades, o senso comum é o que mais dita as verdades sobre o tema. Em partes pela inacessibilidade do conhecimento acadêmico, mas também por interesses bastante estratégicos e econômicos da manutenção do acesso aos lugares de fala chancelados hegemonicamente.

Alienando essa pessoa divergente da norma, sejam por convites implícitos ou por violências explícitas, garante-se que a ciência mantenha-se também higienizada. Ceifa-se a possibilidade dessa pessoa trans estudar, reconhecer-se, empoderar-se, subjetivar-se e poder falar por si, por sua identidade e seus territórios, garantindo, assim, que o senso comum prolifere-se com as mesmas vozes masculinas, brancas, hétero-cis-sexistas, cristãs, elitizadas e padronizadas que sempre rotularam-nos como “as outras”.

Um dos complicadores gerados por essa dependência do senso comum, conforme apontado pela autora, é que pouco se entende e diferencia-se o sexo e o gênero. Tratar o garoto gay da mesma forma que se trata uma travesti pauta-se no determinismo biológico, ignorando todo o teor social e cultural da construção do gênero, que a sujeita travesti há de acoplar em sua performance-vida de acordo com sua transição. A travesti não frequenta os mesmos territórios que o homem gay, mesmo que transitem por espaços próximos (ANDRADE, 2012).

No caso da travesti ou da transmulher, temos que, a primeira inserção de gênero, feita socialmente ao vislumbre do corpo-pênis, foi a do gênero masculino e,

uma vez demonstrando que aquele par de sapatos não lhe servia, a performance busca se readequar. Por isso, corpos estão intrinsicamente ligados às construções de gênero, às significações e símbolos culturais (BENTO, 2006).

Neste caso, podemos pensar que, mesmo no território das pessoas trans, as rotas traçadas pelas sujeitas são potencialmente diferentes entre si, quiçá os territórios bricolados da homossexualidade masculina, também pluralizado de caminhos, que por vezes aproxima-se e por outras se distancia quase que paradoxalmente da sujeita trans ou travesti.

As escolas, como outras instituições sociais, familiares, religiosas, culturais e econômicas, dita quais moldes os corpos devem seguir, para manter a coerência sexo-gênero-desejo. A pedagogia dos gêneros, como Berenice Bento (2006) aponta, diz justamente desse ensino, dentro da matriz heterossexual, garantindo falos-homens-heterossexuais, ou vulvas-mulheres-heterossexuais.

Entretanto, como seres pulsantes que somos, em eterna construção e no estado de devir, é plausível afirmar que tanto a identidade de gênero quanto a sexualidade são dinâmicas, afetadas e afetivas. Ingenuidade seria acreditar que são estabelecidas e imutáveis (ERCOLES, 2018).

A boca da *pe-Drag*-ogia que buscamos é pintada para explodir com essa ideologia estática e hétero-cis-sexista de binarização de corpos, sexos, gêneros e desejos. É o terrorismo contra o padrão, o atentado ao sólido e a fuga fulminante da captura mercantil.

A naturalização, a repetição incansável das mesmas normas, é o que dá o teor de verdade, de imutabilidade para as construções atualmente atuantes, tanto de gêneros quanto de sexualidades. Repetir um ato performativo sustenta e reforça que ele é o único possível e precisa-se ser assim para esconder a fragilidade dessa estrutura, que pode ruir com o tensionamento ou o questionamento de suas verdades impostas (BENTO, 2006).

Cabe a nós, *Drag Queens*, terroristas de gênero, figurações do devir, chacoalhar a estabilidade esperada. Mostrar que existem mais de duas possibilidades e como a repetição acrítica de modelos hegemônicos de ser e estar no mundo pode ser mutiladora de subjetividades. Saber que onde existe padrão haverá exclusão, e, portanto, é lá que deveremos resistir.

Sim, desde crianças fomos ensinadas que meninos não choram, meninas não abrem as pernas e que o azul e o rosa são opostos excludentes. Entrementes,

também é de conhecimento popular que aprendemos coisas novas durante toda a nossa vida, temos potencial para isso. Portanto, por que não podemos desprender-nos das construções uma vez impostas?

Que nossa *Drag* tenha a potência criativa de teorizar, criar e destruir, questionar e reinventar, partindo deste mesmo lugar de dor e marginalização (RIBEIRO, 2017). Do lixo ao luxo, ou do luxo ao lixo se necessário for.

Aprender a vida toda vai além da educação tecnicista e produtivista almejada em muitos dos espaços formais. Significa uma educação não-formal, que não hierarquiza conhecimentos como mais ou menos verdadeiros. Uma pedagogia horizontal, em que educadoras e alunas dialoguem e aprendam juntas, como na proposta libertária de Paulo Freire (1979) de educação crítica, ética, emancipadora para as sujeitas, que também embasa a pedagogia transgressora de bell hooks (2013) e o entendimento da urgência de populações vulneráveis serem contempladas por tal movimento libertário. “Mesmo sem dizer-se feminista, ela sabia – do mesmo modo que as feministas de todos os tempos sabem – que as mulheres precisam estudar” (TIBURI, 2018, p.20).

Pensar em aprender pela vida toda, em desaprender<sup>24</sup> uma coisa por dia, torna um pouco complexo acreditar em tal estabilidade de conceitos binários. A pessoa trans aprende a ser, performar e vivenciar as normas sociais do gênero oposto (BENTO, 2006), a ponto de muitas mulheres terem a passabilidade de serem lidas sem o marcador da identidade trans ou travesti. Podemos, portanto, supor que se pode aprender a ser homem, mulher, ambos, ou nenhum, da mesma forma como aprendemos e desaprendemos outras pulsões, outros desejos e afetos.

Usando a ideia de *travesti de si mesma* (ANDRADE, 2012), que consiste em admirar uma construção de gênero e aplicá-la sobre si mesma, negociando tais intervenções com os possíveis e os /im/possíveis de seu recorte social, cultural e interseccional, independente da coerência genital/sexual, podemos entender que não há uma forma “correta” de ser homem e ser mulher. A pessoa trans é a que escancara essa ficção, por aplicar, em si mesma, normas desviantes das esperadas ao seu corpo.

Se temos, por exemplo, uma mulher cisgênero que frequenta academia, passa por tratamentos estéticos e dietas alimentares para ter o corpo que almeja,

---

<sup>24</sup> Referência ao poeta pós-modernista (sul) mato-grossense Manoel de Barros (1916-2014), que com seus jogos de palavras convida crianças de todas as idades a serem árvores, rios e pratos.

que considera belo, em que instância isso difere da transmulher ou travesti que se hormoniza, modifica-se por meio de cirurgias e tratamentos estéticos? A mulher cis, passando ou não por procedimentos estéticos, não precisa do esforço de se validar, se provar mulher, e aí reside uma diferença crucial entre os marcadores trans e cis: nossas identidades são constantemente colocadas em cheque pela nossa assimilação de tais práticas culturais atreladas ao feminino. O conceito de mulher de verdade entra em jogo uma vez que os resultados almejados e alcançados variam entre as próprias mulheres (BENTO, 2006).

Susy Shock (@susyshock) (2018), artista e professora trans da Argentina, reivindica seu direito de ser mostra, de não ser normal. A potência de ser mostra é bastante *Queer* no sentido de entender-se em um não lugar, não caber nos próprios documentos, como é o caso de Shock. Deixar as outras serem normais é um exercício de entender e aceitar que a normalidade nada mais é do que outra ficção de si, uma que mais gente comunga como verídica, apenas.

Para Susy (2018), a monstruosidade de viver sua vida como uma pessoa trans, aquela que transgrediu as normas de gênero uma vez impostas ao seu corpo, está na relação de abjeção, de não pertencimento. O ponto a se questionar é se há alguma necessidade de fazer-se caber em algo que foi imposto, induzido, formalizado.

Os saberes médicos, judiciais, culturais e econômicos sobre os gêneros e as sexualidades foram escritos e disseminados por vozes masculinas, autorizadas, elitistas, brancas, heterossexuais e cisgêneras, em sua maioria cristãs. O que nós temos a dizer sobre nós mesmas? É urgente sabermos de nossas realidades, para que nossas figurações *Drags* sejam seres sociais, potenciais de mudanças (FREIRE, 1979).

Se nos chamam de aberrações, de anormais, devolveremos a pergunta: por que não o ser? Por que ser normal significa ser melhor? O que há de anormal em ser diferente? Pintemos, então, nossos lábios e grandes lábios para gritar, anormalizar, chacoalhar e desestabilizar, com as cores mais berrantes que pudermos.

Que nossas bocas sejam autenticamente coloridas, para que possamos nós mesmas contar nossas histórias. Os saberes hegemônicos, em sua maioria, são escritos por homens, heterossexuais, brancos, cisgêneros... O que eles dizem sobre nós, já sabemos. Vamos dizer algo por nós mesmas, sobre nós mesmas.

Quando os acadêmicos de classe trabalhadora ou de origem trabalhadora partilham suas perspectivas, subvertem a tendência de focar somente os pensamentos, as atitudes e experiências dos materialmente privilegiados. A pedagogia crítica e a pedagogia feminista são dois paradigmas de ensino alternativos que realmente deram ênfase à questão de encontrar a própria voz. Esse enfoque se revelou fundamental exatamente por ser tão evidente que os privilégios de raça, sexo e classe dão mais poder a alguns alunos que a outros, concedendo mais “autoridade” a algumas vozes que a outras (hooks, 2013, p. 246).

Essa boca prismática, caleidoscópica, não pode de forma alguma ater-se somente ao palavreado. As palavras sozinhas não geram mudança (FREIRE, 1979), precisamos que nossas bocas devorem o corpo todo, tornem-se bocas-corpos-monstras para que roam estruturas, mordam as amarras sociais e cusпам as ficções impostas. Tornemo-nos bocas ativistas, terroristas, artistas, educadoras, performativas, que mudem as visões de realidade, que sibilem versos do /im/possível para ouvidos saturados de possíveis estáticos. Um sorriso de corpo todo, um sorriso que subverta o lugar que nos é sugerido.

#### **4.1 GALATHEA X EM: *Eu monstra de mim***

Eu não entendo muito de multiplicação, de conta, dessas coisas de exatas. Mas eu estava pensando como que uma coisa pode potencializar outra, que pode potencializar outra, e assim sucessivamente. Fiquei pensando nisso vendo o sucesso, quase *mainstream*, que as *Drags* de RuPaul (@rupaulofficial) tiveram.

Depois do sucesso do programa, vários shows surgiram em diversos lugares do mundo, aos mesmos moldes. Vou falar de dois em particular aqui, por serem os que eu assisti por interesses pessoais e disponibilidade também, o que não significa que sejam os únicos, nem hierarquizados por nenhum grau de importância.

*Drag Race Thailand* (@dragracethailand) é de fato vinculada à matriz *RuPaul's Drag Race*, sendo a franquia tailandesa do programa. Em sua primeira temporada, em 2018, o *reality*, que tem como apresentadora Art Arya (@art\_arya), transmulher, e Pangina Heals (@panginaheals), *Queen* local, no lugar da própria RuPaul, coroou Natalia Pliacam (@natalia\_nu1rich), uma *Drag Queen* gorda e mais velha que suas competidoras, algo jamais feito pela versão estadunidense do programa: todas as vencedoras são magras.

Precisamos ir para Ásia para conseguirmos coroar uma *Drag Queen Super Star* que não fosse magra. Não quero dizer que o programa estadunidense seja, necessariamente, gordofóbico, mas olha esta diferença gritante: são 10 temporadas, quatro spin-offs, e nenhuma vencedora gorda. Como não há, em nenhum dos casos, uma vencedora trans ou travesti, ainda.

Notar as diferenças entre os conceitos, os figurinos e as performances *Drag* entre as norte-americanas e as asiáticas, e aqui não deixo exclusivo tailandesas porque o programa é aberto para mais países ao redor também, é um exercício curioso. É como enxergar com um novo par de óculos.

As relações entre as participantes também mudam muito. Evidentemente que a diferença cronológica entre ambos não pode ser esquecida, nem suas ressalvas culturais, e não quero comparar as diferenças, mas pensar a partir delas e encontrar semelhanças, se possível.

