

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA**

Juliana Frota da Justa Coelho

**BASTIDORES E ESTREIAS: *PERFORMERS*
TRANS E BOATES GAYS “ABALANDO” A
CIDADE**

FORTALEZA
2009

JULIANA FROTA DA JUSTA COELHO

**BASTIDORES E ESTREIAS: *PERFORMERS*
TRANS E BOATES GAYS “ABALANDO” A
CIDADE**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Sociologia pelo programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Ceará.
Orientador: Prof. Dr. Alexandre Fleming Câmara Vale.

FORTALEZA
2009

"Lecturis salutem"

Ficha Catalográfica elaborada por
Telma Regina Abreu Camboim – Bibliotecária – CRB-3/593
tregina@ufc.br
Biblioteca de Ciências Humanas – UFC

C617b

Coelho, Juliana Frota da Justa.

Bastidores e estreias [manuscrito] : performers trans e boates gays
“abalando” a cidade / por Juliana Frota da Justa Coelho . – 2009.

156f. : il ; 31 cm.

Cópia de computador (printout(s)).

Dissertação(Mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro
de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Sociologia,
Fortaleza(CE), 18/09/2009.

Orientação: Prof. Dr. Alexandre Fleming Câmara Vale.

Inclui bibliografia.

1-IDENTIDADE DE GÊNERO.2-SEXO.3-PERSONIFICADORES FEMININOS –
FORTALEZA(CE).4-TRAVESTIS – FORTALEZA(CE) – ATITUDES.
5-TRANSEXUAIS – FORTALEZA(CE) – ATITUDES.6-TRAVESTISMO –
FORTALEZA(CE).7- DESEMPENHO.I-Vale, Alexandre Fleming Câmara, orientador.II-
Universidade Federal do Ceará. Programa de Pós-Graduação em Sociologia. III-Título.

CDD(22ª ed.) 306.7662098131

103/10

JULIANA FROTA DA JUSTA COELHO

**BASTIDORES E ESTREIAS: *PERFORMERS*
TRANS E BOATES GAYS “ABALANDO” A
CIDADE**

Dissertação defendida em 18 de setembro de 2009 e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos (as) professores (as):

Prof. Dr. Alexandre Fleming Câmara Vale (orientador - UFC)

Prof. Dr. José Expedito Passos Lima (UECE)

Prof. Dr. Ricardo Pimentel Mélo (UFC)

Prof(a). Dr(a) Júlia Maria Pereira de Miranda Henriques (UFC)

AGRADECIMENTOS

À minha família, meu porto seguro (nunca um clichê foi tão verdadeiro!). Meus pais queridos, Sandra e Domício; minhas irmãs, Patrícia (Gogoia) e Luana; meu irmão, Rômulo; e meu cunhado, Sérgio Gurgel. Se conseguiram me aguentar na época da monografia, deveriam ser canonizados depois da dissertação.

À Dodorinha, minha afilhada e sobrinha. Nascida depois de um ano de mestrado, transformou a minha vida, minha visão de mundo, meus planos, minha idéia do que seja felicidade, minhas prioridades... E olha que ela só tem um ano e meio! A madrinha tem um amor absurdo por você!

À turma de mestrado 2007, realmente uma “turma”! Quantas coisas vivenciamos, quantos momentos de alegria, tristeza, “ornações”, viagens... Fico imensamente feliz em tê-los conhecido. Cada um (a) de vocês é parte muito querida desses dois anos e meio de labuta e de tantas outras vivências! Espero que nos encontremos em outras searas!

À minha pérola negra, Juliano Gadelha, por sua intensidade e audácia ímpares! O encontro de uma Juliana e um Juliano no mundo nunca é por acaso... Transmarcopolarizemos!

Ao Preto, porque sem ele, não sei nem o que seria de mim!

Ao Thiago “Madeixas”, por sua doçura e intensidade loiras.

Às minhas eternas e amadas amigas Sil, Galega e Lisoca.

A Jander e Jader, surpresas agradabilíssimas durante esses meses. De idas às boates, concursos a conversas regadas de angústias teóricas e existenciais, gargalhadas, e diversas outras *cositas*, vocês foram e são imprescindíveis em minha vida!

À Paola Benevides, minha transcritora oficial. Obrigada pela disponibilidade e por entregar as transcrições sempre em tempo. Detalhe: eu pedia sempre “para ontem”!

Ao Rubens Venâncio, pelas belíssimas fotos tiradas em importantes momentos da pesquisa. Dizer que você é talentoso é pouco!

Aos bares do bairro Benfica, “créditos obrigatórios” para um mestrado “são”.

Aos tantos amigos queridos que, nesse percurso, encheram-me de força e alegria (citá-los todos daria outra dissertação).

Ao meu orientador, Alexandre Fleming, por sua generosidade com o conhecimento e pelas orientações sempre muito proveitosas. Pela compreensão nos meus sumiços e na minha ansiedade!

Aos professores Ricardo Mélo, Expedito Passos e Júlia Miranda, por participarem da Banca Examinadora.

À boate Divine e a todos os *performers* e gestores da casa.

A todos aqueles (as) que me concederam as entrevistas que aqui se encontram, seja no corredor das boates, nos bares, nas Paradas pela Diversidade Sexual, na intimidade de suas residências e alhures.

Ao Conselho Nacional de Pesquisa (CNPq), pelo apoio financeiro indispensável para a realização dessa pesquisa.

“A partir da ideia de que o sujeito não nos é dado, acho que há apenas uma consequência prática: temos que criar a nós mesmos como obra de arte”.

Michel Foucault

RESUMO

Esse trabalho interpela as performances realizadas por transformistas, travestis e *drag queens* que têm lugar nas boates *gay* de Fortaleza, mais especificamente na boate Divine, localizada no Centro da cidade. Nelas, a definição binária macho-masculino e fêmea-feminino é desestruturada, acarretando em configurações de gênero que podem ser consideradas, por muitos, abjetas. No intuito de problematizá-las, realizou-se uma discussão sobre a construção dos padrões naturalizantes de gênero e sexualidade a partir de teorias que os desconstróem, a exemplo dos estudos *queer*. Uma etnografia dos espaços onde essas performances acontecem foi feita por meio de um diálogo com a Antropologia Urbana, dentro de um recorte temporal que compreende a primeira metade da década de 70 até os dias atuais. As narrativas biográficas de *performers* e outras pessoas que exercem importantes papéis nesse contexto contribuem para o entendimento da relevância dos espetáculos trans também nas singularidades de cada experiência. Por fim, questiona-se o alcance subversivo e/ou legitimador dessas performances.

Palavras-chave: Antropologia, Gênero, Sexualidade, Performatividade, Performance.

ABSTRACT

This paper interpellates the performances of transformists, transvestites and drag queens in the gay nightclubs of Fortaleza, more specifically, the nightclub Divine, located in the city downtown. In such places, the binary definition of male-masculine and female-feminine is deconstructed, bringing gender configurations that can be considered by many people as abjects. Willing to critically approach this theme, a discussion was initially made about the naturalizing construction standards of gender and sexuality through theories that deconstruct these very standards, as the queer studies, for example. The relation of the capital city of Ceará with those establishments that carry out this kind of spectacles dialogues with the Urban Anthropology, in a time interval that initiates in the beginning of the seventies and goes until the current days. The biographical narratives of performers and other people who exert important functions in this context also contribute to the understanding of the range the “trans spectacles” in the singularities of each experience. Finally, the aspects of subversion and/or legitimacy of these performances is questioned.

Key words: Anthropology, Sexuality, Gender, Performativity, Performance.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	09
1. DE DIAGNÓSTICOS E PAETÊS: A PRODUÇÃO DE VISIBILIDADES DAS SEXUALIDADES.....	19
1.1. Ciência e desejo: a construção das sexualidades periféricas.....	20
1.2. A “consciência do gênero”: as intervenções cirúrgicas de John Money, os movimentos sociais político-identitários e suas reverberações.....	28
1.3. Desnaturalizar e desontologizar: a radicalidade <i>queer</i>	37
1.4. “Ela é o show”: transformistas, travestis e <i>drag queens</i> sob os holofotes.....	45
1.4.1. Os rituais das “montagens”: performances trans como drama social	48
2. BURBURINHOS E ACONTECIMENTOS: A FORTALEZA DOS ESPETÁCULOS TRANS.....	58
2.1. Adentrando a boate Divine: etnografia na noite <i>gay</i> fortalezense.....	59
2.1.1. Boate Divine: onde se descobrem talentos e nascem grandes estrelas	65
2.2. O carnaval não é o limite: dos festejos de fevereiro aos espetáculos do ano inteiro.....	76
2.3. Descortinando a cidade: a “montagem” da Fortaleza “babado”	80
3. O NARRÁVEL E O INARRÁVEL: PERSONAS DA NOITE E SEUS BAFONS.....	104
3.1. As estrelas da noite... ..	106
3.2 Narrativas e trajetórias.....	113
CONSIDERAÇÕES FINAIS	149
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	151

INTRODUÇÃO

Meu interesse em pesquisar sobre gênero e sexualidade certamente não se iniciou durante o mestrado. Desde a infância, o que era propagado como “comportamento de menina” e “comportamento de menino” me intrigava profundamente. O fato de eu adorar jogar futebol com os meninos (muito mais divertido do que brincar de boneca!) e de ter uma voz grave por vezes suscitava alguns comentários, tais quais: “você não vai brincar com suas primas?” ou mesmo “uma menina assobiando é muito feio, parece coisa de macho”.

A partir dessas vivências, questionava-me: por que uma pessoa TEM que se relacionar afetivo-sexualmente com outra do “sexo oposto”? Por que o menino TEM que jogar futebol e ter a voz grossa, e a menina TEM que brincar de boneca e ter a voz fina? Como essa “lei” foi construída? Os questionamentos aumentavam, assim como minha curiosidade pelo tema.

Em 2002, já no ambiente acadêmico, durante a disciplina de Pesquisa I, do curso de Psicologia da Universidade Federal do Ceará, uma de minhas amigas e membro da equipe da qual participava sugeriu que pesquisássemos sobre as travestis. Logo pensei que seria uma ótima oportunidade de seguir com meus questionamentos sobre gênero e sexualidade. Foi uma experiência gratificante que resultou na pesquisa “‘Toda a sensibilidade de uma mulher no corpo de um homem’: uma abordagem fenomenológico-existencial da condição travesti” (COELHO *et al.*, 2003).

Nunca me esqueci dos primeiros contatos que tive com “os” travestis à época da pesquisa supracitada. Digo “os” porque era como eu pensava que se autodenominassem. De início, a inevitável sensação de estranhamento e a insistência em procurar o que tinha de masculino e o que tinha de feminino em seus corpos. “Eles” disseram que gostariam de ser chamados por elas, pois gostavam de ser tratadas com respeito, “como todo mundo” (sic). Na época, em 2003, Janaína Dutra, então presidente da Associação das Travestis do Ceará (ATRAC) e a primeira travesti no Brasil a exercer a advocacia, corrigiu-nos dizendo que não se utilizava mais o termo travestismo, pois o “ismo” remetia a uma doença, patologia. Portanto, dever-se-ia dizer travestilidade. Essa fala de Janaína me impressionou principalmente porque foi dita por uma travesti, por uma pessoa que vivencia esta

condição e que, portanto, possui “conhecimento de causa” ao falar das “dores” e “delícias” de ser travesti. Desde então, resolvi usar o termo travestilidade ao invés de travestismo, apesar desse último ser institucionalmente mais aceito, estando presente, inclusive, nos manuais psiquiátricos de classificações de doenças como o CID-10 e o DSM-IV.

Na Classificação Estatística Internacional de Doenças e Problemas Relacionados com a Saúde – CID-10, por exemplo, o enquadre é obviamente patológico, ocupando o “travestismo” lugar cativo nos Transtornos da Preferência Sexual (F.65). Em F65.1, encontramos a descrição do Travestismo Fetichista, cujas principais características são o uso de roupas do sexo oposto com o objetivo principal de obter excitação sexual e criar a aparência do “sexo que não lhe pertence”. Uma vez que o orgasmo ocorra e que a excitação sexual decline, as roupas perdem o sentido. Ainda segundo a referida classificação, o travestismo fetichista pode ocorrer como uma fase preliminar do transexualismo¹. Já em F65.6 – Transtornos Múltiplos da Preferência Sexual, o travestismo faria parte de um agrupamento de anomalias da preferência sexual, frequentemente acompanhado de outras anomalias como o fetichismo² e o sadomasoquismo³. A pessoa acometida desse transtorno não apresenta uma anomalia em destaque, mas uma associação, sendo a supracitada a mais frequente (PSIQWEB, 2007).

No entanto, autores como Green (2000), Green & Polito (2006) e Trevisan (2007) discutem em suas obras as formas a partir das quais a visibilidade estritamente patológica da homossexualidade, principalmente no contexto nacional, era contestada. Seja no âmbito dos movimentos sociais organizados ou dos espetáculos, por exemplo, discursos alternativos, ou mesmo amalgamados com o imaginário patológico, faziam-se presentes.

Os espetáculos, ao mostrar que homossexualidade e arte podem “combinar” e resultar em beleza, sedução e alegria, ajudaram a dar outro *status* às pessoas cujas identidades de gênero não corroboravam 100% com os padrões heteronormativos. Restritos ao período carnavalesco até a maior parte do século XX,

¹ De acordo com o CID-10, configura-se como F64.0: “trata-se de um desejo de viver e ser aceito enquanto pessoa do sexo oposto. Este desejo se acompanha em geral de um sentimento de mal estar ou de inadaptação por referência a seu próprio sexo anatômico” (PSIQWEB, 2007).

² Segundo o CID-10, enquadra-se em F65.0: “utilização de objetos inanimados como estímulo da excitação e da satisfação sexual” (*Id.*, *Ibid*).

³ Segundo o CID-10, configura-se como F65.5: “preferência por uma atividade sexual que implica dor, humilhação, ou subserviência” (*Id.*, *Ibid*).

os espetáculos de transformistas e travestis provocavam reações que iam da admiração à perplexidade. De certa forma mais “tolerados” durante o carnaval, sua participação nos bailes e concursos de beleza proporcionavam uma visibilidade que praticamente não existia nos outros dias do ano.

Não só o *glamour* de muitas fantasias que embaralhavam signos masculinos e femininos saltava aos olhos, mas também práticas sexuais e configurações de gênero que permaneciam abafadas na maior parte do ano. A década de 50, principalmente no Rio de Janeiro, presenciou um maior investimento de empresários do entretenimento em espetáculos que envolviam travestis e transformistas. Esse investimento deu-se, em parte, por conta do crescimento da cultura homossexual nessa capital, bem como da expansão econômica que ampliou o número e poder aquisitivo da classe média.

Nas décadas seguintes, o Rio contava com espetáculos consagrados que lotavam teatros e outros estabelecimentos. Entre 1965 e 1967, conforme Green (2000), os espetáculos finalmente conseguem visibilidade suficiente para se estabelecerem na agenda cultural da noite carioca também fora do período momino.

Admiradores desses eventos, caso não morassem no Rio de Janeiro, costumavam viajar à Cidade Maravilhosa para assisti-los e, quem sabe, posteriormente ingressar nesse ramo. Desta feita, os espetáculos realizados no Rio de Janeiro, principalmente na Galeria Alaska, em Copacabana, exerceram e exercem grande influência na criação de *shows* de transformismo em outras cidades brasileiras, incluindo Fortaleza⁴. As brechas nas “normas tradicionais de respeitabilidade” (GREEN, 2000, p. 381), ocasionadas por esses espetáculos e seus *performers*⁵, ajudaram a ampliar e a redefinir, mesmo que isso não seja regra, padrões normativos de feminilidade e masculinidade.

No que diz respeito aos movimentos sociais organizados, outro importante *locus* de ressemantização das homossexualidades, os relatos de Trevisan (2007) apontam o que considera os primórdios do movimento *gay* no Brasil. A década de

⁴ A influência dos espetáculos cariocas de transformistas e travestis na construção dos espetáculos em Fortaleza foi mencionada por um dos colaboradores de minha pesquisa, Afonso Matos. Professor universitário aposentado, Afonso foi diretor artístico de importantes casas de espetáculos de transformismo na cidade, dentre elas a *boite* 1530, fundada no início dos anos 90. Na ocasião da entrevista, afirmou que suas idas aos espetáculos da Galeria Alaska, em meados da década de 70, foram essenciais para que seu desejo de montar *shows* em sua cidade natal se concretizasse. Retomarei essa discussão no segundo capítulo.

⁵ Utilizo a palavra *performer* para fazer referência às transformistas, travestis e *drag queens* que realizam performances em boates da cidade de Fortaleza.

70, época em que a ditadura ainda imperava no Brasil, aparece como momento histórico relevante. Os “subversivos” exilados tiveram oportunidades de conhecer outras culturas e novas formas de militância que ajudaram a renovar idéias e a começar a sistematizar uma organização mais concreta do movimento social em defesa dos homossexuais no Brasil. O grupo “Somos”, que iniciou oficialmente suas atividades em 1979, pode ser considerado como o primeiro rebento dessa mobilização.

Na década de 80, a redemocratização do país e a disseminação do HIV/AIDS pelo mundo contribuíram para que as pessoas que sofriam preconceito por conta de sua orientação sexual se organizassem em movimentos sociais em prol da defesa e promoção de seus direitos. A postura política desses movimentos refletiu-se na ressemantização de algumas terminologias, entre elas a abolição do termo travestismo e a adoção de travestilidade⁶.

Diferente da travestilidade, em 1985 a homossexualidade, então chamada homossexualismo, foi retirada da relação de doenças pelo Conselho Federal de Medicina (CFM) vários anos antes de a Organização Mundial da Saúde (OMS) fazer o mesmo. Em 1999, o Conselho Federal de Psicologia determinou que nenhum profissional pode exercer uma postura que favoreça a estigmatização e a patologização de práticas homoeróticas (BRASIL, 2004). Contudo, ainda é possível encontrar tentativas de cura da homossexualidade por meio de procedimentos psicoterápicos. A organização americana “National Association for Research and Therapy of Homosexuality” (NARTH), de cunho eminentemente cristão, por exemplo, tem como bandeira a luta pela “reorientação sexual” de pessoas que sofrem de “atracción al mismo sexo” (AMS), ratificando a idéia de que o natural seria a atração ao sexo oposto (TIZCAREÑO, 2008).

Entretanto, afirma Vale (2005), é possível encontrar um grande número de relatos sobre diferentes tipos de “travestismos” retratados extensamente, entre outras fontes, em estudos etnológicos⁷. Nesses, enfatiza-se a forma como a travestilidade é instituída e como assume diferentes funções, geralmente religiosas,

⁶ Durante o levantamento bibliográfico para a realização de meu projeto de monografia, tive acesso à tese de Vale (2005) na qual, em uma de suas entrevistas realizadas com Janaína Dutra, ela faz referência à transexual brasileira e militante Bárbara Graner, precursora da utilização do termo travestilidade ao invés de travestismo.

⁷ Para maiores detalhes sobre o assunto, ver VALE, Alexandre Fleming Câmara. **O vôo da beleza: travestilidade e devir minoritário.** Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor em Sociologia – Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal do Ceará, 2005.

dentro de contextos específicos. Como não pretendo, nesse momento, fazer um apanhado dos diferentes tipos de travestilidades contidos nessa literatura, apenas ressalto que, ao deparar-se com relatos etnológicos os mais diversos - incluindo os dos antropólogos Silva (1993) e Santos (1997), que se concentram, respectivamente, nas travestis do Rio de Janeiro no Século XX e naquelas que habitavam a Bahia do século XIX - é possível e necessário “quebrar” a concepção de travestilidade como uma condição a-histórica e terminantemente patologizada, já que geralmente é referendada como algo da ordem de um distúrbio ou de um desvio de conduta. Mais uma vez recorro a Vale (2005, p.59):

... o recurso a esses arquivos permite situar a experiência travesti ou transgênero em um outro registro que não o da patologia, da psiquiatrização, do comodismo, enfim, um outro campo de possibilidades que existia em dadas configurações e que, nada impede, sejam reatualizadas, como que para lembrar à ciência médico-psiquiatra-psicanalítica que o mundo não se restringe a categorias definidas de uma vez por todas.

A vontade em aprofundar meus estudos sobre travestilidade fez com que me decidisse por retomá-los a partir de um trabalho monográfico, intitulado “‘Justo quando a lagarta achava que o mundo tinha acabado, ela virou uma borboleta’: uma compreensão fenomenológica da travestilidade, a partir de narrativas” (COELHO, 2006), apresentado quando de minha conclusão da graduação em Psicologia. Com o objetivo de compreender fenomenologicamente a travestilidade a partir das narrativas colhidas de duas travestis, optei novamente pelo método fenomenológico, prioritariamente aquele influenciado pelas idéias de Martin Heidegger, filósofo muito influente na epistemologia de importantes abordagens psicológicas, como a Gestalt Terapia e a Abordagem Centrada na Pessoa (ACP) ⁸. Durante a feitura desse trabalho, realizei um estudo mais aprofundado sobre gênero e sexualidade, dialogando, principalmente, com autores que descartavam os conceitos de sexo e gênero como possuidores de uma ontologia própria, tais quais Judith Butler, Guacira Lopes Louro e Jeffrey Weeks.

⁸ Para maiores detalhes sobre a construção do espaço psicológico e da epistemologia de suas principais matrizes, ver FIGUEIREDO, Luís Cláudio Mendonça. **Matrizes do Pensamento Psicológico**. Rio de Janeiro: Vozes, 1991.

As discussões decorrentes de minha monografia incentivaram-me a continuá-las em uma pós-graduação. A escolha pelo Mestrado em Sociologia, e não em Psicologia, teve como um de seus principais motivos a possibilidade de enriquecer minhas pesquisas sobre travestilidade a partir de uma leitura sócio-antropológica, com a qual tive contato, mesmo que de forma não aprofundada, durante a realização de meu trabalho monográfico.

Inicialmente intitulado “Fazer o corpo’: a construção da corporeidade travesti na cidade de Fortaleza”, o projeto para o mestrado tinha como principal objetivo compreender a construção da corporeidade das travestis, especificamente daquelas que habitam a cidade de Fortaleza, seja como experiência histórico-cultural ou como objeto de representações e imaginários.

“Fazer o corpo”, assim como “se montar”, é uma expressão comumente utilizada pelas travestis quando fazem referência ao processo de construção da corporeidade almejada. Entre as intervenções realizadas, é possível destacar a ingestão de hormônios e a aplicação de silicone industrial - geralmente injetado nos seios, bochechas, nádegas e coxas através de seringas veterinárias. O corpo, dessa forma, começa a delinear contornos atribuídos ao feminino e uma intensa e constante luta para ocultar caracteres considerados masculinos, como um tom de voz mais grosso e pêlos que nascem em locais onde “não deveriam” (rosto, por exemplo) torna-se parte do cotidiano.

Convém ressaltar, entretanto, que um dos maiores símbolos de virilidade permanece intacto: o pênis não é retirado. Ao contrário da experiência transexual, na qual a cirurgia de readequação sexual⁹ é considerada de extrema importância para o bem-estar psicossocial, na experiência travesti o pênis é essencial para a sua corporeidade. Em pesquisa realizada ainda na graduação em Psicologia na UFC, uma das travestis entrevistadas relatou, ao ser perguntada sobre como via o masculino e o feminino em si: “... eu vejo esse peito, assim, essa forma feminina, o cabelo e aquele pênis ali... Eu não acho estranho!” (COELHO *et al.*, 2003, p. 27). Onde começa e onde termina a mulher? Onde começa e onde termina o homem? A

⁹ Chama-se cirurgia de “readequação sexual” ou “transgenitalização” à intervenção realizada em pessoas transexuais (que afirmam ter nascidos com o sexo errado) com o intuito de construir o sexo desejado. Para que um transexual consiga o direito de realizar essa cirurgia, é preciso que seja diagnosticado como tal a partir de “uma exaustiva avaliação, que inclui um histórico completo do caso, testes psicológicos e sessões de terapia” (BENTO, 2006, p.42). Uma interessante discussão sobre transexuais está presente em BENTO, Berenice. **A Reinvenção do Corpo: sexualidade e gênero na experiência transexual.** Rio de Janeiro: Garamond, 2006.

representação convencional do corpo masculino e do feminino é desconstruída resultando em perplexidade para alguns e em harmonia para outros. Essa “ambiguidade” não passa despercebida, pois suscita discursos, tanto da ciência quanto do senso comum, que geralmente a enquadram em um território do desvio e da patologia.

Partia da hipótese de que a “montagem” das travestis se inseria em uma intrincada rede de sociabilidades que não se restringia ao ofício de profissional do sexo, representação mais comum da figura da travesti. Propus realizar uma pesquisa etnograficamente informada cujo trabalho de campo não descartasse o *locus* da prostituição, mas que também atentasse para outros possíveis espaços sociais, dentre os quais destaco: (1) aqueles considerados “marginais”, como os pontos de “batalha”, os cinemas pornô (ex: O Novo Cine Jangada, no Centro) e as saunas “gay”; (2) aqueles nos quais o corpo é literalmente “esculpido”: espaços utilizados pelas bombadeiras (geralmente sua própria residência) para a aplicação de silicone industrial em diversas partes do corpo, estabelecimentos que vendem os hormônios necessários para feminilizar o corpo e a voz, salões de beleza, onde o corpo é “tratado” (cabelos, unhas das mãos e dos pés, maquiagem, etc) em direção a uma maior aproximação com o feminino; (3) locais destinados ao “entretenimento”: boates e festas temáticas em que ocorrem os shows performáticos, nos quais há uma exposição glamourizada da corporeidade travesti; (4) espaços de maior intimidade, como o familiar e a rede de amigos.

Durante o primeiro ano de aulas no mestrado, em 2007, além dos estudos teóricos, frequentei reuniões na ONG Associação das Travestis do Ceará (ATRAC), assisti a concursos de beleza (Garota G 2008, que aconteceu em setembro de 2007), frequentei salões de beleza comandados por travestis, realizei entrevistas com algumas colaboradoras (militantes ou não)... No entanto, essa rica experiência de campo apontou outros direcionamentos que me fizeram mudar o foco da pesquisa.

Em primeiro lugar, dar conta de todos os espaços a que me propus era impossível tendo em vista o tempo de duração de um mestrado. Por outro lado, não queria centrar-me no trabalho realizado nas ONGs, já que minhas pesquisas anteriores tiveram como colaboradoras travestis militantes. Ao mesmo tempo, ainda sustentava minha opinião de não querer circunscrever meu trabalho prioritariamente ao tema da oferta de serviços sexuais ou ao HIV/AIDS por conta da histórica e ainda

presente associação entre as pessoas que não se encaixam no padrão binário e heterocentrado de comportamento com personalidades degeneradas e sexualidades desregradas¹⁰.

A partir de reflexões propiciadas pelas orientações, leituras e trabalho de campo, pensei em focar a pesquisa nos espetáculos performatizados pelas travestis nas boates. No entanto, ao frequentar com mais assiduidade a boate Divine, observei a interessante dinâmica que acontecia entre três tipos de *performers*: travestis, mas também transformistas e *drags queens*. Apesar das singularidades patentes entre as três categorias, penso que podem ser agrupadas levando em conta que não seguem estritamente o padrão binário macho-masculino e fêmea-feminino, configurando-se como pessoas que, segundo Butler (2003), “arranham” a matriz heteronormativa da cultura ocidental. Ademais, visando tornar o texto mais fluido e menos repetitivo, por vezes refiro-me às três categorias englobando-as (contempladas suas devidas peculiaridades) na nomenclatura “trans”.

Teatros, casas de espetáculos, blocos de carnaval, concursos de fantasias e de beleza têm se mostrado como espaços nos quais a construção da visibilidade das homossexualidades e performances de gêneros não-heterossexuais de certa forma conseguem aparecer como experiência artística, conseguindo cavar brechas na estereotipia necessariamente patológica (GREEN, 2000).

Já no período do Brasil colônia, afirma Santos (1997), se havia alguma tolerância para com o “travestismo masculino”, era exclusivamente no contexto das representações teatrais. Fora desse *ethos*, nos registros pesquisados pelo autor, era comum que tanto os “homens que se vestiam de mulher” quanto as “mulheres que se vestiam de homens” fossem denominados “desenfreados”, “incorrigíveis”. Na virada do século XIX para o XX, já no contexto republicano, observou-se o que Green chamou de “invasão” de homossexuais masculinos, com seus trajes femininos, nos bailes de carnaval.

A “apropriação homossexual do carnaval” (GREEN, 2000), percurso árduo no qual as homossexualidades ganhavam uma visibilidade que não acontecia nos outros dias do ano, impulsionou brechas que possibilitaram embates simbólicos capazes tanto de desestruturar quanto de reafirmar as pretensas verdades no que

¹⁰ Ressalto que em nenhum momento considero a prostituição como um ofício exercido por pessoas moralmente duvidosas ou acometidas de transtornos de personalidade. Apenas enfatizo que travestis, assim como outras pessoas que de certa forma desestabilizam o modelo binário de gênero, vivenciam outras experiências em seu cotidiano, podendo ser a prostituição uma delas ou não.

diz respeito ao gênero e à sexualidade. A partir dela, desde meados da segunda metade dos anos 60, é possível encontrar relatos de espetáculos de travestis e transformistas que passaram a acontecer fora do período momino. A presença em programas de televisão de renomados apresentadores, como Hebe Camargo e Sílvio Santos, principalmente a partir da década de 80, podem denotar uma maior “aceitação” em relação a essas pessoas, que também passam a ser “exemplos a serem seguidos” por aqueles que sonham em realizar esses tipos de performances.

E no contexto fortalezense? Como os espetáculos de transformistas, travestis e, mais recentemente, *drag queens*, construíram seu percurso nessa capital? Como a visibilidade desses *performers* foi se construindo na cidade? Qual a importância desses espetáculos para a ressemantização dos padrões binários de gênero e sexualidade? Partindo desses questionamentos, reformulei os objetivos da dissertação.

Portanto, busco compreender as performances de travestis, transformistas e *drag queens* nos espetáculos da cidade de Fortaleza, entendendo por performatividade a repetição estilizada e fabricada de atos que produzem efeitos discursivos de verdade, e por performance uma sequência de atos simbólicos que revela princípios categoriais, classificações e contradições dos processos culturais historicamente configurados. Faz-se necessário, para que o objetivo acima seja viável, problematizar o lugar dos espetáculos no tecido social da capital cearense, especialmente no que tange às ressemantizações da visibilidade trans nesse contexto; empreender uma discussão sócio-antropológica dos espaços onde as performances são realizadas, com ênfase na *boite Divine*, localizada no Centro da cidade; discutir as redes de sociabilidade construídas pelos *performers*; e compreender os significados e representações, tanto dos *performers* quanto do público, acerca das performances nos espetáculos.

O texto que segue divide-se em três capítulos. No primeiro deles, discorro sobre a construção das “sexualidades periféricas” (FOUCAULT, 1988), dos “gêneros inteligíveis” (BUTLER, 2001, 2003) e de suas ressemantizações empreendidas por movimentos sociais político-identitários. Posteriormente, discuto as performances dos atores sociais em questão a partir de estudos antropológicos sobre rituais (DOUGLAS, 1976; TURNER, 1974a, 1988; VAN GENNEP, 1976), buscando estabelecer um diálogo entre o conceito antropológico de performance e o de performatividade em Judith Butler, além das problematizações de outros teóricos

que discutem gênero e sexualidade a partir da teoria *queer* (BENTO, 2006; COELHO, 2006; LOURO, 2001; PRECIADO, 2002, 2008; VALE, 2005).

No segundo capítulo, introduzo o principal *lócus* de meu trabalho de campo – a boate Divine – discutindo sua dinâmica, a qual inclui, além das performances de transformistas, travestis e *drag queens*, outros tipos de interações. Minhas considerações sobre o trabalho de campo na noite trans dialogam com Geertz (1997), Clifford (2002), Marcus (1994), enfatizando o fazer antropológico no contexto da “pós-modernidade em Antropologia” (MARCUS, 1994). Finalizando, problematizo a relação da cidade com o contexto dos espetáculos trans a partir de um recorte temporal que compreende a segunda metade da década de 70 (época da inauguração da primeira boate com esse tipo de espetáculos, de acordo com os entrevistados) até os dias atuais. Ajudam-me na discussão autores, entre outros, como Certeau (2000), Gondim (2007), Perlongher (1987, 1995) e Ponte (2001).

O foco do terceiro e último recai sobre as narrativas biográficas (KOFES, 2001) de importantes personagens que construíram e/ou constróem os espetáculos trans em Fortaleza. Suas redes de sociabilidades, “dores”, “delícias”, fricções de alteridades, enfim, as teias de significados que vão construindo em seus percursos nesse contexto.

As considerações finais ponderam sobre o que foi possível interpelar dos debates entre autores, personagens da noite trans fortalezense e minhas apreciações como pesquisadora de um trabalho etnograficamente informado.

1. DE DIAGNÓSTICOS E PAETÊS: A PRODUÇÃO DE VISIBILIDADES DAS SEXUALIDADES

A cor rosa para as meninas e a cor azul para os meninos. As bonecas para elas e os carrinhos para eles. A delicadeza, obviamente, é um atributo feminino enquanto uma postura mais viril e protetora é masculina. O homem e a mulher são complementares e a prova disso é que, a partir do contato íntimo de seus órgãos sexuais (pênis e vagina, o ânus não é um órgão sexual), perfeitamente encaixáveis, é possível procriar e perpetuar o milagre da vida. Questiono: quem nunca ouviu essas “verdades” sobre o que é ser homem e o que é ser mulher no decorrer de sua educação, nos mais variados contextos de socialização (família, escola etc.)?

Antes mesmo de nascer, a vindoura criança já carrega um destino pretensamente traçado, cujo “receituário” contempla as características do parágrafo anterior e muitas outras. Os enunciados proferidos pelo médico a partir de um exame de ultra-sonografia ou quando do nascimento; pela sabedoria popular ao ver o tamanho e a forma da barriga da gestante; ou até mesmo por sonhos e premonições direcionam as expectativas e planos para um dos dois caminhos “possíveis”: o da mulher **ou** o do homem. Além desses caminhos, restariam apenas os descaminhos, desvios da rota do que é considerado saudável e natural para o humano.

Pedagogias de gênero e de sexualidade, com suas proibições e afirmações, acompanham a infância e demais momentos do desenvolvimento humano visando preparar o corpo para que este desempenhe com êxito as performances de gênero hegemônicas e se direcione para a vida referenciada na heterossexualidade. Nas palavras de Bento (2006), “nada escapa à ‘panóptica dos gêneros’”, fazendo alusão às características do poder disciplinar foucaultiano na construção dos corpos sexuados, produzidos a partir de estratégias discursivas e não discursivas baseadas na vigilância das condutas consideradas apropriadas (FOUCAULT, 1988, 2004).

Aqueles que se “desviam” da rota dos códigos e condutas socialmente investidos como naturais, fundamentados na heteronormatividade (BUTLER, 2003), geralmente são esquadrihados por diagnósticos científicos e terapêuticas

“corretivas” baseadas em hierarquias naturalizadas. Essas, no entanto, pelo fato mesmo de que não são a-históricas, podem ser ressemantizadas por meio de atualizações do discurso científico e de movimentos sociais organizados, por exemplo.

Transformistas, travestis e *drag queens*¹¹ - em suas performances realizadas em boates, programas televisivos e demais lugares - “embaralham” signos normalmente atribuídos ao masculino e ao feminino (JAYME, 2001). Podem suscitar diferentes tipos de reações, parecendo “exóticos” e “extravagantes” para alguns, e belos e admiráveis para outros, levando-se em consideração diferentes contextos e redes de sociabilidades. É necessário ressaltar, no entanto, que tanto o “espanto” quanto a “admiração” dizem respeito às construções ocidentais normativas de gênero e sexualidade e às suas ressemantizações.

Qual seria a importância de problematizar a (des)patologização de certas configurações de sexualidade e de gênero em uma discussão sobre performances trans nos espetáculos? Estes podem ser considerados como contextos históricos nos quais a visibilidade patológica confronta-se com aquela mais pautada na beleza, no *glamour* e na arte, mesmo que a anterior não seja completamente descartada (GREEN, 2000). Todavia, esse “choque” de visibilidades, ainda presente nos dias de hoje, colaborou para que representações alternativas pudessem surgir (amalgamadas com o viés patológico ou não). Portanto, para que o texto se torne mais coerente, cabe discuti-las a seguir.

1.1. CIÊNCIA E DESEJO: A CONSTRUÇÃO DAS SEXUALIDADES PERIFÉRICAS.

A representação da diferença sexual como bipolar, ou seja, originalmente dividida em masculina e feminina, é recente. Até aproximadamente o final do século XVIII, vigorava no Ocidente um modelo de sexualidade que considerava a existência de apenas um sexo: era o chamado “*one-sex-model*” ou monismo sexual (LAQUEUR, 2001). O homem representava o modelo de perfeição anatômica

¹¹ Essas categorias serão melhor analisadas no decorrer desse capítulo.

enquanto a mulher era considerada um homem invertido. Esse modelo de diferenciação sexual perdurou por quase dois milênios, tendo em Galeno uma de suas principais influências. Já no século IV d.C., ele desenvolveu um modelo estrutural dos órgãos sexuais masculinos e femininos no qual demonstrava detalhadamente que as mulheres eram homens nos quais uma imperfeição – a falta de calor vital – acarretou na retenção interna de estruturas que nos homens são visíveis exteriormente. Por conseguinte, “a vagina é vista como um pênis interno, os lábios como prepúcio, o útero como escroto e os ovários como testículos” (p. 16).

Laqueur (2001) constatou uma dificuldade em ler os textos antigos, medievais e renascentistas sobre o corpo a partir do prisma moderno do Iluminismo porque há um destronamento de valores entre esses períodos. As noções pré-Iluministas ligavam a amizade aos homens e os desejos desenfreados às mulheres, enquanto na época das Luzes propagava-se exatamente o contrário. Além disso, diferenças cruciais em relação à conceituação de corpo e diferença sexual eram bastante claras. Inicialmente relacionados à ordem social e cósmica, uma nova biologia procurou detectá-los não mais em explicações metafísicas, mas sim em distinções biológicas constatáveis no corpo, refletindo também o desmoronamento da ordem social que a precedia. O Iluminismo chegara com a proposta de ordenar o mundo a partir da razão, o que deslegitimava interpretações cósmicas e míticas.

Se anteriormente a diferença entre os sexos enfatizava uma relação anátomo-fisiológica de inversão, com o advento do *two-sex-model* ou dimorfismo sexual, no final do século XVIII e início do XIX, o contexto se modifica. A diferença sexual, conforme Bozon (2002), é solidamente ancorada na natureza, nas características visíveis dos corpos (esqueletos diferenciados, por exemplo) e mesmo nas microscópicas (fisiologia celular). O grande diferencial em relação ao modelo do sexo único é que a biologia é acompanhada por uma psicologia da diferença (*psychologie de la différence*). Dessa forma, o pudor, a possibilidade de abstinência sexual e a falta de desejo passam a ser considerados qualidades naturais femininas, enquanto o desejo, a agressividade e a atividade são definidos como próprios do masculino.

O sexo político-ideológico vai ordenar a oposição e a descontinuidade sexuais do corpo, justificando e produzindo “diferenças morais aos comportamentos femininos e masculinos, de acordo com as exigências da sociedade burguesa, capitalista, nacionalista, imperialista e colonialista implantada pelos países

européus” (SILVA, Sérgio, 2000, p. 8). O novo modelo, portanto, considerava a existência de dois corpos marcadamente diferentes, radicalizando não somente a oposição das sexualidades feminina e masculina como também os comportamentos culturalmente atribuídos a cada um deles, certamente configurando-se como um momento relevante da reformulação das relações de gênero:

Assim, o antigo modelo no qual homens e mulheres eram classificados conforme o grau de perfeição metafísica, de seu calor vital, ao longo de um eixo cuja causa final era masculina, deu lugar, no final do século XVIII, a um novo modelo de dimorfismo radical, de diferença biológica. Uma anatomia e fisiologia de incomensurabilidade substituiu uma metafísica de hierarquia na representação da mulher com relação ao homem (LAQUEUR, 2001, p.17).

O autor refere também que apenas no final do século XVIII filósofos e naturalistas começaram a distinguir o sexo “natural” do gênero “cultural”, discussão adensada no século XX, com destaque para a produção teórica do movimento feminista.

Atentando ainda ao século XIX, no contexto Ocidental, Foucault (1988) o considera como um dos marcos na produção de discursos médico-legais sobre as práticas sexuais. Investigá-las e hierarquizá-las fazia parte de um projeto que visava o progresso da humanidade mediado pela razão dos homens, principal e poderoso elemento para o sucesso da empreitada do homem sobre a natureza e sobre outros homens considerados doentes ou desviantes das preconizadas normas da conduta civilizada.

Ao referir-se à história da sexualidade, diz que três grandes códigos explícitos regeram as práticas sexuais até o século XVIII (além das regularidades advindas dos costumes e das pressões de opinião): o direito canônico, a pastoral cristã e a lei civil. Cada um deles estabelecia suas fronteiras em relação ao que era lícito ou ilícito e centrava-se, primordialmente, nas relações matrimoniais. O sexo dos cônjuges estava sob estreita vigilância. Aspectos como o dever conjugal, a forma como esse era cumprido, quais carícias eram permitidas e quais eram proibidas, frequência das relações sexuais, eventuais métodos para evitar uma gravidez, estavam permeados por restrições e recomendações: “a relação matrimonial era o foco mais intenso das constrictões, era sobretudo dela que se falava, mais do que qualquer outra, tinha que ser confessada em detalhes” (FOUCAULT, 1988, p.38).

O autor atenta para o fato de que os códigos supracitados não faziam distinção entre as infrações às regras das alianças e os desvios em relação à genitalidade (práticas sexuais sem fins procriativos e/ou direcionadas ao sexo oposto). Partindo desta lógica, eram condenados tanto aqueles que rompiam as leis do casamento quanto aqueles que procuravam prazeres não legitimados.

Pode-se inferir, a partir do que foi dito por Foucault (1988), que as práticas sexuais condenadas eram aquelas consideradas “contra a natureza”, ou seja, que insistiam em desviar da lógica do sexo/procriação, veiculada a partir de discursos que objetivavam sua regulamentação como “a” prática decente e saudável da sexualidade. O “contra a natureza” também era interpretado como um “contra a lei”, já que violava decretos tão sagrados como os do casamento, estabelecidos para reger a ordem das coisas e dos seres.

Nos séculos XVIII e XIX, uma explosão discursiva sobre sexo, ocasionada, entre outros motivos, pela busca de uma ciência que precisava classificar para dominar o que se investigava, provocou importantes alterações no sistema centrado na aliança legítima. Apesar do campo da prática e dos prazeres ainda apontar para o casal heterossexual e monogâmico como uma espécie de regra interna da sexualidade saudável, fala-se cada vez menos dele: “o casal legítimo, com sua sexualidade regular, tem direito à maior discricção, tende a funcionar como uma norma mais rigorosa, porém silenciosa” (FOUCAULT, op. cit., p.39).

O foco agora se deslocou para interrogações sobre a sexualidade das crianças, dos loucos e dos criminosos; para aqueles que se relacionam com o sexo oposto; para as obsessões, manias e raivas. Falar sobre sexualidade nesse novo contexto científico implicava na formulação de um discurso que não fosse unicamente o da moral, mas prioritariamente o da racionalidade. Portanto, ela não deve apenas ser alvo de condenação quando praticado de forma indevida, mas precisa ser gerido, necessitando inserir-se em sistemas de utilidade para que possa ser regulado para o bem da população. Convém ressaltar que, na visão foucaultiana, referir-se a uma explosão de discursos sobre a sexualidade nessa época não implica em um mero acréscimo da quantidade de discursos sobre o tema¹². A principal

¹² É importante ressaltar que a experiência ocidental da sexualidade, para Foucault, não se resume a da repressão dos discursos e das condutas, pois se insere numa economia complexa de regulações e incitações que caracterizam a emergência de um dispositivo de sexualidade (WEEKS, 2001).

mudança foi em relação à ampliação dos focos nos quais os discursos sobre a sexualidade foram legitimados.

Entre os sistemas reguladores que produziam os discursos sobre as práticas sexuais destacam-se a Medicina, a Psiquiatria e a Justiça Penal. Procurar a causa de um desvio da conduta sexual em partes da anatomia da pessoa era uma prática relativamente comum dentro da Medicina; a Psiquiatria preocupava-se em procurar a etiologia das doenças mentais, anexando exclusivamente ao seu domínio o conjunto das perversões sexuais; a Justiça Penal agora passa a funcionar calçada pela Medicina, pela Psiquiatria e por outros saberes como forma de justificar cientificamente seus veredictos. Portanto, ao prender uma pessoa por estupro, não se leva em conta apenas a infração a uma lei moral, mas também as possíveis perversões do estuprador.

Todo esse contexto de classificação ocasionou o desenvolvimento das chamadas “sexualidades periféricas”. Na verdade, práticas sexuais assim consideradas já faziam parte do cotidiano, mas não eram marcadas por esse tipo de classificação proveniente dos saberes científicos. Apesar, por exemplo, de haver diversos registros da homossexualidade na história da humanidade, Foucault (1988) considera que o homossexual só surgiu como tipo psicológico em 1870, quando passou a ser considerado como categoria psicológica, psiquiátrica e médica. Surge, então, uma nova especificação de indivíduos: aqueles que são perversos, desviantes da sexualidade socialmente “recomendada” para uma vida saudável. Ao fugirem de uma sexualidade “decente” voltada para a procriação e para o sexo oposto, os desviantes passam a ser vistos como possuidores de uma natureza perversa. Não se trata mais de focar em um tipo de relação sexual incoerente, como ocorria até o final do século XVIII, mas de enfatizar o caráter daquele que assim age.

Uma das obras que melhor ilustra esse novo zelo classificador da sexualidade é “Herculine Barbin: o Diário de um Hermafrodita” (1982), dossiê organizado e prefaciado por Foucault sobre as memórias de Herculine, hermafrodita francês do século XIX. O “Diário” mostra as agruras de Herculine frente ao que os médicos afirmavam ser seu “verdadeiro sexo”. Resumidamente, Herculine nasceu com um sexo “indeterminado” (não era possível dizer se tinha um pênis ou uma vagina), fato que era considerado uma anomalia não muito comum na época, mas

que também não era totalmente desconhecida¹³. Inicialmente criada como uma menina (Alexina), Herculine foi obrigada a trocar legalmente de sexo após um processo judiciário. O corpo ambíguo da hermafrodita já não encontrava um lugar seguro dentro das transformações culturais e históricas que transcorriam na sociedade ocidental. A tentativa de adequação de Herculine a esse novo paradigma não resultou vitoriosa. Por não se sentir “confortável” com sua nova identidade imposta (Abel Barbin), acabou ceifando a própria vida em 1860.

A insistência em encontrar um sexo verdadeiro para Herculine reflete a preocupação por parte de advogados, doutores, psiquiatras e outros especialistas com a classificação e a fixação de diferentes características e tipos sexuais. A presença de algo parecido com um pequeno pênis em Alexina/Herculine, “evidência”, mesmo que não perfeita, de um corpo masculino, tornava-a irremediavelmente em um “ele”. A ênfase na definição precisa das verdadeiras características masculinas e femininas alia-se à preocupação dos discursos judiciário, político e médico em definir o que é “anormal” ou “normal”. Ao evidenciar o que é anormal (no caso de Herculine, uma “moça” com evidências masculinas em seu corpo), tornou-se possível delimitar o que era normal: a plena correspondência entre o corpo e a identidade de gênero socialmente aceitável.

Ao invés de pensar nesse contexto apenas como uma ânsia em descobrir os fatos “verdadeiros” da sexualidade humana a partir da nova ciência objetiva, Weeks (2001), que parece seguir a linha de raciocínio de Foucault, acredita que se trata de uma perspectiva que possui uma dimensão muito maior. Todo esse processo seria o resultado de uma nova configuração de poder que exige que se classifique uma pessoa a partir de sua “verdadeira” identidade, a saber, “uma identidade que expressa plenamente a real verdade do corpo” (p. 50).

O final do século XIX, portanto, assinala um novo esforço para redefinir a norma sexual. Essa redefinição estava intrinsecamente ligada à classificação do que constitui a anormalidade. Weeks relata que a tentativa de redefinir mais

¹³ É possível encontrar testemunhos de condenação à morte de hermafroditas tanto na Antiguidade como na Idade Média, relata Foucault (1982). No entanto, no segundo período histórico citado, pode-se observar uma jurisprudência diversa daquela do século XIX. As regras do direito canônico e civil medievais consideravam hermafroditas aqueles nos quais se justapunham os dois sexos, em proporções que poderiam variar. A responsabilidade de nomear o sexo que prevaleceria na criança hermafrodita era papel do pai ou do padrinho, no momento do batismo. No início da idade adulta (propícia para o matrimônio), entretanto, o/a próprio (a) hermafrodita poderia escolher seu sexo. O único imperativo era o de que, uma vez escolhido seu sexo, não mais poderia voltar atrás de sua decisão. Caso contrário, seria considerado sodomita.

rigorosamente as características do “pervertido¹⁴” (termos descritivos tais como “sado-masiquismo” e “travestismo” emergiram ao lado de termos como “homossexualismo” e “heterossexualismo” no final do referido século) foi um elemento importante do que o autor chama de “institucionalização da heterossexualidade” (p.63) nos séculos XIX e XX. Um significativo marco desse novo olhar para os comportamentos sexuais foi a criação de uma disciplina específica, a Sexologia, que tinha como base o conhecimento psicológico, biológico, antropológico, bem como os saberes da história e da sociologia.

Essa nova e significativa disciplina tomou para si duas tarefas principais no final do século XIX: (1) tentar definir as características básicas do que constitui a masculinidade e a feminilidade normais, vistas como características biológicas distintas entre os homens e as mulheres; (2) catalogar a infinita variedade de práticas sexuais, produzindo uma hierarquia na qual o normal e o anormal poderiam ser distinguidos. Para a maioria dos sexólogos pioneiros, como Krafft-Ebing e Havelock Ellis, havia uma correspondência linear e naturalizada entre sexo anatômico, gênero e sexualidade segundo o parâmetro heterossexual (PRECIADO, 2008). Outras atividades sexuais ou eram aceitas como prazeres preliminares ou eram consideradas como desvios. Dois homens ou duas mulheres que se relacionam afetivo e sexualmente, o hábito de masturbar-se, falar palavras obscenas em público... Nada mais escapava de um crivo científico e moral. No entanto, Foucault (1988) afirma que, ao invés da constante vigília e punição das condutas ditas aberrantes abafarem ou mesmo suprimirem suas existências, o efeito produzido foi o oposto: elas são produzidas exatamente por aquilo que procura ceifá-las.

Juristas, historiadores, psiquiatras e médicos brasileiros foram profundamente influenciados, principalmente no século XX, pelos cânones europeus dos estudos sobre sexualidade. Além dos supracitados Havelock Ellis e Krafft-Ebing, o italiano Cesare Lombroso e o espanhol Gregório Maraño são referências frequentemente citadas nas obras nacionais sobre os comportamentos sexuais. Lombroso, um dos precursores da antropologia criminal, sustentava cientificamente sua “teoria do delinquente nato”, cujo sistema nervoso frágil predispunha a comportamentos considerados degenerativos, entre eles a propensão à mutilação,

¹⁴ Este termo era utilizado de maneira pouco criteriosa em séculos anteriores.

tortura, homossexualidade e a tatuar corpo. O diagnóstico levava em conta características fenotípicas, tendo na antropometria seu principal método de investigação. Portanto, um homossexual ou um criminoso poderiam ser identificados a partir comparação de medidas de determinadas partes do corpo tendo como parâmetro uma amostra de medidas consideradas normais (GREEN, 2000).

Estabelecendo uma relação entre homossexualidade e endocrinologia, Marañon, então professor de medicina da Universidade de Madri, afirmava que os homossexuais possuíam características tanto masculinas quanto femininas por conta de um desequilíbrio hormonal. Marañon classificou os “hormonalmente desequilibrados” de intersexuais¹⁵, condição limítrofe entre os dois sexos. No entanto, esse mal funcionamento biológico não tinha como consequência irremediável o desenvolvimento de um comportamento homossexual, já que levava em conta fatores exógenos como a religião e a ética.

No Brasil da primeira década do século XX, Leonídio Ribeiro, diretor do Departamento de Identificação da Polícia Federal do Distrito Federal, realizou uma pesquisa, intitulada “Homossexualismo e Endocrinologia” (lançada em 1938), que tinha o intuito de “identificar os brasileiros que apresentavam ‘desvios patológicos’ e curar suas atividades sexuais impróprias e anti-sexuais” (GREEN, 2000, p. 202). Visando fazer uso empírico das teorias de Lombroso e Marañon, empregou o sistema antropométrico de categorização de tipos de corpos, fazendo correlações com o sistema hormonal. Já Antônio Carlos Pacheco e Silva, à época diretor do Hospício do Juquery, em São Paulo, fez uso de correlações entre raça, crime e sadismo para criar o espectro do homossexual como um perigo para a sociedade e sua premiada obra de 1940, “Psiquiatria Clínica e Forense”. Outras pesquisas e publicações, entre elas as do psiquiatra Edmur Whitaker (“Estudo Biográfico de Homossexuais”, lançado em 1939) e do médico Viriato Fernandes Nunes (“Perversões em Medicina Legal”, de 1928), refletiam a preocupação do governo brasileiro em levar o país à ordem e ao progresso, excluindo ou curando as mazelas que de alguma forma atrapalhassem essa “marcha”. Dessa forma, a construção de

¹⁵ É válido ressaltar que a interpretação do termo intersexual utilizado por Gregório Marañon não faz necessariamente referência ao hermafroditismo. Para maiores informações sobre a utilização do termo *intersex* relacionado ao hermafroditismo, ver MACHADO, Paula Sandrine. O sexo dos anjos: um olhar sobre a anatomia e a produção do sexo (como se fosse) natural. **Cadernos Pagu**, v.24, pp.249-281, jan/jun de 2005.

uma visibilidade homossexual patológica e degenerada caminhava a passos largos, o que não significa uma ausência de discursos dissidentes, muitas vezes ambíguos.

No entanto, a primeira década do século XX também foi palco de importantes acontecimentos que, de acordo com autores tais quais Bento (2006), Butler (2001, 2003), PRECIADO (2002, 2008) e Vale (2005), provocou um corte epistemológico na concepção do sexo anatômico como imutável e não plástico e do gênero entendido como atributo cultural dado ao sexo natural.

1.2 A “CONSCIÊNCIA” DO GÊNERO: AS INTERVENÇÕES CIRÚRGICAS DE JOHN MONEY, OS MOVIMENTOS SOCIAIS POLÍTICO-IDENTITÁRIOS E SUAS REVERBERAÇÕES.

John Money e as intervenções cirúrgicas em crianças *intersex*

Na década de 40, mais especificamente no contexto pós-Segunda Guerra Mundial, o sexólogo neozelandês John Money começou a utilizar a noção de gênero para poder dar conta da possibilidade de modificar hormonalmente e cirurgicamente a morfologia daqueles que nasciam com sexo “ambíguo”, chamados de hermafroditas ou *intersex*. Ao intervir em um sexo que não podia ser definido como masculino ou feminino, levava em conta não só as expectativas dos pais quanto ao sexo da criança (fator fundamental, segundo ele, para uma posterior identidade sexual e de gênero saudáveis), como também o tipo de socialização para a qual a criança estava sendo conduzida. A biologia, nesses casos, tinha um papel menor na nomeação da criança como homem ou mulher. Money, de acordo com Machado (2005, p. 259), acreditava que “indiscutivelmente a socialização inequívoca na direção de um ou outro gênero e não o sexo biológico” exercia uma maior influência na determinação da identidade sexual em crianças *intersex*. O sexo “ambíguo”, dessa forma, seria reconstruído tendo como parâmetros o que foi socialmente construído como atributos masculinos e femininos dentro de determinada cultura.

As intervenções de Money e seu cuidado em não nomear a criança *intersex* como menino ou menina antes de uma conversa com seus pais e com uma

junta médica, remete-nos à idéia de que o sexo, assim como o gênero, é uma construção histórico-cultural. Machado (2005, p.266) faz referência a uma negociação social da aparência dessas crianças quando operadas¹⁶:

A negociação específica que estou analisando aqui é aquela que ocorre entre os olhares de diferentes atores sociais: o dos profissionais médicos, que estão imbuídos, na nossa cultura, de diagnosticar o “verdadeiro sexo”; e o das crianças/jovens *intersex* e seus familiares, aqueles embora a quem não seja dado o poder de diagnosticar o sexo, elaboram hipóteses sobre o mesmo.

A discussão sobre a cirurgia de “correção” do sexo “ambíguo” em hermafroditas abre espaço para a quebra da lógica de que o sexo é natural e o gênero cultural. No entanto, não é possível afirmar que Money, apesar de sua inegável contribuição, fosse partidário dessa nova concepção da diferença sexual. Apesar de acreditar que o gênero e a identidade sexual fossem modificáveis até os 18 meses, o sexólogo insistia em uma heterossexualidade naturalizada como modelo de normalização em suas intervenções cirúrgicas. As teses de Money, prossegue Bento (2006) em suas considerações sobre o trabalho do cirurgião, não divulgavam uma determinação do social sobre o natural, mas como o social, mediante o uso das ciências e das instituições, poderia assegurar a “correta” diferença entre os sexos. As crianças modificadas por suas técnicas cirúrgicas normalizadoras convertiam-se em minorias construídas como “anormais” em benefício da regulação da massa *straight* (heterocentrada).

Contudo, Preciado (2008, 2009) enfatiza que John Money é, para a história da sexualidade, o que Hegel é para a história da Filosofia e o que Einstein é para a concepção de espaço e tempo. Ao modificar cirurgicamente a morfologia sexual de bebês *intersex* levando em consideração a noção de gênero, constituiu um primeiro momento de reflexividade, de “consciência” inexistente no regime disciplinar do sexo vigente no século XIX e começo do século XX. Essa “consciência” pode ser entendida na medida em que é necessário sondar as pedagogias sexuais e de gênero da criança *intersex* até então para que se possa definir qual será a designação mais coerente de sexo para ela, o que provoca uma fissura incontornável na noção da diferença sexual natural e não acessível à

¹⁶ Geralmente, no meio médico, utiliza-se a palavra latina *falus* (significa pênis) para designar o sexo ambíguo que ainda não passou por sua “reconstrução”. Esta denominação objetiva ser neutra, mas remete claramente ao órgão sexual masculino, deixando claro a dificuldade em encontrar termos que fujam do sistema sexual dicotômico (MACHADO, 2005).

cognição: “Com a noção de gênero, o discurso médico deixa descoberto suas fundações arbitrárias, seu caráter construtivista, abrindo ao mesmo tempo uma via a novas formas de resistência e de ação política¹⁷” (PRECIADO, 2008, p. 94, tradução minha).

A autora inclusive cunhou o termo “pós-moneísmo” para fazer referência ao “corte” propiciado por Money nas categorias sexo e gênero ocidentais. Preciado ainda afirma que, longe de ser uma criação feminista da década de 60, a teorização da categoria gênero pertence ao discurso biotecnológico do final dos anos 40, sendo o cirurgião de bebês *intersex* um de seus principais personagens.

Entretanto, importantes movimentos sociais, que surgiram principalmente no século XX, confrontaram a discriminação até então considerada natural de suas práticas sexuais e de gênero, contribuindo para a criação de novos aportes teóricos e políticos sobre sexualidade e gênero...

A eclosão dos movimentos sociais: reverberações políticas e identitárias

Existem algumas divergências quanto ao início exato do movimento feminista, mas costuma-se referir ao século XIX e início do século XX, no Ocidente (LOURO, 1997). Na virada do século, as manifestações femininas contra a discriminação, em variados âmbitos (trabalho, família, política), começaram a assumir proporções maiores, adquirindo uma expressividade maior no movimento voltado para estender o direito do voto às mulheres (sufragismo). A amplitude desse movimento, iniciado nos países europeus, alastrou-se por vários outros países ocidentais, incluindo o Brasil. O sufragismo, conforme Bento (2006), ficou conhecido como a “primeira onda” do feminismo. Há que se considerar que as principais “bandeiras” dessa “primeira onda” de feministas estavam vinculadas principalmente aos interesses das mulheres brancas de classe média (LOURO, 1997).

Já na primeira metade do século passado, mais especificamente no ano de 1947, Simone de Beauvoir escreve sua obra “O Segundo sexo”, marco do início

¹⁷ “Con la noción de género, el discurso médico deja al descubierto sus nociones arbitrarias, su carácter construtivista, abriendo al mismo tiempo la vía a nuevas formas de resistencia y de acción política”.

do esforço feminista em teorizar os conceitos de gênero e de sexualidade. Com sua famosa afirmação de que “a mulher não nasce mulher, torna-se mulher”, buscou mostrar que não existe uma explicação natural para esse “tornar-se”. Contudo, a construção da mulher empreendida pela autora não foi suficiente para modificar o pensamento oposicional, binário e universal da relação homem-mulher. Em sua crítica aos propósitos de Beauvoir, Bento (2006, p.70) afirma que desnaturalizar não é o mesmo que dessencializar:

Ao contrário, à medida que apontavam os interesses que posicionam a mulher como inferior por uma suposta condição biológica, as posições universalistas reforçaram, em boa conta, a essencialização dos gêneros, uma vez que tendem a cristalizar as identidades em posições fixas.

A vertente essencialista do feminismo, caracterizada pela ontologização da mulher mesmo sob a roupagem do construtivismo, reproduziria o pensamento moderno no qual determinadas características são atribuídas a sujeitos universais, as quais seriam compartilhadas por todos. Dessa forma, Beauvoir acaba por naturalizar o dimorfismo sexual, ratificando a noção do corpo como uma folha em branco à espera do carimbo da cultura (BUTLER, 2001).

Aos objetivos sociais e políticos (reivindicações ligadas à organização da família, à oportunidade de estudo ou ao acesso a determinadas profissões, por exemplo) característicos dos primórdios do movimento, foi acrescida uma preocupação em construir e problematizar o conceito de gênero. Configura-se a “segunda onda” do feminismo, iniciada na efervescência dos anos 60. Nesse período histórico, diversos movimentos sociais emergiram para protestar, entre outras coisas, contra a discriminação e os tradicionais arranjos políticos.

As manifestações dessa “nova onda” não se restringiam a marchas e protestos públicos, mas também apareciam na produção literária, seja em forma de revistas e jornais, ou na publicação de livros, destacando-se importantes autoras feministas além da já mencionada Beauvoir: Betty Friedman (*“The Feminine Mystique”*) e Kate Millet (*“Sexual Politics”*). A categoria gênero foi divulgada pelas feministas militantes, participantes do mundo acadêmico, e levada para o interior das universidades e escolas. O interesse em aprofundar cada vez mais o tema resultou na criação dos chamados *estudos da mulher*, cujo principal objetivo era tornar visível

aquela que, de acordo com o discurso das feministas militantes, sempre fora ocultada, inclusive como sujeito da Ciência.

A ânsia por produzir estudos que falassem da mulher, principalmente em suas primeiras incursões, acarretou em uma espécie de guetificação das discussões em lugares construídos especialmente para isso e geralmente com um público delimitado: as próprias feministas. Apesar de os primeiros estudos nem sempre atingirem um público maior, é inegável a sua contribuição para uma maior visibilidade da mulher no âmbito social e científico. Elas buscaram sair do lugar de “nota de rodapé” para ocuparem o de tema central.

Entre seus feitos, apontaram para lacunas em registros oficiais, vieses nos livros escolares, falaram do cotidiano, da família, de sexualidade e de sentimentos. Esta significativa produção, no entanto, era geralmente feita com muita “paixão” (LOURO, 1997), fazendo com que tais estudos fossem vistos com reserva por algumas estudiosas do feminismo e por outras (os) de outros campos do conhecimento. As militantes do movimento feminista problematizavam e subvertiam a idéia de uma ciência que necessitava obrigatoriamente de um distanciamento daquilo que era investigado, fazendo uso de histórias de vida, de fontes iconográficas, diários, cartas e romances. Como estavam construindo um conhecimento acerca de si, acreditavam que tinham o direito de estabelecer os meios a partir dos quais isso seria possível.

Ainda em relação aos anos iniciais, Butler (2001) afirma que algumas teóricas feministas acreditavam na existência de uma identidade feminina essencial, ou seja, passível de ser identificada mesmo em diferentes contextos culturais. No entanto, principalmente a partir de meados da década de 80, a estabilidade da categoria “mulheres” passou a ser criticada dentro do próprio discurso feminista. Em contrapartida aos debates essencialistas sobre a mulher universal, a tarefa teórica era a de desconstruí-la, articulando variáveis sociológicas, históricas e psicológicas para a construção das identidades de gênero. Portanto, a análise da categoria gênero foi buscar nas classes sociais, nas religiosidades, na etnia, e nas orientações sexuais os aportes necessários para dessencializar e desnaturalizar “a” mulher. No entanto, afirma Bento (2006, p.74), essa visão construtivista também teve seus “efeitos colaterais”:

Este momento representou uma ruptura com um olhar que posicionava a mulher como portadora de uma condição universalmente subordinada, o que gerou, por um lado, uma representação da mulher-vítima e, por outro, do homem-inimigo.

O fato de *ter que haver* uma base universal para o feminismo acaba por, em contrapartida, eleger um “inimigo” número um, responsável por todas as formas de opressão à mulher: o patriarcalismo. Também havia uma tendência a colonizar outras culturas, pois, ao procurar compreendê-las, levava-se em conta a perspectiva ocidental, impossibilitando, dessa forma, uma abertura para a aquisição de uma nova forma de conhecimento.

No entanto, nos anos 80, a partir das feministas anglo-saxãs, *gender* passa a ser empregado como distinto de *sex*, visando rejeitar um determinismo biológico implícito no uso de termos como “sexo” ou “diferença sexual”. Desta forma, elas desejavam acentuar, entre outros meios, por meio da linguagem, o caráter fundamentalmente social das distinções baseadas no sexo. Não havia, de acordo com Louro (1997), a pretensão de negar a biologia, mas enfatizar, deliberadamente, a construção social e histórica produzidas sobre as características biológicas.

O conceito de gênero, a partir de então, passa a ser usado com um forte apelo relacional, já que seria construído no âmbito das relações sociais. Desse modo, apesar de priorizar as análises sobre as mulheres, os estudos feministas passam a referir-se, de forma muito mais explícita, ao homem. Busca-se, intencionalmente, contextualizar o que se afirma ou se supõe sobre os gêneros, tentando evitar afirmações generalizadas acerca do homem e da mulher.

Na produção literária sobre a chamada crise/transformação da masculinidade (com forte teor heterossexista), cuja visibilidade começou a despontar também nos anos 80 (BORIS, 2002), o conceito de gênero passa a ser visto como relacional, pois apenas poderia ser definido em relação ao feminino. Para os teóricos anglo-americanos dos *men's studies*, não existe virilidade em si, pois esta é fruto da relação entre masculinidade e feminilidade. Machos e fêmeas podem até ter características universais, mas não se pode compreender a construção social do masculino e do feminino sem fazer referência ao outro pólo relacional. A masculinidade seria um atributo relativo e reativo do homem, sofrendo modificações sempre que o outro pólo, o feminino, se modificasse. Apesar da tentativa de esquivar-se de uma explicação universalista, essa concepção acaba por restringir-se

perigosamente à idéia de que as mudanças na condição masculina dependem exclusivamente daquelas que porventura ocorram no lado feminino.

Autores como Boris (2002) e Stoller (1993) acreditam que desenvolver a masculinidade dentro da maioria das sociedades e culturas exige um grande número de renúncias, denominadas por Boris como manobras de defesa para que se chegue ao “adequadamente masculino”, ou seja, ao homem heterossexual. Entre elas, destacar-se-iam o temor às mulheres; temor a qualquer tipo de expressão de qualquer forma de feminilidade, principalmente sob a forma de ternura, de passividade e de dependência; temor de ser desejado por outro homem ou, o que seria ainda mais grave, desejá-lo. O homem comum, ou seja, aquele almejado por meio de manobras de defesa, seria o violento, que não expressa seus sentimentos, que gosta de atividades que necessitem de provas de força física, que busca a amizade apenas dos homens, mas odeia os homossexuais.

A condição masculina, portanto, parece ser construída tendo em vista primeiro o que não deve ser para que depois seja aprendido o que pode ser. O macho, dessa forma, antes de sê-lo, não pode ser feminino. Tal fato deixaria claro que a masculinidade é construída, necessitando de um contínuo reconhecimento social da diferença entre os gêneros, não sendo decorrente de um substrato fixo ou de uma essência.

Já os autores “construtivistas”, conforme relata Boris (2002), inspirados por Derrida, interessavam-se pela desconstrução, desconsiderando as configurações binárias de gênero e sexualidade, que seriam meramente ideológicas e tenderiam sempre à opressão de um sexo/gênero pelo outro. Acreditavam poder instituir um regime de plena liberdade e se livrar definitivamente dos problemas da identidade sexual, como o que ocorre com aquelas pessoas que não conseguem ser classificadas a partir dos gêneros e sexos convencionais.

Observa-se que a querela da discussão entre essencialistas e construtivistas permanece na problematização das categorias gênero e sexo, seja nos *men's studies* ou nos *women's studies*. A falta de contemplação das sexualidades que se encontram fora da heteronorma demonstrava a pouca relevância dada aquelas (es) que divergiam do padrão binário de sexo e gênero (BENTO, 2006; BUTLER, 2003; PRECIADO, 2008).

No entanto, as pessoas cujas identidades sócio-sexuais “destoavam” do “homem” e da “mulher” heterocentros também reivindicaram e produziram

literatura que as contemplassem. Dessa forma, os estudos *gays* e lésbicos procuraram divulgar o “amor que não ousa dizer seu nome”, parafraseando o escritor homossexual inglês Oscar Wilde, preso no século XIX por acusação de sodomia.

No contexto norte-americano, a resistência dos homossexuais à repressão policial acontecida em 1969 - no conhecido bar *gay Stonewall*, em Nova York - ainda hoje é considerada um marco das mobilizações em direção a uma maior politização dos direitos homossexuais no mundo (GREEN, 2000; TREVISAN, 2007). Durante três dias, permaneceram reunidos em protestos públicos, com o intuito de acabar com “a série de humilhações e discriminações que já haviam se tornado rotina na comunidade homossexual norte-americana” (BRASIL, 2002, p. 92).

Já no Brasil, nesse mesmo período, vivia-se o período da ditadura militar. Decretos como o Ato Institucional 5 (AI-5), instaurado em 1968, cerceavam os direitos políticos e individuais dos brasileiros e impunham severas punições àqueles que transgredissem as normas. Isso, entretanto, não impediu a circulação de focos de resistência que propagavam não só o fim da ditadura, mas também o fim da repressão à homossexualidade, ainda chamada de homossexualismo. Na mídia impressa brasileira dos anos 60 e 70, por exemplo, publicações artesanais ou mais formalizadas serviam como importantes meios de propagação da cultura homossexual, contribuindo para o seu fortalecimento.

O jornal carioca “O Snob”, fundado em 1963 por um grupo de homossexuais, era “recheado de fofocas, humor *camp* e auto-afirmação” (GREEN, 2000, p. 253) e possuía pequena circulação. No entanto, foi capaz de inspirar a criação de cerca de 30 publicações similares em todo o país. Já “O Lampião da Esquina”, criado em 1978 por intelectuais paulistas e cariocas engajados com a promoção dos direitos homossexuais, tinha tiragem mensal e já refletia as reverberações em território nacional das marchas e protestos organizados por *gays* e lésbicas nos Estados Unidos e Europa. Não por acaso, um ano após a publicação da primeira edição de “O Lampião da Esquina”, cria-se a primeira organização brasileira pelos direitos *gays* no Brasil, o grupo “Somos” (GREEN, 2000; TREVISAN, 2007).

O lento processo de abertura política, iniciado no final da década de 70, favoreceu, além de uma maior possibilidade de mobilização social, o surgimento de um “mercado homossexual” ou “mercado cor-de-rosa” nas grandes cidades. Bares,

boates e outros tipos de estabelecimento voltados ao público *gay* começam a abrir com maior frequência. Neles, embora “na maioria das vezes obrigado a manter sua identidade homossexual sob forte sigilo, o homossexual começa então a ter espaços específicos de encontro e socialização” (BRASIL, 2002, p. 94)

Contudo, a explosão da epidemia do HIV/AIDS nos anos 80 e a estigmatização da homossexualidade como grupo de risco abalaram as recentes conquistas desse segmento. Por outro lado, conforme aponta Weeks (2001), esse fato também contribuiu para uma maior mobilização dos homossexuais frente à epidemia e ao preconceito, impulsionando a criação de organizações governamentais de promoção e defesa dos direitos homossexuais no Brasil e no mundo.

O repensar sobre as sexualidades e gêneros a partir desses movimentos sociais, em âmbito nacional e internacional, refletiu-se em novas abordagens nas formas de analisá-las. Em resumo, é coerente afirmar que o século XX foi palco de importantes contestações e reelaborações quanto ao conceito de gênero e de sexualidade. Os anos 60 usualmente são considerados como o marco da explosão do feminismo e de seu engajamento em uma formulação teórica desses conceitos, objetivando principalmente desconstruir a idéia de que a mulher possui um papel “naturalmente” (biologicamente) submisso em relação ao homem.

Os homens, por sua vez, motivados pelos “efeitos colaterais” dos estudos feministas e pelas conseqüentes mudanças do papel da mulher na sociedade, também desenvolvem os *men’s studies* (principalmente nas décadas de 70 e 80), colocando na berlinda o tradicional papel do homem que não chora, não tem sentimentos e é sempre auto-suficiente. Para Vale (2005, p.63), os estudos de gênero receberam um enorme impulso da crítica literária americana, sob a influência dos estudos *gays* e lésbicos, que “reivindicam de maneira pessoal as escolhas múltiplas, na perspectiva de transcender as categorias sócio-sexuais que julgavam opressivas”.