Tanto no estadunidense quanto no asiático, o elenco mostra relações afetivas entre si, sofrem com eliminações das irmãs, e muitas dão depoimentos de como passar pelo programa, conhecer outras artistas, ter contato com outras ideias e outras performances e tudo isso mudou suas vidas. Formam-se núcleos, cada temporada tem seu elenco e, mesmo dentro do elenco de *Drag Queens*, algumas são mais próximas ou tornam-se durante o show.

Acompanhar a vida das artistas fora do programa também dá esse parâmetro. Não incomum, muitas das *Queens* que se aproximam durante as gravações passam a trabalhar juntas com frequência, e poxa, que bonito isso. A ideia é ser uma competição, mas os afetos passam por cima da competitividade e fortalecem a arte e o trabalho das *Queens*, que mesmo após as gravações seguem carreiras e trabalham juntas.

As roupas e as montações do *Drag Race Thailand* carregam consigo piadas, histórias, menções, referências culturais, que nem sempre são traduzíveis, ou seja, talvez não seja para a gente entender, mesmo. Mas a ideia de um vestido de tigela de macarrão é minimamente intrigante, não? Pois as *Queens* asiáticas o fazem, mesmo as que participaram da versão estadunidense do programa.

Os extracotidianos de lá são o salto do possível, de lá, para os /im/possíveis, de lá. Para a gente, daqui, parece ainda mais para lá. Fez sentido? A diferença sócio-histórico-econômico-cultural entre as duas realidades já é gritante e quando

potencializa-se pelo viés inventivo, imaginativo, ampliam-se universos, desenham-se realidades outras.

E, por outro lado, dentro do mesmo país, contexto e recorte temporal do original, há ainda um segundo programa: *The Boulet Brothers' Dragula: the Search for the World's Next Drag Supermonster* (@bouletbrothersdragula). Ou, para resumir, *Dragula*. Apresentado pelas irmãs Boulet, *Drag Queens* irmãs com estéticas sinistras, simétricas e obscuras, faz-se como uma paródia de RuPaul, que já é por si só uma paródia das competições de ordem hetero-cis-normativas.

O programa estreou no *Halloween* (31 de outubro) de 2016, tendo sua segunda temporada no *Halloween* de 2017, e todos os episódios estão disponíveis na plataforma virtual YouTube, veja só que coincidência. Ao invés de procurar uma *Drag Queen* que tenha em seu arcabouço de habilidades os pontos *Charisma, Uniqueness, Nerve and Talent – CUNT*, que é o que RuPaul procura para sua próxima *Drag Super Star*, as Boulet procuram por *Filth, Glamour and Horror*, ou seja, escatologia, beleza gótica e monstruosidades medonhas.

A vencedora da primeira temporada, e, portanto, a primeira *Drag Super Monster*, Vander Von Odd (@vandervonodd), vomitou e rolou sobre seu próprio vômito para provar sua podridão durante o desfile final. Melissa Biefierce (@melissa\_biefierce), finalista da mesma temporada, desfilou como uma freira possuída, rasgando páginas da Bíblia Sagrada e limpando sua região genital ensanguentada com os retalhos. Ao final, virou-se de costas com as nádegas desnudas e retirou um terço. Do cu.

Sem falar nos desafios eliminatórios que variam entre ser enterrada viva, ficar imersa em gelo, comer cérebro de animal cru, ter 21 agulhas atravessando seu braço, enfim, loucuras e barbaridades de um universo *Drag* que visa monstros e não supermodelos.

Tais imagens são impensáveis no padrão de beleza e refinamento que *RuPaul's Drag Race* propõe, de fato. Mas como *Dragula* viria a existir sem o *boom* proporcionado pela Mãe Ru? Seria possível pensar em *Drags* em outros lugares sem o primeiro referencial de uma *Drag Queen*?

O próprio programa anuncia que um de seus objetivos é deslocar a ideia de *Drag* talentosa para outras artistas que jamais teriam espaço ou vez na plataforma de RuPaul, o que demonstra a hierarquização. A *Drag* que é feminina pode ser

bonita, pode aparecer na TV e nas redes sociais. As monstras, como de costume, são convidadas às sombras e aos becos.

E mesmo nesse contexto avesso, travesso, ainda existe afeto e carinho. As finalistas da primeira temporada se abraçam e se encorajam e, mesmo quando há conflitos, muitas das participantes estão interessadas em mediar e acalmar os ânimos. Chamam-se de irmãs com frequência, criticam-se para o crescimento mútuo, acontecem abraços, lágrimas e faíscas, frequentemente.

Entre o processo de montagem, *Dragula* tem uma postura irreverente quanto às estéticas. O que se busca não é uma maquiagem de beleza, de luxo, inclusive muitas das participantes se montam com máscaras, próteses, dentes para fora, garras afiadas, muito sangue, são assustadoras e as transformações são admiráveis, em diversos sentidos.

Suas performances artísticas flertam com o macabro, tornando possível o reconhecimento de algo “belo”, estético, em algo socialmente lido como horrendo, grotesco ou até escatológico. Suas inspirações são filmes de terror e assombrações, são os lados ocultos, que preferem assustar a encantar. Dentro dessa proposta ganham a admiração de uma gama de pessoas que não se identificam com a glamourização da *Drag* dentro de um contexto de padrão hegemônico.

A blasfêmia e o humor ácido, crítico, são características das monstras em questão. Não há nenhuma expectativa de signos sociais femininos, mesmo as maquiagens têm outro contexto. Abhora (@abhora\_the\_real\_one), participante da segunda temporada do programa, confessa não ter levado nenhuma maquiagem da cor de sua pele, só cores de monstro, e sua montagem inclui uma prótese nasal, comprida e pontuda, com dentes afiados e até pernas de pau.

Frankie Doom (@frankie\_doom), finalista da primeira temporada, se monta com barba, peito cabeludo e tudo, próteses de peitos enormes, e torna-se uma figura ambígua, monstruosa em diversos âmbitos. E, mais uma vez, abre espaço para uma discussão: quem pode ser bonita e quem pode ser monstra?

Durante a primeira temporada de *Dragula*, muitas participantes, e principalmente as fãs, criticaram e atacaram muito a *Queen* Melissa Biefierce por ela ser de outra cena *Drag*. Melissa era participante de concursos de beleza, sua performance não está(va) no espectro do horror ou das monstruosidades, ela era uma *Miss Queen*, com o repertório de dança e coreografia de show, sem o hábito de

ser esfaqueada, mordida ou possuída em cena, como as outras participantes da cena de *Drags* alternativas.

Entretanto, mesmo “não sendo dessa cena”, a artista conseguiu chegar até as três finalistas. Sua performance-blasfêmia final, como dito acima, foi uma das coisas mais incríveis já vistas no palco de *Dragula*, que, apesar de estar em sua primeira temporada como um *reality*, já era uma festa produzida pelas irmãs Boulet há alguns anos.

Vander Von Odd, a primeira *Drag Super Monster*, discute os ataques que sua irmã de temporada, Melissa, recebe. Para Vander, isso não só é estúpido como é cruel, é o policiamento de quem pode ou não fazer qual tipo de *Drag*. Pessoas podem fazer arte, onde quiserem. O que vai definir essa pessoa como monstra? O fato de ela nunca ter sido uma *Miss*? Ela não pode ser duas coisas?

E a vencedora ainda exemplifica com a quarta temporada de *RuPaul’s Drag Race*, cuja vencedora é Sharon Needles (@sharonneedlespgh), uma *Drag Queen* de horror e monstruosidades, também. Ao ser anunciada, a *Queen* foi atacada e desacreditada por não pertencer àquele universo, o mesmo aconteceu quando se inverteu a lógica e uma *Drag* de uma estética polida e “bonita” participou de uma competição de monstras. Em ambos os casos o desempenho das participantes no programa é bem avaliado, chegando às finalistas, no caso de Melissa, e Sharon Needles sendo coroada *America’s Next Drag Super Star*.

Melissa Befierce é uma *Queen* que me intriga e sua performance profana me deixou obcecada. Vendo as páginas da Bíblia Sagrada manchadas de seu sangue genital, não consigo deixar de me indagar quais as referências que compõem a ação. As violências que ela, como um corpo *queer*, sofreu dessa instituição religiosa? Ou relações com violências sexuais dentro das Igrejas que tanto ouvimos falar? Ou o controle da sexualidade que tais instâncias exercem sobre corpos? Ou um descaso, desgosto tamanhos que a levaram a querer profanar tais signos?

O que me intriga mais é que, ela vindo de uma cena *Drag* diferente, executou um show que foi reconhecido como o melhor dos palcos de *Dragula* pelas irmãs Boulet. Será que sua experiência em bolhas outras, no caso do espectro *Drag* menos monstruoso, fez com que sua percepção multiplicasse, ampliasse suas noções de possíveis? O deslocamento que faz de *Miss* a monstra é um nomadismo?

Esteticamente, Melissa não é uma das minhas favoritas. Quando penso em monstras, penso em Vander Von Odd, Abhora, Loris (@lorisqueen), Dahli

(@thedahli), Frankie Doom, tantas outras, antes de Melissa. E é aí que fica esse gostinho de genialidade: nenhuma dessas *Queens* consagradas como horrorosas teve a audácia, a coragem, de afrontar uma instituição, como a Igreja, e fazer isso com glamour, horror e escatologia.

*Drags* podem ocupar quaisquer espaços e podem ser geniais fazendo isso. É difícil tentar definir ou conceituar uma *Queen* porque, quando uma pessoa se monta, ela salta da realidade dela para todo um universo imaginativo, expansivo e até invasivo de possibilidades. Fazer-se uma *Drag* é, como diz mãe RuPaul, tornar-se o produto da sua imaginação e isso tem muito poder.

E nesse ponto de encontro de esquisitices e monstruosidades, há outra figura curiosa. Disasterina (@disasterina), uma *Drag Queen* heterossexual. Casada com uma mulher cisgênera e tem uma filha. Quanto à sua participação no programa, as irmãs Boulet questionam se ela teve dificuldades de se enquadrar por causa de suas preferências sexuais, pergunta que é imediatamente respondida com um grande e caloroso não. A artista diz ter sido muito bem recebida e acolhida por pessoas amáveis. Sobre isso, as participantes Erika Klash (@erikaklash) e Dahli respondem que

Erika: We were all like, duh, there should be a straight *Drag Queen*, like, that's a perspective that has not been showcased. And it is a valid perspective just like biological women, or, or cisgender women doing *drag*, trans women doing *drag*, like...

Dahli: *Queer* doesn't mean being gay, you fit right in this fucked up family!

Erika: Exactly! There's so much more to do with a state of mind, then it does sexual identity, and she is *queer* (DRAGULA, 2018, s/p.)<sup>25</sup>

Elas entendem que a sexualidade de Disasterina não a desqualifica ou invalida como *Drag* e que não pertencer às hegemonias não tange só as sexualidades e identidades de gênero. Ser heterossexual e performar como *Drag* coloca-a num espectro *queer*, aquela que destoa, que não se encaixa.

A partir destes pequenos exemplos, será que podemos pensar em *Drags* circenses? *Drags* médicas? *Drags* professoras? Mulheres, homens, pessoas *Drags*?

---

<sup>25</sup> Tradução livre: "A gente estava tipo, duh, deveria ter uma *Drag Queen* hétero, tipo, essa é uma perspectiva que não foi veiculada. E é uma perspectiva válida, como mulheres biológicas, ou, ou mulheres cisgêneras fazendo *drag*, transmulheres fazendo *drag*, tipo..." "Queer não significa ser gay, você se encaixa certinho nessa família fodida" "Exato! Tem muito mais a ver com um estado da mente que à identidade sexual, e ela é *queer*".