Já Butler (2001) declara que a crítica feminista, desde então, começou a preocupar-se em compreender como a categoria “mulheres” é produzida e ao mesmo tempo reprimida pelas mesmas estruturas de poder por meio das quais busca a emancipação. A negação de uma essência feminina faz parte de uma crítica radical do feminismo, certamente influenciada pelos movimentos sociais acima

referendados, que teria como um de seus principais objetivos renovar sua política representacional. Sobre esta renovação, a autora nos diz que:

[...] é tempo de empreender uma crítica radical, que busque libertar a teoria feminista da necessidade de construir uma base permanente, invariavelmente contestada pelas posições de identidade ou anti-identidade que o feminismo invariavelmente exclui. Será que as práticas excludentes que baseiam a teoria feminista numa noção de “mulheres” como sujeito solapam, paradoxalmente os objetivos feministas de ampliar suas reivindicações de “representação”? (BUTLER, 2001, p. 23).

A essa crítica radical do feminismo partindo do próprio movimento feminista, interessada em problematizar a diferença, a instabilidade das identidades, as relações de poder e o caráter eminentemente construído do gênero e da sexualidade, deu-se o nome de teoria *queer*.

A autora prossegue sua reflexão mencionando que algumas alianças produtivas têm resultado de aproximações com outros campos, tais como os estudos *gays* e lésbicos, os estudos étnicos e os estudos culturais. Assim como o feminismo, eles também estão voltados para a questão das diferenças – sexuais, raciais, étnicas, culturais –, para as formas como elas são constituídas e fixadas, como são socialmente valorizadas ou negadas.

A seguir, discuto sobre essa teoria e suas repercussões nos estudos contemporâneos sobre gênero, sexualidade, corpo, desejo e identidade.

1.3 DESNATURALIZAR E DESONTOLOGIZAR: A RADICALIDADE QUEER.

Uma das representações mais recorrentes em relação ao sexo e ao gênero é a de que aquele é natural (fruto exclusivamente de aspectos biológicos) e este cultural (decorrente das atribuições masculinas e femininas dadas pela sociedade ao sexo biológico do macho e da fêmea). O gênero, portanto, teria a função de significar o sexo, inserindo-o na cultura. Apesar de fazerem referência um ao outro, nessa concepção os dois conceitos ocupam lugares diferentes: o sexo faz parte do domínio da natureza, configurando-se como uma espécie de essência

comum a todos os seres humanos, em todas as épocas; e o gênero não possui essência por ser construído dentro da cultura, podendo ser ressignificado de acordo com as mudanças históricas.

Nadando contra a corrente da lógica sexo natural e gênero construído, Benedetti (2005), Bento (2006), Butler (2001, 2003), Jayme (2001), Louro (1997, 2001, 2004), Preciado (2002, 2008), Vale (2005), dentre outros, confrontam-na procurando explicitar o quão política e ideologicamente construída ela é. Partindo desses questionamentos, desenvolvem-se teorias que, de acordo com Louro (1997), problematizam os modos convencionais de produção e de divulgação do que é comumente admitido como ciência, além de questionarem a concepção de um poder central e unificado que regeria todo o social. Diferente das idéias de orientações sexuais meramente genéticas e identidades de gênero forçosamente cristalizadas na infância, são enfatizadas as relações de poder que moldam esses conceitos e que acabam por instituí-los como verdades inquestionáveis.

Ao expor suas ideias sobre as concepções acríticas e naturalizadas de gênero e sexo, Louro (2001, p.9) enfatiza que “as muitas formas de fazer-se mulher ou homem, as várias possibilidades de viver prazeres e desejos corporais são sempre sugeridas, anunciadas, promovidas socialmente” ao mesmo tempo em que são constantemente reguladas, condenadas ou negadas. Já Butler (2003) diz que os “gêneros inteligíveis” da cultura do Ocidente são aqueles que estão de acordo com a matriz heteronormativa. Essa divulga uma pretensa naturalização do padrão binário de gênero, relegando à margem todas as pessoas que nela não se encaixam.

Dessa forma, é negado qualquer tipo de explicação que não leve em conta os discursos e as relações de poder empregados na construção dos diversos saberes, fugindo de perspectivas que se centram em uma estrutura tomada como ponto de partida para toda e qualquer explicação sobre o real. Partindo desse ponto de vista, mesmo a natureza não é “natural” nem tampouco pré-reflexiva, pois só temos acesso a ela por meio dos discursos que são construídos a seu respeito.

Gestada no interior do movimento feminista como uma crítica radical às correntes em voga, seja as essencialistas ou as construcionistas, a teoria *queer* enfatizou que não há meramente o gênero e o sexo opressor e oprimido, mas sim discursos que produzem efeitos de verdade a partir de performances constantemente reiteradas como tal. Portanto, não se trata de chegar à essência da mulher ou à definição de que o gênero é relacional, mas problematizar a política

existente na significação desses corpos como relevantes ou irrelevantes. Não por acaso, o termo “*queer*”, que no contexto americano tinha um cunho pejorativo e significava “bizarro”, “estranho”, passou a ter um cunho eminentemente político que, desde então, passou a problematizar a política do sexual, das performances de gênero e da instabilidade das identidades (BUTLER, 2003; LOURO, 2004; PRECIADO, 2002; VALE, 2005).

Também conhecidas como pós-feministas¹⁸, as teóricas *queer* problematizam a heteronorma como matriz definidora do normal e do anormal. Aquelas pessoas cujos corpos não se “encaixam” na heteronorma são considerados abjetas (BUTLER, 2003, 2005), tendo sua própria humanidade questionada. O inumano faria parte de um exterior constitutivo do território da normalidade, essencial para o estabelecimento dos padrões binários de gênero e também de sexualidade.

Para Bento (2006), os estudos *queer* provocaram uma ruptura nas concepções de humano e inumano ao habilitarem travestis, transexuais, *drag queens*, lésbicas, *gays*, bissexuais – ou seja, todos aqueles (as) designados pela literatura médico-psicológica-jurídica como possuidores de transtornos de personalidade, da identidade sexual e de disforia de gênero – “como sujeitos que constituem suas identidades sob os mesmos processos que os considerados ‘normais’” (p. 70).

A hipótese do sistema sexual binário, ou seja, restrito às possibilidades de macho e fêmea, parece subentender, de acordo com Butler (2001), uma crença numa relação mimética entre gênero e sexo, na qual as possibilidades de gênero parecem estar restritas ao sexo. Desta forma, macho e fêmea só poderiam ser generificados como, respectivamente, masculino e feminino. No entanto, continua a autora, se consideramos o gênero como os significados culturais assumidos pelo corpo sexuado (inserido no domínio da natureza), não se pode dizer que o gênero decorra de um sexo desta ou daquela maneira, pois encontrar-se-ia no domínio do culturalmente construído, o que lhe possibilitaria uma maior possibilidade de configurações.

¹⁸ O “pós”, nesse caso específico, não diz respeito somente à influência do pós-estruturalismo, mas principalmente a uma nova forma de problematizar o sujeito do feminismo, que se diferencia das concepções feministas anteriores.

Contudo, continua Butler (2001), quando o *status* construído do gênero é teorizado como radicalmente independente do sexo, ele torna-se um “artifício flutuante”, que significaria que “homem e masculino podem, com igual facilidade, significar tanto um corpo feminino como um masculino, e mulher e feminino, tanto um corpo masculino como um feminino” (p. 24-5). Fugindo de uma espécie de armadilha da lógica sexo-natural e gênero-cultural, Butler afirma que colocar a dualidade do sexo em um domínio pré-discursivo, ou seja, não acessível à inteligibilidade da cultura, é uma das formas a partir das quais a estabilidade interna e a estrutura binária do sexo são eficazmente asseguradas:

Resulta daí que gênero não está para a cultura como sexo para a natureza; ele também é o meio discursivo/cultural pelo qual a “natureza sexuada” ou um “sexo natural” é produzido e estabelecido como pré-discursivo, anterior à cultura, uma superfície politicamente neutra *sobre a qual* age a cultura (p. 25, grifos da autora).

Tomando como referência o que foi dito acima, considerar sexo e gênero como livres (radicalmente independentes) ou fixos (considerando que a lógica do sexo binário condiciona as possibilidades de configurações do gênero) parte sempre de discursos que buscam estabelecer certos limites à análise ou à manutenção de dogmas, sejam eles religiosos, científicos ou de qualquer outra ordem. Esses limites procuram definir por antecipação as possibilidades das configurações imagináveis e realizáveis do gênero e do sexo na cultura. No entanto, isto não implica em afirmar que toda e qualquer possibilidade de gênero e sexo se encontre estabelecida, mas que as fronteiras impostas por sua análise sugerem os limites de uma experiência discursivamente condicionada pela cultura.

Partindo da idéia de Butler (2001, p.25) de que a natureza é performativamente construída, assim como o sexo, formula-se a seguinte pergunta: será possível afirmar que sexo e gênero são realmente distintos? Veja como a autora desenvolve este questionamento:

Se o caráter imutável do sexo é contestável, talvez o próprio construto chamado “sexo” seja tão culturalmente construído quanto o gênero; a rigor, talvez o sexo sempre tenha sido o gênero, de tal forma que a distinção sexo e gênero revela-se absolutamente nenhuma.

Outro aspecto que contribui para essa concepção que nega a distinção de tais conceitos é o fato de que o sexo é, ele próprio, uma categoria tomada em seu

gênero. Afinal, é possível pensar em macho e fêmea sem logo fazer uma associação, respectivamente, com masculino e feminino? Dessa forma, não há sentido em conceber gênero meramente como uma inscrição cultural de significado em um sexo previamente dado. É preciso designar também o aparato (por exemplo, os discursos veiculados pela ciência e pelo senso comum) mediante o qual os conceitos de gênero e sexo são estabelecidos.

O gênero, ou o “corpo-gênero”, como relata Butler (2001), é *performativo*. Mas como entender a performatividade do gênero? A própria autora esclarece que:

[...] a performatividade deve ser compreendida não como um “ato” singular ou deliberado, mas, ao invés disso, como a prática reiterativa [...] pela qual o discurso produz os efeitos que ele nomeia (BUTLER, 2001, p.54).

O fato de o gênero ser marcado pelo caráter performativo sugere que ele não tem um *status* ontológico. Pelo contrário, os atos relacionados ao gênero são performativos, pois a essência ou identidade que pretendem expressar são fabricações manufaturadas e assentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos (PRECIADO, 2002). Levando-se em conta que a “base” da identidade de gênero, conforme Butler (2001), é a repetição estilizada e reiterada de atos ao longo do tempo, desconsidera-se a idéia comumente propagada da identidade de gênero imutável.

A crença em uma base sólida da referida identidade, portanto, é estruturada por atos repetidos que objetivam exatamente fortalecer esta ideia de imutabilidade, contribuindo para a manutenção da concepção binária de gênero. No entanto, a descontinuidade ocasional dessa base, cuja concepção vai ao encontro das idéias de Judith Butler, é revelada por meio das relações arbitrárias entre os atos, que denunciam sua pseudoessência. É nessas arbitrariedades que se mostram as possibilidades de transformação do gênero e o seu caráter performativo.

Outros autores, como Bento (2006), Louro (1997), Preciado (2002, 2008) e Weeks (2001), parecem concordar com o caráter transitório da identidade de gênero proposto por Butler (2001). Fazendo referência a alguns dos fatores que contribuem para esse caráter transitório, citam, primordialmente, as relações sociais, atravessadas por diferentes discursos, símbolos, representações e práticas por meio dos quais os sujeitos vão se construindo como femininos ou masculinos, configurando e reconfigurando seus lugares sociais.

Grande parte dos discursos sobre gênero, de acordo com Weeks, citado por Louro (1997), de algum modo incluem ou englobam questões relativas à sexualidade, deixando entrever que esses conceitos por vezes são confundidos. Sobre a aparente confusão entre eles e suas respectivas identidades, ele declara:

Ora, é evidente que essas identidades (sexuais e de gênero) estão profundamente inter-relacionadas; nossa linguagem e nossas práticas muito frequentemente as confundem, tornando difícil pensá-las distintivamente. No entanto, elas não são a mesma coisa (p.26-7).

Contudo, para o autor, as citadas identidades não significam a mesma coisa, já que sujeitos masculinos ou femininos (identidades de gênero) podem ser heterossexuais, homossexuais e bissexuais (identidades sexuais). No entanto, enfatiza que, apesar das diferenças, todas possuem algo em comum: “são sempre construídas, elas não são dadas ou acabadas num determinado momento (...) estão sempre se constituindo, elas são instáveis e, portanto, passíveis de transformação” (WEEKS *apud* LOURO, 1997).

Desta forma, as identidades, sejam de gênero ou sexual, são fluidas, passíveis de transformações ao longo do tempo e construídas dentro da inteligibilidade da cultura. Essa fluidez depreende-se do fato de que não há uma base ontológica ou essência nessas identidades, já que são performativas e constantemente reconstruídas por discursos que podem, inclusive, contradizerem-se.

Desontologizar a natureza e as identidades é um dos principais propósitos políticos da teoria *queer*. Beatriz Preciado, em seu Manifesto Contra-sexual (2002), esclarece que não há uma apologia ao fim da natureza, mas sim à Natureza como uma ordem que legitima a sujeição de certos corpos a outros. A contra-sexualidade é uma análise crítica da diferença de sexo e de gênero, vista como produto de um contrato sexual heterocentrado, no qual performatividades normativas têm sido inscritas nos corpos como verdades biológicas. A contra-sexualidade, nas palavras da autora, é também uma teoria do corpo que se situa fora das oposições homem/mulher, masculino/feminino, heterossexualidade/homossexualidade.

A Natureza seria um efeito de tecnologia social que reproduz nos corpos, espaços e discursos a equação natureza = heterossexualidade. Dessa forma, a heterossexualidade naturalizada produz uma diferenciação sexual na qual a simetria

entre os sexos não é possível. O corpo é mapeado a partir de uma operação tecnológica de redução que extrai e isola determinadas partes de sua totalidade, fazendo delas significantes sexuais. A superfície erótica reduz-se aos órgãos sexuais e reprodutivos, privilegiando o pênis como único centro mecânico de produção do impulso sexual. Homens e mulheres, portanto, seriam construções metonímicas do sistema heterossexual de produção e reprodução que autoriza a submissão das mulheres como força de trabalho sexual e como meio de produção.

A sexualidade, na concepção de Preciado (2002, 2008), é tecnológica, e os diferentes elementos do sistema sexo/gênero (homem, mulher, homossexual, heterossexual etc), assim como as práticas e identidades sexuais, são consideradas máquinas, próteses. Portanto, um vibrador, aparelho muito utilizado pela autora como um ícone na problematização de sua teoria, não seria hierarquicamente inferior a um pênis biológico. Os dois são próteses. Em um interessante jogo de palavras, desconstrói a dicotomia natural-artificial, demonstrando que ambos são ficcionais: “Esse é um livro sobre vibradores, sobre sexos de plástico e sobre a plasticidade dos sexos” (PRECIADO, 2002, p. 18, tradução minha)¹⁹.

Em sua crítica à conceituação de gênero de Butler, afirma que esse não é simplesmente performativo, ou seja, efeito de práticas culturais linguístico-discursivas. Antes de tudo, é protético, “é puramente construído e, ao mesmo tempo, inteiramente orgânico²⁰” (PRECIADO, 2002, p.25, tradução minha), escapando às falsas dicotomias metafísicas entre corpo e alma, forma e matéria²¹.

Um dos marcos do contrato contra-sexual, que se opõe ao contrato social denominado pela autora de Natureza, é o reconhecimento dos corpos não como homens ou mulheres, mas como corpos-falantes:

Reconhecem a si mesmos a possibilidade de aceder a todas as práticas significantes, assim como a todas as posições de enunciação, em tantos

¹⁹ “Este es un libro sobre dildos, sobre sexos de plástico y sobre la plasticidad de los sexos”.

²⁰ “... es puramente construido y al mismo tiempo, enteramente orgânico”.

²¹ Às críticas feitas por Preciado e outros autores sobre uma precipitada celebração das identidades sexuais em *Problemas de Gênero* (2003), Judith Butler rebate em sua obra chamada *La Vie Psychique du Pouvoir*, conforme aponta Vale (2005) em sua tese de doutoramento. Nessa obra, Butler afirma que as identidades performáticas não transcendem obrigatoriamente a binaridade dos sexos, mas ainda assim constituem-se em uma subversão interna na qual a binaridade é pressuposta e disseminada, até deixar de fazer sentido.

sujeitos que a história tenha determinado como masculinos, femininos ou perversos (p.18, tradução minha).²²

Reconhecer-se como corpo-falante implica, portanto, na renúncia não apenas de uma identidade sexual cristalizada e determinada naturalmente, mas também dos benefícios que poderiam ser obtidos de uma naturalização dos efeitos sociais, econômicos e jurídicos de suas práticas significantes.

A radicalidade de Preciado (2002) em suas críticas à heteronorma como pilar da cultura Ocidental inclui uma ousada proposta de um outro tipo de sociedade: a sociedade contra-sexual. A nomeação de “contra-sexual” leva em consideração duas razões. A primeira delas de forma negativa, pois se dedica à desconstrução sistemática das práticas sexuais e de gênero. A seguir, de maneira positiva, proclama a equivalência (ao invés da igualdade) de todos os “corpos-falantes”, que se comprometem com os termos do contrato contra-sexual dedicado à busca do saber-prazer (*saber-placer*).

No intuito de desconstruir as hierarquias opressivas, a autora propõe que as relações estabelecidas entre as pessoas sejam contratuais e temporárias. O contrato contra-sexual compactuaria com o propósito de despatologizar as práticas sexuais, configurando-se como resistência frente à heteronorma. Entre as formas de resistência contra-sexuais, elencam-se o *fist-fucking*²³, as práticas sadomasoquistas²⁴ (S&M) e aquelas nas quais o uso do ânus (comumente renegado como lugar de prazer) se faz presente.

Tendo em vista o que foi até agora discutido, nota-se claramente que a teoria *queer* não é um bloco monolítico, ou seja, não é um *corpus* teórico homogêneo. Contudo, Bento (2006, p.81) agrupou o que considera serem os principais pressupostos desses estudos:

[...] a sexualidade como um dispositivo, o caráter performativo das identidades de gênero; o alcance subversivo das performances e das

²² “Se reconoce a si mismos la posibilidad de acceder a todas las prácticas significantes, así como a todas las posiciones de enunciación, en tantos sujetos, que la historia há determinado como masculinas, femeninas o perversas”.

²³ Prática na qual o punho (*fist*) é introduzido por inteiro no ânus. O *fist-fucking* desenvolveu-se sistematicamente nas comunidades *gays* e lésbicas norte-americanas a partir da década de 70 (PRECIADO, 2002).

²⁴ As práticas S&M são contratuais e pressupõem um dominador (sado/sádico) e um dominado (maso/masoquista). Não há uma hierarquia fixa, o que possibilita um trânsito entre os dois pólos. A regulação dos pactos de submissão e dominação empreendidos pelo S&M é uma das principais influências do Manifesto Contra-sexual de Beatriz Preciado.

sexualidades fora das normas de gênero, o corpo como um biopoder, fabricado por tecnologias precisas. Em torno desse programa mínimo, propõe-se *queering* o campo de estudos sobre sexualidade, gênero e corpo.

Nesse contexto, as performances de gênero até então consideradas dissidentes da normalidade hétero, como as de transformistas, *drag queens* e travestis, são colocadas no mesmo patamar que as performances heterossexuais, já que nenhuma delas é hierarquicamente melhor ou mais política que a outra (PRECIADO, 2008).

É possível observar que os embates político-identitários das ressemantizações dos conceitos de gênero e sexualidade fornecem novas e velhas ferramentas para a análise. Dando prosseguimento à dissertação, discuto as performances daquelas pessoas que são as protagonistas desta pesquisa, agregando ao debate o diálogo estabelecido com os estudos antropológicos sobre rituais.

1.4. “ELA É O SHOW”²⁵: TRANSFORMISTAS, TRAVESTIS E DRAG QUEENS SOB OS HOLOFOTES.



Fonte: perfil da Boate Divine no site de relacionamentos Orkut.

²⁵ Frase recorrente nos cartazes da boate Divine quando do anúncio das performances do dia.

Sábado, 26 de abril de 2008, uma hora da manhã. A boate Divine, localizada à rua General Sampaio, no centro de Fortaleza, encontra-se lotada. Muitas pessoas, no entanto, não entram no estabelecimento, divertindo-se com as possibilidades proporcionadas pelo “lado de fora”: a calçada da boate, os bares próximos, as barraquinhas de bebidas e outros locais também fazem parte do entretenimento noturno dessa parte da cidade.

Aos que resolvem entrar, a compra do ingresso, a passagem pela roleta e por uma porta que dá oficialmente acesso ao interior da Divine configuram-se como as principais demarcações físicas e simbólicas do dentro e do fora do recinto. A pista de dança, também conhecida como *dancing*, e o palco onde acontecem as performances “repcionam” aqueles que acabam de passar pela porta. Lá, ao som de músicas *pop* com batidas eletrônicas, geralmente internacionais, diversas pessoas “se jogam”²⁶ na música, dançam, conversam, paqueram, beijam-se... As paredes da pista de dança estão decoradas com globos que remetem à era *disco*, pôsteres de espetáculos já realizados pela Divine e por torsos de manequins masculinos pregados às paredes. Nesse dia, eles estavam completamente purpurinados, proporcionando um curioso efeito cintilante com o jogo de luz que por ora revelava ou escondia os corpos dançantes da pista.

Adentrando um outro corredor, onde se encontram alguns dos banheiros, sala de vídeo-pornô e o *dark room*²⁷, chega-se ao bar principal, que fica em um espaço aberto, com várias mesas e cadeiras, duas televisões, banheiros (que também podem ser lugares de “pegação”), um espaço destinado a apresentações ao vivo (geralmente acontecem às quartas e aos domingos) e uma cantina que vende lanches, já bem próximo à saída da boate. Nesse espaço, também lotado e mais iluminado, é possível ver com mais nitidez o que é considerado o público da Divine: *gays*, *lésbicas*, *travestis*, *transformistas* e *drags* (é rara a frequência de heterossexuais) lá transitam, acompanhadas ou não, com uma maior liberdade e segurança se comparados a outros lugares da cidade, mesmo ao lado de fora do estabelecimento.

Dois horas da manhã. O *DJ* da casa interrompe os *hits* da pista de dança, que dão lugar ao tema instrumental do filme “Guerra nas Estrelas”. É o sinal de que

²⁶ É comum, nas redes de sociabilidades homossexuais, escutar “hoje eu vou me jogar na noite”, “se joga, bicha!”, entre outros usos, quando se faz referência a aproveitar intensamente alguma situação específica.

²⁷ Sala completamente escura e destinada a práticas eróticas.

o show vai começar. Os interessados que se encontram no outro ambiente começam a se deslocar para o local onde as performances terão lugar.

Nesse dia, a boate comemorava o aniversário da transformista Mel Acoblevy Schenyeder, a grande estrela da noite e vencedora do Concurso Transformistas do Ano 2005. Após certa suspense, seguido da apresentação do DJ Elias, eis que surge uma figura “feminina”, com vestido tomara que caia vermelho, longa peruca negra, maquiagem irretocável e acessórios luxuosos. A platéia volta sua atenção para o palco, vibra, acena para o *performer*, grita: “linda!”, “maravilhosa!”. Educadamente e com gestos suaves, Mel saúda o público e dá início a seu show. Sua apresentação é ao mesmo tempo elegante e glamourosa, seus movimentos planejados tornam-se mais eufóricos de acordo com o ápice das músicas, mas nunca exagerados o bastante a ponto de serem considerados inapropriados. Os lábios de Mel dublam as músicas que canta, geralmente músicas internacionais românticas interpretadas por cantoras mundialmente famosas, tais como Beyoncé, Christina Aguilera e Laura Pausini.

A noite também contou com performances em duetos, todas em homenagem à aniversariante. Mel, após sua apresentação solo, dividiu o palco com Linda Rayssa, Layza Arklis e depois com Aaliah Houston (também transformistas). O último “ato” do espetáculo, no entanto, foi a apresentação em conjunto das quatro cantando a música “*You’ve got a Friend*”, originalmente do músico americano James Taylor, mas também conhecida por sua versão “divas”, na qual é interpretada pelas celebridades internacionais Celine Dion, Shania Twain, Gloria Stefan e Carole King.

Na boate Divine, as divas que interpretaram a referida música não eram as cantoras mundialmente renomadas, mas as quatro transformistas, que faziam sua própria versão das divas: como as “originais”, vestiam-se elegantemente, gestualizavam de forma suave, interagiam com o público de forma discreta. No ato da dublagem, por vezes os lábios tremiam em determinados momentos da música (tal qual as divas o fazem) em uma performance milimetricamente trabalhada e ensaiada. Ao final das performances, os agradecimentos ao público e às pessoas consideradas importantes, entre elas os funcionários da boate, pais, namorados e amigos. As estrelas da noite retornam ao camarim, e as músicas *pop* com batidas eletrônicas voltam a embalar os corpos na pista de dança.

1.4.1. Os rituais das “montagens”: performances trans como drama social.

Perucas, vestidos, brincos, pulseiras, silicone, saltos, maquiagem, perfumes, meias-calças, adereços flúor, cílios postiços, pedrarias, lentes de contato das mais variadas cores (inclusive brancas, vermelhas e roxas), *megahair*, botas, grampos, cola *superbonder*, coreografias, depilação (ou não), fazer uma cintura com o auxílio de durepox, seios de enchimento, seios hormonizados, esconder a sobrancelha “natural” para redesenhá-la em outro canto... Recursos como os elencados acima e muitos outros são associados à montagem de transformistas, travestis, *drag queens*, seja às que fazem shows nas boates ou às que querem dar *close*²⁸ nas ruas, festas e outros tipos de eventos.

É essencial ressaltar que os *performers* citados possuem diferenças cruciais quanto à sua construção e apropriação dos signos culturalmente associados ao feminino e ao masculino, ou seja, quanto à sua “montagem”. Cada montagem é ritualizada de forma diversa, sendo impossível enquadrá-las em uma definição fechada de uma vez por todas. No entanto, a busca por uma maior ou menor ocultação de caracteres culturalmente considerados masculinos e a busca pelo “feminino idealizado”²⁹, a utilização de artigos, pronomes e nomes femininos; os espaços e temporalidades das performances são algumas características que podem ser empregadas tanto para diferenciar quanto para analisar as similitudes dessas categorias.

No entanto, para uma melhor compreensão das montagens de transformistas, travestis e transformistas a partir de estudos sobre rituais, faz-se necessário contextualizar suas performances e empreender um diálogo entre as teorias mais clássicas e as mais contemporâneas, cujas influências podem ser observadas em recentes obras sobre o “universo trans” (BENEDETTI, 2005; BENTO, 2006; GADELHA, J., 2007; PELÚCIO, 2006; SILVA, 1993; VALE, 2005)

²⁸ No dialeto típico das trans e dos *gays*, também conhecido por *bajubá* (influenciado pelo *nagô* e pelo *iorubá*), dar “*close*” significa destacar-se frente a seus semelhantes e desconhecidos, numa clara alusão ao movimento de aproximação das lentes de câmeras fotográficas e filmadoras.

²⁹ Por “feminino idealizado” entendo os atributos performativamente associados à mulher considerada bela dentro dos padrões heteronormativos. Dentre esses atributos, é possível destacar a suavidade, a beleza e a elegância.

O campo dos estudos antropológicos sobre rituais é bastante vasto e diversificado, rico em teorias que, por vezes, contradizem umas às outras. Inicialmente focado nos rituais ligados à religiosidade em sociedades, à época (século XIX e primeira metade do século XX), chamadas de primitivas, os esforços empreendidos em suas discussões passaram a abranger outros espaços de sociabilidades oriundos, em grande parte, de uma nova configuração política do mundo. A independência de antigas colônias, o encurtamento de fronteiras decorrentes da globalização e do maior acesso a informações, entre outros fatos, contribuíram para que os estudos contemporâneos sobre rituais abrangessem, por exemplo, a cidade, a mídia, a internet, o esporte e a moda (SILVA, 2000a).

Rituais de iniciação, mudança de *satus*, campo do sagrado e do profano... Essas características estão presentes na obra de Van Gennep³⁰ (1977) sobre os ritos de passagem, considerada como um dos marcos dos estudos sobre rituais que não se restringiam à religião. Metaforizando a sociedade como uma casa com diversos compartimentos e portas de entrada, o autor introduz um dinamismo ao mundo social inexistente em Durkheim (1996). Considera que a sociedade se desloca no tempo e no espaço sendo, portanto, os conceitos de sagrado e profano relativos, de acordo com sua posição dentro de um dado contexto de relações. O próprio ato de viver, afirma o autor, exige passagens sucessivas de uma situação social à outra, ou seja, a vida é uma sucessão de etapas.

Sua investigação dos ritos segue uma perspectiva de sequencialidade na qual o momento ritual é feito de mecanismos simples que se ligam entre si por meio de sequencias específicas. Ao invés de privilegiar apenas o momento culminante do rito, ele revela que este nada mais é que uma fase de uma sequencia que sistematicamente comporta outros momentos e deslocamentos.

No intuito de compreender as razões de ser das sequencias cerimoniais, o autor agrupou-as em três categorias de ritos, que fazem parte do que ele denominou ritos de passagem: ritos de separação (pré-liminares), ritos de margem (liminares) e ritos de agregação (pós-liminares).

A dinamicidade do autor, no entanto, segue uma sequencia na qual a fase posterior cancela a anterior, sendo dialeticamente resolvida na terceira e última, a

³⁰ Roberto da Matta, na apresentação da edição brasileira de "Ritos de Passagem" (1977), afirma que Arnold Van Gennep introduziu, pela primeira vez, os estudos dos rituais como tópico relevante dentro da Antropologia Social ou Sociologia Comparada.

agregação, quando o mundo encontra-se temporariamente seguro em relação a outras situações de margem. A liminaridade, portanto, seria mais uma “passagem” para um novo ordenamento de uma situação específica do social, não necessariamente com um cunho religioso.

A fase liminar dos ritos de passagem de Van Gennep exerceu grande influência na obra de Victor Turner. Em “O Processo Ritual” (1974a), aprofunda sua investigação na relação existente entre o estado (estrutura) e a transição (antiestrutura), enfatizando os atributos da liminaridade. Os seres liminares, ou transitantes, são necessariamente ambíguos, já que escapam da rede de classificações que normalmente determinam as posições e os estados em determinada estrutura social. Portanto, vivem nos interstícios da sociedade, sendo muitas vezes acompanhados pela simbologia da morte, da escuridão e das regiões selvagens. Em resumo, aqueles que se encontram na liminaridade são antiestruturais, representando perigo iminente para a organização e ordenamento da vida social.

Dialogando com a interface entre os estudos sobre rituais e os processos rituais das montagens das trans, vimos com Turner (1977) que há uma dialética ritual do ciclo de desenvolvimento social entre a estrutura e a antiestrutura. A estrutura é “amarrada” em normas e posições que visam organizar e ordenar determinados campos do social. O campo da sexualidade, mais especificamente no Ocidente, desenvolve-se, segundo Butler (2001, 2003), a partir do que ela denomina de matriz heteronormativa. Esta expulsaria tudo o que diz respeito à sexualidade não heterossexual e às performances de gênero não binárias para um limbo de pessoas aberrantes e perigosas. Em outras palavras, os não heterossexuais fariam parte da antiestrutura, interstício e refugio do social. Sua existência, também atribuída de poder, é considerada ameaça constante pra o *status quo* da sexualidade e do gênero “saudável”.

Atentando para as semelhanças e diferenças entre as montagens dos *performers* em questão (enfatizando que a classificação a seguir não tem a pretensão de cristalizá-las, mas sim de torná-las mais didáticas ao leitor), categorizo-as baseadas na linguagem nativa e na literatura existente sobre o tema.

As **transformistas**, afirma Benedetti (2006), priorizam um feminino que prima por se aproximar o máximo possível das qualidades culturalmente atribuídas à mulher de acordo com o padrão heteronormativo: beleza, sensualidade e até mesmo

certa ousadia (característica atribuída à mulher “moderna”), porém sem cair numa hipérbole que as faça parecer demasiado execradas. Feminizam seus corpos utilizando, além de roupas e maquiagem femininas, acessórios “postiços”³¹ (enchimentos, peruca etc) em dias de espetáculos e festas, nas quais o nome de batismo transformista (feminino) supera o nome de batismo na certidão de nascimento (masculino). No entanto, cabe ressaltar que a utilização do nome de transformismo não se restringe aos momentos de festa (apesar de ser mais legitimado nesse contexto), podendo também ser usado em outras redes de sociabilidades, mesmo que não estejam montadas.

As **drags queens**, assim como as transformistas, “montam-se” e “desmontam-se”. No entanto, sua montagem difere das outras a partir da forma como os signos masculinos e femininos são performatizados. Exibem um corpo adornado por um feminino muitas vezes considerado exagerado para os padrões heteronormativos, porém nem sempre fazem questão de esconder traços fenotípicos atribuídos ao homem, como pêlos no peito e nas pernas. Dessa forma, deixam escapar que sua versão de “feminino” não precisa necessariamente esconder tudo o que diz respeito ao “masculino”. No entanto, no momento em que estão montadas (geralmente em eventos festivos), seus “nomes de guerra” são femininos, podendo também sê-lo em outros contextos, mesmo que em menor frequência. Ressalte-se que a montagem *drag* também faz uso de signos que remetem a características surreais, sendo isto uma das principais diferenças dessa categoria em relação às outras. Nas palavras de Gadelha, J. (2007, p.10): “o corpo montado de uma *drag* pode ter asas como as de um *dragão*; possuir seios; ter chifres; seus olhos podem ser marrons, vermelhos, violetas ou de qualquer outra cor”.

As **travestis**, diferente de transformistas e *drag queens*, não se “desmontam” em determinados momentos do dia. Realizam uma intervenção corporal literalmente mais profunda através da ingestão de hormônios, aplicação de silicone (seios, nádegas, bumbum, bochecha), eletrólise, entre outros, performatizando uma corporeidade na qual seios e pênis são por elas considerados harmônicos (BENEDETTI, 2005; COELHO, 2006). Montada constantemente, a

³¹ Utilizo o termo “postição” principalmente com o intuito de diferenciar a montagem transformista e *drag* da montagem travesti, que, na grande maioria das vezes, injeta silicone e faz uso de hormônios “de verdade” para melhor montar-se. No entanto, se vistos pela ótica *queer* de Preciado (2002, 2008), por exemplo, tanto um seio de enchimento quanto um seio siliconado ou “natural” são tecnologias desentolizadas de gênero e de sexualidade. Logo, uma tecnologia não é nem mais verdadeira nem mais falsa do que a outra.

travesti reivindica para si um nome feminino, ficando o antigo nome masculino praticamente restrito aos documentos pessoais (RG, CPF, certidão de nascimento). Além disso, faz parte de seu cotidiano ocultar traços historicamente associados ao masculino como barba, bigode, voz grave (que pode ser suavizada com hormônios femininos e, principalmente, com treino vocal).

Esses diferentes *performers*, nos quais é possível encontrar diferenças e semelhanças, possuem redes de sociabilidades que podem se cruzar. O palco de boates voltadas aos LGBT³² é um desses espaços. Fricções entre as alteridades (VALE, 2005) dentro ou fora da categoria na qual se inserem fazem parte da busca pela glória no palco. As formas a partir das quais cada um se apropria dos signos masculinos e femininos pode se tornar motivo de tensão.

Em pesquisas anteriores (COELHO *et al.*, 2003; COELHO, 2006), por exemplo, pude escutar travestis afirmando que são muito mais corajosas que transformistas ou *drags*, já que se expõem 24 horas por dia aos preconceitos de uma sociedade heteronormativa. Por outro lado, também tive a oportunidade de ouvir algumas transformistas dizerem que a *drag* está mais para uma brincadeira do que para um trabalho artístico. Todavia, também é necessário levar em consideração que podem unir-se em um “nós” em determinadas situações, entre elas nas reivindicações políticas do movimento LGBT ou mesmo numa identidade de artistas que brilham os palcos das boates frente àqueles que apenas assistem ou anseiam lá estar.

Vistos pelo prisma *queer*, vestidos luxuosos e pernas peludas; voz grossa e unhas pintadas; e seios e pomo de adão não são excludentes, mas performances de gênero que, em princípio, não seguem a hierarquia da heteronorma. No entanto, diz-nos Bento (2006), as montagens acima descritas procuram encontrar pontos de apego socialmente aceitos para o gênero identificado. Em outras palavras e ainda em continuidade com os questionamentos da autora: “quais devem ser as performances de gênero que devem atualizar para que sejam aceitos como membros do gênero identificados?” (p. 102).

No entanto, restringir o fenômeno “montagem” a aspectos meramente “concretos” como vestimentas e silicone é descartar a “compreensão da

³² Sigla utilizada pelo movimento social organizado em prol da promoção e defesa dos direitos de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais e Travestis. As letras da sigla mudam constantemente de ordem, transparecendo as reivindicações político-identitárias de cada segmento participante.

corporeidade humana como fenômeno social e cultural, motivo simbólico, objeto de representações e imaginários” (LE BRETON, 2006, p.07). A escolha do nome, do estilo, dos gestos, do tom de voz e diversos outros aspectos implicam em variadas performances de gênero (BUTLER, 2001, 2003) capazes de provocar frestas no que comumente é categorizado como travesti, transformista e *drag queen*. Larissa Pelúcio (2006, p.35), em sua inserção de campo com travestis, observou esse trânsito de identidades:

Em minha pesquisa, conheci travestis que não tomavam hormônios nem tinham silicone no corpo, mas que se auto-reconheciam como travestis, usavam nomes femininos, mantinham intensa sociabilidade no meio, adotando termos do bajubá (a linguagem tributária do ioruba-nagô usada pelas travestis). [...] Convivi com pessoas que se identificavam como transexuais, mas viviam, segundo elas mesmas, como travestis, pois se prostituíam e faziam uso sexual do pênis. Assim como estive com travestis que, em algum momento da vida, desejaram tirar o pênis; outras que jamais tinham pensado naquilo, mas que começavam a estudar essa possibilidade mais recentemente, passando a possibilidade de serem transexuais.

Já Bento (2006) afirma que a suposta correspondência entre o nível anatômico e o nível cultural não encontra respaldo na experiência transexual, por exemplo, o que deixa entrever a arbitrariedade das cristalizações do padrão masculino e feminino, abrindo espaço para a plasticidade dos corpos. Dessa forma, não é possível afirmar que todo(a) transexual queira fazer cirurgia de transgenitalização, que toda travesti injeta silicone industrial ou que uma *drag* não possa ter seios hormonizados.

Diversas técnicas corporais, no sentido maussiano³³, são ritualizadas em formas que contradizem o que pode ser um corpo (BUTLER, 2001). As montagens trans, para os cânones do corpo “são” calcado na heteronormatividade, significariam uma poluição da corporeidade saudável.

Discordando de uma abordagem puramente biológica das margens do corpo humano, Douglas (1976), em sua clássica obra “Pureza e Perigo”, afirma que essas são simbologias miniaturizadas da sociedade, metaforizando suas entradas e

³³ Em seu clássico texto “As Técnicas Corporais”, Mauss (1974, p.212) afirma que “é possível fazer a teoria da técnica corporal, a partir de um estudo de uma exposição, de uma descrição pura e simples das técnicas corporais. Entendo por essa palavra as maneiras como os homens, sociedade por sociedade e de maneira tradicional, sabem servir-se de seus corpos”.

saídas. As trans, ao ultrapassarem em suas montagens a fronteira do que se convencionou chamar de “corpo saudável”, representam não apenas uma poluição do corpo humano, mas sim uma ameaça a toda normatização e à hierarquia da sociedade em relação, entre outros aspectos, ao território da “moral e bons costumes” prescritos aos cidadãos “honestos”. Todas as margens são perigosas, sejam simbolizadas no corpo ou não, pois podem alterar experiências seguramente estruturadas.

Travestis, transformistas e *drag queens* (levando-se em conta as suas idiossincrasias) poderiam ser consideradas seres liminares ao expor uma corporeidade que não se adequa aos padrões considerados corretos para o “humano”. Mas, se Turner (1974a), assim como Van Gennep (1977), afirma que a liminaridade não pode estender-se por um longo período de tempo, já que sempre existe um movimento em direção à estrutura ou à agregação, como compreender a situação ainda considerada marginal, em determinadas esferas (escola, mercado de trabalho, família etc), das homossexualidades? É possível dizer que os aludidos *performers* conseguem ultrapassar a liminaridade em direção a um lugar estável dentro da estrutura? Seriam as performances realizadas em boates da cidade ritos de agregação eficazes? Douglas (1976, p.121) de alguma forma responde a essas indagações ao afirmar que, se não há ritos de agregação suficientes que possam levar o liminar a uma nova posição, ele permanecerá à margem “com outras pessoas vistas igualmente como indóceis, indignas de confiança, portadoras de todas as atitudes sociais errôneas”.

A partir de agora, faço uma correlação entre os estudos dos rituais como performance e as performances trans nas boates, ressaltando que o segundo capítulo versará de forma mais adensada sobre o início dos espetáculos de transformistas, travestis e *drag queens* em Fortaleza, bem como sobre a visibilidade desses *performers* tanto no âmbito local quanto nacional. No entanto, importantes questionamentos acerca do tema já se fazem presentes.

Geralmente associado ao contexto teatral, o conceito de performance, a partir da chamada virada pós-moderna (TURNER, 1988), adquiriu nova roupagem no escopo, dentre outras ciências, da antropologia e da sociologia. Anteriormente, o clima moderno, caracterizado pelo esforço em racionalizar o mundo e o tempo, acabou por desenvolver um modelo de perspectiva que priorizava a linearidade e a congruência. O homem, em sua grande tarefa de ordenar o mundo a partir de sua

conduta racional, foi eleito a medida e o único capaz de medir todas as coisas. Reflexos dessa visão de mundo são observáveis na produção de diversos saberes que se propunham a investigar a(s) sociedade(s): havia uma tendência em representar a realidade social como estável e imutável, como uma configuração harmoniosa governada por princípios mutuamente compatíveis e logicamente inter-relacionados. Portanto, qualquer tentativa de ultrapassar os limites dessa forma de lidar com os fenômenos sociais era considerada transgressora e perigosa, sendo muitas vezes relegada a um espaço marginal.

O paradigma pós-moderno, no entanto, realiza uma quebra no enquadre moderno ao propor a processualização do espaço e do tempo ao invés de sua espacialização. Se tempo e espaço são processos, isso significa que não são estanques e que não podem ser investigados sem que se leve em conta as possibilidades de suas reconfigurações. Dessa forma, constrói-se uma nova abordagem da realidade social que considera sua potencial indeterminação³⁴.

Ressalte-se que há uma movimentação em direção ao estudo dos processos como performances, compreendidas por Turner (1988) como não-amorfas ou ilimitadas, mas possuindo um começo e um fim, intercalado por fases que não seguem necessariamente um percurso linear.

Influenciados pelo “*paradigma teatral*”, autores como Turner e Erwin Goffman fazem uso de terminologias ligadas ao teatro na construção de suas teorias. Goffman afirma que o mundo seria um palco no qual diversos atores desempenham papéis concernentes com seu *status*, seja no palco principal ou nos bastidores, os quais podem ser modificados a partir de situações que se configuram como uma quebra no *status quo* do cotidiano. Já Turner nos diz que ritos de passagem, conflitos e outras formas de processos sociais são inerentemente dramáticos, pois seus participantes não apenas agem, mas se esforçam em mostrar aos outros o que estão fazendo ou fizeram. Suas ações são vistas como “performed-for-an-audience” (TURNER, 1988, p. 74) e descritas e analisadas pelo método por ele chamado de “análise do drama social”.

³⁴ A indeterminação e seus perigos para as regras estabelecidas no tecido social foram problematizados por Turner, dentre outras de suas obras, em “O Processo Ritual” (1974a). A problematização da liminaridade, profundamente influenciada pela teoria dos ritos de passagem de Van Gennep (1977), aprofunda sua investigação na relação existente entre o estado (estrutura) e a transição (antiestrutura), enfatizando os atributos liminares.

Mas o que seria o drama social? Seguindo o paradigma pós-moderno, que não nega os conflitos no fluxo incerto do dia a dia, fariam parte do drama social as unidades harmônicas e desarmônicas do processo social gestadas em situações de conflito. Basicamente, existem quatro fases principais de ação pública. A primeira delas, *ruptura das relações sociais governadas normativamente*, quando acentuada, desemboca na segunda fase, chamada *crise*. Cada *crise* pública possui características liminares, já que se encontra entre as fases mais ou menos estáveis do processo social. No entanto, esse *limen* não é sagrado ou protegido por tabus, representando uma ameaça no próprio fórum ao desafiar os representantes da ordem para confrontá-los. Na *ação reparadora*, terceira fase, partindo do conselho pessoal e mediação informal em direção ao aparato judicial e legal, há um esforço para resolver certos tipos de crises ou legitimar outros modos de resolvê-los a por meio de performances do ritual público. A quarta e última fase consiste na *reintegração do grupo afetado* ou *reconhecimento e legitimação* do cisma irreparável entre as partes contestadoras.

O drama social, portanto, resultaria precisamente da suspensão dos papéis normativos ao confrontá-los, abolindo a usual distinção entre fluxo e reflexão, já que nele se faz urgente tornar-se reflexivo em relação às causas e motivos da ação que está perturbando o tecido social. Movido por afetos e paixões, desequilibra a outrora segurança dos costumes, reciprocidades, antigos padrões de comportamento e de hierarquia, mobilizando os atores sociais em direção a uma velha ou nova forma de ordenação do cotidiano a partir dos rituais. Apesar desses se configurarem como uma forma contra a indeterminação, ela está sempre presente na análise de qualquer ritual e de seus momentos liminares (TURNER, 1988, 1974b).

Tendo em vista o supracitado, questiono-me: (1) A performance trans nos espetáculos realmente pode ser compreendida como uma sequência de atos simbólicos que revelam princípios categoriais, classificações e contradições do processo social (TURNER, 1974b, 1988)?; (2) Ao parodiar o feminino em seus shows, travestis, transformistas e *drag queens* desestabilizam, ou ao menos provocam certa confusão, na pretensa binaridade do gênero e do sexo não apenas na cidade de Fortaleza ou no Brasil, mas no construto da *Scientia Sexualis* ocidental (FOUCAULT, 1988)?

Butler (2003) oferece-nos pistas ao afirmar que a ordem de “ser” de determinando gênero está desde sempre fadada à derrota, já que a produção de fracassos e incoerências é inevitável, em um perene desafio com a ordem pela qual essa verdade foi gerada. Portanto, o rígido padrão binário de gênero não se sustenta como algo estável, mas como uma produção de efeitos substancializantes. As práticas parodísticas de gênero, ao copiar um “original sem origem” (já que a idéia de origem é um efeito de verdade pretensamente consolidado pela repetição de discursos que objetivam mantê-la com esse *status*), servem tanto para revalidar quanto para reconsolidar uma hierarquia de gêneros privilegiados:

A repetição parodística do gênero denuncia também a ilusão da identidade de gênero como uma profundidade intratável e uma substância interna. Como efeito de uma *performatividade* sutil e politicamente imposta, o gênero é um ato, por assim dizer, que está aberto a cisões, sujeito a paródias de si mesmo, a autocríticas e àquelas exhibições hiperbólicas do “natural” que, em seu exagero, revelam seu *status* fundamentalmente fantasístico (BUTLER, 2003, p. 211).

Levando em conta o que até agora foi exposto, mais uma vez indago-me: seriam as performances trans, considerado-as como dramas sociais, *ações reparadoras* frente a situações de discriminação das homossexualidades? É possível afirmar que houve uma *total reintegração* ou um *cisma irreparável* a partir da inserção nos espetáculos? Bem, essas são cenas do próximo capítulo...

2. BURBURINHOS E ACONTECIMENTOS: A FORTALEZA DOS ESPETÁCULOS TRANS.

Caminhar pela cidade com o intuito de realizar uma etnografia dos espaços onde ocorrem performances trans exige não apenas pique para frequentar boates madrugadas adentro, mas permanecer atento às nuances da construção de um *ethos* no qual o entretenimento é apenas um de seus aspectos.

As linhas que tecem esse percurso se cruzam com diversas outras. Ver as boates de forma isolada é reduzir sua dimensão na esfera das redes homossociais. Portanto, ao invés de destacá-las, melhor seria sondar as dinâmicas existentes entre elas e a cidade, em uma construção mútua que não escapa aos conflitos.

No presente capítulo, inicialmente abordo os primórdios de minha inserção no âmbito desses espetáculos para a realização de uma pesquisa etnograficamente informada (CLIFFORD, 2002; GEERTZ, 1997, 2001; MARCUS, 1994), as dificuldades e conquistas, enfim, a tessitura de um intenso trabalho de campo no qual a boate Divine ocupa um lugar de destaque. As interações que lá ocorrem, além das performances de transformistas, travestis e *drag queens*, também são contempladas, mostrando o variado repertório de atrações da boate, seu público e demais peculiaridades.

Todavia, a boate Divine, e outras que atualmente possuem shows de trans em sua programação (com maior ou menor frequência), podem ser consideradas a “ponta do *iceberg*” no que diz respeito a esse tipo de estabelecimento na capital cearense e em todo o território nacional. A mais tradicional festa pagã no Brasil, o carnaval, possui uma indiscutível influência para que as performances em questão, que hoje acontecem o ano inteiro, pudessem “alforriar-se” do período momino. Portanto, é essencial problematizar as ressemantizações das homossexualidades - ou a “apropriação homossexual do carnaval”, como prefere Green (2000) - nessa transição das performances trans apenas em fevereiro para os outros meses do ano.

E em Fortaleza? Como, no contexto local, foram surgindo as primeiras boates? Quem são os *performers* precursores, os gestores, diretores artísticos e *djs* que, se não deram o pontapé inicial, pelo menos são referências no ramo dos

espetáculos como alguns dos importantes pioneiros? E as atuais estrelas dos espetáculos trans? Finalizo esse capítulo, portanto, contemplando esses questionamentos, imbricando-os com autores que discorrem sobre a cidade (CERTEAU, 2000; GONDIM, 2007; PERLONGHER, 1988, 1995; PONTE, 2001) e suas interfaces com as performances de gênero e de sexualidade (BUTLER 2001, 2003; FOUCAULT, 1988, 2004; PRECIADO, 2002, 2008; VALE, 2000, 2005).

2.1. ADENTRANDO A BOATE DIVINE: ETNOGRAFIA NA NOITE GAY FORTALEZENSE.



Dancing da boate Divine, domingo, perto de dez da noite, hora na qual muitos frequentadores começam a chegar. Foto: Juliana Justa.

Nota etnográfica

01 de julho de 2008

Boate Divine

Pela primeira vez, fui à boate em um dia de domingo, no famoso “Pagodão da Divine”. Fui de carona com dois amigos que lá “batem ponto” há alguns anos, principalmente nesse dia da semana. O combinado entre eles era que chegaríamos

bem próximo à hora dos shows, já que a banda de pagode não mais estaria tocando. Os shows, para as pessoas com quem fui, não eram o principal atrativo. Elas davam preferência ao ambiente de paquera e aos encontros com amigos que aconteciam na parte aberta e mais clara da boate. Eu, por outro lado, não queria perder um segundo das performances e já estava apreensiva com a hora! Quando chegamos na rua General Sampaio e estacionamos o carro, já eram quase 23h, horário em que os shows começam nos dias de domingo. Corri para comprar o ingresso e logo entrar. A boate estava superlotada, meus amigos preferiram entrar pela saída, já que era praticamente impossível cavar caminho no meio da multidão que dançava freneticamente no *dancing*. Arrisquei e, quando passei pela roleta e abri a porta para tentar me posicionar próximo ao palco - que fica exatamente ao lado da entrada que dá acesso ao interior do estabelecimento -, fui arrebatada por um calor intenso, o cheiro de suor, as luzes estroboscópicas, os corpos dançantes, pessoas se abanando com leques enormes que também serviam para dar “close”... Nunca tinha visto a boate tão lotada! Pouco depois, soube que o domingo é tradicionalmente o dia mais cheio da casa. Foi difícil encontrar um lugar que me permitisse ver com nitidez as performances do dia, mal consegui sair da entrada da boate. Entre cabeças que corriqueiramente tapavam a minha visão dos shows e permanecendo na ponta dos pés durante cerca de 40 minutos, consegui acompanhar os shows das transformistas Kaya Fontenele, Adma Shiva e Letícia Layser. Ao final das performances, banhada de suor e com os pés doendo, lentamente consegui abrir caminho para encontrar meus amigos no outro ambiente, que também estava lotado: as mesas e cadeiras todas ocupadas, uma fila considerável para comprar as fichas das cervejas, pessoas se requebrando ao som de DVDs de bandas de forró que apareciam nos televisores... Curiosamente, algumas pessoas perguntaram se eu era mulher ou trans! Uma delas indagou: “ela é mulher mesmo”? Eu, antes de responder, perguntei: “o que você acha que eu sou?”. Alguém que estava ao lado do “curioso” apressou-se em afirmar: “ela é racha³⁵, é só tu olhar pro gogó dela”. Enfim, aos poucos eu começava a me fazer conhecer e a conhecer os frequentadores da Divine.

Minhas primeiras incursões na boate Divine deram-se no âmbito da pesquisa para o mestrado. Anteriormente, já havia frequentado alguns bares do seu entorno, os quais eram a mim referendados, até então, como “inferninhos” ou bares *trash*³⁶ do centro da cidade, nos quais era possível encontrar com mais frequência aquelas pessoas consideradas por muitos como marginais: travestis, prostitutas e michês. Costumava escutar conselhos tais como: “se for por ali, nem pense em levar bolsa”, “só tem viado perigoso” e “nunca vá desacompanhada para aqueles bares”. Essas “medidas profiláticas” formavam em meu imaginário um cenário perigoso que

³⁵ Forma como os *gays* geralmente se remetem às mulheres. Também é comum escutar a derivação “rachada”. Ambas fazem referência à anatomia do órgão sexual feminino, que seria “rachado” entre as pernas. Pode ser utilizado como forma pejorativa ou não (Exs: “o que essa racha está fazendo aqui?” ou “essa racha abala!”).

³⁶ A tradução literal da palavra inglesa *trash* é lixo. No entanto, esse substantivo pode ser adjetivado e qualificar algo de tosco, perigoso, não confiável.

parecia refletir-se nos nomes de alguns bares, como o “Metanol”, e um outro, conhecido por alguns frequentadores como “Medonho”, ambos situados à rua General Sampaio.

Nesses bares, era possível observar *gays*, heterossexuais (em menor número), travestis, *drags* e transformistas dando “*close*” antes de entrar na boate (não entram necessariamente). O “claro” dos bares e da rua proporciona uma visibilidade diferente da do “escuro” da boate não só no que diz respeito à claridade, mas também às diferentes possibilidades de sociabilidades que o claro/escuro e o dentro/fora podem construir: as divas dos bares e das calçadas não são necessariamente as divas dos palcos. Caminhar entre as mesas e balcões dos bares chamando a atenção dos que lá estão; pedir bebida ou cigarro para os que estão passando pela rua ou esperando a melhor hora de entrar na boate; furtar discretamente ou não os desavisados; ficar “colocada”³⁷, cantar e dançar as músicas que vêm dos bares, dos carros, das barraquinhas de bebida ou mesmo da boate... Essas e outras performances podem ser vistas como outras formas de “apresentação”, só que em palcos diferentes: ruas, bares e calçadas.

Ainda referindo às minhas idas restritas ao entorno da Divine, por vezes presenciei brigas e batidas policiais nesses bares, as quais se misturavam ao burburinho dos demais frequentadores e às músicas das *jukeboxes*³⁸. As primeiras impressões de certa forma pareciam ratificar o que havia escutado...

Cerca de um ano depois, em abril de 2008, eis-me de volta à rua General Sampaio. Dessa feita como pesquisadora, interessava-me agora estudar as performances de transformistas, travestis e *drag queens* que tinham lugar, principalmente, na Divine. De início, era pré-requisito para mim que estivesse acompanhada para adentrar o que era considerado por muitos um lugar perigoso, onde as possibilidades de ser assaltado eram grandes. No entanto, à medida que ia mais vezes e conversava com *performers* e demais frequentadores, ou seja, na medida em que “praticava aquele espaço”³⁹, fui resignificando o contexto e me

³⁷ Geralmente significa embriagar-se, mas também pode ser utilizado com referência ao entorpecimento pelo uso de drogas.

³⁸ Máquinas presentes em alguns bares da cidade nas quais é possível escolher uma música de seu repertório ao comprar uma ficha no bar. O repertório das *jukeboxes* varia de acordo com a máquina, mas pude escutar uma grande variedade de músicas (do brega ao *rock*) em minhas incursões pelos bares do entorno da Divine.

³⁹ O historiador Michel de Certeau (1994) diferencia espaço e lugar levando em conta a fixidez ou fluidez desses conceitos. Dessa forma, “lugar” é uma configuração instantânea de posições que implica estabilidade. Por outro lado, “espaço” é um cruzamento de móveis animado por um conjunto

perguntando como se construiu a imagem de “inferninho” que tanto escutei sobre a boate. Imagem que, com o passar do tempo, por vezes me parecia sem sentido.

Ao frequentá-la com o intuito de realizar uma pesquisa etnográfica, tive que lidar com preconceitos que pensei não ter por conta de meus trabalhos acadêmicos anteriores sobre travestilidade (COELHO *et al.*, 2003; COELHO, 2006). No entanto, abster-se de todo tipo de preconceitos objetivando iniciar o trabalho de campo de forma “limpa” é algo impossível. Evans-Pritchard (1978, p.300) já afirmava que “o que se traz de um estudo de campo depende muito do que se leva para ele”, enfatizando que tudo o que constrói o pesquisador (sexo, idade, classe social, nacionalidade, família e amizades) interfere nos questionamentos e delimitações do que se pretende pesquisar. O estranhamento em etnografia, portanto, parece ser necessário para que não se chegue com respostas ao que se pretende investigar, quer se trate de uma pesquisa realizada em um contexto familiar ou não.

Geertz (1997), em sua antropologia interpretativa (a partir dos anos 70), ao questionar o “enxergar sob o ponto de vista do nativo” malinowskiano, procura desmistificar a imagem do etnógrafo semicamaleão capaz de sentir o que o “nativo” sente. Tendo em vista a impossibilidade do “tornar-se nativo”, o autor sugere “não se deixar envolver por nenhum tipo de empatia espiritual interna com seus informantes” (p. 88), contribuindo para a discussão das tensões que envolvem o fazer etnográfico.

Fazendo alusão aos conceitos de “experiência-próxima” e “experiência-distante” do psicanalista Heinz Kohut⁴⁰, o autor deixa claro que o trabalho interpretativo do antropólogo leva em conta o que o “informante” diz com seus conceitos de experiência próxima, mas que essas informações sempre passam pelo crivo científico do pesquisador, ou seja, por seus conceitos de experiência distante. Dessa forma, simplesmente dar voz aos “informantes” (no meu caso, a transformistas, travestis, *drag queens*, gestores e frequentadores de boates) não é garantia de legitimidade de análise antropológica, já que essa postura certamente cairia na armadilha de permanecer restrita ao horizonte interpretativo dos pesquisados.

de movimentos que prescindem de cristalizações. Em síntese, “... o espaço é um lugar praticado. Assim a rua geometricamente definida por um urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres. Do mesmo modo, a leitura é o espaço produzido pela prática do lugar constituído por um sistema de signos – um escrito” (p. 202, grifos do autor).

⁴⁰ “Experiência-próxima” diz respeito a conceitos utilizados “sem esforço” por pessoas (informantes, pacientes etc) para se referirem àquilo que faz parte de seu cotidiano e de seus semelhantes. Já o conceito de “experiência-distante” é usado por especialistas (etnógrafo, analista etc) para levar a cabo seus objetivos científicos, filosóficos ou práticos (GEERTZ, 1997).

A ideia de que pesquisador e informantes fazem parte de uma mesma comunidade moral é uma ficção (mas não uma falsidade) que se encontra no coração da pesquisa antropológica bem sucedida. A partir da ambiguidade e da ironia com as quais ambos se deparam, reconhece-se a tensão moral e ética implícita no trabalho de campo, contribuindo para que a pesquisa em curso realmente ocorra. Saber lidar com tal situação é “descobrir também algo muito complicado e não inteiramente claro sobre a natureza da sinceridade e da insinceridade, da autenticidade e da hipocrisia, da honestidade e da auto-ilusão” (GEERTZ, 2001, p. 43).

A alteridade, pilar da ciência Antropológica, passou a ser questionada também na forma como a empiria era registrada na forma escrita. Já na década de 80, antropólogos americanos começaram a voltar sua atenção para o próprio texto etnográfico como objeto de interpretação (“meta-etnografia”), propondo discussões e mudanças teórico-metodológicas. As indagações giravam principalmente em torno das condições de coleta de dados no campo, já que constrangimentos que presidem a atuação do antropólogo em campo não costumavam ser explorados (SILVA, 2000). A relação que se constrói entre o etnólogo e os sujeitos da pesquisa passa a ser compreendida pelo prisma das relações de poder e da intersubjetividade, distanciando-se da idéia tradicional de neutralidade do pesquisador em relação ao seu “objeto” de estudo. O texto etnográfico se reconfigura, voltando maior atenção para uma construção mais dialógica na qual a “voz” dos nativos também esteja presente. Clifford (2002, p.43), um dos antropólogos americanos pioneiros dessa vertente, afirma:

Os antropólogos terão cada vez mais de partilhar seus textos e, por vezes, as folhas de rosto dos livros, com aqueles colaboradores nativos para os quais o termo informante não é mais adequado, se é que algum dia foi.

A proposta de incluir outras vozes e pontos de vista não significa uma mera transcrição de conversas, mas sim a produção de um texto que leve em consideração a polifonia decorrente das experiências que envolvem diferentes atores sociais. Dentre eles, obviamente, encontra-se o pesquisador. O “dilema da assinatura”, termo cunhado por Geertz (2003), faz alusão ao “sumiço” do autor no corpo do texto etnográfico, ficando relegado apenas aos apêndices, notas e prefácios. O autor ressalta que nem sempre esse dilema se fez presente, apesar da

presença autoral no texto atormentar a etnografia desde os seus primórdios. Escapar dessa armadilha epistemológica, enfatiza Vale (2005), implica explicitar as condições, contextos e relações nos quais a pesquisa acontece e não encará-la como uma dívida sentida como empréstimo que “uma homenagem ou agradecimento possa exorcizar” (CERTEAU, 1994, p.110).

Essas são algumas das características da perspectiva pós-moderna em antropologia. Para Marcus (1994), o espectro pós-moderno se generalizou nos anos 80, impulsionado por críticas às tradições disciplinares que primavam pela regularidade e previsibilidade dos fenômenos sociais. A novidade mais “chocante”, continuando com as considerações do autor, seria o uso aberto de sensibilidades e técnicas que têm a ver com reflexividade⁴¹ e dialogismo⁴² dentro de um gênero empiricista, com forte apelo científico, para possibilitar um conhecimento confiável sobre outras culturas. A potencial indeterminação das culturas (TURNER, 1988) propagada pela perspectiva pós-moderna possibilitou outras configurações do texto etnográfico. Partindo do pressuposto de que opera em um campo complexo de representações alternativas já existentes, incluindo tanto as de pesquisadores quanto as dos pesquisados, é possível observar sua natureza intertextual e polifônica. A busca por ineditismo, portanto, perde seu sentido:

Na etnografia contemporânea não há nenhuma descoberta no sentido clássico. Ela renuncia à idéia nostálgica de que há mundos completa e literalmente desconhecidos a se descobrir. Em vez disso, com atenção total e reflexiva às conexões históricas que a liga às questões do seu objeto [...], faz conexões historicamente sensíveis do arquivo etnográfico com olhos bem abertos para as formas complexas em que seu objeto se constituiu de diversas representações. (MARCUS, 1994, p. 24).

Em minha pesquisa para o Mestrado, a perspectiva pós-moderna em etnografia, mencionada acima por Marcus, faz-se presente na medida em que considero as situações dialógicas mantidas com os colaboradores, as tensões, os percalços e acertos como integrantes de meu trabalho de campo. Ressalto que a elaboração de meu texto não tem a pretensão de se tornar “fechada”, ou seja,

⁴¹ Marcus (1994) afirma que o tipo de reflexividade a que normalmente se associa o termo pós-modernidade é a “reflexividade da subjetividade extrema”. Associada à autocrítica e à busca pessoal, “joga” com o subjetivo, o experimental e a empatia.

⁴² O dialogismo se faz presente no pós-modernismo em antropologia tendo em vista que a intersubjetividade e as relações de poder são levadas em conta no “fazer etnográfico”, contrapondo-se à idéia de que seria possível ver, sentir e pensar tal qual o nativo (concepção esta muito frequente nos primórdios da Antropologia).

impermeável a contribuições e leituras outras, assemelhando-se ao que Marcus (1994) denomina de “texto confuso”⁴³.

No intuito de levar a cabo minha pesquisa sobre as performances de transformistas, travestis e *drag queens*, escolhi a boate Divine como lugar privilegiado para tal. Atualmente, o estabelecimento é o mais antigo em atividade, tendo completado nove anos de existência em janeiro do corrente ano. Outro aspecto que contribuiu para essa escolha foi o fato de que espetáculos performatizados pelos atores sociais em questão são o grande destaque da programação, acontecendo semanalmente às sextas, sábados e domingos. Esse contexto pode ser visto pelo prisma da construção de uma visibilidade trans mais glamourizada, de certa forma exaltada e admirada (o que nem sempre acontece no cotidiano dos *performers* e da platéia), fato que certamente não descarta outras visibilidades, como aquelas referendadas pelo exotismo e pelo prisma patológico.

Comecei a frequentar a boate praticamente todos os finais de semana, a partir do mês de abril de 2008. Nessas ocasiões, além de me familiarizar com o espaço, pude conversar tanto com *performers* quanto com o público e gestores da casa, momento propício para estabelecer contatos para entrevistas também fora do estabelecimento. A música alta e a aglomeração de certa forma dificultam conversas mais longas, ao mesmo tempo em que se configuram como elementos intrínsecos e importantes quanto à dinâmica do lugar.

Cabe agora deter-me com mais afinco à dinâmica da boate Divine, principal lugar da pesquisa etnográfica por mim empreendida, atentando para sua disposição estrutural e para o repertório de interações sociais que lá ocorrem.

2.1.1. Boate Divine: “onde se descobrem talentos e nascem grandes estrelas”.

No perfil da boate em um famoso *site* de relacionamentos, o Orkut, ela é descrita como o lugar “onde se descobrem talentos e nascem grandes estrelas”. O nome “Divine”, disse-me Beto (gerente administrativo da casa) durante um

⁴³ Os textos “confusos” de Marcus (1994, p.37) assim o são “porque insistem em se manterem abertos, inseguros quanto ao modo de finalizar um texto ou uma análise. Tal abertura sempre marca uma preocupação com a ética do diálogo e do conhecimento parcial; um trabalho é incompleto sem as reações críticas e diferentemente posicionadas de seus (esperados) leitores”.

telefonema, foi escolhido pelos sócios Celso e Bel Marques por remeter ao glamour, à beleza e aos shows “divinos” feitos por *performers* trans. Inaugurada em 28 de janeiro de 2000, a boate perdura na cena do entretenimento *gay* noturno da cidade há quase uma década. As performances de transformistas, travestis e *drag queens* são o carro-chefe do estabelecimento e acontecem todas as sextas, sábados e domingos, ininterruptamente, desde sua inauguração.



Fachada da boate Divine. Foto: Rubens Venâncio.

Antes de literalmente adentrar a boate, no espaço que antecede a bilheteria, é possível ver inúmeros cartazes de espetáculos mais antigos conservados por molduras de vidro. Esses também estão espalhados em dois outros locais da boate: nas paredes da pista de dança e do bar que se situa na parte fechada da boate.

Dividida em dois ambientes com propostas distintas, o estabelecimento proporciona a seus clientes opções que não se restringem aos shows das trans. A pista de dança, conhecida como *dancing*, é um espaço relativamente pequeno se comparado às pistas de dança de outras boates *gay* da cidade. Adornado por globos prateados que remetem à época da discoteca e por outros que proporcionam canhões de luz de variadas cores, esse espaço abriga o palco onde acontecem as

performances⁴⁴. Antes que elas tenham início, ele permanece cerrado por cortinas. Com o passar das horas e dependendo do dia da semana, o *dancing* fica superlotado e quente, já que esse ambiente dispõe de um sistema simples de ventilação (não há ar-condicionado, mas alguns ventiladores espalhados).

Ligando o *dancing* ao ambiente ao ar livre, há um estreito corredor que abriga outras atrações da boate. Fora o fato de ser um lugar de “fricção de corpos” por sua estreiteza, nele se situam portas que dão acesso a um dos banheiros da casa, a uma sala de cine-vídeo pornô e ao *dark room*. Do lado direito de quem sai do *dancing* em direção ao outro espaço, encontra-se o bar interno, decorado com globos prateados no teto e os já citados cartazes antigos emoldurados. Esse, que se situa bem próximo ao aludido corredor, é mais iluminado e possui alguns banquinhos, quase nunca vazios.



Bar interno da boate Divine, no qual globos prateados e cartazes emoldurados de shows mais antigos fazem parte da decoração. Foto: Juliana Justa.

Ultrapassando o corredor, chega-se ao ambiente aberto, mais iluminado e mais ventilado. Do lado direito há um espaço destinado à apresentação da banda de

⁴⁴ A decoração do *dancing* pode se modificar de acordo com a ocasião. No Halloween da Divine, ocorrido em 8 de novembro de 2008, os aludidos torsos de manequins (que nem sempre estão presentes) tinham nos olhos pequenas luzes vermelhas, favorecendo um ambiente mais *dark* para a festa.

pagode dos domingos e ao show “voz e violão” das quartas. Há cadeiras e mesas de plásticos espalhadas, as quais são muito disputadas por não existirem em grande quantidade e tendo em vista, também, o tamanho do espaço. Embora seja maior que o *dancing*, esse ambiente tem proporções não muito grandes, lotando com facilidade, principalmente aos domingos.

O bar principal situa-se nessa parte do estabelecimento, que também conta com o lugar onde se compram as fichas de cervejas, *drinks* e água; outro banheiro; e uma cantina próxima à saída da boate. Outro lugar significativo é o mictório. É importante ressaltar que os banheiros da Divine não são divididos nos tradicionais masculino e feminino (faria sentido?). O mictório, na realidade, não pode ser descrito simplesmente como um terceiro banheiro. Indicado por uma seta grande que acompanha o nome “mictório”, ambos pintados de azul em uma parede branca, esse é um local prioritariamente de “pegação” *gay*.

Mais de uma vez fui advertida por amigos *gays* que não poderia ir ao mictório. Caso eu tentasse entrar, teria que ir bem “machuda” e isso ainda não garantiria a minha entrada. Ao sondar com outros frequentadores, a resposta foi a mesma. No entanto, a presença de travestis no mictório, apesar de também provocar surpresa para os *habitués*, é mais aceita. Cheguei a escutar relatos de pessoas que pararam suas atividades no mictório ou saíram de lá ao ver a presença de travestis. Por outro lado, também ouvi o contrário: as travestis que lá entravam usualmente conseguiam participar dos rituais de “pegação” dessa parte do estabelecimento.

O mictório é um território *gay* por excelência. Um corredor estreito e longo (sempre acompanhado por calhas que teoricamente recolheriam a urina) que depois “dobra” à esquerda. O final desse corredor, disse-me uma outra vez um amigo, é o ponto alto da “pegação”, que começa a ocorrer já na entrada.

Não só a arquitetura do estabelecimento cria códigos específicos de conduta dentro da boate, mas também a arquitetura dos corpos (BUTLER, 2001, 2003, 2005; FOUCAULT, 1988, 2004). Levando-se em conta a movimentação e os comentários sobre o mictório, observa-se que o corpo da “mulher biológica” (PRECIADO, 2008) parece não encontrar espaço nas interações que lá ocorrem. A travesti, apesar de sua performance parodística do feminino (BUTLER, 2003), consegue barganhar sua inserção, não obstante algumas resistências dos frequentadores *gays*.

Apesar de não haver nenhuma regra estabelecida pelos gestores da Divine proibindo a entrada de mulheres no mictório, como argutamente observou Nogueira (2009), há uma tácita demarcação de quem pode ou não adentrar esse espaço. Afinal, a arquitetura corporal envolve políticas identitárias que funcionam por meio de identificações e também por seu contrário, podendo acontecer por meio de exclusões.

Os diferentes ambientes da boate, portanto, possibilitam formas diversas de interação, mas essas também diferem de acordo com o dia em que a boate está aberta. Ao entrevistar Elias⁴⁵, DJ da Divine desde sua inauguração, o mesmo disse-me que a “movimentação” diversifica-se em cada dia da semana.

A boate abre todas as quartas, sextas, sábados e domingos, salvo nos feriados que acontecem em algum desses dias. Nessas ocasiões, a casa abre excepcionalmente em dia que foge aos tradicionais. Apenas às quartas-feiras não há shows de transformistas, travestis e *drag queens*, e sim apresentações de MPB com a cantora Rita Luna. Freqüentadores e organizadores da casa costumam dizer que esse dia da semana, conhecido como a “Quarta do Amor”, caracteriza-se por uma maior freqüência de lésbicas. Nas palavras do DJ:

É, a quarta-feira é o dia delas, vão mais mulheres que homens. Não frequento mais as quartas, já andei muito antigamente. A quarta é delas, mas nada que impeça um homem de entrar, de forma alguma. É o espaço, elas se sentem assim bem à vontade, gritam, vibram com as músicas. Até porque é uma mulher que está cantando, a Rita Luna, uma pessoa do meio. Tem dias que é bem diversificado, cabeça com cabeça, muito homem e muita mulher.