É uma corrente sem fim. Por exemplo, Mina de Lyon é, atualmente, Mina de Lyon *Bake Off* por sua recente participação em um *reality show* culinário, como Rita Von Hunty (@rita\_von\_hunty), *Queen* nacional, que além de professora, posta vídeos em seu canal do YouTube discutindo marxismo, feminismos e política, além de ensinar receitas veganas; como Alyssa Edwards (@alyssaedwards\_1), da quinta temporada de *RuPaul's Drag Race*, com seu *reality* documental sobre sua academia de dança, chamado *Dancing Queen*; Betina Polaroid (@betinapolaroid), do coletivo nacional *Drag-Se* (@dragsetv), e é uma *Queen* fotógrafa, e outras tantas *Drags* que participaram de shows de calouros e competições de talentos e canto. Exemplos não faltam, e não faltarão. Não há limites, não há cercas, há potência e ocupação, resistência e referência.

## 5. PICUMÃ

Acoplar em si própria a peruca é, normalmente, deixado para o final, mas reafirmo aqui que a ordem da montagem é flexível e adaptável. Deixo a peruca para o fim, sabendo que poderia ter sido no começo e a opção de localização, aqui, se dá apenas pela concepção de que o picumã é, além do objeto, acoplamento prostético capilar, ou de outros materiais, na composição da *Drag*, mas também a ausência de, ou a resignificação de seus próprios cabelos.

Pensar o picumã, por este viés, significa saber que a categoria esvaziada também pode potencializar desdobramentos. Não é uma seção descartável ou desnecessária, pelo contrário, faz parte do processo, mesmo que se pensada pela ausência ou reapropriação. É a possibilidade de ser outro lugar dos cabelos, não cabelos e descabelos, pensando aqui que *Drag Queens* criam picumãs de bexigas, espumas, papéis, fibras, fios e outras infinitudes inventivas.

Nesta seção, dedicarei-me brevemente em identificar os princípios das heterotopias, de Michel Foucault (1984) e deslocá-los para o entendimento de *Haus* como uma heterotopia, pensando nesse potencial subversivo, *pe-drag-ológico*, ético-estético-político de grupos assim identificados.

Entrementes, ligar uma *Haus* a uma heterotopia não é algo distante, por tratarem ambas de coisas que não têm lugares, de margens e além margens, de fluxos e inventividades. E, de maneira mais objetiva, por uma *Haus* pressupor um agrupamento de corpos *queer*, pensando aqui para além da noção sexo/gênero, mas *queer* como aquela que não pertence, estar diretamente ligada às histórias e *pe-drag-ogias* das *Drag Queens*. E terem em si a vida em arte, tendo sido estas três frentes já entendidas como heterotopias em potencial que analisei na feitura desta pesquisa, arrisco que a *Haus* é aquilo que compila, engloba e orbita heterotopias outras. Uma constelação heterotópica, talvez?

Mayllon Lyggon Oliveira (2018, p. 25) entende “[...] como esses corpos *queers* se constituem como uma heterotopia”. O corpo é um lugar, do qual não podemos sair e sobre o qual interesses diversos disputam. Corpos que subvertem o lugar a que foram colocados, corpos *queer*, por exemplo, são, simetricamente, heterotopias destes corpos padrões utópicos que são hegemonicamente entendidos como naturais ou ideais. São corpos que escapam, que fogem de capturas e cristalizações, o que não significa que estão isentos das mesmas.

Analisando as construções de personagens do cinema dissidente de Pedro Almodóvar, o autor recorre às fugas e subversões, entendidas como linhas de subjetivação das personagens que se entendem, assumem e legitimam um não lugar, como uma contestação das ficções de normalidade hegemonicamente impostas sobre essas sujeitas.

Podemos perceber a linha de subjetividade como um processo de utilização do poder saber constituído a partir de linhas de força para produzir esse “Si Próprio” um indivíduo que possui a distinção de transpor as linhas do dispositivo, superando as linhas de força do dispositivo, atuando e efetivando-se sobre si mesmo. É através dessa subjetividade, dessa constituição própria e característica do sujeito que tanto Tina quanto Pablo se posicionam como pertencente a um não-lugar, uma heterotopia (Mayllon OLIVEIRA, 2018, p. 49).

Dessa forma, uma *Haus*, enquanto um agrupamento de corpos *queers*, faz-se a heterotopia que acolhe, aproxima, permeia e fortalece esses corpos heterotópicos analisados pelo autor, aqui pensando com enfoque no que tange às sexualidades e identidades de gênero, mas sabendo que a isto não se resume, uma vez que “Já no início, o grupo de estudos *queers* se propõe a recriar ou refazer a organização social. Sua proposta é ir contra essa heteronormatividade” (OLIVEIRA, 2018, p. 74), e que têm potencialidades de afetarem outras sujeitas, propondo respiros de /im/possíveis para as normas binárias e engessadas de ser e estar no mundo.

E é a partir dessas novas identificações, para além das significações culturais e sociais instituídas do que é ser homem e ser mulher, mas também do que é ser gay, lésbica, bicha e afins, que há o surgimento de novas hipóteses, novas formas de vida e estilização do corpo ante à processos identificatórios normais e universalizantes, uma reapropriação do próprio corpo que desvia de perspectivas médicas e anatômicas para se instaurar como uma heteropia (Mayllon OLIVEIRA, 2018, p. 83-84).

Se, por um lado, a *Haus* é heterotópica por suas características subversivas, pode também ser uma heterotopia por ser composta/frequentada por corpos-territórios também heterotópicos. E, afinada a isso, uma *pe-drag-ogia* é apontada não como uma resposta, mas como perguntas, como outras possíveis. É o nome, aqui sugerido – e não no intuito de definir, dar fim – para a circulação de saberes, de formas de ensinar, aprender e construir discursos outros.

Para melhor entender a relação proposta entre a *Haus* e a *pe-drag-ogia*, trago para a discussão a Pedagogia Bicha, proposta por Samilo Takara (2017), explorando os possíveis potenciais pedagógicos da figura monstruosa da bicha, sendo esta o oposto complementar do agressor no binômio que mutuamente é produto e produtor dos discursos da homofobia.

As bichas, como as identidades trans e travestis, como o corpo *queer*, são perigosas e debochadas, porque arrancam as perucas das ficções naturalizadas e chanceladas como verdades. São inconformadas e questionadoras e existem em sua própria estética, sendo definidas e nomeadas por outras pessoas, que marcam-nas como abjetas (TAKARA, 2017). É neste lugar de inconformismo, inventividade e questionamentos que a *pe-drag-ogia* está circulando, este lugar heterotópico dos saberes dissidentes.

[...] um corpo masculino ao se mostrar feminino, como é o caso do *drag*, e ter uma forma própria de feminilidade, por exemplo, denuncia uma complementaridade do que se acredita ser natural e inerente às mulheres e, ao fazê-lo, o criam de uma forma tão concisa, organizada e própria que faz perceber como a sociedade ocidental é pautada em um binarismo fadado ao fracasso e que sempre deixa de fora outras hipóteses, outras formas de vida, outras sexualidades, outros corpos (Mayllon OLIVEIRA, 2018, p. 90).

Aureliano Lopes Junior (2011) propõe a *Drag Queen* como uma heterotopia. Sua pesquisa propõe um entedimento – também bastante clownesco e teatral – da persona *Drag*, de modo que o pesquisador não entrevista as artistas, mas sim suas autoficções, as *Queens*. Não vai ao camarim, vai ao show.

Em seus passeios, o autor traz problematizações quanto à necessidade de cunhar ou delinear um conceito de *Drag*, uma vez que a arte transformista muda com o tempo, com a sociedade em que está inserida. Ao conceituar o *devir-Drag*, a teatralização e estética corporal que, por ser *devir*, faz-se da ordem das relações, neste caso, a relação *Drag Queen* e plateia, o autor entende essa construção artística como um território heterotópico também (LOPES, 2011). No que tange à educação, a presença da arte transformista também se relaciona de forma heterotópica, pensando que “Era um dia como outro qualquer no cotidiano da escola, mas a chegada da *drag queen* anima e transforma o cenário” (CASTRO; SENA; QUEIROZ, 2018, p. 01).

Por outro lado, para além das escolas e das pedagogias formais, a *pe-drag-ogia*, entendida aqui como as metodologias bricoladas, inventivas e pirateadas que circulam e corporificam as existências *queers*, mais especificamente, as *Drag Queens*, proponho a relação com a pedagogia da palhaçaria de Marcelo Colavitto (2017), que também não entende o clown como uma personagem, mas como uma sombra, um estado, visão que comungo quanto à *Drag Queen* e também apontada pela perspectiva *queer* que a linguagem clownesca pode ter (LOPES, 2018).

Na perspectiva de Colavitto (2017), o clown é a exposição de vulnerabilidades ao olhar de terceiras, ou seja, também se dá na relação eu-outra. Trata de um estado de abertura lúdica ao jogo, portanto, também precisa de permeabilidade e abertura ao devir, fazendo-se afetar por estímulos múltiplos, no aqui e no agora. Para descobrir esse estado, o autor propõe exercícios de sensibilizações e conscientizações por meio do jogo do picadeiro.

A *pe-drag-ogia* não requer um picadeiro, primeiramente porque essa metáfora, este jogo da palhaçaria, diz de sua realidade circense. Sujeitas *queers*, trans, travestis, dissidentes e marcadas por qualquer motivo como fora da norma passam pelo processo de picadeiro ao atravessar a rua. Os olhares nos seguem e passamos pela relação de sermos vistas sempre que invadimos espaços normativos que não nos são permitidos frequentar, como as bichas afrontosas que debocham das verdades de gênero e sexualidade e por isso são violentadas e expulsas das instituições de ensino (TAKARA, 2017). Entre o clown e a bicha, há a *Drag Queen*, essa persona clownesca e bichíssima.

Para Aureliano Lopes Junior (2011), uma *Haus* é um movimento de subversão, transgressão e autoafirmação, um ato que se dá no coletivo. Definir uma *Haus* por si só é um trabalho dificultoso, são amorfas e anarquistas, inventivas e bricoladas. Definir uma heterotopia também é uma labuta hercúlea, uma vez que por definição, não há definição universal.

Adriana Rosa Cruz Santos (2011) discute a vida de artistas que carregavam o estigma da loucura, e este particular modo de existência entre arte, delírio, realidade e ficção, como uma forma de existir e resistir, é desejar e diferir, pulsando a vida além de forças uniformizantes e normalizantes. A relação com obras de arte, arte em vida e subjetividades artistas aciona outros olhares para a(s) realidade(s). A loucura é também histórica e ainda hoje pode ser acionada para identificar pessoas trans por diversas instâncias.

Afinada a isso, Ludmila Castanheira (2018, p. 68-69), problematiza as funções do imaginário, suas relações com o real,

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.

Pensar uma vida em arte, ou então um modo de existência por vias artísticas, como proposto pelas autoras, dialoga diretamente com a noção *pe-drag-ógica*, enquanto práticas e discursos inventivos que permeiam esse fazer, fazer-se e refazer da linguagem artística da *Drag Queen*. Uma *Haus* é, nesse sentido, o agrupamento de artistas que levam vidas não cabíveis nos moldes sociais, por serem dissidentes em sua arte, em sua vida, ou justamente pela impossibilidade de descolar ambas.

Para melhor ilustrar, evoco uma imagem de *Drag Queen* cujo picumã é, na verdade, seu próprio cabelo, ou a *Queen* que vai trabalhar cedo no dia seguinte com resquícios de maquiagem ao redor dos olhos, ou as unhas pintadas que continuam a significar mesmo depois da *Drag* se desmontar. A relação de performance artística e social é de tal forma bricolada, que a metodologia do montar-se confunde-se com as práticas de modos próprios de existências.

Até então, diversas formas de se entender uma heterotopia foram tensionadas e cruzadas com a noção de *Haus* enquanto um possível território heterotópico. Cada uma das autoras citadas acima perpassou os seis princípios das heterotopias, o que também explanarei aqui, e exemplificou pelo seu objeto uma manifestação de cada um dos princípios que discutia, passando a entender como, então, uma heterotopia. Aqui, farei da mesma metodologia, mesmo já tendo entendido que por composição, a *Haus* está nos universos da heterotopologia, com seus corpos abjetos, *queers*, suas *pe-drag-ogias*, a vida em arte e a arte-vida. Portanto,

o seu primeiro princípio é o de que não há nenhuma cultura no mundo que não deixe de criar as suas heterotopias. É uma constante de qualquer e todo o grupo humano. Mas é evidente que as heterotopias assumem variadíssimas formas e, provavelmente, não se poderá encontrar uma única forma universal de heterotopia (FOUCAULT, 1984, p. 05).