Nas sextas e sábados, as performances começam às 2h da manhã, sendo antecedidas e prosseguidas pelas músicas escolhidas para o *dancing*. Os domingos são os dias mais tradicionais e lotados da casa. Neles acontece o Pagodão da Divine, no qual esse estilo de música e outros conhecidos como swingueira e axé atraem centenas de freqüentadores de todas as classes sociais (algo menos visível nos outros dias), que também têm a opção de acompanhar as performances das trans, que acontecem às 23h.

⁴⁵ Entrevista realizada em 17 de junho de 2009.



Frequentedores da Divine dançando as músicas de pagode, axé e swingueira no tradicional “Pagodão da Divine”, que acontece todos os domingos. Foto: Juliana Justa.

A concorrência de outras boates gays que funcionam na sexta e no sábado, tais como Boate Donna Santa – situada na Praia de Iracema e onde esporadicamente acontecem performances de trans – e a Meet Music & Lounge – localizada no bairro nobre Varjota, na qual não há performances trans, mas de *go go boys*⁴⁶, mesmo que esparsas – influenciam na frequência das pessoas à Divine. O domingo, dia no qual não há praticamente concorrência, “todas” acorrem ao centro da cidade. Mais uma vez, Elias elucida sua percepção do público frequentador de seu local de trabalho:

É, porque lá na Divine é assim, gradativamente. Você vai na sexta-feira, são poucas pessoas, é bom pra namorar. Se eu tivesse um namorado e ele andasse nesses ambientes, eu o levaria na sexta, porque gosto de música, dançaria com ele. As paqueradas seriam mais amenas, então seria mais calmo. Pra quem gosta de dançar, é perfeito. No sábado já é mais cheio, o pessoal se esbarra no dancing, sai pra pegar uma cerveja e tem que dar uma viradinha, sair batendo nas pessoas. Domingo, não tem comentários, não se consegue passar do dancing pra um outro compartimento, fica

⁴⁶ Rapazes másculos e musculosos que realizam performances sensuais e com pouca roupa (podem chegar à nudez ou não) em boates e outras ocasiões (ex: despedida de solteiro, sauna etc).

quente pra caramba, vejo as pessoas suando. Onde trabalho é fresquinho, mas vejo as pessoas dançando molhadas, literalmente, parece que jogaram um balde d'água em cima, saem ensopadas. Ou é o som que faz com que as pessoas fiquem ali naquele calor insuportável ou o prazer mesmo de estar ali, de ficar morrendo, porque é muita gente e muito quente.

A fala do *DJ* e a de alguns frequentadores da Divine desmistificam o lugar da boate como algo restrito necessariamente a relações sexuais, apesar de elas acontecerem em seu interior e de haver locais como o mictório e o *dark room*. Clientes que levam namorados (as) para curtir a noite, amigos que vêm em grupo para “se jogar” na pista de dança ou no pagodão, pessoas que trazem amigos para beber cerveja e “jogar conversa fora”... Benítez (2007), em seu artigo sobre uma boate *gay* do Rio de Janeiro, conhecida como “Buraco da Lacraia”, também observou que as interações dentro desse estabelecimento não se restringem ao “mercado orgástico” (p.150), já que uma perspectiva da ética conjugal não é necessariamente esquecida. O sonho de encontrar um parceiro para “viver a vida” não é descartado, ou seja, os ideais apregoados do que seja uma relação séria também fazem parte do leque de possibilidades das interações que ocorrem na boate.

Nas diversas noites em que fui à Divine, nas conversas com frequentadores tendo como trilha sonora o som do *dancing* ou do pagodão, escutei opiniões que se dividiam entre aquelas que ratificavam a boate como mercado orgástico ou como um espaço no qual é possível encontrar um companheiro, e não apenas um parceiro para relações sexuais. Em meu diário de campo, no dia 1º de julho de 2008, registrei:

No aperto comum dos dias de domingo, esbarrei com o garçon de um bar que costumo frequentar. Notei que, no início, ele pareceu assustado ao ter me encontrado por lá. Em determinado momento, ele me disse que, quando alguns frequentadores do bar por vezes o encontravam na Divine, perguntavam: “o que você está fazendo aqui?”. Arrematou a conversa falando que tem direito de se divertir, como todo mundo. Outro cliente da casa, conhecido de alguns amigos meus, disse que ia para a Itália. Tinha sido casado por 10 anos, estava solteiro, mas queria algo sério. Disse que na Divine só existe sexo, não é lugar pra quem quer coisa séria (apesar de ele estar lá!).

As conversas com o garçon e com o recém-separado frequentador, que aconteceram nos primeiros meses de meu trabalho de campo na Divine, apontaram

para o cuidado necessário para não legitimar concepções corriqueiras de que ir à boate significa necessariamente “catação”⁴⁷ no *dark room* ou nos banheiros e, por outro lado, negar que elas existam.

Outro aspecto que me chamou a atenção foi o “direito de se divertir” aludido pelo garçon. Retomando o texto de Benítez (2007, p.150), a autora parece afirmar que a boate é um gueto que proporciona entretenimento *gay*, já que para os homossexuais “o direito à cidade é vetado”. Apesar de fazer referência a Perlongher (1987), a noção de gueto por ela utilizada parece não levar em consideração a territorialidade flutuante - já que foge aos limites geográficos - e os territórios subjetivos (individuais e coletivos), principais características que diferenciam o pensamento desse autor da concepção de gueto da Sociologia Urbana da Escola de Chicago⁴⁸.

Logo, essa afirmação soa demasiado fatalista, pois coloca as homossexualidades em uma posição de meras vítimas da matriz heteronormativa, desconsiderando que existem diferentes formas de estar na cidade (o que inclui tanto as resistências quanto a submissão a situações de preconceito) e que sexualidade e gênero são performativos. Se são performativos, são instáveis, havendo a possibilidade de performances dissidentes que podem provocar fissuras no que é culturalmente cristalizado como “normal”, ao invés da legitimação como única opção (BENTO, 2006; BUTLER, 2001, 2003, 2005; COELHO, 2006; PRECIADO, 2002, 2008; VALE, 2005).

Performances do público, performances das estrelas sob os holofotes do palco. A aparente dicotomia não é de todo rígida. O *performer* que é a atração da noite também é espectador nos outros dias, em alguns dos quais está “desmontado”⁴⁹, irreconhecível para muitos. Por outro lado, é possível também fazer

⁴⁷ “Catação” pode ser considerado sinônimo de “pegação”. Ambas englobam práticas que podem envolver flerte e contatos corporais mais íntimos, podendo desembocar no ato sexual.

⁴⁸ Em sua clássica pesquisa sobre a “prostituição viril” nas Bocas Paulistanas, Perlongher (1987, 2005) criou o termo “territorialidades marginais” para problematizar como os corpos se distribuem nos espaços urbanos. Para tanto, observou que não era possível comparar o contexto da “michetagem” paulista aos *gay ghettos* americanos estudados por sociólogos da Escola de Chicago, notoriamente por Martin Levine. Para esse autor, o gueto subentenderia, dentre outras características, uma fixitude residencial e um apelo a uma identidade *gay* mais homogeneizada. Perlongher, por outro lado, subverte essa concepção ao desterritorializá-la e ao problematizá-la em relação à constituição de subjetividades.

⁴⁹ É válido novamente ressaltar que transformistas e *drag queens* se desmontam, ou seja, despojam-se dos acessórios que utilizam para se tornarem femininas (vestidos, enchimentos, perucas, bijouterias etc) enquanto as travestis raramente se desmontam, já que sua montagem inclui intervenções no corpo através de silicone, hormônios, entre outros, além da permanente vestimenta

o caminho inverso, ou seja, um espectador pode ascender ao palco a partir das brincadeiras das apresentadoras da noite, que às vezes os chamam, ou começando a se montar, treinando gestos e dublagem no intuito de iniciar-se na arte das performances trans. O dia 10 de maio de 2009, na boate Divine, foi bastante elucidativo no que diz respeito ao trânsito que pode ocorrer entre *performers* e espectadores:

À medida que a hora do show chegava, algumas das estrelas da casa, mesmo as que não iam realizar performances no dia, começavam a chegar (a exemplo da transformista Letícia Layser), quase sempre anunciadas no *dancing* pelo DJ. Pude observar outras estrelas, porém desmontadas. Depois das entrevistas e das conversas pelos corredores da boate em mais de um ano de trabalho de campo, já conseguia reconhecê-las mesmo desmontadas [...] O tema de “Guerra nas Estrelas” anuncia o início do espetáculo! O DJ pediu para que não utilizassem flashes no início do show já que a marcação da performance poderia ser prejudicada. A transformista Adma Shiva deixou a platéia eufórica em sua performance de uma música da novela “Caminho das Índias” junto a 2 bailarinos do Grupo D’Layser! Entrou coberta por uma espécie de véu vermelho, que depois deixou cair, revelando seu traje indiano: corpete dourado com pedrarias vermelhas em maioria, adereços indianos na cabeça, saia longa com as pontas presas às mãos para dar mais graça aos movimentos. Os bailarinos vestiam camisas e calças escuras com lenços coloridos (contrastando com o preto das outras peças). Eu estava em um lugar privilegiado, quase na frente do palco. Pude ter uma “visão panorâmica” das performances e também escutar a vibração do público que gritava, entre outras palavras e frases, “HÁRI BABA, VIADO!” e “ABALOU, VIADO!” Após a aplaudida performance, Adma, que também era a apresentadora da noite, chamou duas “bichas” da platéia para dançar músicas indianas. Elas surpreenderam a todos com movimentos sincronizados com o ritmo da música, mesmo que esses não fossem de todo indianos. Uma delas abaixou o *short* deixando à mostra o que me pareceu ser uma calcinha preta fio-dental, tendo como resposta do público muitos gritinhos e gargalhadas! Na votação da platéia para escolher quem dançou melhor, houve um empate: ambas ganharam cortesias para o final de semana seguinte. Adma, surpresa, disse: *quem vê cara, hein?*

Cerca de dois meses depois, encontrei uma das pessoas que participou da brincadeira, dessa vez montada de *drag*, dançando freneticamente no *dancing* ao ponto de abrir uma roda à sua volta, na qual pessoas observavam seu bate-cabelo. Comparando com as grandes atrações *drags* da casa, era visível que a *drag* neófito

considerada feminina. No entanto, o “desmontar-se” de uma travesti não é impossível, apesar de raro. Em sua tese, Jayme (2001, p.229) conta a experiência vivida por Michelle/Henrique, travesti que se “desmontou” por exigência da namorada Fernanda: “Um homem levemente barbado, cabelos curtos, uma voz entre o grave e o agudo, camisa branca sobre calça cáqui e um pequeno brinco. E foi Fernanda quem me perguntou: *você conhece esse aí?* De fato não o conheceria em um encontro casual. O que sobrou do corpo – pequenos seios – de Michelle estava sob uma faixa cirúrgica cor da pele”.

ainda estava galgando seus primeiros passos para, quem sabe, um dia se tornar uma diva *drag* dos palcos.

Retomando o trecho do diário de campo, outro aspecto a ser ressaltado é a presença de *performers* masculinos⁵⁰, como os bailarinos do Grupo D'Layser. Esse grupo frequentemente acompanha travestis e transformistas em suas performances, constituindo-se em mais uma opção do que a transformista Condessa Mireille Blanche⁵¹ chama de “leque de artistas da boate”.

Existem também *performers* masculinos que não são bailarinos, mas dublam músicas de cantores internacionais em sua maioria ou são *go go boys*. É difícil vê-los fazendo shows solo. Geralmente estão em duetos com travestis e transformistas. Sobre a presença masculina, Elias ressalta:

Temos também presença masculina, que na época do Casa Blanca, do 1530, a gente não tinha o privilégio de ver isso, era raríssimo, uma vez no ano um homem subia pra fazer um show, acompanhado, diga-se de passagem, pois era um dueto, tipo Diana Ross e Lionel Ritchie. Hoje em dia vemos muito na Divine dois fazendo música solo masculina, o John Adágio gosta muito de dublar Freddie Mercury, do grupo Queen, tem o Henry Escobar também, Fábio Nobre, Felipe D'moon, que já acompanhou Flávia Fontenelle em shows, enfim, tem muitos cantores que fazem hoje, é bem diversificado.



Grupo D'Layser em apresentação no Concurso Miss Gay Granja Portugal 2008. Foto: Juliana Justa.

⁵⁰ Por “*performers* masculinos” entendo aqueles artistas que realizam suas performances referendados pelo modelo masculino heterocentrado, mesmo sendo homossexuais.

⁵¹ Entrevista realizada em 3 de dezembro de 2008.

E foi exatamente um dos duetos de Felipe D'Moon e Flávia Fontenelle que pude acompanhar em outubro de 2008. Após sua apresentação solo, Flávia fez uma performance do funk “Dança do Créu⁵²” com D'Moon. Nela, Felipe interpretava um garanhão com roupas sensuais, enquanto Flávia fazia uma morena vítima do “créu” em suas muitas velocidades. A alusão a uma relação sexual cada vez mais rápida (até o nível 5, como preconiza a música), fazia o público vibrar e gargalhar muito.

Tendo em vista o “leque de artistas”, fica o questionamento, tendo por base os conceitos didáticos de homens e mulheres “bio” ou “trans” de Preciado (2008)⁵³: porque não há (se existem, são raríssimas) mulheres biológicas ou trans fazendo performances nas boates? Por que não encontramos mulheres transformistas, *drag kings*⁵⁴, travestis ou mesmo transexuais dublando Michael Jackson, Justin Timberlake, Seu Jorge, Marcelo D2, por exemplo? A mulher biológica ou trans não encontraria espaço para realizar performances nos palcos das boates *gays*? Por quê? Por outro lado, será que existe uma demanda delas por esse espaço?

Essas indagações são muito pertinentes, relevantes e pouco sondadas na literatura das homossexualidades, especificamente no âmbito dos shows nessas boates. Como o escopo de minha pesquisa não contemplou essa temática, fica a sugestão para que pesquisas posteriores possam discuti-la.

Esses e outros questionamentos foram surgindo e maturando a partir da crescente familiaridade com o cotidiano da boate, das entrevistas mais formais e das conversas informais que me fizeram ver que a Divine parece ocupar o ponto mais alto (ou pelo menos um deles) na hierarquia do sucesso dos *performers* em

⁵² De autoria de Mc Créu, esse funk fez muito sucesso em 2008, sendo praticamente onipresente em festas, emissoras de rádio e de televisão. Sua letra e coreografia fazem uma clara alusão aos movimentos realizados nas relações sexuais. Eis um trecho da música: “Pra dançar créu tem que ter disposição/Pra dançar creu tem que ter habilidade/Pois essa dança, ela não é mole, não/ Eu venho te lembrar que são cinco velocidades”.

⁵³ Beatriz Preciado afirma, em Testo Yonki (2008), que uma nova distinção ontológico-sexual entre homens e mulheres “bio” ou “trans” surgiu no período da Guerra Fria, a partir do desenvolvimento de tecnologias hormonais e cirúrgicas para o “tratamento” e “montagem” de pessoas transexuais e travestis. No entanto, a distinção entre bio-homem/bio-mulher e trans-homem/trans-mulher na realidade aparece no final do século XX, nas comunidades transexuais dos EUA e da Inglaterra, “más sexotecnificadas y más organizadas políticamente que en otros países de Europa o de Oriente” (p. 85). A autora enfatiza, entretanto, que ambos estatutos de gênero são tecnicamente produzidos, dependem de métodos de reconhecimento visual, de produção performativa e de controle morfológico comuns.

⁵⁴ Os *drag kings* são definidos por Bento (2006, p.84) como “mulheres biológicas que fazem paródias do masculino, alguns operados, outros não, e que tem como programa de ação o ataque às dicotomias de gênero”.

Fortaleza. No entanto, até que se chegue ao topo, é necessário vencer uma série de etapas que serão discutidas posteriormente.

Em janeiro de 2010, caso ainda permaneça na ativa, a boate Divine chegará a uma década de existência, igualando o recorde de permanência na cena, até o momento pertencente à pioneira Navy⁵⁵. Se no ano seguinte suas portas ainda estiverem abertas, a Divine será a boate *gay* mais duradoura da noite fortalezense, o que pode ser considerado raro tendo em vista a usual efemeridade das boates *gay* (e hétero) na cidade (GADELHA, K., 2007).

E o longo percurso da Navy para a Divine? Como o espaço das boates foi sendo construído na e pela cidade? Por que a década de 70 pode ser considerada o marco inicial das performances realizadas em estabelecimentos nos quais transformistas e travestis⁵⁶ eram atração e não apenas exceção?

2.2. O CARNAVAL NÃO É O LIMITE: DOS FESTEJOS DE FEVEREIRO AOS ESPETÁCULOS DO ANO INTEIRO.

Chega-se ao mês de fevereiro e com ele a mais famosa festa pagã do calendário brasileiro. No imaginário social nacional e internacional, o carnaval do Brasil é uma espécie de paraíso perdido no qual tudo pode acontecer, já que o “pecado ao sul do equador”, principalmente nessa época do ano, parece não existir ou pelo menos fica em suspenso até a terça-feira que marca o fim do festejo (DaMATTa, 1978; GREEN, 2000; GONTIJO, 2009, TREVISAN, 2007).

No entanto, interpretações diversas sobre os significados do carnaval brasileiro (com uma maior ênfase no carioca, sem dúvidas) estão presentes em estudos sócio-antropológicos. Na obra clássica “Carnavais, Malandros e Heróis”, DaMatta (1978) faz uso da teoria dos rituais de Victor Turner (1974a) ao afirmar que

⁵⁵ Fundada na década de 70, a boate Navy é considerada pela grande maioria dos entrevistados para essa pesquisa como a primeira boate *gay* da cidade na qual ocorriam performances de transformistas e travestis.

⁵⁶ O fenômeno *drag queen* é mais recente no Brasil, tendo chegado ao eixo Rio-São Paulo na década de 90 (GONTIJO, 2009; TREVISAN, 2007). Os relatos da atuação *drag* em Fortaleza (GADELHA, 2007) também fazem referência à mesma década. No entanto, a *drag* paulista radicada em Fortaleza, Saick Samssaha, disse-me em entrevista realizada em 14 de maio de 2009 que suas primeiras lembranças de *drags* em São Paulo datam de 85.

a sociedade brasileira vive uma espécie de *communitas* nos dias de folia, nos quais a hierarquia do “você sabe com quem está falando?” é subvertida.

Nesse “rito de inversão do cotidiano”, dando prosseguimento ao raciocínio do autor, as principais inversões dar-se-iam na ordem do *status* social e do sexo. Por meio de rituais, o espaço inverter-se-ia (o centro da cidade torna-se lugar de diversão ao invés de trabalho); o tempo também passaria por um momento de inversão (o dia trocado pela noite); assim como o sexo. No que diz respeito especificamente a essa “inversão sexual”, DaMatta denomina-a “feminilização do mundo”, na qual homens vestem-se de mulheres enquanto as mulheres tornam-se mais mulheres ainda. Os corpos, principalmente os dos homens, estariam temporariamente libertos de símbolos habituais de posição, de riqueza e de prestígio. Os tradicionais blocos de homens travestidos de mulher (não necessariamente homossexuais) podem ser considerados um dos exemplos mais claros dessa inversão ritualizada e legitimada em alguns dias do mês de fevereiro.

Contudo, o rito de passagem carnavalesco, sob a ótica de Ortiz e Gontijo (2009), não subverte a ordem social, mas ratifica suas tensões ao delimitar um tempo e um espaço curtos durante o ano nos quais comportamentos considerados exagerados e despudorados podem ser praticados. Na realidade, o carnaval seria uma estratégia de manutenção da hierarquia, um espelho das relações sociais cotidianas sob uma falsa roupagem de liberdade.

Ao invés de inversão, intensificação das experiências de indivíduos que cotidianamente transgridem os padrões binários heteronormativos de gênero e de sexualidade. Essa é a crítica de Green a DaMatta. À inversão do uso da rua como espaço público para comportamentos ditos desviantes apenas durante o período carnavalesco, Green rebate afirmando que para os homossexuais a rua já é um espaço público durante todo o ano, tornando-se apenas mais público durante o carnaval, o que não quer dizer, por outro lado, que não existam atitudes repressivas:

O que havia sido discretamente dissimulado numa infinidade de exercícios diários de ocultação torna-se uma apresentação aberta sem as sanções sociais. Até mesmo aqueles homossexuais que não se identificam normalmente com uma *persona* feminina podem decidir explodir numa bizarra pantomima feminina durante essa época, como que desafiando os 361 dias de contenção dentro dos limites estritos do comportamento masculino e feminino apropriado (GREEN, 2000, p. 335).

Dessa forma, travestir-se pode ser menos uma inversão para alguns homossexuais do que uma tentativa de assumir uma forma feminina. Vestindo-se, adornando-se e maquiando-se tal qual as mulheres, essas pessoas têm a oportunidade de vivenciar suas fantasias e desejos femininos, imitando meticulosamente a norma social. Portanto, depreende-se que a “inversão” indumentária pretensamente subverta o *status quo*, pois ela também pode reforçar padrões vigentes do que seja masculino e feminino (GONTIJO, 2009; GREEN, 2000).

Quer seja considerado *communitas* ou ratificação das hierarquias e desigualdades sociais, os autores citados até o momento concordam em um ponto específico: no carnaval, gays, lésbicas, travestis, transexuais, transformistas, *drag queens* e outras pessoas que não se “encaixam” perfeitamente na heteronorma ocupam lugares sociais mais visíveis, seja nos desfiles de blocos de rua, nos bailes, nas famosas escolas de samba cariocas, nos maracatus do carnaval fortalezense, na mídia, enfim, nas mais variadas manifestações associadas aos dias de folia.

Convém indagar: essa visibilidade homossexual maior durante o carnaval encerra-se em si mesma com a culminância do fim dos festejos ou dela reverberam mudanças no chamado “dia a dia”? As performances de gênero e de sexualidade classificadas como desviantes, porém mais “toleradas”, estariam realmente circunscritas nesses quatro dias do ano? E depois do carnaval, estariam essas pessoas paciente e conformadamente à espera do mês de fevereiro do ano seguinte?

Green chega a falar de uma “apropriação homossexual do carnaval”, processo que teve seus prós e contras, aludindo ao percurso da visibilidade e da maior “tolerância” das homossexualidades construído a partir dos dias que compreendem o sábado gordo e a terça-feira. Em “Além do Carnaval” (2000), referindo-se ao contexto do Rio de Janeiro, atenta para o fato de que, durante a maior parte do século XX, as manifestações públicas de “inversão de gênero” eram temporárias e restritas aos momentos de folia.

Já na virada do século XIX para o XX, o autor faz uma alusão a uma invasão de “homossexuais masculinos trajados com roupas femininas” nos blocos de rua e bailes de carnaval. A “invasão” não se dava nem de forma inteiramente pacífica nem de forma totalmente violenta, suscitando reações das autoridades e do público que variavam entre a aceitação e a repressão, entre a curiosidade e a

repulsa. Nas brechas abertas a partir dessas manifestações, blocos de carnaval e bailes de travestis constituíam-se de forma mais organizada e sistemática:

Nos anos 40, os bailes de travestis emergiram como lugar privilegiado para *performances* públicas de inversão pública de representação de gêneros. Ao longo de toda a década de 1950, a projeção desse bailes aumentou, à medida que eventos organizados para a subcultura homossexual cresciam em número, tamanho e visibilidade [...] Em meados da década de 70, os bailes de travestis passam a ser parte integrante do carnaval carioca. Eles atraíam uma cobertura ampla e favorável da mídia e uma multidão de participantes do mundo todo [...] Quando os desfiles das escolas de samba se tornaram um espetáculo turístico internacional, nos anos 60 e 70, os homossexuais também continuaram a desempenhar um papel-chave no planejamento e na execução do evento (GREEN, 2000, p.332).

A apropriação e a transformação do carnaval teriam, portanto, proporcionado um relevante impacto na visibilidade homossexual na sociedade brasileira. Mesmo popularizando uma imagem unilateral dos homossexuais como travestis e grandes imitadores da beleza feminina, a cobertura midiática a esses eventos ampliou a divulgação de aspectos da homossexualidade tanto para o público simpatizante quanto para o não simpatizante.

Essa maior “familiaridade” contribuiu para que espetáculos de travestis e transformistas saíssem da redoma do período carnavalesco, estabelecendo-se como atrações de lazer também no restante do ano. A década de 60, no contexto carioca, é bastante emblemática: entre 1965 e 1967, houve uma explosão desses espetáculos cujas estrelas eram transformistas e travestis que se apresentavam em teatros e clubes noturnos como o *Stop*, localizado na Galeria Alaska, famoso reduto *gay* da cidade.

Gontijo (2009) indaga se os adeptos da “cultura GLS” (p.45), no contexto carnavalesco, não estariam reivindicando direitos como o de ter acesso à cidadania, de ser brasileiro e de sua existência como amantes dos prazeres homoeróticos. Ao invés de cair em um romantismo utópico, acrescenta que não pretende ingenuamente dizer que todos os homossexuais foliões conscientemente manifestam uma vontade política de reivindicação de direitos iguais e de reconhecimento. No entanto, as manifestações carnavalescas podem mediar essa vontade política ao transfigurá-la em jogo e gozo, caricaturizando-a e possibilitando a experimentação de tal reconhecimento para, paulatinamente, integrá-lo aos atos da vida diária não carnavalesca.

Poder-se-ia afirmar que a “alforria” dos quatro dias do período momino para uma maior inserção no cotidiano é uma atitude política? Seria a maior constância dos espetáculos de travestis e transformistas no Rio, em Fortaleza e em outras cidades brasileiras uma tolerância mediada pela “exotização” desses *performers*? Teria esse “rito de passagem” repercussões identitárias?

Interessa-me, a partir de agora, o cotidiano não carnavalesco das performances realizadas por transformistas, travestis e *drag queens* na capital cearense, obviamente não descartando o fato de que sem o carnaval provavelmente as casas de espetáculos trans não existiriam...

2.3. DESCORTINANDO A CIDADE: A “MONTAGEM” DA FORTALEZA “BABADO”⁵⁷.

Nota etnográfica

30.06.09 (terça-feira)

Perto da hora do pôr-do-sol, encontro-me dentro de um ônibus que passa pelo bairro Messejana quando uma cena chama a minha atenção. Apesar de já ter visto a estátua de Iracema (que adorna a Lagoa de Messejana e representa a beleza da mulher cearense) em diversas outras ocasiões, sou afetada por outras percepções. Lembrei-me da travesti que entrevistei no mês anterior, residente em um bairro próximo ao da “Iracema”. Quando da entrevista, fiquei impressionada com a sua beleza “desmontada”, ou seja, sem os luxuosos vestidos e maquiagens utilizados nos dias de espetáculos nas boates (claro que a travesti dificilmente se desmonta, mas o “desmonte” aqui se relaciona àquele do *glamour* dos shows). Outra lembrança que imediatamente me veio foi a de fotos da mesma junto a amigos, próxima à Iracema banhada pela Lagoa, publicadas em um *site* de relacionamentos! Ambas, a travesti e a Iracema (agora já me refiro à descrição da personagem de José de Alencar), possuem uma pele morena e longos cabelos negros. Alencar, assim como a travesti, inspirou-se em modelos de beleza para construir sua personagem. Rememorei, também, tantas outras travestis, transformistas e *drags* que sobem todos os finais de semana aos palcos da Divine, tornando-se para muitas pessoas ícones de beleza. Perguntei-me: será que esses *performers* poderiam ser considerados “Iracemas de pênis” da noite fortalezense?

⁵⁷ Utilizo-me da palavra montagem em uma dupla acepção: (1) fazendo uma clara alusão ao seu uso pelas trans quando se referem aos processos de construção de seus corpos, de suas personagens e de suas subjetividades; e (2) referindo-me à construção do cenário dos espetáculos de *performers* trans em boates *gays* na cidade. Já o termo “babado”, corriqueiramente usado em diversas situações seja como substantivo (ex.: “O babado é fortíssimo!”) quanto como adjetivo (ex.: “Aquele *boy* é babado!”), alude geralmente a algo que chama a atenção, que impressiona, que afeta.

Travestis, transformistas e *drag queens*, no carnaval, animam blocos de rua, participam de bailes e concursos de beleza, enfim, transitam por diversos espaços sociais com uma visibilidade mais “legitimada” do que nos outros períodos do ano. Essa propaganda “legitimidade”, conforme já discutido, está mais para uma falsa tolerância do que para uma aceitação mais concreta das homossexualidades (GONTIJO, 2009; GREEN, 2000; TREVISAN, 2007). Por outro lado, ignorar a relevância da presença trans no carnaval é desconsiderar uma das vias pelas quais essas pessoas não apenas dão seu “*close*”, mas também podem reconfigurar esse espaço em direção a novas formas de visibilidade.

Problematizar o surgimento dos espetáculos trans nas boates da capital cearense não é algo fácil, principalmente se a temporalidade em questão não está restrita ao carnaval. Em minha busca por literatura que discutisse sobre as boates da cidade nas quais as performances de travestis, transformistas e *drag queens* fossem atração, deparei-me com uma relativa escassez de fontes, principalmente no que se refere aos estabelecimentos pioneiros. Os trabalhos de Coelho (2006), Fontenele (1999) e Vale (2000, 2005) contribuem sobremaneira para o debate sobre as travestis de Fortaleza, mas nem todos contemplam diretamente o contexto das boates, já que têm como principais motes de discussão os processos de transformação corporal e suas experiências no campo da prostituição na cidade e/ou em outros países. Em Gadelha, J. (2007), encontrei as primeiras referências sobre performances *drag* nas boates *gay* locais existentes no período de setembro de 2004 a outubro de 2005.

A ida a boates *gays* como uma importante rede de sociabilidade para a vivência das homossexualidades dos cidadãos da capital cearense ficou patente no trabalho de Paiva (2007), mesmo que a ênfase do autor não recaísse sobre as aludidas performances nem sobre os estabelecimentos nas quais elas ocorriam. Ao ler as narrativas sobre o *ethos* íntimo das parcerias homoeróticas, foi possível observar que em quase todas há referência a boates, o que acaba por mostrar que esses estabelecimentos podem ser considerados espaços privilegiados de sociabilidade homossexual.

No entanto, quase no final de minha pesquisa, tive acesso a duas obras raras, já que não foram oficialmente publicadas ou divulgadas para um público

maior. Na década de 70, Manoel Amorim, antigo morador do Prédio Jalcy⁵⁸, localizado no Centro de Fortaleza, escreveu dois livros de ficção sobre o cotidiano de “bonecas” e seus “casos”. “Ilca” (1971) e “Nós-Eles-Nós” (1972), por mais que sejam obras de ficção, retratam a homossexualidade fortalezense, perpassando o âmbito da família, do lazer (há referências ao carnaval, festas e boates, porém sem citar nomes), das conquistas e decepções amorosas, dos preconceitos, dos concursos de “bonecas”, das gírias da época (“broto”, “mora?”, “fita bárbara” etc), das músicas marcantes (Roberto Carlos é praticamente onipresente com as canções “Amada Amante”, “As Curvas de Santos”, entre outras), dos filmes polêmicos (“Teorema”, de Pier Paolo Pasolini; e “O Bebê de Rosemary”, de Roman Polanski, ambos de 1968).

Todas essas obras que, direta ou indiretamente, contemplavam o que eu procurava, impulsionaram-me a (re)construir o percurso das performances de transformistas, travestis e *drag queens* nas boates de Fortaleza, tecendo-o a partir de uma costura entre a literatura levantada e as entrevistas feitas por mim no período de abril de 2008 a julho de 2009. Estas foram realizadas com pessoas que atuavam ou atuam nos espetáculos desde o que consideram o início das boates que realizavam performances trans, e com aquelas mais jovens, que mal eram nascidas quando do surgimento dos primeiros estabelecimentos. Diretores artísticos, *performers*, donos de boates, *djs* e organizadores de concursos de beleza *gay* narraram a mim suas vivências, trazendo à tona importantes acontecimentos que contribuíram para a atual visibilidade das performances trans na capital do Ceará.

Não pretendo aqui realizar uma extensa discussão sobre o surgimento de Fortaleza, mas situar seus principais acontecimentos históricos para, posteriormente, entender a dinâmica dessa cidade em sua interrelação com o surgimento das boates nas quais a grande atração são as performances

⁵⁸ Situado na Avenida Duque de Caxias (no cruzamento com a rua General Sampaio), o prédio Jalcy possui grande relevância para a cena *gay* e *trans* da cidade. Muitos de seus moradores eram do atualmente chamado “segmento LGBT”. Outro aspecto importante é sua localização. A “Duque”, uma das avenidas mais importantes do centro da cidade, ainda hoje é considerada um *point gay* e *trans*, “abrigando” bares reconhecidos como *gay*, tais como o Disney Lanches e o Mega Lanches. A proximidade com a boate Divine, localizada na rua General Sampaio; com a ONG Grupo de Resistência Asa Branca – GRAB, na Rua Tereza Cristina; e com uma grande quantidade de “cinemões” (cine-vídeos pornô nos quais há uma intensa interação sexual) situados na rua Assunção e adjacências fazem dessa área do centro tradicionalmente também um perímetro *gay*, nos quais encontram-se entretenimento, prostituição e militância. No entanto, é preciso relativizar a “aura *gay*” da avenida Duque de Caxias, já que esse e os demais logradouros citados não estão necessariamente circunscritos às homossexualidades. Sem a referida relativização, corre-se o risco de incorrer em uma guetificação.

supracitadas. Inicialmente, foco em aspectos mais gerais do desenvolvimento da cidade, compreendendo o período do século XVII até o atual. No segundo momento, teço uma discussão sócio-antropológica mais aprofundada, enfatizando a construção das boates da capital cearense e das performances trans que nelas ocorriam ou ainda ocorrem. Ressalto, também, que meu recorte histórico-temporal centra-se, principalmente, da década de 70 até os dias atuais, período esse que compreende o “nascimento” das boates pioneiras e os estabelecimentos que estão em voga até o momento, conforme aludido pelas pessoas por mim entrevistadas.

Invasões, emancipações e aformoseamentos: ergue-se a Fortaleza.

Nascida a partir de um povoado que se constituiu no século XVII ao lado do forte Schoonemborch, o qual foi erguido pelos holandeses na segunda invasão às terras cearenses até então sob o domínio dos portugueses, Fortaleza surgiu de forma não planejada pelos invasores. Com a sua expulsão pelos portugueses em 1656, a povoação foi então renomeada de Fortaleza de Nossa Senhora da Assunção (GONDIM, 2007). Sua elevação à categoria de vila e capital da província ocorreu apenas em 1713, época na qual o Ceará ainda pertencia à jurisdição de Pernambuco⁵⁹. Apenas em 1799 emancipa-se administrativamente, mas Fortaleza ainda permanece como um núcleo urbano inexpressivo até as primeiras décadas do século XIX.

O processo de remodelação urbana empreendido na segunda metade do referido século, conhecido como a *belle époque* de Fortaleza (PONTE, 2001), teve reverberações também nos costumes de sua população. Novas configurações arquitetônicas importadas da França; a construção e aformoseamento de praças; a tentativa de incorporar costumes franceses ao modo de viver cearense, resultando em um peculiar “afrancesamento”; a construção de instituições científicas, literárias e educacionais; bem como o incremento dos serviços urbanos, de transporte e de comunicação, deixavam transparecer o desejo fortalezense pela ordem e pelo progresso, de acordo com o *Zeitgeist* positivista da época.

⁵⁹ Antes de pertencer à jurisdição de Pernambuco, O Ceará integrava o Estado do Maranhão e do Grão-Pará desde o ano de 1621.

A expansão da cidade implicava também na formulação de estratégias para disciplinar qualquer resquício de desordem. Uma das mais marcantes nesse sentido foi a contratação do engenheiro pernambucano Adolf Hebbster para remodelar a planta de Silva Paulet, que deixava a desejar por conta dos becos sinuosos e perigosos para manutenção da ordem (PONTE, op. cit.). Inspirado pelas reformas de Paris empreendidas pelo Barão de Haussman, a nova planta deixaria a cidade “aberta” e transparente, dificultando revoltas. Outra recomendação era a do embelezamento do Centro a partir da construção de três boulevares (correspondentes, atualmente, às avenidas Duque de Caxias, Imperador e Dom Manoel).

O tratamento paisagístico dessa parte da cidade era uma das prioridades, já que o centro de uma capital deveria mostrar organização, limpeza e riqueza. Um dos ícones arquitetônicos e históricos da *belle époque* é o imponente Teatro José de Alencar, concluído em 1910, “com estrutura metálica importada da Escócia, importante exemplar da arquitetura eclética, de inspiração francesa, que caracteriza as construções da época” (GONDIM, 2007, p. 103). Por outro lado a *belle époque* também mostrava seu lado “*terrible*”:

O outro lado dessa “*belle époque*” era o quadro de miséria e degradação formado pela população que acorria em massa para a capital a cada período de estiagem [...] A concentração de um grande número de pessoas sem recursos e sem condições adequadas de higiene e saneamento acarretava epidemia e toda sorte de problemas sociais (op. cit, p. 103).

As primeiras favelas, as atividades consideradas ilícitas (roubo, furto, prostituição, mendicância) e a aglomeração, amalgamadas à instalação crescente de estabelecimentos comerciais, fizeram com que a elite se deslocasse do outrora abastado Cento para bairros adjacentes já em 1911. Os bairros Benfica e Jacarecanga eram os mais procurados pelos economicamente favorecidos nos anos 30, formando os primeiros bairros de classe média e alta. É a partir dessa década, afirma Gondim (2007), que tal processo começa a demonstrar um certo padrão de espacialização das desigualdades sociais. Moradias irregulares nas dunas das praias, sobretudo na parte oeste da cidade, passavam a fazer parte da paisagem antes ocupada principalmente pela indústria. No lado leste, o bairro Aldeota começa a estruturar-se, passando a abrigar luxuosas moradias de uma burguesia emergente.

Na década de 50, a praia, além de habitat de moradia, foi agregada aos hábitos de lazer da população. Sedes de clubes sociais frequentadas pelas classes média e alta lá foram construídas, com destaque para o Náutico Atlético Cearense, situado à Praia do Meireles. Em algumas praias ao leste, a frequência era limitada por conta da proximidade de favelas (no Mucuripe e no Farol) e também por conta da privatização do acesso ao mar. Antes da abertura da Avenida Beira-Mar, em 1964, o espaço da Volta da Jurema era um dos “restritos”, ocupados por casas de veraneio.

A intervenção do Estado com o recurso do Banco Nacional de Habitação, a partir do final da década seguinte, foi decisiva na reestruturação urbana por meio da construção de conjuntos habitacionais (ex: Ceará, Jereissati, Marechal Rondon e José Walter) para a população mais desfavorecida e de edifícios residenciais para a classe média, reforçando a segregação espacial e contribuindo para a metropolização. Ao mesmo tempo, parte do comércio localizado no Centro migrou para outros bairros, principalmente para a Aldeota:

Prejudicado pelo sistema viário em xadrez com ruas estreitas e insuficientes espaços para estacionamento, bem como pela ausência de transporte coletivo de qualidade, o trânsito na área central tornou-se caótico, o que contribuiu para afugentar consumidores com maior poder aquisitivo. Estes, sobretudo a partir da construção em 1982 do Shopping Iguatemi, no bairro da Água Fria, a sudeste, passaram a contar com um número crescente de shopping centers, inclusive na parte oeste (North Shopping). (GONDIM, 2007, p. 110-11).

O Centro, portanto, perdia parte de sua importância funcional e simbólica para grande parte da população, transformando-se em um espaço de acesso conturbado e de intensa aglomeração. Os referidos *shopping centers* e o *boom* imobiliário das áreas supracitadas favoreceram um processo de verticalização de Fortaleza nas décadas de 70 e 80.

Os anos posteriores foram palco de importantes reformas urbanísticas empreendidas pelo chamado “governo das mudanças”. Os governos municipal e estadual, apesar das divergências políticas e ideológicas, juntaram forças para modernizar a capital do Estado do Ceará e transformá-la em relevante destino turístico. Ao grande investimento na construção do novo aeroporto internacional, do sistema de transporte integrado, do Centro Cultural *Dragão do Mar* e de outras obras, somou-se intensa campanha publicitária (local, nacional e internacional) que

preconizava os louros conquistados pela prefeitura e pelo governo do Estado (GONDIM, 2007).

A Fortaleza do novo milênio, detentora do posto de um dos maiores pontos turísticos do Brasil, lida com uma mácula em sua imagem por ser também conhecida nacional e internacionalmente como uma das capitais do turismo sexual e da exploração sexual de crianças e adolescentes (DIÓGENES, 2008). As políticas públicas de segurança, lazer, educação, habitação e saúde ainda continuam em pauta nas reivindicações dos movimentos sociais organizados e nos motes das campanhas eleitorais, seguindo a euforia e as frustrações da eleição e reeleição para presidente da República do petista Luís Inácio “Lula” da Silva, na primeira década dos anos 2000.

O que o por ora foi discutido tem a ver com boates e shows de travestis, transformistas e *drag queens* na cidade? Como as mudanças sócio-políticas do contexto fortalezense reverberaram na cena *gay* dos espetáculos? O que o percurso de performances trans e boates pode nos dizer do cotidiano citadino de uma das mais importantes capitais do Nordeste?

Luzes na ribalta *gay* fortalezense

A Galeria Alaska, em meados de 70, divulgava o espetáculo “Os Leopardos”⁶⁰ na noite carioca. Admiradores desses eventos que não moravam no Rio de Janeiro, quando tinham condições para tal, costumavam viajar à Cidade Maravilhosa para assisti-los e, quem sabe, posteriormente ingressar nesse ramo. Em uma de suas apresentações, um cearense lá estava e, maravilhado com o que via, pensou na possibilidade de realizar algo parecido onde morava: em Fortaleza.

⁶⁰ Famoso espetáculo carioca no qual homens másculos exibiam seus corpos em performances sensuais, vestindo trajes sumários que remetiam aos leopardos. Os Leopardos abriram precedentes desse tipo de show em diversos outros Estados do país. Em 1989, o programa Documento Especial, da extinta TV Manchete, exibiu um documentário chamado “Profissão: prostituto”. Nele, o jornalista Roberto Maya proclamava que seu programa trouxe, pela primeira vez na televisão, um *show* dessa natureza, juntamente a uma reportagem sobre prostituição masculina. Assim anuncia o jornalista: “Você vai conhecer também os bastidores dos espetáculos mais polêmicos dos últimos anos, onde a grande atração é o nu masculino”. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=yX9mN_H30_I&feature=PlayList&p=2B039480EC985521&playnext=1&playnext_from=PL&index=4, acesso em 25 de julho de 2009.

Afonso Matos, à época professor universitário e de escola pública, costumava passar suas férias no Rio de Janeiro. Essas e outras viagens o influenciaram a investir no ramo dos espetáculos na capital cearense:

Tudo começou quando ia passar férias no Rio. Eu sempre ia ao Rio de Janeiro e lá a gente frequentava as casas noturnas que aqui não tinham, ou até como uma forma de não se mostrar em Fortaleza, eu frequentava as boates do Rio. Nas boates, víamos algumas performances não só de rapazes, mas também de drags – que na época não eram drags, eram as travestis, as pessoas que se montavam. A minha história e a minha vontade de passar a produzir espetáculos, construir coreografias, montar visuais do povo que trabalhava na noite partiu de quando eu vi um show: “Os Leopardos”, na Galeria Alaska, do Rio, na década de 70, por aí. Era a Eloína, a Rogéria, aquele povo todo, daí pensei em fazer isso em Fortaleza. Porque aqui já havia boates gays, a Navy etc e tal ⁶¹.

As “caminhadas” de Afonso por outras cidades e países fizeram com que ele olhasse com outros olhos a sua terra natal. Transformar em outra coisa cada significante espacial; atualizar os espaços; ressignificar lugares como espaços praticados, construindo paisagens que não faziam parte da rigidez de planos urbanísticos... As enunciações pedestres⁶² de Certeau (2000, p.179) comparam o ato de caminhar com os atos de fala: “A arte de ‘moldar’ frases tem como equivalente uma arte de ‘moldar percursos’”. Portanto, com sua nova forma de “caminhar” em Fortaleza, Afonso maturou seus planos e, no começo da década de 90, começou a produzir shows de rapazes que se despiam no palco, na boate 1530, localizada à rua General Sampaio, Centro da cidade. Fazendo uma analogia entre as realidades fortalezense e carioca, Afonso apelidou seus conterrâneos:

Então, quando eu montei essa história mesmo, montei um show de rapazes que se desnudavam no palco, o primeiro em Fortaleza. Eu até brincava com os meninos – No Rio, são os Leopardos, e aqui em Fortaleza, como não temos rapazes tão fisicamente estruturados, vamos chamar “As Jaguatiricas” (risos).

⁶¹ Entrevista realizada com Afonso Matos em 30 de outubro de 2008.

⁶² As enunciações pedestres, de acordo com a analogia que Certeau (2000) faz com os atos de fala, têm uma tripla função enunciativa: (1) é um processo de apropriação do sistema topográfico pelo pedestre; (2) uma realização espacial do lugar (da mesma forma que o ato da palavra é uma realização sonora da língua); e (3) implica posições diferenciadas, ou seja, “contratos” pragmáticos sob a forma de movimentos.

Afonso faz referência ao ineditismo das “jagatiricas”, ou seja, dos *go go boys* locais, em performances que aconteciam na noite *gay* fortalezense. No entanto, o mesmo ressalta que a cidade já contava com shows de travestis e transformistas antes da estreia das “jagatiricas”, os quais também aconteciam na boate 1530. A relevante década de 70, por ele citada como essencial para a sua resolução de montar shows em Fortaleza, é também emblemática do começo da construção das primeiras boates da cidade nas quais transformistas, travestis e, posteriormente, *drag queens*, eram as principais estrelas da noite.

Na Fortaleza da segunda metade da década de 70, uma boate em forma de navio chamada *Navy* (Marinha, em inglês), considerada pelos entrevistados como a primeira boate onde ocorriam performances trans na cidade, aportou no bairro Meireles, na avenida Abolição, local nobre da cidade e próximo ao tradicional Náutico Atlético Cearense. Espaço destinado principalmente ao público homossexual, tinha em sua programação, entre outras atrações, *shows* de transformismo. À época, os frequentadores lá entravam geralmente de forma discreta, no intuito de não serem pegos em “flagrante”: “A *Navy* era muito restrita, era aquela coisa de gente que vinha, descia do táxi e já ia boate adentro para ninguém ver”⁶³.

As obras ficcionais de Amorim (1971, 1972) retratam uma Fortaleza na qual as homossexualidades (“bonecas”, “bofes”, “machudas”) transitavam entre amarguras e momentos de felicidade. Em *Ilca* (1971), a personagem homônima é o foco da narrativa, na qual os amores mal-sucedidos (o “bofe” que a troca por uma “rachuda”), as festas com as “amigas”, as idas ao cinema, ao carnaval, e a dinâmica familiar demonstram um cotidiano no qual o exercício da homossexualidade encontra portas abertas e fechadas. Sem cair em uma vitimização extrema das personagens, mas deixando transparecer que o preconceito caminha junto às pessoas não heterossexuais, Amorim parece desabafar e levantar uma “bandeira” em prol de seus semelhantes no prefácio de sua obra:

Ao escrever este volume, não quis neste trabalho, estarrecer ou modificar nenhuma regra ou ética deste nosso mundo. Quero dizer e mostrar a vocês as facetas de um mundo onde muitos não andaram e só vêem com olhos reprovativos e escarnecedores [...] Se queres julgar, faça um exame. Olhe para dentro de si. Não encontrando nenhuma imperfeição, nenhum defeito então poderás julgar e condenar. Mas não, as pessoas só querem

⁶³ Entrevista realizada com Dayany Princy em 15 de janeiro de 2009.

condenar sem se dar ao trabalho de primeiro estudar, ou medir “prós e contras”, procurando assim encontrar a causa dos fatos (p. 2).

As contestações mais veementes contra a hoje chamada homofobia⁶⁴ direcionaram-se para uma sistematização mais consistente também nessa década. No que diz respeito aos movimentos sociais organizados, os relatos de Trevisan (2007), autor, poeta e ativista do movimento *gay*, apontam o que considera os primórdios desse movimento no Brasil. A década de 70, época em que a ditadura ainda imperava no país, aparece como momento histórico privilegiado. O exílio decorrente de ações consideradas subversivas teve consequências ambíguas: ao mesmo tempo em que forçou a distância do país natal, acarretou em um contato com uma diversidade de práticas provenientes de outras culturas.

Paradoxalmente, a compulsória modernização deste período da vida brasileira ocorreu, no terreno cultural, por força dos próprios militares que, ao provocar o exílio de inúmeros intelectuais, colocaram-nos em contato brutal com o *mundo* (p. 336, grifos do autor).

O contato com a militância *gay* norte-americana, ainda no furor da *gay liberation*⁶⁵, fez com que alguns exilados, ao retornarem ao país, reunissem forças para se organizarem de forma mais sistemática e melhor fundamentada. O “Somos”, primeira organização brasileira de luta por direitos de homossexuais, surgiu oficialmente em 1979, ano em que a anistia no país começava a ser instaurada, impulsionando o *boom* da criação de ONGs no país inteiro nos anos subsequentes e as ressemantizações das homossexualidades.

No mesmo ano de 1979, voltando a atenção à Fortaleza, chega à cidade um grupo de Recife - ligado ao teatro - chamado “Transação”, que se estabelece em um casarão na Praia do Futuro. Entre seus integrantes, havia um transformista,

⁶⁴ Homofobia diz respeito à discriminação de pessoas por conta de sua orientação sexual. No Programa “Brasil sem Homofobia”, lançado em 2004 pelo Ministério da Saúde, lê-se: “A violência mais letal contra homossexuais - e mais especialmente contra travestis e transgêneros - é, sem dúvidas, uma das faces mais trágicas da discriminação por conta da orientação sexual ou homofobia” (BRASIL, 2004, p.16).

⁶⁵ Há 40 anos, em 28 de junho de 1969, um grupo de homossexuais que frequentava o bar *gay Stonewall*, em Nova York, reagiu à recorrente homofobia policial. Desde então, essa data ficou simbolicamente reconhecida como o Dia Mundial da Consciência Homossexual (também conhecida como *The Stonewall Celebration* ou *Gay Pride*). No Brasil e no mundo, esse dia e o restante do mês de junho são consagrados à realização de manifestos, paradas pela diversidade sexual e atos políticos em defesa dos direitos humanos de lésbicas, *gays*, bissexuais, travestis e transexuais (LGBT).

Luciano Apate, que costumava confundir as pessoas que frequentavam a praia com sua figura andrógina:

O Transação foi uma coisa importada. Isso é muito importante de se falar porque esse grupo veio de Recife. É muito engraçado Fortaleza... Eles chegaram, se estabeleceram em um casarão na Praia do Futuro (década de 80 já) – 79, 80, 85... Eles ficaram seis anos aqui. Eram pessoas que mexiam com teatro em Recife. Entre eles havia um transformista, a Luciano Apate – um homem de 1,85m de altura, com um cabelo lindíssimo na cintura. Quando ia à Praia do Futuro, você podia jurar que era uma loira lindíssima de costas, de biquíni, só que você não via o sutiã, porque o cabelo dela vinha até a cintura. Quando virava, era aquele homem sem peito e o povo ficava escandalizado. Resultado desse marketing, desse outdoor ambulante vivo na Praia do Futuro: filas e filas de casais, homens simpatizantes, não mulheres lésbicas nem gays, mas famílias, marido e mulher querendo ver aquela performance à noite. Foi numa primeira vez no Café Teatro Transação, uma casinha de praia, com mesa de madeira sem estar nem envernizada, mas lotado de gente. Em Fortaleza, foi onde se viu o primeiro strip frontal feminino e o primeiro masculino. Depois entravam fazendo a performance de Maria Bethânia, vinha Marcos fazendo uma Alcione, depois a Luciano Apate fazendo uma Streisand. Quer dizer, isso foi um choque e não agrediu a sociedade, pois ela prestigiava. Isso de noite, porque de dia ninguém queria saber quem era porque eram pessoas do seguimento LGBT e que ali só fazia interesse saber e ver e prestigiar à noite porque era uma diversão (Afonso).

As performances do grupo Transação foram citadas somente por dois entrevistados, Afonso e Beto. Esse, inclusive, considera que o referido grupo teatral fez o primeiro espetáculo realizado apenas por transformistas em terras fortalezenses, opinião que não é compartilhada por todos os entrevistados. Afonso enfatizou que as performances do Transação tinham uma audiência grande e não restrita ao público *gay*, tornando-se uma marco para a visibilidade homossexual na cidade, já que, em suas palavras, “foram o choque na era moderna pra que as pessoas vissem não só a prostituição, mas uma *arte gay*. Contextualizavam o *gay* dentro do teatro e dava numa coisa certíssima” (grifos meus).

Retomando o contexto das boates, a descrição dos frequentadores da Navy não era tão frequente no estabelecimento que abriu suas portas após a pioneira: a boate Casa Blanca, no Centro, inaugurada por volta de 1982. Lá, os espetáculos começaram a crescer em número e qualidade, pois eram o carro-chefe da programação. Não por acaso, todos os entrevistados (dos mais experientes aos mais novos) consideram-na o berço da primeira geração de *performers* transformistas e travestis da capital cearense.

O Casa Blanca foi que abriu as portas para muita gente com trabalhos artísticos e deu o seguimento. Aqui em Fortaleza, foi a casa de shows mais sofisticada, bem no começo dos anos 80, em 82, por aí (Beto).

Na Casa Blanca já houve mais abertura, era no Centro, todo mundo estava vendo quem entrava e quem saía, era maior o espaço, foi marcada pela realidade dos shows (Dayany Princy).



Da esquerda para a direita: a transformista Dayany Princy, a travesti Lena Oxa e uma *performer* não identificada no palco da boate Casa Blanca, no início dos anos 80. Fotos: acervo pessoal de Ricardo Dione (Dayany Princy) e Lena Oxa.

A boate Casa Blanca, citada por todos os colaboradores como o lugar que realmente apoiou pessoas com trabalhos artísticos relacionados ao transformismo, foi o palco inicial de um dos principais grupos de transformistas da capital, o Metamorfose. Encabeçado por Luciano Costa, tinha entre seus integrantes Noélio Mendes, Marusa Gattai e Dayany Princy, que faziam performances, respectivamente, de Ney Matogrosso, Maria Bethania e Tânia Alves. Principal destaque da boate, o grupo marcou presença nos finais de semana por quase 8 anos, fazendo performances, principalmente, de cantoras brasileiras de renome, como Gal Costa, Clara Nunes e Ângela Maria. O grupo Metamorfose alcançou um

prestígio que os fez excursionar por outros Estados do país, como Piauí, Recife e Natal. Em Fortaleza, realizou espetáculos em lugares tradicionais da cidade, como o Theatro José de Alencar:

O primeiro aconteceu e sentimos que as pessoas foram, fizemos quase dois meses no Teatro Universitário e toda vida era lotado! Quer dizer, você do Ceará, fazendo um espetáculo gay e as pessoas indo assistir, pagando para assistir, tá entendendo? Começamos naquele teatro pequeno até que resolvemos montar o Metamorfose Show no Theatro José de Alencar. Fizemos o primeiro final de semana, lotou, depois o segundo, lotou também. Depois que aconteceu no Teatro Universitário e foi pro Theatro José de Alencar, nós começamos a viajar. Fomos pro Piauí, viajamos pra Recife, Natal... Um elenco de 11 transformistas, entre trans e bailarinos (Dayany Princy).

Em cerca de 10 anos de existência, o Metamorfose dividiu-se entre teatros e boates, moldando suas performances de acordo com cada contexto. Nos teatros, os espetáculos tinham maior duração, sua estrutura parecia mais com uma peça de teatro. Desta feita, os espetáculos “Metamorfose Show”, “O Cassino das Bonecas Virgens”⁶⁶, “Fresgayética – Uma frescura gay com ética”, “Bonecas com RXPTO” e “Nem Bicha, nem Gay, muito pelo contrário” aconteceram no Teatro Universitário e no Theatro José de Alencar. Já nas boates, enfatiza Dayany Princy, as performances se diferenciavam em seu formato. Se no teatro a atenção dos espectadores se volta para o espetáculo como o ápice do entretenimento, nas boates o leque de possibilidades é maior: além dos shows há o barzinho, o *dark room*, as salas de cine-pornô etc. Tendo em vista que nem todos que as frequentam estão interessados nos *shows*, as performances eram mais rápidas e primavam por uma interação maior com o público, visando capturar sua atenção.

⁶⁶ Ricardo Dione, intérprete da transformista Dayany Princy e integrante do grupo Metamorfose, contou-me em entrevista o *script* do espetáculo “O Cassino das Bonecas Virgens”. Ei-lo: “Era um cassino mesmo, lá havia um garçon, o único totalmente homem, os outros todos eram *gays*, e ele é quem sonhava em ser *gay*. Era um sonho, ele vinha, contava aquilo e acontecia o episódio, o sonho de se transformar e fazer show, o sonho de ser bailarino, o sonho do carnaval, o de dançar. Tinha a parte cômica também, feita por dois atores maravilhosos, que estão lá no ‘andar de cima’, era a Karina Rossi e a Mary Blue. Elas duas arrasavam, entravam vendendo bombom no teatro, havia aquela integração dos dois com o público. O Wilton Rodrigues, que era o Willa Jamaica, que também ta no ‘andar de cima’ - é tanta gente no ‘andar de cima’, mas que bom que eles estão lá vendo que a gente tá lembrando deles - fazia a dona do Cassino, eu diria a ‘puta-chefe’. Ele era muito engraçado, as pessoas se divertiam muito. Tinha a Daniele, que fazia o sonho dele se transformar em atriz. Ela vinha de vestido muito lindo, foi logo quando começaram a usar canutilho, *strass*... As pessoas esperavam a hora em que ela descia as escadarias do teatro com esse vestido. Tinha também a parte do sonho de se transformar em mulher, que era a Carla Montini, hormonizada, corpo perfeito, entrava e fazia um *strip*, não pra ficar nua, mas terminava de calcinha e sutiã. Tu imagina? Já era um arraso naquele tempo”.

Grupos performáticos integrados por transformistas e travestis, assim como o cearense *Metamorfose*, já atraíam um grande público na década de 60, porém no Estado do Rio de Janeiro (GREEN, 2000). Em 1964, na já aludida Galeria Alaska, a casa noturna *Stop* apresentava o espetáculo *The International Set*, estrelando travestis que ficaram famosos nos bailes carnavalescos. Entretanto, a grande sensação da noite carioca na aludida década foram os espetáculos teatrais do *Les Girls* (segundo espetáculo do estilo realizado na *Stop*), nos quais os *performers* cantavam, dançavam e desfilavam.

O sucesso do *Les Girls* fez com que seus espetáculos lotassem, atraindo inclusive um público não homossexual que passou a frequentar a Galeria Alaska, conhecido reduto homossexual do Rio. Excursões por outros Estados e até mesmo para o Uruguai proporcionaram uma visibilidade para esse tipo de espetáculo, colaborando para que performances de gênero não heterocentradas fizessem parte do cotidiano da programação de lazer de algumas cidades. Alguns artistas conseguiram fama ao ponto de serem contratados por empresários europeus, a exemplo da travesti Rogéria, famosa até os dias atuais.

No contexto do Ceará, é possível pensar que o grupo *Metamorfose*, duas décadas depois do *The International Set* e do *Les Girls*, abriu importante precedente para que transformistas e travestis mostrassem ao público homossexual e não homossexual uma outra visibilidade que não a necessariamente carnavalesca ou prostituída. A mais famosa travesti cearense da atualidade, Lena Oxa⁶⁷, relembra que adentrar esse grupo requeria grande talento na realização das performances, fato que fez com que muitos tivessem seu sonho de fazer parte de seu *cast* fracassados: “ninguém me dava crédito na época do *Metamorfose* ⁶⁸”. Seus integrantes eram admirados e serviam de inspiração para aquelas pessoas que sonhavam em fazer parte do Grupo.

Contudo, a década de 80 foi difícil para quem não seguia os padrões heteronormativos, principalmente fora do período limitado do carnaval. Beto lembra de alguns fatos significativos de violência gratuita nessa época. Em uma das

⁶⁷ Lena Oxa é uma das apresentadoras do programa “Manias de Você”, veiculado pela TV Diário, emissora cearense com penetração nacional. Tendo como principal mote “falar de sexo”, esse programa é transmitido nas madrugadas de terça para quarta, com reprises nas madrugadas dos sábados.

⁶⁸ Entrevista realizada com Lena Oxa, em 09 de julho de 2008.

ocasiões, ele e cerca de 60 transformistas foram presos por conta de uma possível infração cometida por uma travesti.

Era uma perseguição, até. Os anos 80 era uma época de muita repressão, a gente tinha de ter muito cuidado. Tanto que em um sábado à noite aconteceu um probleminha na cidade com um travesti. Nessa mesma noite, houve uma ordem vinda da secretaria de polícia para recolher todos os homens que estivessem vestidos de mulher, inclusive eu estava no meio. Então, nessa noite, foram mais de 60 transformistas presos. Eles começaram pela área do Centro. No trecho da General Sampaio até Sólton Pinheiro era tudo point homossexual, barzinhos, Duques e Barões, Netinho, tudo gueto, né? Aqui embaixo desse prédio chamado Jalcy, tinha muito barzinho. Bom, enfim, esse trecho da General até a Sólton Pinheiro era um trecho dito só para homossexuais. Todas as pessoas que estavam vestidas de mulher, na época, foram presas. Por sinal, pouco travesti. Só os transformistas, que eram os maiores frequentadores dessas casas, foram presos.

Dayany relembra uma outra situação de repressão ocorrida na mesma época:

Então tudo era festa, queríamos um local pra festa, apesar de naquela época ter muita perseguição. Houve cenas terríveis da polícia entrar, bater nas pessoas, quebrar tudo. A gente começou a se impor, a lutar pelos direitos, nós estávamos ali, ninguém fazia aquilo no meio da rua, dançamos homem com homem e mulher com mulher, mas dentro de um local restrito. O início foi assim, teve muita coisa boa, lógico, apesar do preconceito das pessoas que hoje ainda tem, mas em proporção bem menor, eu acho.

As batidas policiais nas boates eram algo corriqueiro, geralmente com a justificativa de inibir o tráfico de drogas, a prostituição e a entrada de menores de 18 anos nas boates. Driblar ou enfrentar a polícia, ainda sob o espectro da ditadura, exigia não apenas coragem, mas também inteligência. As ações empreendidas iam contra um planejamento para a urbe no qual pontos de encontro de homossexuais não estavam contemplados. Esses acontecimentos parecem ratificar o que Certeau (1994) afirma sobre a vida urbana: ela sempre deixa remontar àquilo que o projeto urbanístico dela excluía.

Nas primeiras edições do Miss Gay Abolição (hoje Miss Gay Ceará), nos anos 70, por exemplo, os organizadores faziam a divulgação trocando o nome do bairro onde o evento iria acontecer para despistar a polícia. À época, não existia nenhum tipo de lei contra a homofobia. Somente em no ano de 2000 foi

regulamentada a primeira lei, em âmbito municipal, que estabelece sanções a estabelecimentos comerciais e pessoas que praticam discriminação por conta de orientação sexual. De autoria do então vereador do Partido dos Trabalhadores (PT), Durval Ferraz, a Lei 8221⁶⁹ não surtiu o efeito esperado, continuando desconhecida pela grande maioria da população de Fortaleza.

No decorrer das 10 entrevistas semiestruturadas, de dezenas de conversas nos corredores da Divine, em diálogos ao telefone ou mesmo virtualmente, dois outros nomes de boates que faziam parte do cenário dos espetáculos trans nos anos 80 fizeram-se presentes, ambas no Centro, apesar de serem menos citadas: Sótão, na Duque de Caxias; e Flamingo, na General Sampaio.

Após o fechamento da Casa Blanca, vieram, entre outras, as boates 1530, no Centro (1990); Dreams Disco Show (1991-1993), “na esquina da Abolição com a Estados Unidos, que hoje é a Virgílio Távora, aquele lugar mais chique e vip”, nas palavras de Afonso, ex-proprietário dessa boate; Joy Disco Bar (1993-1995), na avenida Monsenhor Tabosa, bairro Praia de Iracema; Degraus, também na Praia de Iracema; *Rainbow*, Capitão Gancho... No entanto, não há um consenso entre os entrevistados do número e do nome das casas de espetáculos trans até o momento, nem mesmo das datas exatas de suas aberturas e fechamentos. Flávia Fontenelle⁷⁰ afirma que a boate que sucedeu o Casablanca em termos de importância para a cena foi a *Style*, inaugurada no ano de 1995 (funcionou até por volta do ano 2000), na rua General Sampaio - Centro. Tendo a transformista Dayany Princy como apresentadora e diretora artística, foi palco de importantes festas e concursos de novos talentos voltados para transformistas e travestis.

Os anos 90 foram marcados pela estréia de dois tipos de performances até então inéditas na cidade: a dos aludidos *go go boys* e a das *drag queens*. Consideradas por muitos entrevistados como “modernas”, as *drags* começaram a ter mais visibilidade em meados dessa década, influenciadas pela efervescente cena *drag* de São Paulo. A *performer drag* paulistana Saick Samssaha, radicada em

⁶⁹ É interessante pensar o contexto da criação e da implementação dessa Lei, e o porquê de sua pouca aplicabilidade em Fortaleza, apesar das campanhas de conscientização promovidas pelos movimentos sociais organizados. Ela reflete, penso eu, a tentativa de penetração de novos conceitos políticos, jurídicos e identitários (relacionados aos LGBT) no cotidiano da cidade. Isto não se dá sem seus ganhos e retrocessos, já que subentende mudanças em arraigados padrões morais e éticos, muitas vezes naturalizados.

⁷⁰ Entrevista realizada em 07 de julho de 2008.

Fortaleza desde 1994, disse-me em entrevista que a primeira *drag queen* que viu, ainda em São Paulo, foi Márcia Pantera, em 1985, na boate *The Club*, na Alameda Jaú. Pantera foi sua mãe na arte da montagem *drag*, contratando-a, inclusive, para fazer shows com ela como sua sócia. Com o tempo, a “tutora” incentivou-a a seguir fazendo performances por si própria. No entanto, revela Saick, “em São Paulo eu era só mais uma”.

É interessante observar que Gontijo (2009) e Trevisan (2007) aludem à década de 90 quando falam do *boom drag* no Rio de Janeiro e em São Paulo, e não aos anos 80. No contexto carioca, o primeiro afirma que diferentes mídias – o cinema, com o filme australiano “Priscila, a Rainha do Deserto”; e a música, com a banda americana *Army of Lovers* – ajudaram a vulgarizar o termo. Em São Paulo, Trevisan conta que as *drags* entraram em cena atuando a partir de uma conceituação mais flexível de “travestismo”. O autor parece confuso ao tentar descrever o que seria uma *drag*: “Além de atores transformistas, eles se distinguem dos travestis comuns por andarem vestidos de homem, no cotidiano, e até exercerem profissões respeitáveis” (TREVISAN, 2007, p. 246)



Detalhe de alguns cartazes de eventos mais antigos da boate colados nas paredes do *dancing*. No da esquerda, datado de 2002, é possível ver Saick Samssaha e sua “mãe”, Márcia Pantera. Foto: Juliana Justa.

Satyne Haddukan e Sayck Samssaha, ícones *drag* locais, mencionaram que a primeira *drag* de Fortaleza foi a humorista Romeirinha Escrachada, no começo da década de 90. O estilo de Romeirinha estava mais para “caricata”, ou seja, para um tipo de performance na qual o principal atrativo era o que consideram uma paródia exagerada da mulher, com muitos enchimentos nos seios e nas ancas, algo que remetia, segundo elas, a um palhaço.

As *drags* de Fortaleza, tendo por referência a pesquisa etnográfica de Gadelha, J. (2007), podem se montar de três maneiras. A montagem caricata (a de Romeirinha Escrachada, por exemplo) é voltada principalmente para o riso. Já a amapô⁷¹ aproxima-se mais da imagem da mulher clássica dos padrões heteronormativos de feminilidade, sem tantos exageros na montagem e na maquiagem, aproximando-se da montagem transformista. A “andrógina”, que junto com a caricata faz parte do rol das montagens *drag* “exageradas”, “abusa” de cores flúor, de brilhos, adereços como chifres, caudas, fogo, carne crua etc. Músculos e pêlos também podem fazer parte das “andrógenas”. Satyne Haddukan, em entrevista cedida a Gadelha, J. (2007, p.49-50), faz uma síntese das três montagens, deixando claro que muitas vezes a *drag* pode transitar entre elas:

Mas eu às vezes me monto de amapô, que é uma montagem mais simples. Na montagem amapô eu faço um corpo com muita feminilidade, eu procuro não mostrar nenhuma característica de bicho, assim, eu não uso rabo nem chifre. Amapô significa racha, então a montagem amapô tem que ser um pouco parecida com o modo como as mulheres se produzem. Mas essa montagem não pode ser igualzinha à maneira como as mulheres costumam se produzir. *Drag* é sempre mais exagerada. [...] eu monto de amapô quando tô com preguiça de fazer uma montagem andrógina, esta sempre dá mais trabalho de fazer. Ela leva mais tempo pra ser executada. Quando eu me monto androgenamente eu levo no mínimo três horas pra ficar pronta, enquanto uma montagem amapô pode ser feita em uma hora e meia [...] Agora uma montagem que eu nunca fiz é a caricata. Eu até acho as *drags* caricatas realmente engraçadas, mas elas são muito feias, elas não tem glamour. As *drags* andrógenas podem ser esquisitas, mas ainda assim são glamourosas. Elas têm um aspecto artístico, parecem obras de arte. Mas as *drags* caricatas parecem palhaços. As caricatas fazem de tudo para ficarem engraçadas. Elas passam o batom de modo que deixa a boca torta, só usam peruca de plástico. As *drags* caricatas são tão caricatas que no momento que alguém as vê já sente vontade de rir. É impressionante! (p.49-50).

Em Fortaleza, conforme os entrevistados, a boate que “catapultou” as *drags* para a fama foi a *Broadway*, inaugurada entre 1997 e 1998, situada no bairro

⁷¹ Amapô, no bajubá, significa “mulher”.

nobre Aldeota, mais especificamente à rua Carolina Sucupira. Nas palavras de Saick, em entrevista por mim realizada:

Foi a Broadway. Na verdade, já existiam as drag queens aqui, quem fazia as histórias era a Romeirinha Escrachada, por mais que ela fosse uma caricata, fazia a linha drag queen. Tinha ela, o Benita, a Roberta Killer, outras duas que não estão mais entre nós. As perucas delas eram muito montadas, estilo penteados de época, o delas.

Por falar em perucas, os famosos “picumãs”, Saick considera-se a precursora das perucas lisas e do bate-cabelo entre as *drags* de Fortaleza. “Sou a mãe de todas daqui de Fortaleza, da maioria que bate cabelo!”. O bate cabelo é uma das técnicas mais características das *drags* na qual o “picumã” é “chacoalhado” para diversos lados em um intenso movimento da cabeça e do corpo. No entanto, em algumas performances o corpo pode permanecer parado enquanto pescoço, cabeça e “picumã” movem-se freneticamente. Bater cabelo exige muita arte, já que um picumã mal colocado que venha a descolar e cair pode ser um verdadeiro desastre e estigmatizar a *drag* em seu meio.

Além da Broadway, o bar The Birdcage e as boates Renaissance, Thor, Kiss e Queens, todas na Praia de Iracema, foram espaços nos quais as performances *drag* tiveram seu auge, já nos primeiros anos do século XXI. Todas as citadas, no entanto, já fecharam suas portas. Atualmente, as *drag queens* são as estrelas de um concorrido concurso que acontece na boate Divine, o Top *Drag* Divine, e das festas de reveillon da casa.

Palco de importantes concursos tais quais o “Transformistas do Ano” e o citado “Top *Drag*”, a Divine é, atualmente, a boate “ativa” que mais perdura no cenário LGBT de Fortaleza. Inaugurada em de janeiro de 2000, continua a apresentar espetáculos de transformistas, travestis e *drag queens* todos os finais de semana desde então, configurando-se como o ápice para a visibilidade do *performer* na opinião de todos os entrevistados. Nas palavras da transformista Condessa Mireille Blanche ⁷²: “... se não passarem pelo palco da Divine pra dar o nome delas lá, é como se tivessem ido à Roma sem ver o Papa”.

A boate Donna Santa, localizada na Praia de Iracema, próximo ao Centro Cultural *Dragão* do Mar, também abre espaço para performances trans, porém de

⁷² Entrevista realizada com Condessa Mireille Blanche em 3 de dezembro de 2008.

forma não tão sistemática (não há shows das trans todo final de semana, por exemplo). A principal característica são as festas temáticas voltadas aos LGBT. Sua estrutura é bem maior, mas se assemelha à proposta da Divine. O primeiro espaço é uma enorme pista de dança, com iluminação e decoração colorida e chamativa. Pequenos blocos pretos, espécies de minipalcos, são colocados na pista, servindo de ribalta para os frequentadores, que muitas vezes sobem neles e fazem seu próprio “show”. Há um outro espaço, destinado principalmente a bandas de forró, axé e *pop rock*, com diversas mesinhas e cadeiras. Outro diferencial é o preço do ingresso, que geralmente gira em torno de 15 reais, praticamente o dobro daquele cobrado na Divine. A maior amplitude do espaço e o pequeno tamanho do palco em relação ao resto do recinto fazem com que a interação dos *performers* e platéia pareça ser um pouco menor.

Divine e Donna Santa são, atualmente, as únicas boates que oferecem esse tipo de performances para o público de Fortaleza. Isso não significa, entretanto, que elas não possam ocorrer em outros locais e circunstâncias. Os *shows* em saunas são bastante comuns, alguns *performers* animam festa de aniversário, despedida de solteiro, encerramento de congressos, paradas pela diversidade sexual etc.



Ambiente interno da boate Donna Santa. Foto: Juliana Justa.