Pelo breve passeio deste texto, artistas *Drag* de diversos recortes geográficos, sociais e históricos foram acessadas. E se, enquanto composição, a *Haus* é feita de corpos heterotópicos que lidaram com

[...] modificações das representações, identidades e identificações dos sujeitos de sexualidade poliforma no decorrer da história, bem como os discursos que servem para lhes sujeitar e as formas de resistência e resposta desses sujeitos à essas normas (Mayllon OLIVEIRA, 2018, p. 90).

Pelo viés da cultura *Drag Queen*, Amanajás (2015) contempla diversos recortes de épocas e contextos, e como manifestações transformistas existiam e resistiam às capturas e repressões, acredito que é cabível deslocar o primeiro princípio para a metáfora da *Haus*. Já dialogando também com o segundo princípio,

[...] uma sociedade, à medida que a sua história se desenvolve, pode atribuir a uma heterotopia existente uma função diversa da original; cada heterotopia tem uma função determinada e precisa na sua sociedade, e essa mesma heterotopia pode, de acordo sincrônico com a cultura em que se insere, assumir uma outra função qualquer (FOUCAULT, 1984, p. 05).

Uma vez que entendendo os movimentos históricos de apagamento e captura hegemônica da persona *Drag Queen* é possível pensar nas diferentes funções que lhe foram designadas, ou inventadas, subvertidas e invadidas. Entretenimento? Resistência? Militância? Arte? Educação? Casa?

No caso das *Haus*, grupos de rejeitadas sociais e evadidas/expulsas de lugares formais fazem de uma heterotopia da exclusão, o não lugar, uma potência, uma rede de afetos, positivam pelas resistências e acolhimentos. Nesse sentido, uma *pe-drag-ogia* está sendo a pedagogia transgressora que percorre esses saberes e esses discursos, essas vivências dissonantes que continuam a escapar pelos mais diversos vieses. Para o próximo princípio, então:

terceiro princípio. A heterotopia consegue sobrepor, num só espaço real, vários espaços, vários sítios que por si só seriam incompatíveis. Assim é o que acontece num teatro, no retângulo do palco, em que uma série de lugares se sucedem, um atrás do outro, um estranho ao outro; assim é que acontece no cinema, essa divisão rectangular tão peculiar, no fundo da qual, num ecrã bidimensional se podem ver projecções de espaços tridimensionais. Mas talvez o exemplo mais antigo deste tipo de

heterotopias, destes sítios contraditórios, seja o do jardim (FOUCAULT, 1984, p. 06-07).

O teatro como heterotopia, também tem muito a dizer da cultura *Queen*, o exercício de devir em arte, em personagem, em performance. E, a *Haus* também dialoga com os *balls*, essa reunião de *Haus*, uma galáxia heterotópica, talvez?

O *ball* tem a função de recriar, às suas próprias regras, os lugares e as relações hegemônicas. Estipulam categorias, famílias e casas de transmulheres, travestis, bichas, *Drag Queens*, lésbicas e *queers*, no sentido mais abrangente do termo: as desencaixadas, descabidas e sem lugares, desfilam competindo em tais categorias.

Nas falas da personagem Blanca, da série *Pose* (@poseonfox), programa estadunidense de 2018 sob a direção de Brad Falchuk, Steven Canals e Ryan Murphy, contando com um elenco majoritariamente composto por transmulheres negras, torna-se explícita a relação de mundos, o mundo da ficção de realidade hegemônica e as ficções dos *balls*, da heterotopia do luxo hegemônico, frequentado pelas ficções das *Haus*, sendo estas as heterotopias das ficções de famílias hegemônicas.

Quarto princípio. Na maior parte dos casos, as heterotopias estão ligadas a pequenos momentos, pequenas parcelas do tempo – estão intimamente ligadas àquilo que chamarei, a bem da simetria, heterocronias. O auge funcional de uma dada heterotopia só é alcançado aquando uma certa ruptura do homem com a sua tradição temporal. Assim, e ainda com o exemplo do cemitério, verificamos que esta é uma heterotopia particularmente significativa; repara-se: é uma heterotopia que para o indivíduo tem o seu início na peculiar heterocronia que é a perda da vida, e na entrada dessa quase-eternidade cujo permanente fado é a dissolução, o desaparecimento até (FOUCAULT, 1984, p. 07).

Em qual momento passamos a fazer parte da nossa família biológica? Quando nascemos? Quando somos descobertas ainda no ventre de nossas mães? Quando somos desejadas? Quanto às *Haus*, há, de fato, um momento de ruptura. Para Blanca, além da insatisfação com a matriarca da *Haus* que era vinculada, que a desacreditava e subestimava, foi a ruptura com a segurança de vida, ou como ela diz, a certeza de como morreria, tendo uma sábia, porém triste, visão de que travestis e transmulheres já estão cientes, desde muito cedo, que suas vidas são descartáveis, e podem morrer a qualquer momento.

Há também, na cultura dos *balls* e das *Haus*, a preocupação com o legado, a importância de ser reconhecida e valorizada como tal, uma preocupação em deixar algo para além de si mesma. E, por essa perspectiva, há de flertar também com heterocronias de vida e de não se estar mais viva, e faz-se heterocronia ao superar pela arte,

a arte de Bispo<sup>26</sup>, afrontando a morte, expressa a vida. Inventário de todas as coisas, resiste ao esvaziamento do tempo, ao perecimento dos objetos, à sujeição subjetiva, à morte, portanto. Mais uma vez, resiste à morte não como finitude, mas como esgotamento de forças (SANTOS, 2011, p. 84).

Talvez seja possível pensar nos momentos em que uma *Haus* se forje, suas motivações e potências, como um possível ponto de ruptura, de inconformismo, de autoafirmação ou de empoderamento. Tal exemplo também dialoga bem com o próximo ponto trazido pelo autor:

quinto princípio. As heterotopias pressupõe um sistema de abertura e encerramento que as torna tanto herméticas como penetráveis. Geralmente, uma heterotopia não é acessível tal qual um lugar público. A entrada pode ser ou compulsória, o que é exemplificável pelas prisões e casernas, ou através de um rol de rituais e purificações, em que o indivíduo tem de obter permissão e repetir certos gestos (FOUCAULT, 1984, p. 08).

Para o caso da *Haus* Haddukan da pesquisa de Mesquita (2011), a bênção da mãe era o convite, receber o sobrenome era o símbolo. Também é relacionada ao que seria a heterocronia da maioria, no caso relatado na pesquisa. Portanto, existe a preocupação com quem vai carregar tal legado, quem pode ou não herdar o sobrenome.

Há, também, ou por isso mesmo, as funções, as responsabilidades, as rotinas, as *pe-drag-ogias* inventadas, pirateadas ou reinventadas como formas de resistências, subversões e sobrevivências na organização e funcionamento de uma *Haus*. Entretanto, para um entendimento mais objetivo da sua permeabilidade, é por se forjar no não lugar que é a marginalização social, que o principal ritual de entrada para as *Haus* é a violência, a opressão, o não pertencimento. *Ser Xquisita*.

<sup>26</sup> Artista analisado pela autora, com uma produção artesanal-performativa que evocava o panteão cristão. Arthur Bispo do Rosário se entendia sagrado e foi lido como louco, tendo nesse estigma sua abjeção artística (SANTOS, 2011). Aqui, não é o intuito aprofundar a pesquisa relacionada ao artista e suas produções, mas ilustrar as noções de abjeções, inventividades e não-pertencimentos como não exclusivas dos meios LGBTI ou à arte *Drag Queen*.

Quanto à *pe-drag-ogia*, busco respaldo na pedagogia teatral de Viola Spolin (2011), por defender que todas são capazes de improvisar, jogar, fazer teatro, se lhes forem concedidos os subsídios necessários para tal. Aprende-se enquanto joga, vivendo a experiência, compartilhando-a com as colegas. É inventiva quanto à sua forma, podendo adaptar jogos e exercícios às mais diversas urgências ou situações adversas, tendo em mente que jogos teatrais aplicados em sala de aula estão diretamente relacionados à reformulação do espaço da escola tradicional, não precisam de carteiras e cadeiras, mas um espaço, vazio, a se encher de experiências.

O último traço das heterotopias é que elas têm também uma função específica ligada ao espaço que sobra. Mais uma vez, uma função que se desdobra em dois pólos extremos. O seu papel será ou o de criar um espaço ilusório que espelha todos os outros espaços reais, todos os sítios em que a vida é repartida, e expondo-os como ainda mais ilusórios (parece-me ter sido esse o papel desenvolvido pelos famosos bordéis dos quais fomos privados). Ou então o de criar um espaço outro, real, tão perfeito, meticuloso e organizado em desconformidade com os nossos espaços desarrumados e mal construídos. Este último tipo de heterotopia seria não de ilusão, mas de compensação (FOUCAULT, 1984, p. 08-09).

Através do último traço, na cultura das *Haus*, os *balls* seriam a heterotopia de ilusão e a *Haus* por si só uma heterotopia de compensação; O autor exemplifica esta última com a prática das colônias religiosas. Aqui, ousando discordar e propor um deslocamento, questiono as perfeições entendidas no modelo catequético, mas por que não pensarmos em perfeições nossas? Com bases ético-estético-políticas, é possível piratear a perfeição dos campos capturados da hegemonia, e ficcionar uma perfeição-devir. Se é possível ficcionar uma “perfeita” Escola Sem Partido, com “perfeitas” crianças livres de “Ideologia de Gênero”, pois que seja possível ficcionar uma *pe-drag-ogia*, uma *Haus*, outras formas de resistências, formas mais inventivas de ser, que seja possível o exercício da autoficção e do exercício do devir.

As drags balizam por aí, transformando lugares comuns em outros espaços, aparecendo em seus locais habituais como também naqueles locais onde sua figura não seria exatamente esperada. Fazendo-se como uma heterotopia, especializam-se não sendo apenas simples sujeitos ou personagens, mas verdadeiros acontecimentos que ocupam um determinado tempo e local, com uma função específica mesmo que esta seja a simples despreensão de estar ali. Realizam utopias no real, promovendo coloridos simulacros potencialmente transformativos. E são estes espaços que nos interessam: seriam eles libertários? (LOPES, 2011, p.170).

São heterotopias de escolas, de ensinamentos, de epistemes, mas com interesses outros, com urgências, com preocupações ético-estético-políticas para vulnerabilidades e estruturas excludentes, com um olhar afetivo para as interseccionalidades que atravessam nossa sociedade. É o picumã, a transformação do cabelo, sua reinvenção, acoplado ou remodelado conforme as necessidades, abertas às inventividades, um salto da queratina aos /im/possíveis capilares.

A *pe-drag-ogia* se insere nesse universo heterotopológico como uma metodologia de ensino, aprendizagem, vivência e experiência, de contar histórias. Contadoras de histórias, como apresentado por Chimamanda Adichie (2009), são pessoas que circulam saberes, e ouvir uma história só tem seus perigos. A ficção, a narrativa, o jornalismo e as mídias (TAKARA, 2017), o cinema (Mayllon OLIVEIRA, 2018), os delírios de arte-vida (SANTOS, 2011), enfim, tantas frentes que circulam informações e validam saberes, atingem nichos diferentes, acessam noções outras, dialogam com um entendimento estético. São trânsitos de afetos que foram aqui cartografados, cunhados e inventados.

A tarefa do cartógrafo é viabilizar a passagem de afetos que encontra no curso de suas andanças e cruzamento de fronteiras existenciais. Mais do que encontrar afetos, ele também participa da concepção de afetos inventivos. Partejar acontecimentos: o cartógrafo forja experiências que ainda não possuem lugar no mundo (ROSA, 2017, p. 195).

Por isso mesmo, uma *pe-drag-ogia* não pode ser definida. A troca mútua entre *Haus*, as necessidades, referenciais outros, teórico-estético-práticos, urgências e negociações fazem com que a *pe-drag-ogia* esteja em constante trânsito. Não se fixa por estar sendo inventada, experimentada, pirateada, enquanto acontece. Entendo que a “Experiência é, ao mesmo tempo, já uma interpretação e algo que precisa de interpretação. [...] é sempre contestável, portanto, sempre político” (SCOTT, 1999, p. 48), portanto, a jornada *pe-drag-ológica* não tende a ser igual para as pessoas, mas diz de movimentos parecidos, que levam em conta o que compõe as sujeitas envolvidas, suas estéticas e seus modos de ser, no caminho de “[...] um educar para o inconformismo, para a crítica e para uma educação menos fascista” (TAKARA, 2017, p. 107). É uma experiência coletiva, ainda que bastante particular, e nunca esquecendo da “ética desta estética, já que apesar de se bastar em si

mesma, esta não almeja o isolamento ou um banal culto a si e ao corpo. Somente na partilha e no encontro que podemos efetivamente conceber um cuidado de si” (LOPES, 2018, p. 127).

Paralelamente, o picumã também está em constante processo de transformação. Os fios se embaraçam, os materiais descolam, o caos e a ordem atracam-se entre a proposta e o factível. E durante toda a performance pode estar fadado à transformações outras, mesmo que indesejadas, como uma possível chuva, o suor, o toque de mãos desavisadas, entre tantos outros casos. Continua sendo o picumã, mesmo que se transmute e busque adaptações, cortes, penteados e cores novas. É nesse emaranhado de fios, nós, rendas, redes, queratinas, espumas, cremes, fibras e cutículas que os saberes *pe-drag-ógicos* desbravam seus caminhos inventivos.

Enquanto potência, a figura da *Drag Queen* pode acionar heterotopias por onde passa, por reordenar o espaço. Por estar ali, faz-se questionadora. “A presença da *drag queen* emerge como estratégia para criar espaços de tensão com as normas de gênero” (CASTRO; SENA; QUEIROZ; 2018, p. 06). Por este raciocínio, uma *Haus*, entendida como um agrupamento de sujeitas *queers* e de *Drags*, está sendo redefinida, tensionada e reinventada pela presença dessas potentes figuras questionadoras. Esses constantes movimentos oxigenam as inventividades, fazendo possível pensar, ainda metaforicamente, na *Haus* como um grande navio, e suas integrantes, a tripulação de sereias.

Um navio é um pedaço flutuante de espaço, um lugar sem lugar, que existe por si só, que é fechado sobre si mesmo e que ao mesmo tempo é dado à infinitude do mar. E, de porto em porto, de bordo em bordo, de bordel em bordel, um navio vai tão longe como uma colônia em busca dos mais preciosos tesouros que se escondem nos jardins. Perceberemos também que o navio tem sido, na nossa civilização, desde o século dezesseis até aos nossos dias, o maior instrumento de desenvolvimento econômico (ao qual não me referi aqui), e simultaneamente o grande escape da imaginação. O navio é a heterotopia por excelência. Em civilizações sem barcos, esgotam-se os sonhos, e a aventura é substituída pela espionagem, os piratas pelas polícias (FOUCAULT, 1984, p. 09).

Se não há mar, não pode haver navios. Por sorte, *Drag Queens*, como piratas que somos, também são sereias, mas do asfalto (QUEBRADA, 2017). Cabe às *Queens* conscientes e politizadas o processo inventivo de se performar e existir na sociedade e, em relação a ela, denunciar suas ficções binárias e estáticas.

Como a heterotopia que é, a *Haus* acolhe e se recria a partir destas sereias-piratas, que aqui entendo como as existências trans e travestis também, que não só são acolhidas, formadoras e matriarcas das *Haus*, como também estão neste não lugar social, educacional, profissional e afetivo. Somos existências em (trans)ito e é neste sentido que a *pe-drag-ogia* aqui não está num lugar de proposição, sequer de invenção, talvez de nomenclatura, de uma tradição, de uma cultura particular destas tantas heterotopias, metáforas, *Haus*. Não há uma forma, é reinventada em cada urgência particular, transforma-se e transita de acordo com demandas, com os possíveis e, também, os /im/possíveis.

São as pedagogias teatrais, que cada grupo cria e bricola, de modo bastante intrínseco à própria trajetória do grupo, sua pesquisa, suas produções, suas alterações de elenco e integrantes. Nesse sentido, uma possível heterotopia em um recorte heterocrônico de existência do grupo, talvez?

Dada a necessidade de trançar algumas mechas do picumã para, enfim, a finitude do trabalho, não me aprofundarei nas pedagogias teatrais, diversas e múltiplas, deixando apenas uma possibilidade ilustrativa de processos pedagógicos inventivos e subversivos. A *pe-drag-ogia*, como a *Drag Queen*, precisa ser furtiva e piratear, se apropriar, do que for necessário para sua existência. É deste movimento furtivo sem jamais ser invisível que histórias e trabalhos de artistas transformistas circulam, transpassando as barreiras hegemônicas, infiltrando-se em espaços que nos tentam expulsar.

Aqui, percorri algumas propostas pedagógicas e metodológicas que, dentro das bibliografias, das experiências e das produções artísticas, mas principalmente dentro das minhas vivências, pareceram-me necessários para pensar uma possível educação menos excludente, menos normativa, mais aberta às pulsões, aos desejos. Nesse sentido, “não sei se esta dissertação chega a também ser drag, mas a simples existência desta possibilidade tornou o seu fazer mais prazeroso e livre de amarras tradicionalistas e cânones acadêmicos” (LOPES, 2011, p. 43). A *pe-drag-ogia* não se pretende algo revolucionário, mas o movimento de revolução. “A bicha não tem um tipo específico de aprendizagem ou de ensino, de certo ou de errado. Conveniente, a pedagogia bicha tem um interesse em fazer-se possível, ser estratégica, criar outras formas” (TAKARA, 2017, p.156).

Pensando na metodologia cartográfica proposta, o mapeamento das artistas *Drag* e o diálogo com a minha autoficção, persona, Galathea X, deu-se como um

respiro, um escape, uma potência desejante de avançar o trabalho. Pode ser também como a escova, o instrumento necessário para moldar e aperfeiçoar o picumã, mesmo que isso signifique descabelar tudo. Foi, portanto, um movimento de pesquisa *pe-drag-ológica*, em vias de entender o que pode ser uma pedagogia *Drag Queen* e exatamente esse movimento configura a curiosidade, a pesquisa, a *pe-drag-ogia*. Esta dissertação é, sem mais delongas, uma experimentação *pe-drag-ológica*, que dialogou com as performances, os afetos e as urgências da eu-autora e eu-*Drag*, Lua e Galathea. Não penso que as referências possíveis foram aqui esgotadas para embasar uma possível *pe-drag-ogia*. E jamais foi o intuito. A ideia é que o termo *pe-drag-ogia* evoque o movimento de buscar, bricolar, pesquisar, devir, deslocar, apropriar, piratear e que isso assuma as formas que forem necessárias, trançadas, amarradas, repicadas ou raspadas.

### **5.1 GALATHEA X EM: Manifesto meu afeto**

No processo de feitura deste trabalho, muitas rotas transpassaram o caminhar da pesquisa. Algumas bastante áridas, outras frescas e leves, e algumas ainda doces e quentinhas.

Evidentemente, deparei-me com pedras no caminho. Algumas delas até estão lapidadas aqui, outras guardei como preciosidades brutas, e outras tantas descartei, desviei, contornei, atropelei. Uma delas, de particular apreço, foi a morte do meu fiel escudeiro, o computador que usava como ferramenta de trabalho também.

O desespero tomou conta, os prazos correndo e encurtando, os afazeres acumulando, poucas opções de saída, quando uma irmã, uma mana, Angelinna Herself (@angelinnaherself), ela mesma, salvou-me. Com o apoio dela, consegui um computador emprestado para continuar a trabalhar.

Angelinna é uma *Drag Queen* maringaense que começou a aparecer nas noites no final de 2016. Desde antes de se montar, eu a conhecia por frequentarmos a mesma universidade, entre outros hábitos em comum, como ir ao teatro, às baladas e aos eventos acadêmicos e estudantis.

Sua irmã, Eeve Herself (@eeveherself), ela mesma, é outra artista maringaense que também perpassou minha trajetória em diversos momentos.

Estudamos, saímos, dançamos, escrevemos juntas sobre mangás e jogos e também fortalecemos afetos durante nossa história.

As irmãs Herself, elas mesmas, têm estéticas totalmente diferentes entre si. Angelinna é uma *Queen* de vestidos longos, elegantes, coroas, joias, meia arrastão, botas e coturnos, camisetas largas e maquiagens precisas e polidas. Eeve, por outro lado, faz *cosplays*<sup>27</sup>, monta-se de monstra, de aberração, de personagens e referências midiáticas e fantasiosas. Diferentes também são suas habilidades e funções na irmandade. Enquanto a primeira colabora com as técnicas de maquiagem e cultura *Drag*, a outra é cheia de truques de perucas e penteados, de materiais criativos e figurinos alternativos.

Juntas, as duas ensinam-se e crescem, e como frequentadoras da *Haus of X* – talvez como tias ou comadres? – acabamos por aprender todas, e trocamos experiências, além de experienciarmos coisas juntas também. Os afetos borbulham e fluem.

Nossas *Haus* são colegas e isso se faz presente em diversos âmbitos da nossa relação. Somos apoiadoras dos nossos projetos, acompanhamos nossos trajetos, auxiliamos nas urgências. É com elas que produzo cenas e intervenções e pesquisamos, tanto na vida artística quanto acadêmica, nossas próprias linguagens *Drag*.

Movimentos como esse enchem de afeto vidas que há muito foram colocadas fora deste lugar. Nós podemos nos amar e nos acolher. Entretanto, nem sempre é assim. Para Mc Xuxu (@mcxuxu) (2018, s/p) e sua dinda, Pepita (@pepita), ambas travestis pretas, “na vida de uma trans existem dois tipos de cara, o que te assume e o que te paga”.

Não é incomum na vida de pessoas trans e tais ecos são similares em grupos dissidentes outros, que a objetificação sexual seja mais frequente que a atenção, o carinho. Linn da Quebrada (2017, s/p.) também problematiza a relação de “duplo A” que nossos corpos travestis são submetidos.

Eu queria aquele amor, ai, o amor que a gente vê nas novelas e nos filmes, ai, aquele amor que dá até vontade da gente chorar. Mas... é... acho que o grande lance foi quando eu vi que eu não cabia ali, aquele amor não foi feito pra mim. As pessoas, elas estão propensas a me admirarem, a amarem a

---

<sup>27</sup> Nome dado às fantasias, montações ou performances que relacionam-se ao universo dos jogos, dos quadrinhos, dos mangás e das animações; Nem toda *cosplayer* é *Drag*, e as manifestações dessa arte são também possíveis de serem destrinchadas, não sendo cabível nesta pesquisa, porém;

Linn da Quebrada, essa figura, essa imagem. Mas ao mesmo tempo é esse complexo de duplo A, que é a admiração, é amor, mas é também aberração, que não pode tocar, sabe, elas não conseguem se relacionar com aquilo de fato. Mas quem tá disposta a se deitar comigo? Ou estar comigo quando eu não vou ser tão interessante?

Linn inventou sua própria forma de manifestar seu amor, por sua música. Em entrevistas, ela mesma afirma que canta, grita, como se fosse um mantra para si própria e para outras que poderiam precisar ouvir tais verdades. Partiram também de um lugar de experiência própria, mas o pessoal não é individual, necessariamente (QUEBRADA, 2017).

Parece tão estúpido falar de amor. Um termo esgarçado e profanado, esvaziado de significado por sua repetição e diminuição aos amores românticos e midiáticos. Fala-se tanto de amor, mas parece haver uma aversão à empatia. Por que alguns corpos são privados das noções amorosas e afetivas? Pois que digamos não. Inventemos, portanto, nossos próprios amores e afetos, pela criação de redes, de contatos e carinhos, de suporte e alívio.