Fazendo uma espécie de “mapeamento” das localizações das boates da cidade em seus 27 anos de experiência em espetáculos, Lena Oxa assegura que Fortaleza sempre esteve dividida entre duas boates: a “rica” e a do “povão”, esta última localizada sempre no Centro da cidade. Vimos com Gondim (2007) e Ponte (2001) que o Centro, outrora enaltecido como símbolo de beleza e poder na *belle époque*, passou por sucessivos problemas estruturais que acabaram modificando o seu espaço no imaginário da cidade. A saída das elites por conta da crescente aglomeração do trânsito de pessoas e de automóveis, a função cada vez mais comercial do bairro, o surgimento de outros pontos comerciais e de lazer contribuíram para uma espécie de “rebaixamento” do Centro no ranking de locais atrativos para determinada porção da população, que prefere se divertir nos *shopping centers* (que englobam muitas possibilidades de entretenimento e de compras em um relativamente mais “limpo e calmo”).

A divisão entre “rica” e “povão”, entretanto, não significava necessariamente uma rígida segmentação do público. No começo dos anos 80, alguns dos entrevistados já observavam que as “bichas chiques” e as “bichas cangalhas”, apesar das diferenças econômicas, acabavam se divertindo nos mesmos lugares:

*Além do Casa Blanca, na Duque de Caxias, próximo à praça Coração de Jesus, existia a boate Navy. **Sempre Fortaleza dividiu-se em duas boates, incrível, não passa de duas! Tem a rica e a do povão, que fica sempre no Centro da cidade.** Mas não quer dizer nada, fazer show nas duas é gratificante. Complicado é fazer shows em boates de gente chique, porque elas não aplaudem, fazem de conta que não é nada. Só que quando elas vão para a boate do povão, elas aplaudem e viram a perna de tanto rir, consequência da mudança de caráter. Isso é porque querem seguir um padrão de “chiquereza” que elas chamam, mas é tudo igual, não muda nada, até porque quem frequenta a chique, frequenta a do povão, e nesta entram na concepção, elas observam, curtem o show, brincam com as pessoas. Lá na das chiques elas só vão para repudiar, tipo uma mudança de comportamento, uma lavagem cerebral que elas fazem, mas isso faz parte do comportamento humano, do nosso mundo GLS (Lena, grifos meus).*

É o seguinte, o povo dizia, na época da Navy, que tinham as “Perolitas”, que eram as filhas de empresários, tinham dinheiro, usavam bons perfumes... E tinham aquelas que iam a esses locais sem ter dinheiro, mas se chamavam as “Bichas Sabonetes”. Muito lindinhas, perfumadinhas e

“lisinhas”⁷³, mas sempre reinando no mesmo local. É tanto que na boate Casa Blanca, do Centro, o pessoal diz que vão as cangalhas, só que não! Iam pra Navy, essa gente fina? Iam, mas iam também pro Casa Blanca porque lá o pessoal era mais light, à vontade. Quando começava o show, eu não sabia se dizia ‘sejam bem-vindos à boate Casa Blanca’ ou sejam bem-vindo a “La maison blanc”. Cito esses dois nomes da boate, porque ali tinha tanto as finas, as requintadas, como as minhas amigas cangalhas, jogadérrimas, mas finas, que estão vivendo, como todas. Então, gente, vamos esquecer. Somos todos seres humanos! (Dayany Princy).

O High Society está lá e com direito a infiltrações de subúrbio, os rapazinhos, as bichinhas bonitinhas, juntam seu dinheiro pra pagar a entrada, mas estão lá marcando presença. É besteira dizer que só vai fina. Tendo ingresso, todo mundo entra em todo lugar. Lá dentro todos se igualam, mesmo a que usa perfume da Lady Di e a outra que usa Água de Alfazema. Todas se igualam no instinto de encontrar alguém ou ver o show da drag, de se espelhar na drag, porque todas elas têm seu público, né? (Afonso).

Contudo, pessoas de diferentes classes sociais se divertindo em um mesmo recinto não é, necessariamente, sinônimo de igualdade entre pares. Como bem ressaltou Benítez (2007, p.138), existem locais nos quais é possível “brincar” com as barreiras sociais, “sem querer dizer com isso que as barreiras venham a desaparecer”.

No entanto, é importante ressaltar que o Centro também exerce grande fascínio para outras pessoas e possibilidades de lazer nem sempre compartilhadas com a maioria. Essa parte da cidade foi enfaticamente citada por todos os entrevistados como importante reduto da boemia gay. Afonso, que brincava em sua juventude nos carnavais que aconteciam nas ruas Duque de Caxias e Dom Manoel, nas décadas de 60 e 70, tem uma interessante hipótese sobre o porquê de o Centro ter um “algo a mais” sedutor para os homossexuais daquele tempo e os de agora:

O centro de todas as cidades é um objeto muito afrodisíaco. A “pegação” existe muito no centro de todas as cidades, isso é no mundo inteiro. A beira da praia existe, o pontão existe, mas parece que o centro exerce um fascínio nas pessoas por achar que ali tem o produto do pecado e do prazer [...] A avenida Duque de Caxias era cheia de inferninhos, barzinhos. O mais famoso deles era o Duques e Barões, onde toda a galera se reunia e enchia a cara antes de ir às poucas boates que existiam. Isso era muito forte no centro, não só aqui, no Rio também, os Arcos da Lapa, a Via Ápia... Em São Paulo também. As pessoas não queiram me dizer “Ah, eu não estou no Centro”. Se você fica plantado numa esquina de madrugada

⁷³ Aqui, Dayany utiliza uma conhecida expressão cearense para qualificar uma pessoa que não possui boa condição financeira: “lisa”.

dá pra ver muita gente fina passando no centrão atrás dum bom vigia, dum bom pedreiro, de um bombeiro que está ali a fim de te dar prazer... Isso é patente e quem diz que isso não existe é porque faz parte da linha pseudofina, isso é besteira.

Algo como um “paraíso perdido”. Boates, bares, saunas, cinemões, cabarés... Por mais que esses estabelecimentos existam em outros lugares da cidade, o Centro aparece nas falas nativas como um importante reduto *gay*. Em minhas incursões noturnas por esse bairro, em conversas com amigos, *performers*, frequentadores, garçons, taxistas, transeuntes, profissionais do sexo, militantes do movimento LGBT, pude escutar que ali é possível ter acesso a prazeres (homoeróticos ou não, pagos ou não) de forma mais aberta e legitimada do que em outros locais.

É interessante observar que atores sociais os mais diversos podem significar os espaços da cidade de maneira diferenciada e que essas significações podem entrar em conflito com outras, como aquela do Centro decadente e cotidianamente “caotizado” pelo intenso fluxo de carros, vendedores gritando suas ofertas, mendigos acostados nas paredes de lanchonetes ou nas praças, trabalhadores distribuindo pequenos folhetos de planos odontológicos ou de cursos preparatórios para concursos públicos...

A Praia de Iracema também foi lembrada pela transformista Flávia Fontenelle, para quem, nos dias de hoje “a vida *gay* fortalezense se resume à General Sampaio, à Divine nos finais de semana, e à Praia de Iracema”. Talvez não seja por acaso que os lugares referidos pela transformista sejam aqueles nos quais estão localizados as boates Divine e Donna Santa.

A cidade metafórica que se insinua no texto claro das cidades pode votar certos lugares à inércia e ao esquecimento, assim como compor os chamados “torneios” acidentais e raros, fazendo referência à cidade transumante de Certeau (1994). Fazendo uma analogia com Perlongher (1987, 1995) e Butler (2001, 2003, 2005), as caminhadas podem significar certos lugares da cidade como territórios marginais, nos quais a dinâmica não vai ao encontro do que é propagado como moralmente correto e saudável, criando seres “à margem” do socialmente recomendável.

A “marginalidade” também pode ser remetida ao drama social de Turner por provocar uma quebra no que tradicionalmente é considerado como seguro. Os

atributos liminares do “marginal”, no entanto, não necessariamente permanecem com esse *status* estigmatizado. Sair da liminaridade e conquistar um espaço outro no tecido social depende de rituais públicos, que nem sempre surtem os efeitos esperados, podendo manter a situação anterior.

A construção das boates *gays* nas quais as performances de transformistas, travestis e *drag queens* são a grande atração, levando-se em conta também as redes de sociabilidades (homossexuais ou não) que se constroem nesse processo (já que a boate não se situa em uma cidade só de homossexuais), contribuíram para redesenhar a Fortaleza de determinados mapas e planos estratégicos.

No entanto, o abrir e fechar das boates, as idas e voltas das principais estrelas para a Europa, as batidas policiais (menos corriqueiras, porém ainda existentes), as participações em programas de televisão (tanto nos de entretenimento quanto nos policiais) mostram avanços e retrocessos que se interpenetram, sendo impossível chegar a uma “conclusão” sobre o papel das boates *gays* e seus *performers* trans em Fortaleza. Isso pressuporia uma cristalização dos acontecimentos históricos, das subjetividades, das indeterminações intrínsecas aos processos sociais. Afinal, como poeticamente afirmou Certeau (1994, p.183), “caminhar é ter falta de lugar”, ou seja, os percursos pela cidade não estão imunes a práticas significantes que podem compor outros espaços ou mantê-los em sua inércia.

3. O NARRÁVEL E O INARRÁVEL: PERSONAS DA NOITE E SEUS BAFONS⁷⁴.

O percurso dessa pesquisa na escolha por entrevistados foi tecido aos poucos e permeado por surpresas. Inicialmente, quando ainda pairava certa dúvida quanto a focar ou não a dissertação nos espetáculos performatizados por travestis, a idéia era a de me deixar afetar pelo campo para, posteriormente, decidir. Nas primeiras idas à boate Divine e ao assistir às primeiras performances, observei que delimitar o trabalho só às *performers* travestis era possível, mas também notei que a riqueza desse tipo de performance estava entremeada a outras que, assim como ela, podiam ser consideradas dissidentes da heteronorma: transformistas e *drag queens*. O desafio agora posto era o de trabalhar apenas com as travestis ou com as três categorias. Decidi-me pela segunda opção.

Até o momento, discussões sobre sexualidade, gênero, montagem, e a relação entre as boates e a cidade, foram feitas. Entretanto, no capítulo que ora inicia, o objetivo é discutir as experiências dos dez entrevistados a partir das narrativas biográficas, metodologia adotada pela antropóloga Suely Kofes (2001).

A abordagem biográfica da autora tenciona chegar a uma etnografia da experiência partindo de três pressupostos. No primeiro deles, afirma que não narrar algo ou alguém é um eficaz mecanismo de instituí-los, metaforicamente, como mortos. O seguinte é o de que a memória se constrói em um jogo de lembranças e esquecimentos, no embate entre o que é lembrado e o que é esquecido. O terceiro decorre dos dois primeiros e considera a presença de conflitos políticos que permeiam a construção das narrativas, sua lembrança e o seu esquecimento.

Não há uma pretensão de cobrir todos os aspectos da vida da(s) pessoa(s) em questão. Ao invés disso, a delimitação leva em conta o recorte proposto pela pesquisa. Logo, cada biografado constrói uma forma peculiar de contar as suas vivências e experiências, o que pensam sobre suas ações, as ações dos outros com quem partilham ou partilharam determinados contextos. Ele seleciona, no curso de sua vida, aquilo que o marcou. Dá ênfase a alguns momentos, não cita outros, traz algumas redes de relações e outras não. O que

⁷⁴ Tendo como referência o bajubá, bafon (do francês *bas-fond*) significa um acontecimento que já passou, que acontece no presente, ou que aponta para futuros episódios.

importa para o pesquisador, portanto, são os sentidos e significados que os narradores constroem em relação às lembranças que trazem em suas narrativas:

Vários trabalhos que têm na história de vida um instrumento heurístico não lidam com uma noção de história como sentido (direção), embora pressupunham sim as possibilidades interpretativas de suas experiências pelos próprios agentes e não descartam estes sentidos como vias de acesso compreensivo e explicativo. Mesmo porque os sujeitos sociais são em si mesmos entrecruzamentos de relações, as quais estão ligados, quer pelos significados já dados a estas relações e que constituem os sujeitos enquanto pessoas sociais, quer pelos significados que eles agenciam e narram (KOFES, 2001, p. 25).

No entanto, Paiva (2007) atenta para o fato de que relatar não é simplesmente reproduzir. Por mais que o trabalho de escuta e diálogo com o material das narrativas seja minucioso, “nenhuma perícia [...] vai poder contornar o extravio da voz, a circunstancialidade em que as falas puderam produzir-se, a *aesthesis* que lhe serviu de contorno” (p. 110).

As narrativas dos sujeitos da pesquisa, portanto, não seguem uma linearidade nem se pretendem verdadeiras, no sentido de que não procuro a essência das experiências a mim narradas, mas as interpelo no que elas podem dialogar com os objetivos da pesquisa.

As dez entrevistas realizadas seguiram um roteiro semiestruturado no qual as perguntas giravam sobre o início da vinculação com os espetáculos trans realizados nas boates, as conquistas e dificuldades enfrentadas, as redes de apoio, a atividade que exerciam ou exercem no contexto desses espetáculos (nem todos são ou foram *performers*) e a importância deles para essas pessoas. Perguntadas sobre a necessidade ou não de pôr nomes fictícios no texto, todos foram unânimes quanto ao uso de seus nomes verídicos.

Travestis, transformistas, *drag queens*, *dj* e diretores artísticos (alguns ocupando mais de uma dessas categorias) colaboraram para a feitura dessa pesquisa, narrando suas experiências no contexto das performances trans, com ênfase naquelas que tinham ou têm lugar nas boates. No entanto, esse estabelecimento não aparece sozinho nas narrativas, existindo outros que podem ser entendidos como degraus iniciais e necessários para que se chegue ao palco das boates.

Todas as narrativas foram transcritas por uma pessoa contratada para tal, no intuito de otimizar o tempo. Concretamente, foram mais de 100 páginas

transcritas e cerca de 11 horas de material gravado. Contudo, assim que as transcrições chegavam às minhas mãos, tive o cuidado de lê-las enquanto escutava novamente cada uma das gravações. Dessa forma, pequenas incorreções na grafia do nome de *performers*, boates, bares, ou mesmo trechos quase inaudíveis, mas rememorados pela pesquisadora, foram “resgatados”. Esse momento da metodologia com as narrativas, longe de ser apenas uma tarefa de ler as entrevistas e escutá-las repetidamente, configurou-se como um espaço constante de familiaridade e imersão em relação à pesquisa.

A riqueza das narrativas não se resume apenas ao que nelas está escrito. As ações e contatos tecidos até que ocorressem fazem parte delas. Abordagens nos corredores da boate, contatos conseguidos a partir de amigos, por meio dos *sítes* de relacionamento na internet (prioritariamente o Orkut), telefonemas, idas às suas residências, aos ensaios, ao camarim... Cada uma das dez entrevistas envolve redes de relações que por vezes se entrecruzam com as dos demais entrevistados.

A sequencia das entrevistas não foi proposital, mas construiu-se com as surpresas e intempéries do campo. Quando estava na quarta delas, notei que estava entrevistando *performers* e diretores artísticos pioneiros na cidade, assim como aqueles mais novos, que mal eram nascidos quando seus “predecessores” começaram. Isso me permitiu entrar em contato com experiências que tiveram lugar nos anos 70, 80, 90 e na atual década do século XXI.

Portanto, abro o capítulo apresentando quem são os dez narradores por mim entrevistados, as situações em que esses contatos foram desenvolvidos e seus desdobramentos. Posteriormente, discuto as narrativas dividindo-as por blocos temáticos de acordo com sua constância na maioria das entrevistas. Contudo, singularidades também se fazem presentes, mostrando a complexidade da trajetória de cada *performer* que, não raro, cruza-se com as dos demais.

3.1. AS ESTRELAS DA NOITE...

*** Beto**

Beto, gerente administrativo da boate Divine desde sua inauguração, trabalha no ramo dos espetáculos trans há 27 anos. Nas primeiras idas à boate, era

quase unanimidade os frequentadores dizerem que eu precisava entrevista-lo, já que é conhecedor de toda a sua dinâmica. Minha primeira aproximação de Beto foi em um domingo lotado da boate, no dia do Pagodão. Entre “empurra-empurra” e música alta, consegui falar-lhe e peguei o número de seu celular para posteriormente conversarmos em um lugar mais tranquilo. Em 10 de maio de 2008, conversamos no camarim da boate, em uma calma terça-feira à tarde. Na entrevista, tomei conhecimento de diversos *performers* e boates dos anos 80, 90 e desse século, fato que expandiu meus horizontes de pesquisadora e me ajudou a construir os contatos posteriores. Antes de nos despedirmos, Beto mostrou-me papéis nos quais havia o dia e os nomes das performers que já apresentaram shows na boate, uma espécie de controle das atividades. Aproveitei a ocasião para ver os nomes de artistas que já tinha visto, mas não estava certa de sua grafia.

* Marcos/Flávia Fontenelle

Também pelos corredores da boate Divine, conheci a transformista Flávia Fontenelle, 27 anos⁷⁵. Nesse dia, anotei diversos números de telefones no ambiente relativamente escuro do espaço ao ar livre. Chegando em casa, frustrei-me ao ver que alguns deles estavam ilegíveis! No entanto, o de Flávia/Marcos André (assim escrevi em meu bloquinho) estava legível.

Na primeira vez em que liguei para sua residência (fique em dúvida se chamava Flávia ou Marcos), ele não estava. Na segunda tentativa, ao perguntar “Eu poderia falar com a Flávia?”, escutei uma voz feminina do outro lado chamando “Maaarcos?”. Novamente, ele não estava. No início da noite, para minha surpresa, Marcos (agora sabia como chamá-lo quando o telefonasse) retornou a ligação. Disse-me que sua mãe havia lhe passado o recado de que eu tinha ligado. Mostrou-se bastante interessado em contribuir, enfatizando que não era a primeira vez que fazia isso.

Fui ao seu apartamento na tarde combinada, em 7 de julho de 2008. Quando cheguei, ele estava dormindo, mas havia pedido à sua irmã que o acordasse quando eu chegasse. Ainda com a cara sonolenta, pude notar seu rosto

⁷⁵ A idade dos entrevistados leva em consideração a data em que as entrevistas foram feitas. Ressalto que a ausência dessa informação em duas narrativas partiu da escolha dos próprios entrevistados em não revelar sua idade.

de traços delicados, que fazia uma interessante moldura com a barba por fazer. Nesse dia eu estava gripada, tossindo bastante. Marcos, estudante de jornalismo das Faculdades Cearenses (FAC), providenciou uma garrafa d'água para que tomasse quando a tosse ficasse muito constante. Após a entrevista, quis me mostrar vídeos que baixou da internet, principalmente do transformista Eric Barreto, famoso por suas performances de Carmem Miranda. Ficamos no sofá da sala, assistindo aos vídeos. Marcos narrava-os, comentando as partes que mais lhe interessavam. Enfatizou que o que mais o encantava nas performances de Eric era sua versatilidade ao se metamorfosear em pleno palco. O cuidado com o figurino, a pesquisa para as performances... Tudo isso, em sua opinião, é essencial para a arte do transformismo.

*** Lena Oxa**

Meus primeiros contatos com Lena, 40 anos, apresentadora de um programa televisivo de uma rede de TV local (conforme aludido no capítulo 2), deram-se graças ao intermédio de um amigo que a conhecia. Esse me repassou seu msn⁷⁶ e eu a adicionei aos meus contatos. Travadas as primeiras conversas, marcamos a entrevista no Centro Cultural Banco do Nordeste, situado no Centro da cidade, em 09 de julho de 2008.

Após cerca de uma hora de espera, ela chega desculpando-se pelo atraso. Estava em uma reunião sobre a Parada da Diversidade Sexual, que aconteceria no mesmo mês da entrevista, e da qual seria madrinha. Subimos ao terceiro andar do Centro Cultural, pois lá era mais silencioso e mais reservado. Enquanto a entrevista transcorria, fomos interrompidas por seguranças do local. Ficamos um pouco surpresas e pensamos que eles iriam falar que ali não era permitido gravar entrevistas.

Entretanto, ao invés de uma possível advertência, os dois seguranças perguntaram se ela era a Lena Oxa, famosa travesti que apresentava o programa “Manias de Você” da TV Diário, e disseram ser seus fãs! Após essa interrupção, demos continuidade à entrevista. Ao final, quando íamos embora, Lena despediu-se dos “fãs” e pediu o nome deles para mandar-lhes um beijo durante a apresentação

⁷⁶ Software de troca de mensagens instantâneas pela Internet.

do programa. Os seguranças entreolharam-se meio sem jeito e disseram: “pode falar que é da segurança do Centro Cultural, não precisa citar os nomes”...

*** Afonso Matos**

O contato com Afonso, 62 anos, diretor artístico de boates nos anos 90, foi propiciado por um amigo que me repassou seu perfil no *site* de relacionamentos Orkut. Por meio do *site*, apresentei-me e falei da pesquisa para o mestrado. Afonso, atualmente professor aposentado da UFC, mostrou-se bastante interessado na pesquisa e a entrevista aconteceu pouco depois. Sugeri que ela fosse realizada em uma das salas da Casa de Cultura Britânica da referida Universidade, da qual já foi professor.

Afonso foi bastante gentil e solícito. Antes de iniciarmos, perguntou: “Dá pra gravar muito tempo? Porque eu faaalo... (risos)”. Concedeu-me uma das entrevistas mais longas, no dia 30 de outubro de 2008, na sala destinada aos professores da referida Casa de Cultura. Entremeada pelo barulho do ar condicionado e por algumas interrupções decorrentes da entrada de professores no recinto, Afonso falou sobre o contexto das homossexualidades na cidade desde a década de 60, das primeiras boates, fornecendo interessantes informações sobre os primórdios da cena dos espetáculos trans em Fortaleza.

*** Fábio/Condessa Mireille Blanche**

Consegui o contato do intérprete de Condessa Mireille Blanche durante o ensaio que pude acompanhar no início de novembro de 2008. Fábio, 39 anos, contador, também é transformista e diretor artístico da boate Divine. Sugeri que o entrevistasse em uma sauna, no centro da cidade, no dia 3 de dezembro de 2008, antes que as atividades começassem. Enfatizou que eu tinha que chegar cedo porque não poderia entrar, já que sou mulher. Nas saunas *gays*, os homens, e apenas eles, ficam somente com uma toalha amarrada à cintura. Ao chegar, falei com o porteiro, que pediu para que chamassem Fábio. Ele veio ao meu encontro com o “uniforme oficial” das saunas *gay*: apenas com uma toalha! A entrevista teve lugar no jardim da sauna, que antecede a entrada oficial do estabelecimento, espaço

quase “neutro” para minha presença *non grata* nesse ambiente. O fato de eu estar ali provocou alguns olhares de curiosidade.

Sentados em banquinhos no jardim da sauna, conversamos por cerca de 40 minutos, tempo que não pôde ser estendido por conta de compromissos de Fábio com a sauna.

*** Ricardo Dione/Dayany Princy**

Antes mesmo de conhecer pessoalmente Ricardo Dione, 48 anos, já tinha visto a transformista Dayany Princy no encerramento de um evento pré-Parada da Diversidade Sexual, promovido pela ATRAC em junho de 2008, chamado “Prazer, nós existimos”. Gravei em minha câmera digital um pequeno vídeo de Dayany cantando uma música da cantora Cher e, posteriormente, deixando uma mensagem de paz para a platéia. Não tinha a mínima idéia, até então, de que estava frente a um dos precursores dos shows de transformismo em Fortaleza. O nome de Ricardo/Dayany Princy já tinha sido citado por praticamente todos os entrevistados. Coincidentemente, um outro evento organizado pela ATRAC favoreceu outro encontro com Ricardo. Em dezembro de 2008, fui convidada para a confraternização de Natal da aludida ONG e lá se encontrava ele, além de Lena Oxa e de representantes da prefeitura e do Estado (Ricardo é funcionário público da Secretaria de Planejamento e Gestão do Governo Estadual).

A conversa com ele (estava “desmontado”), nessa noite, rendeu uma outra bem mais extensa e gravada em mp4 em 15 de janeiro de 2009. Dessa feita em sua casa, na qual também há um espaço para a realização de festas, falou-me de sua incursão no transformismo bem como da história das boates em Fortaleza. Após a entrevista, que transcorreu à noite, Ricardo me disse que poderia disponibilizar fotos suas da década de 80, durante a qual fez parte do grupo Metamorfose Show. No entanto, ele teria que procurá-las, já que não sabia exatamente onde estavam. Combinei de telefonar-lhe e depois pegar as fotos. Acompanhou-me até o ponto de táxi, que ficava próximo a uma conhecida rede de supermercados, e despedimo-nos.

Encontrei-o outras vezes em lugares diversos: na boate Divine, no Miss Gay Ceará 2009 (ocorrido em 01 de agosto de 2009), e novamente em sua residência, em 05 de agosto, para dispor das fotos de décadas anteriores.

* James/Satyne Haddukan

Já tinha visto James, 33 anos, maquiador, quando acompanhei os ensaios para o Halloween da boate da Divine, em novembro de 2008. Nessa ocasião, conversei com vários *performers*, mas não foi possível falar com James. Meses depois, durante o Miss Gay Vila Manoel Sátiro, no Grêmio dos Ferroviários, em abril de 2009, observei que lá estava o intérprete de Satine Haddukan “desmontado”, segurando uma maleta (estaria Satyne dentro dela?). Fui até lá, fiz a costumeira apresentação e consegui o número de seu celular.

Consegui entrevistá-lo após duas tentativas, em 06 de maio de 2009. O lugar do encontro seria em sua própria residência. Lá chegando, inicialmente confundi a casa de sua mãe com a sua, já que são vizinhas. Logo sua mãe falou que eu poderia entrar na casa de James através de uma porta que comunicava as duas residências. Já do lado da casa do *performer*, havia uma enorme cadela que não parava de latir! Quando veio ao meu encontro, tentou acalmar-me dizendo que ela era “mansinha”. Sentada em seu sofá (James permaneceu na cadeira próxima ao computador), começamos a entrevista. Antes, entretanto, sua cadela tentou “abraçar-me” (talvez “retribuindo” o carinho que estava fazendo nela), dando-me um enorme susto!

James impressionou-me por sua altura e por sua voz bastante grave, que não faz questão de disfarçar quando realiza suas performances. Lembrei do estranhamento que senti quando vi pela primeira vez um *show* de Satyne Haddukan, logo no começo da pesquisa de campo, no qual ela também era apresentadora: a maquiagem flúor, as sobrancelhas bem delineadas, a imensa peruca *pink* flúor e botas altíssimas inicialmente pareciam destoar, para mim, com a voz grossa. Essa impressão aos poucos foi se desfazendo à medida que me familiarizava com a cena dos espetáculos trans.

* Aleksandro (Sandro)/Saick Samssaha

A indicação de Sandro, 35 anos, cabelereiro e intérprete de Saick Samssaha, veio de James quando o entrevistei. Segundo ele, Saick é uma das *drags* precursoras da cidade e seria essencial entrevistá-la. Como, na ocasião, não tinha o número de seu telefone, deu-me o do dono da boate Donna Santa, Leco

Silva, que gentilmente me repassou o contato de Saick. Pouco mais de uma semana depois, no dia 14 de maio de 2009, consegui entrevistá-la no apartamento de um amigo seu, na Praia de Iracema.

Sandro recebeu-me em uma quinta-feira. Chamou-me a atenção o fato de possuir pequenos seios, o que só pensei acontecer com travestis. Antes de iniciar a gravação, disse-me que preferia ser chamado de Saick e assim o fiz. Trouxe-me trouxe um copo d'água e perguntou se o lugar onde estávamos, na varanda do apartamento, era bom para a realização da entrevista. Durante quase 50 minutos, em uma agradável tarde ensolarada, Saick narrou sua trajetória e contou interessantes acontecimentos que tiveram lugar não só em Fortaleza, mas também na cena trans de São Paulo.

*** Cláudia Ferraz**

O contato com a *performer* travesti Cláudia, 28 anos, também se deu pelo Orkut. Adicionei-a já me apresentando como pesquisadora. Rapidamente marcamos a entrevista, que aconteceria em sua residência, no dia 28 de maio de 2009. Cláudia mora em um sítio na periferia da cidade, no qual também se encontra o seu local de trabalho: um depósito de materiais de construção.

Ao entrar no sítio, pude ver algumas galinhas e cachorros espalhados pelo terraço. Cláudia apareceu com um vestido comprido (estampado com cores vermelhas) e com os longos cabelos soltos. Trouxe duas cadeiras para a varanda de sua casa e lá começamos a conversar. Vez por outra, cacarejados e latidos disputavam com nossas vozes.

*** Dj Elias**

O último entrevistado para a pesquisa foi o *DJ* da boate Divine, Elias. Já havia falado rapidamente com ele durante o já citado ensaio que antecedeu o Halloween da boate. Na época, não fazia parte de meus planos entrevistá-lo. Porém, ao perceber que ele exercia um importante papel na dinâmica das performances da boate, mudei de idéia.

Reencontrei-o apenas em maio de 2009, quando pude acompanhar a montagem de três transformistas no camarim da boate. Conversamos longamente,

mas eu perguntei se também poderíamos conversar outro dia, em um lugar mais calmo e silencioso. Um mês depois, em 17 de junho de 2009, a entrevista teve lugar na sua residência, em uma quarta-feira à noite.

Elias logo me mostrou seus cases de fitas K-7, que estavam cuidadosamente guardados em um guarda-roupa. Muito organizado com seu material de trabalho, enumerou todas as suas fitas, colocando o mês e o ano. Em uma delas, havia o carimbo da boite 1530, datada de outubro de 90! Há 24 anos vive da profissão de *Dj* em boates *gays*, com pequenas exceções nas quais realizava bicos.

A entrevista aconteceu em seu quarto. Observei que havia dois aparelhos de som em cima de uma mesinha: um mais antigo, um *microsystem double deck*, no qual me mostrou duas músicas, em duas fitas diferentes: “*Blue Savannah*”, da banda inglesa *Erasure*; e “*Listen to your heart*”, da cantora americana *Sonya*. “Tem como dizer que essa fita tem 19 anos?”. O outro, mais recente, não tinha espaço para fitas K-7. Observei o cuidado de Elias com as fitas, com o aparelho mais antigo... Em determinado momento, limpou, com cotonete embebido em álcool, o local onde elas são postas. Pediu-me para esperar que secasse para que não deteriorasse a fita que dali a pouco me mostraria. Tendo músicas de diversas décadas como trilha sonora, a entrevista durou 1 hora e 20 minutos! Quando de seu término, Elias convidou-me para um lanche em uma pequena lanchonete próxima à sua casa, onde continuamos a conversar, dessa vez sem a preocupação em gravá-la no mp4.

3.2. NARRATIVAS E TRAJETÓRIAS

Apresentados os 10 narradores, agora o foco recai sobre suas trajetórias⁷⁷ (KOFES, 2001) no contexto dos espetáculos trans em Fortaleza. Cada narrativa é

⁷⁷ O conceito de trajetória, para Kofes (2001), significa o processo de configuração de uma experiência social singular. A autora chegou a essa definição após uma leitura crítica do conceito de trajetória em Bourdieu, que, ainda conforme Kofes, descarta sua perspectiva subjetiva. Portanto, ela acredita ser possível “encontrar perspectivas que, lidando com uma noção de trajetória, partem da perspectiva do sujeito e de sua narrativa com sequência e sentidos” (p. 24).

trabalhada na sua peculiaridade e em seus entrecruzamentos com as demais, fato que permite elencá-las em blocos temáticos que contemplem esses dois aspectos.

Batismos de montagem

Do desejo de subir ao palco para realizar performances à concretização desse sonho, uma série de rituais de iniciação tem lugar. As primeiras montagens acompanham-se da busca pelo nome que melhor represente o *performer*, seja ele transformista, travesti ou *drag*. A diversidade dos batismos encontra-se não só entre as categorias, mas no interior delas mesmas. Escolhi mostrar trechos das entrevistas relacionados aos batismos separando-os por categorias, no intuito de apontar não apenas as diferenças, mas também as possíveis semelhanças entre eles.

As *performers* transformistas Dayany Princy, Flávia Fontenelle e Condessa Mireille Blanche iniciam:

Resolvi fazer uma performance da Tânia Alves, minha primeira feminina, com a música Pagã. E na época eu estava apaixonadíssimo! 19 aninhos, apaixonado e tudo.... Foi um sucesso, todos gostaram. Aí o Irapuã [Lima, ex-apresentador de televisão] olhou para mim e disse: “apesar desta peruca preta da Tânia Alves, você está algo entre a Mulher Maravilha, que dança e tudo o mais, e a Elke Maravilha... Não, entre A Elke Maravilha e a Mulher Maravilha!” Depois fomos arranjar um nome. E Barná disse: “Dione, vamos ver... A Mulher Maravilha é a Daiane ‘Finsk’”. E eu “Não, não gostei do ‘Finsk’, não”. Então Barná me batizou de Dayane Princy e pegou! (Dayany Princy).

*O Flávia veio da Flávia Cavalcante, Miss Ceará. Coloquei esse nome porque ela era uma pessoa muito comentada no meio, eu escutava muito da turma: o Miss Ceará da Flávia Cavalcante! O Miss Brasil que a Flávia Cavalcante ganhou, foi um Miss muito polêmico por conta da falta de apoio que ela teve, pelo júri ter escolhido e o Sílvio Santos não querer que ela fosse eleita porque um dos grandes patrocinadores era pai da Miss Rio Grande do Sul. [...] Eu achava uma modelo muito bonita, a Claudia Schiffer, e meu primeiro sobrenome foi Schiffer, Flávia Schiffer. **Eu me achava muito bem, até que uma amiga minha disse que até você encontrar sua identidade, você fica em constante mudança.** Eu comecei com Schiffer, quando coloquei minha peruca era Garcia, sem tirar o Flávia, depois foi Adriane Perón, porque foi na época do filme Evita, da Madonna, que eu adoro, além da história do filme em si [...] Quando ganhei o Garota G, era Flávia Pan Chacon, em homenagem a um amigo que faleceu, que morava no Conjunto Ceará, o Fábio, que tinha Pan Chacon no sobrenome. Quando ganhei o Garota G, ganhei muita visibilidade e eu tinha uma amiga com quem ia às festas, a Livia (Ulisses) que já estava em processo de virar*

travesti, tomava hormônio, descia para a rua, mas vivia em casa, não lembro se tinha muito problema com a família, e ele era o chamado viadinho na época, não tinha aquela noção de se vestir bem, maquiar, ajeitar o cabelo. Aí um dia a Lívia disse: “Bicha, que negócio de “Cha Pecó” – ela chamava assim – “muda esse Pan Chacon, isso não existe, você vai usar o meu sobrenome”. Ele se chamava Ulisses Fontenelle. Quando fui no Garota G passar a faixa, na hora de entrar no palco para fazer o desfile de abertura... Era o quarto ano do Concurso e resolveram homenagear a gente, que tinha começado no fundo do quintal, junto com eles. E quando foram anunciar “Eu queria chamar aqui a Flávia Panch... Flávia Fontenelle!”. E aí, pronto! Foi o nome com que me identifiquei e não tem como ou para quê mudar, porque aí se firmou a personalidade. Pediram para eu colocar Vidal ou Girão, meu próprio sobrenome. E eu disse: “Deixa a Fontenelle mesmo, não adianta!” (Flávia Fontenelle, grifos meus).

Na realidade, foi um grande amigo meu, Cláudio, de São Paulo, que me batizou. Foi um nome que surgiu na hora, mas sem nenhum significado. Ele não procurou fazer referência a ninguém, não se inspirou em ninguém, apenas achou que eu parecia com a Condessa e assim a Condessa foi batizada e surgiu, começou a circular tomando a proporção que o personagem tomou atualmente (Condessa Mireille Blanche).

Amigos, apresentadores de televisão, modelos famosas, super-heroínas da televisão e dos quadrinhos... Essas e outras influências vão se juntando e transcendendo os nomes da certidão de nascimento, construindo personagens que não possuem apenas um novo nome, mas também novas formas de andar, gesticular, vestir-se, falar. Novas evocações performativas, semelhantes àquelas do “é um menino” ou “é uma menina”, pronunciadas pelos médicos na hora do parto ou na ecografia realizada para saber o sexo do bebê (MACHADO, 2005; PRECIADO, 2009), são enunciadas, desafiando a lógica heteronormativa: Ricardo é Dayany Princy, Marcos é Flávia Fontenelle, e Fábio é Condessa Mireille Blanche.

Novas formas de enunciação também se encontram no batismo das drags:

Samssaha é por conta do perfume da Guerlain, na época era como se você achasse ouro, as drag queens, transformistas todas compravam. Particularmente, gosto até hoje. Já Saick foi uma leve confusão, porque na época tinha umas amigas mulheres (que são como irmãs pra mim hoje) que pegavam um nome e misturava com outro ou pegava os nossos nomes e faziam de trás pra frente. Meu primeiro foi Ordnassxela, meu nome Alexssandro ao contrário. Daí misturei com o nome de uma amiga chamada Nilza e outra de nome Patrícia, daí saiu no meio o Saick, mas de uma forma totalmente absurda. Foi aí que então eu descobri que Saick era o nome de uma escritora japonesa, depois de muito tempo. Ela, muito famosa, escrevia romances. Nunca li nenhum livro dela, mas fiquei sabendo disso e adotei o nome (Saick Samssaha).