Queria conseguir discutir isso, mas cada vez mais percebo que falta repertório. Desbravar um caminho fechado é enfiar-se onde não se é bem quista. Parece um sofrimento ou uma dor e justamente por isso é que “Vou avisar aos cachorros da rua, que pro povo pobre, a vingança pode ser mel e prazer” (JALOO; MC THA, 2018, s/p.).

Será /im/possível a ousadia de redefinir tais redes de afetos? Piratearmos elas todas para nossas próprias urgências e vivências? Às vezes, “Não caber na própria casa, sai pro mundo e não cabe no mundo” (Lucas BOOMBEAT, 2018, s/p.). Então coloquemo-nos em lugares outros, que subvertem essa lógica da exclusão e da violência. Como as *Haus*, por exemplo. Como as irmãs Herself que, além de acolherem-se, acolhem outras casas próximas.

Não é tão difícil de entender. Eles, os “normais”, têm seus contos de fada, ou, em muitos casos, “contos de foda” (QUEBRADA, 2017, s/p.). Para nós, as abjetas, a objetificação. Nesse caso, estamos para o amor romântico num constante processo de (a)bjctificação. Somos o fetiche, a curiosidade, a invisibilidade. É urgente ampliar as noções de afeto, para além do amor romântico. Para quem não cabe em seus modelos, essa forma de amor é danosa.

Mesmo que essa discussão não pareça novidade, ela ainda está muito distante para travestis, transmulheres e outras subjetividades *queers* que carregam em si estigmas interseccionais de hierarquizações tantas que nomear todas parece exigir uma outra pesquisa destas. Mas aqui me refiro às gordofobias, bifobias, transfobias, racismos, enfim, opressões que validam como opção ou opinião as máximas “não curto gordas, afeminadas, negras, peludas, ...” e assim por diante.

É possível pensar em relações afetivas, descoladas das construções românticas e da pressuposição do ato sexual, o que por si só faz impossível localizar um sujeito assexual no que tange relacionamentos, se considerar o sexo como necessário para o amor. Amores de dentro de *Haus* não são necessariamente românticos, e por vezes, o são.

Tomando como um exemplo, a família Dzi Croquettes. Enquanto grupo, colegas de casa, de trabalho, e de vida, a trupe era uma *Haus* e entre eles as relações se multiplicavam em diversos sentidos. Todas eram abraçadas por afetos comuns. Algumas mantinham relações sexuais entre si. Outras, ainda tinham namoradas que não compunham o elenco. Os rótulos sexuais, como heterossexual e homossexual eram superados, nada podia ditar quem amaria quem (ISSA; SAULO, 2009).

Ciente de que “o Brasil é o país que mais mata travesti” (Esther HALL, 2018, s/p.), e que a fetichização e a *(a)bjefificação* são tão reais que sustentam uma rede de prostituição histórica e reconhecida mundialmente como turismo sexual. Nossos corpos podem ser consumidos, mas será que podemos ser amadas?

Tendo em vista este contexto, entendo o quão politicamente importante é demonstrações de afeto públicas para corpos *queers*. É um exercício de empoderamento e afirmação. Nossas formas de amor, como não poderiam ser diferentes, são inventivas e dissidentes. Amamos do nosso jeito, para com quem quisermos e pudermos e isso significa muito. “Amor não é doença, é cura. Não é só close, é luta. Então vê se me escuta, aceita, atura, ou surta” (Tchelo GOMEZ, 2018, s/p.).

## 6. (RE)TOQUES FINAIS

Para começar este fim, digo que nada se termina, apenas dá-se por feito, dentro dos possíveis, dos propostos, das forças e das disposições, entre outras. Assim o é com a maquiagem. Por que não um glitter a mais? Uma pena? Aquele colar? E que tal esfumar ali? Enfim, os fins são decididos por diversos motivos, mudam-se os focos, as urgências, os interesses, os afetos, os prazos. Mudamos.

O objetivo geral da pesquisa foi questionar o apagamento das artes transformistas e a ausência de corpos LGBTI nas produções de saberes nas instâncias hegemônicas, como a escola, por exemplo. Reconhecendo que falar de quem não está no território formal exige um deslocamento de referenciais, essa pesquisa visou mapear falas e vivências de artistas e/ou pessoas que vivenciaram o espectro da marginalização, em vias de dialogar com os recursos, os meios, as técnicas e as inventividades de alguns grupos abjetos, que mesmo ceifados dos ambientes formais, continuam a se propagar e subverter as normas que tanto violentam as pessoas que não se encaixam em padrões. Em outras palavras, mapear, achar possíveis e /im/possíveis nas *pe-drag-ogias* que sustentam e proliferam as *Haus*.

*Pe-drag-ogia* não é um conceito a ser definido, mas o nome que propus para dizer de algo que já existe e vem existindo desde muito antes de eu ousar nomear. A *Pe-drag-ogia* não está aqui para ser um manual para artistas aspirantes à *Drag Queen*, está para apontar alguns dos caminhos já trilhados por tais artistas, para instigar profissionais da área da educação e da pedagogia a não se contentarem com os clássicos, os “normais”, os confortáveis. São confortáveis para quem? A ideia de uma *pe-drag-ogia* é entender que tais formas convencionais não são as únicas de ver o mundo, trata-se de acionar movimentos inventivos, que positivem e não excluam, um movimento de ensino, aprendizagem e partilha de saberes, que seja adaptável, pirateada e pirateadora, invada e ocupe espaços que dizem que não nos cabem. É fazer-se possível, saltar para as categorias do /im/possível. *Pe-drag-ogia* é montar de *Drag* uma pedagogia que pode ser violenta, engessada e ceifadora de corpos que destoam dos padrões.

Entendendo essa metáfora pelo viés da figuração *Drag*, é o movimento de não se contentar com o que está dado. Questionar os currículos, se necessário for,

buscar acoplamentos prostéticos que recriem as formas, mais do que tornar decorativa ou agradável, fazer-se possível em vias de buscar aquelas que tendem a ser violentadas pela manutenção da norma e dos acessos aos espaços. É *Drag* na medida em que adapta-se e permite o salto lúdico, imaginativo, inventivo. Não pensa em encerrar ou engessar, mas fluir e acoplar.

Reconhecendo que, mesmo dentro de uma academia, a literatura científica não daria conta de dizer de tais corpos e subjetividades, que escapam, evadem e são expulsas deste mesmo meio e tantos outros. Tornou-se necessário ampliar a discussão, buscando nas próprias artistas *Drag* e outras do universo LGBTI suas falas e suas angústias, relatos e experiências e, assim, traçar caminhos que a chancela hegemônica de saberes tende a invisibilizar.

Esta pesquisa foi uma jornada, sem mapa, mas com guias, buscando desenhar um mapa outro. Que apontasse caminhos diferentes, rotas peculiares das hegemonias naturalizadas, vozes dissonantes, contornos de diversas cores diferentes. Entendo a necessidade das considerações finais, mas propor-me-ei a ser sucinta.

A urgência que originou esta pesquisa não veio de uma pergunta problema em particular, mas de incansáveis perguntas, de modo que escolher uma só parecia /im/possível. Daí a necessidade de uma metodologia permissiva, que me assegurasse referenciais plurais e liberdades para movimentos não necessariamente acadêmicos. A cartografia foi o caminho necessário, não o único possível, mas a ferramenta a partir da qual pude montar essa dissertação. Penso que faz parte de uma noção *pe-drag*-ológica a tentativa de experimentar, experienciar e pesquisar no aqui agora.

Poeticamente, muitas das leituras de total alicerce dessa pesquisa foram aparecendo dessa forma, curiosidades não necessariamente cabíveis à pesquisa, e contatos, e indicações, e descaminhos que me trombavam como referências que reviravam tudo que eu tinha em mente. Foi uma pesquisa *Drag*, em suas múltiplas significâncias. Não consigo não atrelar isso ao caráter improvisacional dos processos teatrais dos quais sou cria, e, portanto, não desvinculei de todo a noção de *Drag* daquela noção cênica, o que não significa que não há outros possíveis meios de se pensar tal figuração, linguagem ou persona.

Nesse sentido, apesar de apresentar uma metodologia e uma epistemologia feministas, arrisco aqui uma ideia de epistemologia trans. Ou seja, usar do

arcabouço de saberes produzidos por nós, circular nossas vozes, e enquanto metodologia isso fez-se fonte de leituras: buscar autoras, pesquisadoras e referenciais do universo das travestilidades e das transgeneridades. Compartilhar uma visão do mundo com pessoas que passam por violências e opressões similares às minhas – de forma alguma iguais ou generalizantes. Por que não pensar em uma metodologia trans? Aqui essa discussão não tem espaço para se desenvolver, mas é relevante marcar que nestes muitos descaminhos, tal ideia cruzou-me algumas vezes.

Experimentei também o processo de fazer-me *Drag* sem que a leitora de fato se relacionasse com a minha figura montada. Desafiei-me a escrever como Galathea, sendo Galathea, e esse exercício pode parecer fútil, entretanto, faz-se como um jogo teatral, uma resolução de problemas de algo que me afligia desde os primórdios do processo de escrita: achar formas de furar a bolha academicista. Deixar Galathea falar, mesmo que numa experimentação amadora de literata, foi a tentativa de falar línguas não familiares aos ambientes acadêmicos. A escrita poética, a dramatização da escrita, a narrativa e a ficção fizeram-se ferramentas para a criação do texto.

Outra inquietação que originou a pesquisa partiu de um estranhamento. Como a revisão bibliográfica desta dissertação mostrou, não era o intuito aqui dizer algo que jamais fora dito. Não é nenhum segredo que existem opressões, que pessoas *queers* são constantemente violentadas e mesmo nos pontos mais especificamente acadêmicos, também não foi a primeira vez que teóricas propuseram aproximações de *Drags* às heterotopias, ou uma pedagogia inventiva e subversiva, ou mesmo um mapeamento de artistas transformistas. Entrementes, havia algo em cada uma dessas pesquisas que não me contemplava, deixava-me desejanste de outras possibilidades.

Adianto que não é aqui a função dizer que o meu trabalho é melhor, superior, ou mais completo. Pelo contrário, entendo como em processo, passível de fragilidades, revisões, melhoramentos ou não, dada sua heterocronia do período do mestrado. De qualquer forma, o que quero dizer é que sentia a urgência de tirar a *Drag* do universo dos homens, que sejam gays. Inserir a noção de uma *Drag* feminista, atenta às interseccionalidades, por exemplo. Deslocar as associações identitárias ao fixo, ao engessado e deixar fluir, buscando por modos inventivos, autoficcionalis, afrontosos, de ser e estar no mundo. Ou, quanto à metodologia,

pensar que trabalhos artísticos, notícias, mídias e diversas referências sociais podem compor um saber, que não dependa de cânones e clássicos apenas e descobrir formas de dialogar com diversas bolhas de conhecimentos, de informações, que podem dialogar com noções do real e do surreal, do imaginário, do delírio.

Acho que como estrutura, a tal da *Dirce X*, apelido carinhoso dado ao presente trabalho, reflete o caos criativo que rege meus processos artísticos, de modo que dissociar a pesquisa da produção teatral/performanceira a que me proponho em vida seria inviável e torturoso. A pesquisa ganhava vida quando minha vida circulava. Vivi obcecada pelos temas, pelas curiosidades, levei comigo as inquietações para casa, para o palco, para o bar, para a cama, para os sonhos. Este trabalho, talvez, possa ser um recorte destes últimos dois anos da minha vida e acredito que, como um possível produto final, não se faz mais importante que todo o processo, mesmo de tudo que foi outrora descartado.

Cabe também aqui dizer que, mesmo enquanto finalização, não há o impedimento de um desdobramento. Novas pesquisas, novos movimentos com intuitos *pe-drag-ógicos* e novas invenções. Novas peças, novas cenas e novas performances. Quem sabe algumas disparadas deste mesmo fim-não-acabado, avançar, discordar e deslocar. Deixo aqui a dissertação ecoar, como o legado da *Haus of X*, dentro dos *balls* acadêmicos aos quais ousamos, eu e Galathea, invadir. Enquanto conceito, se é que podemos assim dizer, a *pe-drag-ogia* é uma chave, para que muitas portas possam ser abertas. Que possa entrar nas tão discutidas salas de aulas formais, nos grupos de teatro, nas metodologias, nas dinâmicas, onde couber e onde não couber. Não ousou dizer que conceituei algo tão amplo e fluido como este e repito que o nome é uma proposição, uma invenção, um jogo lúdico para acessar alguns dos trajetos aqui mapeados. Seus desdobramentos e suas aplicações estão aquém das capacidades de uma única pesquisa e, por favor, sintam-se convidadas a piratear a tal *pe-drag-ogia*, ela é feita justamente de movimentos como estes.

Um convite, também, para que outros processos pedagógicos inventivos possam ganhar espaço e visibilidade, nos âmbitos formais e não formais, nas salas de aula e na vida. Movimentos de tais características, propositivas e positivadoras, abrem brechas para que corpos marginalizados, aqui identificados como *queers*, *Drag Queens*. É igualmente possível pensar nesse deslocamento para que outras

figurações de subjetividade e marcadores identitários, possam existir como parte e não à parte do mundo. Uma *pe-drag-ogia* permite-se contemplar a exuberância de cores, texturas, tamanhos, as diferenças em suas mais /im/possíveis manifestações, e delas extrair o potencial inventivo de desafiar os padrões, as normas e as maquinarias que sufocam os desejos e as pulsões que escapam dos moldes ficcionados como naturais. *Pe-drag-ogia* não está apenas para sujeitas que se montam. Está para convidar sujeitas, quais sejam elas, de maneira lúdica, imaginativa, colorida, cômica ou grotesca, a criarem redes de afetos, a potencializarem as diferenças ao invés de apagar e/ou violentar aquilo que escapa. Justamente aprender e se afetar por tais movimentos, as esquivas, as estratégias e os pirateamentos sugeridos pela arte *Drag Queen*, em vias de fazer parte de um amplo movimento de trocas e construção coletiva que, estando fiel aos princípios ético-estético-políticos, propõe-se a abraçar as diferenças, com elas aprender e nelas inspirar-se.

Para finalizar, listo aqui alguns de muitos nomes de artistas trans, travestis e *Drag Queens*, que me afetam e inspiram, para que nunca falem sereias nas ilhas desertas das ficções hegemônicas, para que as vozes delas ressoem e ecoem aqui também, para divulgar, para enaltecer e, principalmente porque não penso nas considerações, quero pensar em recomendações, por motivos bastante pessoais, faço questão de registrar, para lembrar sempre que nós existimos, e estamos por aí, em todos os lugares:

@lua.l.a      @rupaulsdragrace      @vandervonodd      @maxcollective  
 @misslailamcqueen      @matryxthequeen      @uriasss      @minadelyonbakeoff4  
 @ikarokadoshi      @ajathekween      @linndaquebrada      @farrahrized      @plastiquetiara  
 @ellis\_atlantis      @melpormel      @evahdestruction      @annee\_maywong      @kam\_hugh  
 @nocturna\_leemission      @gloriagroove      @ageofaquaria      @miz\_cracker      @sashavelour  
 @bigandmilky      @asiaoharaland      @sheacoulee      @carmen\_carrera      @monetxchange  
 @peppermint247      @panginaheals      @violetchachki      @rtist\_      @gottmik      @cremefatale  
 @art\_arya      @imp\_kid      @b.ella\_biggie      @ripporcelain      @queenanaol      @queen.bushido  
 @pikineiaoficial      @dearisdoll      @blackandwhitestriped      @boris\_tudeth  
 @petchra\_petchii      @jynxnouveau      @mercedesimandiamond      @xanaxtasia  
 @isshehungry      @m3duza      @jajathekween      @james.majesty      @bouletbrothers  
 @bobthedragqueen      @naomismalls      @lorisqueen      @artistiza      @superdrags  
 @silvetyymontilla      @valentina\_wok      @ditamaldita      @onikuroi      @gbarrionuevo

@bixapreta69 @milkaup @ageofskarlett @allicebombom @rat.trap @seelky  
@nikkiilov @aurora.black @dinastiachi @ivanawonder @weslinds @euhipolita  
@amendanudes @mia.massi @dakotaovrd @naomi.kahlo @hellenquinn  
@ayobambi\_ @donnakarao @pauletebrasilvia @neoncalypso @ramonnablair  
@andyvadiva @queenlactatia @missenvyperu @miranda.preston  
@allanathesummers @dannycowltt @santanasangria @andy\_abolica  
@rhavennavergara @burtonna @shitaralow @candyfoxx\_ @dongiovanni.dk  
@\_4kita @dustyray @thedahli @bunnism @morriganxaster @dragracethailand  
@heyamymoon @leonabrilha @aline.mitriu @asbahiaseacozinhamineira @paullui\_  
@queentex @phionnawe @magentaciuraneto @alessadevon @madisonparrker  
@fashionjoullie.oficial @vervska @lunnafoster @estherhall\_ @katrinnylowell  
@lexiedragqueen @scyllakone @libriannah @amanda.nuddes @eeveherself  
@angelinnaherself @lucygarment @missandriaqueen @\_auralov @charlotte.lorem  
@alexiarockr @\_sammysingleton\_ @dragmurphy @biacagrantt @\_ayakami  
@the\_sugar\_rush\_ @rowennasly @ak47princ3ss @lucy\_paradisco @wtf\_meghan  
@hillawood @arianshot @ninacodorna @elapetit\_ @thedragseries @vladavitrova  
@just.naja @twinktrash @aprilcarrion @ryburk @rita\_von\_hunty @colana\_bleu  
@carmenlaveau @pabllovittar @liaclarkoficial @bouletbrothersdragula @trixiemattel  
@abhora\_the\_real\_one @deendjers @aretuzalovi @sashazimmer @mcxuxu  
@linikeroficial @theonlydetox @mcdellacroix @laganjaestranja @theonlyalaska5000  
@kendraonixxx @erikaklash @sutanamrull @nina\_bonina\_brown @djininaflowers  
@houseofslovakia @uyrasodoma @almanegrot @jaloomusic @hookerjohnny  
@muriillozyess @penelopyjean @bixaesquecida @hayunabismo @malditahammer  
@malonnadaoficina @dragadaquebrada @pamellasapptic @melissa\_befierce  
@frankie\_doom @kings.of.the.night @rubao.ruby @pietrolamarcadk  
@segura\_minhabolsa @mcthaa @titicacantora @callmesheyda

## REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **The danger of a single story**, 2009. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=D9lhs241zeg>>. Acesso em: 20 de ago, 2018.

AMANAJÁS, Igor. **Drag Queen: um percurso histórico pela arte dos atores transformistas**. 2015. Disponível em: <<http://www.belasartes.br/revistabelasartes/downloads/artigos/16/grad-queen-um-percurso-historico-pela-artedos-atores-transformistas.pdf>>. Acesso em: 05 de jun. 2017.

ANDRADE, Luma Nogueira de. **Travestis na Escola: Assujeitamento e Resistência à Ordem Normativa**. 278 f. Tese (doutorado em Educação) – Universidade Federal do Ceará, Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Fortaleza, 2012.

BARIFOUSE, Rafael. **Após ENEM, filósofa francesa ganha acusações de nazista e pedófila na Wikipédia**. BBC News Brasil. 2015. Disponível em: <[https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/10/151028\\_simone\\_beauboir\\_wikipedia\\_enem\\_rb](https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/10/151028_simone_beauboir_wikipedia_enem_rb)>. Acesso em: 27 de set. 2018.

BARRIONUEVO, Gustavo. **Performance Drag como Estética da Existência: pensando subjetividades pós-identitárias**. 2017. 75 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Licenciatura em Artes Visuais) - Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2017.

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo**. 4ª Edição. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.

BENTO, Berenice. **A Reinvenção do Corpo: Sexualidade e Gênero na Experiência Transexual**. Rio de Janeiro – RJ, Garamond, 2006.

BIANCHI, Bruno Jesus. **Ética e Estética na (auto)ficção de Michel Laub e Imre Kertész**. 2017. 83 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2017.

BORGES, Rafaela Oliveira e BORGES, Zulmira Newlands. Pânico Moral e Ideologia de Gênero articulados na supressão de diretrizes sobre questões de gênero e sexualidade nas escolas. **Revista Brasileira de Educação**, v. 23, 2018, p. 01-23.

BRAIDOTTI, Rosi. Diferença, Diversidade e Subjetividade Nômade. **Revista Labrys, Estudos Feministas**, nº1-2, Brasília: Montreal: Paris. Julho-Dezembro de 2002, p. 01-16.

BRASIL, **Constituição Federal**. 1988. Disponível em: <  
[https://www.senado.leg.br/atividade/const/con1988/con1988\\_15.12.2016/art\\_5\\_.asp](https://www.senado.leg.br/atividade/const/con1988/con1988_15.12.2016/art_5_.asp)  
>. Acesso em: 20 de ago, 2018.

\_\_\_\_\_, **Lei Maria da Penha**. Lei nº 11.340, de 07 de agosto de 2006.

BUTLER, Judith P. **Problemas de Gênero**: Feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CARNEIRO, Júlia Dias. **‘Queermuseu’, a exposição mais debatida e menos vista dos últimos tempos, reabre no Rio**. BBC News Brasil. Disponível em: <  
<https://www.bbc.com/portuguese/brasil-45191250>>. Acesso em: 21 de nov. 2018.

CARVALHAL, Thiago. **Poéticas da apropriação**: Autoficção e estratégias da margem em Washinton Cucurto e Ferréz. III Congresso Internacional Cuestiones Críticas. Rosario, abril de 2013.

CASTANHEIRA, Ludmila Almeida. **Performance arte: modos de existência**. Curitiba – PR, Appris, 2018.

CASTRO, Roney Polato de; SENA, Karoline Kellen; QUEIROZ, Jéssica Novaes. “Gosta de mim? Sim ou não?”: O que pode uma *Drag Queen* na escola? In: VII Seminário Corpo, Gênero e Sexualidade: resistências e ocupa(ações) nos espaços de educação, 7. 2018, Rio Grande. **Anais Eletrônicos do VII Seminário Corpo, Gênero e Sexualidade, do III Seminário Internacional Corpo, Gênero e Sexualidade e do III LusoBrasileiro Educação em Sexualidade, Género, Saúde e Sustentabilidade**. Rio Grande: Ed. Da FURG, 2018. Disponível em: <  
<https://7seminario.furg.br/images/arquivo/102.pdf>>. Acesso em: 25 de jan. 2019.

COLAVITTO, Marcelo A. **Meu Clown**: Uma pedagogia para a Arte da Palhaçaria. Curitiba: Editora CRV, 2016.

ERCOLES, Clara Hanke. Existir, Afirmar e Reafirmar a identidade Trans no meio acadêmico: um desafio triplo! In MAIO, Eliane Rose (Org.). **Gênero e Sexualidade: Interfaces Educativas**. Curitiba, Appris Editora, 2018: p. 183-199.

FINCO, Nina. **Filósofa Judith Butler é agredida em Congonhas antes de deixar São Paulo**. Época. 2017. Disponível em:  
<<https://epoca.globo.com/cultura/noticia/2017/11/filosofa-judith-butler-e-agredida-em-congonhas-antes-de-deixar-sao-paulo.html>>. Acesso em: 27 de set. 2018.

FOUCAULT, Michel. **De Outros Espaços**. Architecture, Musement, Continuité, 1984.

FREIRE, Paulo. **Educação e Mudança**. Rio de Janeiro – RJ, Paz e Terra, 1979.

GRUNVALD, Vitor. Corpo, cidade e formas de vida a partir das Street Queens. In SURIANI, Rafael. **STREET QUEENS**. São Paulo, Ogra Oficina Gráfica, 2018: p. 14-17.

HARAWAY, Donna. Saberes Localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu** (5) 1995: p. 07-41.

HARAWAY, Donna; KUNZRU, Hari. **Antropologia do Ciborgue: As vertigens do Pós-Humano**. Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2009.

hooks, bell. **Ensinando a Transgredir: a educação como prática de liberdade**. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla: São Paulo. Ed. Wmf Martins-Fontes, 2013.

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

LAMBERTI, Mariela de Abreu. **A intuição feminista em Hysteria: um olhar sobre os possíveis feminismos na cena contemporânea**. 151 f. 2018. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – Escola de Comunicação e Artes / Universidade de São Paulo: SP, 2018.

LOPES, Aureliano. **Seis passeios pelas praias de uma ficção: notas sobre algumas movimentações de drag queens na cidade do Rio de Janeiro**. 183 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Psicologia, 2011.

LOURO, Guacira Lopes. Teoria Queer – Uma Política Pós-Identitária para a Educação. **Estudos Feministas**, 2/2001: p. 541-553.

LOURO, Guacira Lopes. **O Corpo Educado: Pedagogias da Sexualidade**. 2. Ed. Belo Horizonte – MG: Autêntica, 2001b.

MAIO, Eliane Rose; SILVA, Fernando Guimarães Oliveira da. O “entre-lugar” das trans nas escolas. **PeriódiCUs**, n. 8, v. 1 nov. 2017-abr., 2018: p. 307-324.

MESQUITA, Marina Leitão. O Amadrinhamento como forma de Sociabilidade: uma análise antropológica de uma família Drag Queen. **XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais** – Salvador, BA, 2011.

MORGENSTERN, Flávio. Pajubá: Questão sobre dialeto travesti no ENEM mostra o desleixo com a cultura no Brasil. **Senso Incomum**. Disponível em <<http://sensoincomum.org/2018/11/14/pajuba-questao-dialeto-travesti-enem/>> Acesso em: 17 de nov, 2018.

OLIVEIRA, Mayllon Lyggon. **Fizeram-me corpo, fiz-me heterotopia: um estudo das heterotopias corporais dos personagens *queers* no cinema de Pedro Almodóvar**. 133

f. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Universidade Federal de Goiás, 2018.

OLIVEIRA, Megg Rayara Gomes de. **O Diabo em forma de Gente**: (R)existências de gays afeminados, viados e bichas pretas na educação. 1ª edição. Curitiba: Editora Prismas, 2017.

OLIVEIRA, Megg Rayara Gomes de. Transexistências Negras: o lugar de Travestis e Mulheres Transexuais negras no Brasil e em África até o século XIX. In RIBEIRO, Paula... et al. **Corpo, gênero e sexualidade**: resistência e ocupa(ações) nos espaços de educação. Rio Grande: Ed. Da FURG, 2018: p. 69-88.

ONU. **Transformando nosso Mundo**: A Agenda de 2030 para o Desenvolvimento Sustentável. 2015. Disponível em <<https://nacoesunidas.org/pos2015/agenda2030/>>. Acesso em: 25 de set. 2018.

PARAISO, Marlucy Alves. Gênero, Sexualidade e Heterotopia: Entre Esgotamentos e Possibilidades nos Currículos. In RIBEIRO, Paula. et al. **Corpo, gênero e sexualidade**: resistência e ocupa(ações) nos espaços de educação. Rio Grande: Ed. Da FURG, 2018: p. 07-28.

PASINATO, Wânia. Dez Anos Mais Um: a implementação da Lei Maria da Penha no passar dos anos, p.62-80, in MACHADO, Isadora Vier. Org. **Uma Década de Lei Maria da Pena**: percursos, práticas e desafios. Curitiba, PR: Editora CRV, 2017.

PELLEJERO, Eduardo. A realidade da ficção. Uma aproximação a partir da filosofia contemporânea. **SABERES**. Natal, v. 1, n.4, jun 2010, p. 140-145.

PRECIADO, Paul B. **Manifesto Contrasexual**: práticas subversivas de identidade sexual. N-1 edições, São Paulo, 2014.

PRECIADO, Paul B. **Transfeminismo**. Série Pandemia, N-1 edições, São Paulo, 2015.

PRECIADO, Paul B. **Transfeminismo no Regime Farmaco-pornográfico**. Tradução de Thiago Coacci. São Paulo: n-1 Edições, 2018.

RIBEIRO, Djamila. **O que é Lugar de Fala?** Belo Horizonte: Letramento, 2017.

RODOVALHO, Amara Moira. **O cis pelo trans**. Estudos Feministas, Florianópolis – SC, 25(1): 422, janeiro-abril, 2017, p. 365-373.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. Estação Liberdade, 2007.

ROSA, Rogério Machado. **A Cartografia como Estratégia de Pesquisa: Agenciamento de Afetos.** RIZOM@ Experiências Interdisciplinares em Ciências Humanas e Sociais Aplicadas. V. 1, n. 2, p. 191-202, 2017.

SANTOS, Adriana Rosa Cruz. **Heterotopias menores: delirando a vida como obra de arte.** 148 f. Tese (Doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Psicologia. 2011.

SANTOS, Cecília MacDowell dos. Para uma abordagem interseccional da lei Maria da Penha, p. 39-61, in MACHADO, Isadora Vier. Org. **Uma Década de Lei Maria da Pena: percursos, práticas e desafios.** Curitiba, PR: Editora CRV, 2017, p. 39-61.

SARTRE, Jean-Paul. **O Existencialismo é um Humanismo.** Editora Vozes Ltda. Petrópolis – RJ. 2010.

SCOTT, Joan W. Experiência. In SILVA, Alcione Leite da; LAGO, Mara Coelho de Souza; RAMOS, Tânia Regina Oliveira. **Falas de gênero: teorias, análises, leituras.** Florianópolis: Editora Mulheres, 1999, p. 21-56.

SHOCK, Susy. **Reinvindico mi derecho a ser un monstruo Y QUE LOS OTROS SEAN LO NORMAL.** Traduzido por Gibran Teixeira. Disponível em: <<https://m.facebook.com/CorposTranslucidos/photos/a.519072048124739.121021.518556231509654/521842997847644/?type=1>>. Acesso em: 22 de mai. 2018.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o Teatro.** São Paulo: Perspectiva, 2010.

STUBS, Roberta, TEIXEIRA, Fernando Silva, PERES, William Siqueira. A Potência do Cyborg no agenciamento de modos de subjetivação pós-identitários: Conexões parciais entre arte, psicologia e gênero. **Fractal, Rev. Psicol.**, v. 26. Nº 3, p. 785-802, Set./Dez. 2014.

STUBS, Roberta Parpinelli. **A/r/tografia de um corpo-experiência: arte contemporânea, feminismos e produção de subjetividade.** 2015. 276 f. Tese (Doutorado em Psicologia) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2015.

SURIANI, Rafael. **STREET QUEENS.** São Paulo, Ogra Oficina Gráfica, 2018.

TAKARA, Samilo. **Uma Pedagogia Bicha: Homofobia, Jornalismo e Educação.** 2017. 177 f. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós Graduação em Educação, Maringá, 2017.

TIBURI, Marcia. **Feminismo em Comum: para todas, todos e todes.** 7ªed - Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

TRANSGENDER EUROPE. **Transgender Day of Visibility 2016 – Trans Murder Monitoring Update.** Disponível em: <<http://tgeu.org/transgender-day-of-visibility-2016-trans-murder-monitoring-update/>>. Acesso em: 02 de jul. 2017.

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ. **Resolução 030/2013** – CEP/UEM. Universidade Estadual de Maringá, 2013.

#### REFERÊNCIAS X:

AGRIDOCE. **Agridoce**. 2011. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jRCBsm8OuE&list=PLQKp2XbwHWsuU0ISeri4PF-5vWhqIVthE>>. Acesso em: 21 de ago. 2018.

BOOMBEAT, Lucas. **Quebrada Queer**. 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FwktAmgku68>>. Acesso em: 10 de dez. 2018.

DRAGULA. **The Boulet Brother's DRAGULA: Search for the World's First Drag Supermonster**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=h3-nRwYR470&list=PLGrnxaOb3IVjd33ju-nwTYS8LQ7aAMDPI>>, 2016 e <<https://www.youtube.com/watch?v=L-ryuTnNG6A&list=PL9iRHtlHrF03rsZOxamC4t2py8sSDqn-o>>. Acesso em: 04 de dez. 2018.

G1. **Linn da Quebrada denuncia motorista de Uber que a barrou em carro por ser travesti**. 2018. Disponível em: <<https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2018/08/21/linn-da-quebrada-denuncia-motorista-de-uber-que-a-barrou-no-carro-por-ser-travesti.ghtml>>. Acesso em: 21 de ago. 2018.

GOMEZ, Tchelo. **Quebrada Queer**. 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FwktAmgku68>>. Acesso em: 10 de dez. 2018.

GROOVE, Gloria. **Proceder**. 2017. Disponível em: <[https://www.youtube.com/playlist?list=PLIRadpfRqoJVFE7DZnMF0\\_4XMRovWsf6H](https://www.youtube.com/playlist?list=PLIRadpfRqoJVFE7DZnMF0_4XMRovWsf6H)>. Acesso em: 21 de ago. 2018.

HALL, Esther. **Moda Puta**. 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=b9IQZ5Yaq7k>>. Acesso em: 10 de dez. 2018.

IG. **“Super Drags” gera polêmicas antes da estreia e Netflix defende a série**. São Paulo. Disponível em <<https://gente.ig.com.br/cultura/2018-11-05/super-drags-netflix.html>>. Acesso em: 22 de nov. 2018.

ISSA, Tatiana; ALVAREZ, Raphael. **Dzi Croquettes**. 2009. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=OGrIMj-4UWc&t=3s>>. Acesso em 16 out. 2018.

JALOO; MC THA, **Céu Azul**. 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=78wVROmr0HE>>. Acesso em: 10 de dez. 2018.

JUNIOR, Reginaldo. **Hesitante entre militância e estereótipo, “Super Drags” erra a mão nas piadas**. São Paulo. Disponível em: <<https://gente.ig.com.br/cultura/2018-11-12/super-drags-netflix-critica.html>>. Acesso em: 22 de nov. 2018.

QUEBRADA, Linn da. **Pajubá**. 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/channel/UCje0RwqumaW8Be1c1YKL7DA>>. Acesso em: 01 de fev. 2018.

QUEBRADA, Linn da. **Linn da Quebrada**. 2017. Disponível em: <<https://www.facebook.com/mclinndaquebrada/videos/1958862431018986/>>. Acesso em: 01 de fev. 2018.

NEGROT, Alma. **ALMA NEGROT DOCUMENTÁRIO DRAG [DRAG-SE]**. 2015. Disponível em <[https://www.youtube.com/watch?v=\\_\\_21ez1ubCs](https://www.youtube.com/watch?v=__21ez1ubCs)>. Acesso em: 20 de nov. 2018.

PEPPERMINT, in ADELINO, Saulo. **Peppermint responde aos comentários controversos de RuPaul sobre mulheres drags**. Disponível em: <<https://draglicious.com.br/2018/03/06/peppermint-responde-aos-comentarios-controversos-de-rupaul-sobre-mulheres-drags/>>. Acesso em: 22 de nov. 2018.

SODOMA, Uýra in PRESSE, France. **Conheça Uýra Sodoma, a drag queen amazônica comprometida com a floresta**. Disponível em: <<https://g1.globo.com/natureza/noticia/2018/07/26/conheca-uyra-sodoma-a-drag-queen-amazonica-comprometida-com-a-floresta.ghtml?fbclid=IwAR2fx1u-dRLV3sk4s4ycQjGTI3ndgzfSyftx686eqDfFgGaFt61VLsuN1wl>>. Acesso em: 19 de nov. 2018.

SOPOR AETERNUS. Disponível em: <<http://www.soporaeternus.de/>>. Acesso em: 16 de out. 2018.

THE DRAG QUEEN, Bob. **Shutting down Bull!\*t with Bob the Drag Queen about Drag Myths**. Seriously.Tv, 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ySwQyeu-1I4>>. Acesso em: 22 de nov. 2018.

THE DRAG QUEEN, Bob. **Bob the Drag Queen blasts North Carolina**. The Advocate Magazine. Disponível em: <<https://www.facebook.com/TheAdvocate/videos/10153880421583855/>>. Acesso em: 22 de nov. 2018.