Satyne foi do filme Moulin Rouge, da mesma época que eu comecei a me montar, assisti ao filme. Inclusive, farei um especial agora no final de junho, na véspera da Parada, sábado, sobre o filme Moulin Rouge, que foi o que me inspirou a me montar também. Eram maquiagens bem exóticas, um vestuário bem de cabaré mesmo, do Moulin Rouge, da casa de espetáculos. Então veio daí, da personagem da Nicole Kidman. E Haddukan é o sobrenome de uma ginasta, Andréa Radukan, que ganhou várias medalhas em 2000, eu sou fã de ginástica olímpica. Juntei o sobrenome delas e ficou Satyne Haddukan (Satyne Haddukan).

Perfumes, filmes, brincadeiras com o próprio nome e o de amigas mulheres, e até mesmo ginastas fizeram parte do batismo *drag*. Guardadas suas peculiaridades, os batismos transformista e *drag* possuem semelhanças. O “nome de menino” não é necessariamente excluído, já que não há uma reivindicação de que, a partir do novo batismo, apenas o nome de montagem possa ser proferido. Por outro lado, a forma de lidar com ambos não segue necessariamente uma linearidade na qual a nova alcunha só apareça nos momentos em que o *performer* está montado. Nos dias de espetáculos na boate Divine, não foram raras as vezes em que a apresentadora da noite fez referência a *performers* que estavam desmontados na platéia por seus nomes de montagem. Nas entrevistas, situações nas quais essa linearidade não se faz presente foram narradas por Satyne Haddukan, por exemplo:

*Eu diferencio. Às vezes tem aquela crise de identidade, de perguntar: “Quem sou eu?”! Falo da Satyne usando o “Ela”, como se fosse uma terceira pessoa, às vezes falo dela como “eu”. É meio complicado porque o povo acaba chamando a gente pelo nome artístico mesmo quando não está montado, quando está de homem, né? Ou então, eu montado, há quem me chame de James. Acontece isso. **É legal você ter um personagem, uma outra personalidade, mas ao mesmo tempo é conflitante, porque tem horas que mistura, não tem como você separar. Eu procuro separar porque é uma opção minha** (grifos meus).*

Com as travestis, apesar das peculiaridades, é possível encontrar semelhanças com os batismos de transformistas e *drags*. Iniciamos com a narrativa de Lena Oxa:

Meu caminho foi árduo e duro demais, porque quando você começa tem de ter um nome forte. Meu nome começou como Suzana de Medeiros, não vingou, passei só 15 dias, ninguém conseguia assimilar aquele nome. Passei para Tina Azevedo, por causa da Tina Turner. Quando fui embora para Salvador, em 80 pra 81, mudei para Marta Helena, olha só! Nada a ver! Aí, quando cheguei em Salvador, fiquei com esse nome uns dois anos

ainda. Foi na época em que todos iam para Itália viver suas riquezas todas, quando também fui para lá. Na época eu tinha de fazer coisas que eu não queria fazer, chorava muito. Quando chegava em casa, só tinha um CD, não tinha visto nem a capa ainda, e tinha uma moça que cantava uma música muito bonita chamada “Donna con te” (“Uma mulher com você”), que marcou muito minha vida. Quando lembro, eu me emociono. A cantora é a Anna Oxa, daí pensei que seria demais pôr meu nome de Lena Oxa, muita pretensão, mas num é que pegou? Na Bahia todo mundo já conhecia a Lena Oxa, foi muito interessante, as pessoas pegaram e não largaram mais, um nome bem forte! Quando você fala Lena Oxa o peso do Oxa.... Tem gente até que fala que é de Oxalá, mas não tem nada a ver com Oxalá, não. É Lena mesmo normal. Meu nome é uma característica muito forte, desde então não mudei mais (Lena Oxa).

Cláudia porque é do meu nome mesmo, Cláudio, quando fui menino. E o Ferraz por causa da atriz Carolina Ferraz, que acho muito bonita, gosto muito dela. Misturei e deu nisso tudo. Uma amiga me batizou há anos, gostei e continuei com ele (Cláudia Ferraz).

O nome proveniente do novo batismo de Lena Oxa e Cláudia Ferraz possui uma diferença crucial em relação aos das *performers* acima citadas: faz parte de seu dia a dia. A montagem travesti, ao fazer intervenções no corpo (ingestão de hormônios, aplicação de silicone, entre outras) no intuito de dar-lhe formas performativamente atribuídas às mulheres (à exceção do pênis, que não é retirado), insere-o em um outro patamar de montagem: aquela que não se desmonta ou que dificilmente o faz (BENEDETTI, 2005; COELHO, 2006; SILVA, 1993; VALE, 2005). No entanto, isso não quer dizer que não há uma “montagem em cima da montagem” em dias de shows na boate, em programas de televisão ou eventos nos quais uma apresentação mais elaborada do que aquela do cotidiano seja necessária. Observemos uma interessante fala de Lena Oxa:

A Lena quando está montada é diferente, nem minha cachorra me reconhece, a personalidade é outra. A Lena é a encarnação de outra pessoa, quando boto a peruca e coloco a imagem da Lena, já muda tudo, é incrível. Eu nem mesma sei como ela aprendeu aquilo tudo. É como se fosse uma outra pessoa, incrível!

Lena é uma travesti, comumente considerada “não desmontável”. No entanto, mesmo se seios, hormônios, vestimentas femininas e depilações fazem parte do cotidiano, a travesti pode sim se desmontar, ainda que isso não signifique

se desfazer das intervenções citadas. A Lena do espetáculo não é a mesma Lena do cotidiano.

Pedagogias da montagem

O processo de encontrar um nome forte, uma identidade de *performer*, não se faz isoladamente. A ajuda de amigos, de pessoas experientes na arte da montagem, a ida às boates, concursos de beleza *gay*, os *sites* na internet, entre outros meios, amalgamam-se às primeiras tentativas de montar-se. Toda uma pedagogia da montagem, com suas permissões e proibições, têm lugar para habilitar ou não a candidata *drag*, transformista ou travesti para os holofotes dos palcos.

James, quando ainda não era Satyne Haddukan, refere-se a suas primeiras experiências como “brincadeira” e “desastrosa”. Seu caminho para tornar-se a Top *Drag* Flúor de Fortaleza não se deu sem percalços:

*No princípio foi uma brincadeira, no Halloween de 2002. Nessa brincadeira, o visual não ficou legal. Eu me montei sozinho, não tinha experiência, nem sabia me maquiar. Naquela época era muito difícil encontrar pessoas que soubessem e ajudassem. Não é como hoje em que tudo é mais fácil, maquiagem acessível, você pode ver fotos no Orkut, Fotolog... E eu preferi me montar só uma vez, não queria ser um artista, só fazer uma brincadeira. Porém, fiz uma vez, duas, três e não deu certo [...] Porque ficou feio, aí eu disse que ia tentar até ficar bonito, “quando ficar bonito aí eu paro”. Aí, quando ficou bonito, foi pior, deu mais vontade de continuar [...] Só que até então era por brincadeira e foram 2 anos brincando disso, mas sem subir no palco. Não me sentia preparado, eu não tinha tato com a coisa antes de me montar. Não entendia nada de maquiagem, nem de peruca, era um mundo completamente desconhecido pra mim. Bem, o primeiro palco em que eu subi foi numa sauna. Engraçado, porque fui maquiar uma pessoa que ia fazer o show. Em primeiro lugar, eu ganhei o dom da maquiagem. Eu só trabalhava lá, nunca frequentei, nunca fui fã. Um amigo me chamou e fui, ele era gerente da sauna. Como ali havia muita gente e faltou um funcionário, tive de cobrir seu serviço. Daí ele falou: “ah, você vai fazer show, então!” Quando respondi que nunca havia feito show na minha vida. Assim, tive de me maquiar pra fazer show naquele dia, escolher uma música que eu conhecia, dentre inúmeros CDs lá, não era nem música de drag, mas uma MPB qualquer. E fiz. **No começo foi muito desastroso porque ainda não tinha intimidade com o palco nem com o público, foi meio que uma loucura.** Mas o meu primeiro show mesmo foi no Novos Talentos da Divine, em 2003 (Satyne Haddukan, grifos meus).*

Ao início desastroso de James em suas primeiras performances, seguiram-se ensaios e novas tentativas até que chegasse ao prestígio que hoje

possui Satyne Haddukan. Turner (1988), ao falar sobre os rituais como performance, diz que toda mudança de *status* envolve um reajustamento efetivado por meio de rituais. Esses, por sua vez, revelam princípios categoriais e classificações de determinados processos culturais. Ao galgar patamares até chegar ao *status* de Top Drag, Satyne teve que passar por rituais de iniciação (alguns bem-sucedidos, outros não) necessários para a lapidação de sua performance *drag queen*, com o intuito de chegar a um nível de excelência que a fizesse reconhecida entre as suas semelhantes.

Já o transformista Marcos, quando perguntado sobre o surgimento de Flávia Fontenelle, rememorou situações que começam em sua infância e puberdade:

*A arte está em você desde que você nasce, você sente aquilo. Eu sempre gostei de tudo relacionado à arte, à dança, à música. Comecei a gostar de arte a partir do dia em que vi minha irmã dançando balé clássico no colégio. Achei lindo, fiquei com aquilo e queria muito fazer. Sofri preconceito por parte da minha mãe, também pela falta de informação dela, quando aos poucos fui me descobrindo e me vestindo dentro de casa. **Sempre se começa vestindo dentro de casa!** Um dia me descobri gay, eu morava no [bairro] João XXIII e comecei a ter amigos lá no [bairro] Henrique Jorge, então este bairro é o meu berço, o berço da Flávia. Nas mãos do Ciro Alencar, grande artista plástico, vitrinista, produtor de desfiles para confecções, ajuda os estilistas de Fortaleza, renomado. Na época, existiam brincadeiras com a turma, ali fizeram a escolha da rainha do carnaval. Não havia ninguém para passar a faixa para a rainha, porque a pessoa responsável iria trabalhar até tarde, não podia, daí me disseram: “Vai ser você! Táí, não queria tanto se vestir de mulher?” [...] Eu era muito andrógino na minha puberdade e adolescência, então se eu passasse um lápis em cima e em baixo do meu olho, já modificava, eu ficava impressionado como me transformava. Pegava minha blusa, colocava no cabelo e olhava as atrizes na televisão. **Tudo é o espelho**, o espelho tem essa mágica, aí eu ia lá para frente e fazia penteados com a camisa, tentava interpretar, repetir frases das atrizes nas novelas, isso na minha intimidade, escondido, na minha pré-adolescência. A mamãe saía de casa e eu pegava as roupas de balé da minha irmã para vestir e tentar repetir os passos, mas nunca aprendi a dançar balé [...] A festa do meu lançamento foi o Garota G, que hoje é o maior concurso da região norte-nordeste, que leva a representante do Ceará para o Miss Brasil Gay oficial. O Garota G teve início no bairro Henrique Jorge, em 1998. Eu me montei pela primeira vez em março de 98, depois do carnaval (Flávia Fontenelle).*

Para que Flávia fosse construída, seu intérprete precisou esquivar-se dos princípios propagados por sua mãe sobre como um menino deve se portar. Essa pedagogia da sexualidade, ensinada desde a tenra idade, visa a treinar e a introjetar

comportamentos, desejos e corpos considerados legítimos tendo como referência uma heteronorma naturalizada e “indiscutível”. Nas palavras de Bento (2006, p.90):

A infância é o momento em que os enunciados performativos são interiorizados e em que se produz uma estilização dos gêneros: “Homem não chora!”, “Sente-se como uma menina!”, “Isso não é coisa de uma menina!”. Esses enunciados performativos têm a função de criar corpos que reproduzam as performances de gênero hegemônicas. Conforme sugeriu Butler, são evocações ritualizadas da lei heterossexual.

O espelho, no entanto, teimava em refletir um outro ideal de corpo, um corpo mágico refletido na magia do espelho, bem diferente daquele sonhado por sua mãe. A válvula de escape de seus desejos pelas roupas e trejeitos considerados femininos encontrava espaço em seu círculo de amigos e contava também com o apoio de sua irmã.

O intérprete de Condessa, o transformista Fábio, revelou que, antes de subir aos palcos das boates como *performer* e apresentadora, Condessa circulou por outros tipos de “palcos”: praias, cidades do interior do Ceará e algumas boates (como “público”, e não como destaque da programação).

Eu não cheguei a conhecer algumas boates, outras sim, outras não. Por exemplo, Casa Blanca eu não cheguei a conhecer, nem a Navy, mas conheci a Dreams, onde a Condessa começou a circular. Depois, a Joy, posteriormente a Broadway, posteriormente a Rainbow e a Divine, que foi inaugurada no dia 28 de Janeiro de 2000. Na Divine mesmo a Condessa só pisou em Dezembro de 2005, por incrível que pareça, pois eu realmente dei um tempo para me dedicar a uma outra atividade. Nesse espaço, em que a Condessa saiu de cena, eu me afastei um pouco da contabilidade para me dedicar a uma outra atividade [...] Eu saía praticamente todo final de semana, às vezes pra circular aqui em Fortaleza, às vezes no interior do estado. Passei uma época, em 1997, indo praticamente todo final de semana pra [praia] Canoa Quebrada com Rosana Garden. [...] Era muito gratificante, porque a gente via o carinho das pessoas, que na época pensavam até que éramos artistas, trabalhávamos até com o Fellini por conta da proposta. Ambas muito exuberantes, coloridas. Era muito legal, batiam fotos com a gente. A gente se sentia realmente uma estrela, porque o povo fazia com que a gente se sentisse humano.

As circuladas em Fortaleza e em outros municípios podem também ser interpretadas como um ensaio no qual, ao entrar em contato com as pessoas a partir da performance de Condessa e não a da de Fábio, propiciam um exercício e

aprimoramento de sua montagem, já que essa não se constrói simplesmente com adereços, maquiagens e gestuais diferenciados. O olhar do outro, com todas as suas implicações (morais, éticas etc), também ajuda a lapidar a performance da transformista. Michel de Certeau (2000, p.171) diria tratar-se de “poesias ignoradas de que cada corpo é um elemento assinado por muitos outros”.

Mães e filhas: as famílias trans

Divine Satyne Haddukan, top power hyperdrag, A CAMALEOA FLUOR apresenta

THE HADDUKAN FAMILY in concert

Sexta-feira, 03/01/2009
A CAMALEOA É O SHOW

Sábado, 04/01/2009

Domingo, 04/01/2009
PAGODÃO DA Divine e às 23 horas

Dyego Gable participação especial

Yasharah Haddukan a suavidade, o talento

Yasmin Haddukan a arte drag, o talento

Hevellyn Haddukan a revelação, o talento

rua General Sampaio 1374, Centro
orkut: Boate Divine convida
85 3221 6435

Satyne Haddukan e suas filhas. Fonte: perfil da Boate Divine no site de relacionamentos Orkut.

É comum a pessoa responsável por montar a neófito ser chamada de “mãe”, e suas aprendizes, as “filhas”. Dessa forma, famílias de *drags*, transformistas e travestis são comuns no universo trans. As filhas, ainda não famosas, carregam o sobrenome da mãe e necessitam honrá-lo para com ele permanecê-lo. Todos os *performers* por mim entrevistados já possuem renome na cena dos espetáculos trans, já passaram da fase de filhas para a de mães, sendo corrente encontrar seus sobrenomes em outras *performers*, porém mais iniciantes. Cláudia Ferraz e Satyne Haddukan falam de suas “filhas”:

Eu tenho duas filhas, a Isabella Ferraz e a Stéphanie, que está começando agora, está no mundo da moda. A Isabella participou até ano passado, já está fazendo shows, é uma boa artista também (Cláudia Ferraz).

A gente acaba tendo amigos que querem se montar. Nós os montamos pela primeira vez, daí se tornam afilhados, filhos. Formada a família, vai crescendo na medida em que se vai adquirindo novos agregados, novas pessoas que vão se montando com você e usam seu sobrenome. Eu já parei de dar sobrenome porque já tenho filhas demais, perdi a conta. Dei há pouco tempo pra última e pronto! Sempre digo que tô parando, mas tem alguém que aparece e pergunta: “Você não quer ser minha mãe?”! É legal porque você acaba criando laços de amizade também. [...] Tem a Duda, de São Paulo, tem a Jhenny, de Porto Alegre. Eu faço muito show fora do Estado, então minhas filhas são essas. Tem o Vinícius, que é a Cibelle; tem a Ágata, a Morgana. É um monte. Artemis também. Tem vários aqui, deixa ver quem mais... Tem a Giselle, que foi 3º lugar no Garota G, a Edna, a Yasmin e aí vai. É tanto que perdi a conta! (Satyne Haddukan).

No entanto, o desejo de ser mãe e de ser filha não é uma regra sem exceção. A *drag* Saick Samssaha procura fugir dos “clãs”, mesmo não conseguindo completamente:

Não, não porque não queira... Bem, na verdade eu não quero mesmo! Porque assim, há 5 anos tinha uma drag precursora nessa história de ter filhas, que foi o Mauro Acácios. E começaram a nascer vários Acácios. Sim, só que a gente a chamava de Maura. Mauro Acácios é um maquiador de mão cheia, um ator performático que te deixa de boca aberta, porque a produção toda, de show, é ele. Quanto às filhas, eu até tive, chama-se Ludmilla, como eu a batizei, travesti muito bem sucedida, que me tem como mãe e eu a tenho como filha, então, ela é a minha única “filha”. Houve uma outra que montei por acaso, Tashi Samssaha, mas era só amiga que se montava comigo e tinha dúvida em relação ao nome. Se for pra eu ter filhas, só tenho duas mesmo, que é a Ludmilla e a Tashi.

A dinâmica das famílias trans, uma mistura das reverberações do tradicional modelo familiar e da subversão do mesmo, é descrita por Gadelha, J. (2007, p.52) como uma série de códigos de honra ligados a questões de *status* no mundo da montagem:

[...] cabe adiantar que esses códigos têm como *locus* de expressão as relações tecidas pelas/entre as famílias transgender, ou seja, famílias originadas de laços afetivos-sociais entre transgêneros. Tais famílias têm como eixo central a relação mãe-filha-irmã. Quando um transgênero (*drag* ou transformista, somente) inicia alguém no mundo da montagem sua personagem passa a ser considerada mãe da personagem da pessoa iniciada se esta assim desejar.

Curiosamente, Saick tem uma filha “travesti”, o que demonstra que alguns sobrenomes podem ir além da categoria da qual a “mãe” faz parte, já que Saick é

uma renomada *drag queen*. As famílias, portanto, não possuem um arranjo necessariamente rígido quanto à sua constituição, pois laços de afetividade com outros tipos de *performers* podem reconfigurar essas famílias. No entanto, para continuar fazendo parte da família, é necessário honrar seu nome brilhando nas performances.

Em sua pesquisa sobre *drag queens* em Fortaleza, Gadelha, J. (2007) atenta para o fato de que as filhas não podem ser matriarcas enquanto estiverem sob a “tutela” de sua mãe de montagem. Caso a filha tenha o desejo de ter suas próprias filhas, ou seja, tornar-se mãe, é necessário desvincular-se de sua “família de origem”. Essa dinâmica familiar também é observada com travestis e transformistas, não sendo raro deparar-se com mudanças de sobrenomes de *performers* e o surgimento de novos “clãs”.

Definições nativas sobre os diferentes *performers* do universo trans

Pude observar, durante o trabalho de campo, que cada um dos entrevistados possui definições bem estabelecidas do que seja travesti, transformista e *drag queen* apesar de, no cotidiano, essas fronteiras não serem impermeáveis. Vejamos, a seguir, as definições nativas sobre o que seriam as três categorias. A fala de Beto contempla, em parte, a fala da maioria dos entrevistados:

*Sim, há um diferencial muito grande para o que é transformista, o que é travesti e o que é drag queen. Então, são estilos completamente diferentes, comportamentos diferentes. Transformista é um homem que no seu dia a dia, é um rapazinho e trabalha vestido de mulher, não por uma questão de sobrevivência, mas porque gosta. Todos eles trabalham, a maioria dos transformistas tem uma profissão e tem a arte do transformismo como uma coisa paralela. **Travestis, em sua maioria, são prostitutas e trabalham com espetáculos.** Travesti é luxo, tudo pra eles é mais caro, tudo! Um homem que está virando travesti, um transformista pra passar pra um travesti, não gasta menos de dez mil reais pra moldar o corpo, com próteses. Isso é uma coisa que vai crescendo, né? Ele faz uma parte, se ficou legal ou falta mais um detalhezinho, vem nariz, vem olho, vem boca... Travesti é muito caro! É tanto que quando a gente cobra pelo espetáculo de travesti, às vezes o que se paga não é o preço do que ele gastou. Então quando o travesti vem fazer show aqui na boate, ele não vem pelo cachê, ele vem pelo trabalho que vai mostrar, pela história da boate também, que é muito bonita. E principalmente eles, os travestis que cresceram aqui (não como travesti, mas como transformista), têm um reconhecimento muito grande pela casa. Drag queen é parecido com transformista, tem uma atividade “normal” durante o dia, um emprego de escritório, sei lá. Por*

exemplo, a gente tinha um transformista aqui ma-ra-vi-lho-so: dentista. Nesse final de semana, sábado e domingo, haverá um show de um senhor de idade, com mais de sessenta anos. Ele é casado, tem filhos, netos e não precisa disso, na realidade, é só uma fantasia fazer de shows, sempre teve vontade.

Já Flávia, em sua fala, afirma que a arte de se transformar implica em o artista “montar-se” e depois “desmontar-se”. Como a travesti não se “desmonta” (a não ser por processos cirúrgicos ou de mutilação), não poderia ser considerada transformista. Observa-se, aqui, uma fricção de alteridades (VALE, 2005, 2006), que não é unanimidade nas entrevistas:

*O transformismo pode ser resumido em tudo isso, drag, só não travesti. Transformismo é transformar, mas no caso do travesti, ele não pode fazer um show em que ele tira a maquiagem e volta a ser homem, como o Paulo Diógenes faz com o palhaço, como o Erik Barreto fazia. Então tem esse tipo de diferenciação. Com as Drags, a gente vê isso também, é mais transformismo ainda porque eles fazem um trabalho altamente característico, quem vê não entende o que é. Você vê uma drag produzida e quando tira a maquiagem é outra pessoa. A mesma coisa é o transformista. O travesti, não. Pega aquilo pra vida dele, vive a mulher 24 horas, a coragem dele é maior. A gente, não! **A noite nos esconde, a noite esconde os nossos defeitos. Travesti só se monta, não se desmonta mais. Ela não pode mais ser desmontada. Vai ficar aquilo pro resto da vida** (grifo meus).*

Cláudia Ferraz, *performer* travesti, assim compreende as diferenças entre os três tipos de *performers*:

*A travesti tem corpo feito, tem prótese, cabelo grande, se veste e age como mulher, **tendo uma vida social como mulher**. O transformista não, só se monta, veste aquela aparência física de mulher só para fazer show ou para ir à boates, algum evento. E drag já é aquela coisa mais colorida, expansiva, muito mais técnico, com música agitada, chama mais atenção. Botas, perucas... A drag seria o ápice do colorido e, como posso te falar mais... É aquela coisa do bate-cabelo, que as pessoas gostam muito de ver também.*

Mesmo tendo uma “vida social como mulher”, é possível argumentar que há uma montagem da travesti para a realização de performances nos palcos. Vestidos elegantes, acessórios considerados luxuosos e *make up* elaborada podem ser considerados uma montagem voltada para o glamour dos palcos e dos concursos. Montagem em cima da montagem? Finalizando as definições nativas sobre as diferenças entre os três tipos de *performers*, Saick complementa:

*Eu adoro todos os shows. Tem uma travesti que quando sobe no palco pra fazer show fico babando, Marcinha do Corinto. **Transformista, drag queen e travesti, cada uma tem uma função.** A travesti, a história é muito pra riqueza e viver o corpo. O transformista é aquele rapazinho de dia e de noite sobe em cima do palco como uma mulher elegantíssima, que faz músicas românticas como a Laura Fabian, uma Georgia. Uma drag é um rapaz que é uma louca da cabeça, bota uma peruca colorida, põe aquelas maquiagens exuberantes e sobe pra bater cabelo e quebrar tudo. Tenho essa visão de cada um.*

Se é possível unir os três tipos de performances tendo como critério “artistas, em sua grande maioria homossexuais, que se montam e fazem espetáculos em boates gays”, por outro lado há diferenciações que os situa em posições diferentes dentro desse contexto. Jayme (2001), baseando-se em Lash, afirma que se poderia pensar os *transgender* (a autora inclui também as transexuais) a partir das comunidades reflexivas. Nelas, há uma implicação do sujeito já que ele escolhe ser um de seus membros, com os quais compartilha significados afins. Em determinados contextos, continua a autora, os *transgender* poderiam ser vistos como uma comunidade reflexiva que se une a partir da partilha comunitária de certos significados, mesmo que em outros contextos optem por demonstrar as particularidades que os diferenciam.

Logo, os diferentes tipos de *performers* também reivindicam uma identidade própria ao seu grupo, com fronteiras delimitadas. Apesar dessas não serem estritamente rígidas, as narrativas dos entrevistados mostram que ultrapassá-las sem os devidos rituais pode significar o que Mary Douglas (1976, p.139) define como perigo decorrente de uma poluição: “Uma pessoa [...] que desenvolveu alguma condição indevida ou simplesmente cruzou alguma linha que não deveria ser cruzada”.

Trânsito de identidades⁷⁸

“Cada uma tem sua função”. Essa afirmação de Saick e as outras narrativas mostraram, no entanto, que essas “funções” podem se interpenetrar: *drags* que participam de concursos de transformistas (considerar-se-iam transformistas ou *drags* em uma montagem amapô?), transformistas que também

⁷⁸ Apesar deste subtópico fazer referência às identidades, sua problematização certamente não está restrita a esse momento a pesquisa.

fazem shows de *drag*, travesti participando de concurso de transformistas, *drag* com seios hormonizados ou siliconados... Esse transitar entre as categorias pode ser considerado uma denúncia de que a identidade trans não se cristaliza necessariamente, apesar de suas preferências por determinados tipos de performances. Vejamos algumas dessas situações de “trânsito”:

A travesti Cláudia Ferraz, quando participou do concurso Transformistas do Ano 2008, provocou *frisson* na plateia:

Isso causou até certa repercussão, porque quando me viram lá, engrandeceu o concurso. Concorri porque gosto, sinto-me muito bem fazendo, foi uma força que eu dei, chama mais o público, as pessoas queriam ver como era, se tinha algum preconceito. Os artistas na casa não têm preconceito com quem é travesti, drag, querem integrar e passar grandes espetáculos. Todos têm o mesmo patamar e podem competir.

Já Saick, no início de sua carreira, ainda em São Paulo, ganhou um concurso de transformistas:

Também participei de um concurso chamado “A Bonequinha do Café”, que já era uma parte mais transformista. Por incrível que pareça, ganhei esse concurso e foi aí que fiquei sendo conhecida mais ou menos.

Outro interessante acontecimento foi ver Satyne Haddukan, um dos ícones *drag* da cidade, também conhecida como Top *Drag* Flúor e Camaleoa Flúor, participar do tradicional concurso Miss Gay Ceará 2009. As concorrentes geralmente são transformistas (já houve travesti vencedora, uma das mais conhecidas é Amanda Marques, a principal homenageada da edição de 2009) e lá estava Satyne, representando a cidade do Iguape, caracterizada de mulher rendeira. As fotos abaixo mostram claramente a perceptível diferença entre a montagem que a caracteriza como a *drag* e a outra, bem mais “amapô”, construída para concorrer ao título de Miss Gay.



Satyne Haddukan com diferentes montagens: a primeira, mais comum ao estilo *drag* andrógina; e a segunda, fazendo o estilo amapô. Fotos extraídas do álbum de fotos de seu perfil no *site* de relacionamentos Orkut.

Essas situações permitem, com bastante clareza, situar a discussão das identidades fora de uma perspectiva naturalista, na qual a identificação é construída a partir do reconhecimento de uma origem comum. Refutando essa interpretação, Hall (2000, p.106) faz uso do conceito de *différance*, de Derrida, ao dizer que, embora existam determinadas condições de existência (incluindo recursos materiais e simbólicos para sustentá-las), “a identificação é, ao fim e ao cabo, condicional; ela está, ao fim e ao cabo, alojada na contingência”. Ou seja, uma vez assegurada, ela não anula a diferença, pois é um processo que opera por meio da *différance*, envolvendo um trabalho discursivo, o fechamento e a marcação de fronteiras simbólicas, e a produção de fronteira.

Concursos

No decorrer do trabalho de campo, observei que acompanhar e discutir as performances de transformistas, travestis e *drag queens* nos espetáculos definitivamente não se limita ao fato de ir às boates e assisti-las. Até que a glória no palco seja uma realidade, uma série de rituais de iniciação tem lugar. Entre eles, podemos destacar os concursos de beleza *gay* que acontecem nos bairros,

geralmente nas periferias da cidade. Ganhar esses concursos significa uma porta de entrada para pisar no palco de estabelecimentos conhecidos do público LGBT, por excelência.

Ser uma estrela trans e brilhar nos palcos não faz parte da realidade de todos (as) aqueles (as) que com isso sonham. No entanto, as candidatas neófitas e até mesmo as malsucedidas em suas primeiras tentativas de inserção nas casas de espetáculos e em concursos renomados, como o Miss Gay Ceará⁷⁹ e o Garota G, tinham a alternativa de realizar suas performances na casa de amigos, em reuniões informais.

Ao pesquisar sobre a homossexualidade masculina no Brasil do século XX (com ênfase no Rio de Janeiro e em São Paulo), o antropólogo James Green atentou para a importância das festas “caseiras” para o fortalecimento das redes de sociabilidades homossexuais. Alguns de seus entrevistados narraram ocasiões em que essas festas aconteciam em apartamentos de amigos, muitas vezes à surdina, em plena década de 50: “Os membros da turma costumavam reunir-se no apartamento de alguém para pequenas festas, nas quais ocasionalmente organizavam brincadeiras que imitavam os desfiles de moda e os concursos de beleza” (GREEN, 2000, p. 296).

Mesmo com o passar das décadas e com as ressemantizações da visibilidade homossexual, essa prática ainda se faz presente em muitos Estados brasileiros, incluindo o Ceará. O Concurso Garota G, por exemplo, nasceu da reunião de um grupo de amigos para assistir aos jogos do Brasil na Copa do Mundo de 1998, no bairro Henrique Jorge, na periferia de Fortaleza.

O longo trecho da narrativa de Flávia Fontenelle aponta para a importância dos concursos na vida daqueles que sonham em lá estar um dia recebendo aplausos, sendo alvo de câmeras fotográficas e filmadoras, enfim, sob os holofotes destinados às estrelas. Seu percurso mostra, nos anos 90, que iniciou como frequentador desses concursos para, somente após alguns anos e ritos de iniciação, estar nele como uma das candidatas e conseguir a glória de ser Garota G:

O grande concurso de Miss [em 1998] ainda era o Miss Ceará, com travestis. Tinha o Miss Brasil, que uma pessoa lá do Conjunto Ceará

⁷⁹ Inicialmente chamado Miss Gay Abolição, as primeiras edições aconteceram ainda na década de 70, organizadas por Aluizio Silva. Em 1983, Aluizio sai da organização do evento e convida Ricardo Dione/ Dayany Princy para ficar à frente dele. Sob nova direção, o concurso passa a se chamar Miss Gay Ceará, realizado até hoje por Dayany.

fazia, **enfim, o negócio era concurso.** Depois começaram a aparecer, extraboate, os concursos do Genésio Carneiro, que é a Romeirinha Escrachada, onde havia premiações todos os anos com o troféu Iracema. Ele lançou muita gente nas festas dele, promovia muitas festas boas na cidade e muitas pessoas se preparavam, pois eram realizadas em bufês, em boates, em teatros. Algumas senhoras da sociedade iam, **eu passei também a frequentar essas festas do Genésio e comecei a me interar do mundo.** A festa do meu lançamento foi o Garota G, que hoje é o maior concurso da região norte-nordeste, que leva a representante do Ceará para o Miss Brasil Gay oficial. O Garota G teve início no bairro Henrique Jorge, em 1998. Eu me montei pela primeira vez em março de 98, depois do carnaval. E começava como um encontro de amigos. A turma ia comprar caixas de cerveja e salgadinhos para assistir aos jogos da Copa e, ao final dos jogos, o pessoal se montava e fazia shows na casa, em junho de 98. Começou a juntar gente e se transformou na Casa da Copa, lá no Henrique Jorge, com os transformistas da época e o pessoal do bairro se vestindo de mulher. Foi eleito o Ednardo, que era a Shirlene, a Garota da Copa, que recebeu uma faixa no dia. Em outubro, aconteceu o primeiro Garota G, que eu não pude participar por ser menor de idade e porque a mamãe não deixou. No ano seguinte, em março de 99, é, foi em 99, começou o Rainha do Carnaval e em outubro já fui para o Garota G. Ganhei em 2000, no ano seguinte, só. Antes, o concurso se chamava Garota 20 mil porque apoiavam um deputado, depois passou para Garota 2000 por conta de um vereador e, no final, ficou sendo Garota G, porque pra deixar Garota Gay, não tinha... E pra também diversificar, modificar mais os títulos que tinham. Miss Ceará já tinha, Miss Beleza Internacional já tinha. Miss, Miss, Miss... Vamos fazer uma coisa diferente? Aí ficou como o "Garota". O que marcou essa diferença foi a entrada sempre com um tema, a primeira entrada de roupas sempre com temática, depois, os vestidos de noite, a parte do glamour. Aí o Garota saiu da Casa no Henrique Jorge, porque assim, o primeiro ano foi bom, só no boca a boca, o segundo ano já foi mais divulgado, mas a divulgação foi tão grande que a Casa lotou, a estrutura não aguentou, faltou luz várias vezes, porque era muito equipamento, então resolveram mudar para um lugar maior. Os grandes artistas renomados vinham fazer show com a gente, lá no bairro. A Maura Acássios, que era drag, Carlos Colares, que era a excelência em transformismo, Cíntia Citróen, do grupo de Divas... Na época, não existia Divine ainda, o pessoal era tudo freelancer, depois entraram todos para o elenco da Divine, Saick Samssaha, drag renomadíssima... Esses faziam show na Style. A Style não tinha um cast fixo, faziam-se testes com a Dayany Princy, ela dirigia, era muito dinâmica, ensinou muita gente a se posicionar no palco, como ter trejeitos... Da Casa, foram para o Metrópole Show, ali na [avenida] José Bastos, que foi quando ganhei, em 2000, o primeiro ano lá. O Garota G sempre é um ano à frente. Desde 2000 a festa acontece em setembro, final do ano e, quando a pessoa vai reinar, é no ano seguinte. O Garota G em 2000 era 2001. Daí começaram a investir alto no evento, trazendo grandes atrações, inclusive de fora; trouxeram a Nanny People e como jurados a Elke Maravilha e o Rafael Vanucci, que tinha acabado de sair na G Magazine. O Garota G só cresceu, daí se conseguiu a vaga para Juiz de Fora, o Miss Brasil Oficial, quando se adotou realmente no Ceará a visão do que é o transformista, dessa transformação, porque o Miss Brasil só aceitava transformista. O Garota G também foi esse diferencial por ter começado com aquele pessoal do bairro que sempre teve vontade de se vestir de mulher e nunca conseguia. **A maioria desses concursos de bairro são com**

essas pessoas, não com os grandes nomes, que só abrilhantam as festas, mas é realmente uma coisa amadora, mas com bastante profissionalismo. Hoje em dia, com a tecnologia, até para maquiagem você vê que melhora 100%, a transformação é bem maior e melhor. Então, o concurso selou o seu nome na história por conseguir a vaga e passar a levar representantes do Ceará para Minas Gerais, na cidade de Juiz de Fora. Todo mundo queria participar, teve ano que o Garota G teve 19 candidatas, coisa que assim... Só o Miss Brasil que tem as 27. O dono ainda inventou de botar Ilha de Marajó e Fernando de Noronha, 29 candidatas. No ano em que eu fui foram 29 candidatas! Faz parte né? O Miss Universo tem 80, o Miss Universo de mulher... (grifos meus).

Com o crescimento do concurso, o Garota G saiu do bairro Henrique Jorge para a casa Metrópole Show⁸⁰, posteriormente sendo realizado em um lugar ainda maior: o Ginásio Poliesportivo do bairro Parangaba. No ano de 2009, acontecerá tradicionalmente no mês de setembro, porém em outro local: boate Oásis, situada no bairro Aldeota.

Em setembro de 2007, pude acompanhar o Garota G 2008, realizado no Ginásio Poliesportivo da Parangaba. Diferente dos concursos de bairro, só participam dele, seja como candidatas ou fazendo outro tipo de performance, transformistas (em sua maioria), travestis e *drag queens* que já possuem certo prestígio na cena dos espetáculos. Estrelas nacionais são tradicionalmente convidadas para abrilhantar o evento (no ano em questão, a apresentadora foi a transformista paulista Nanny People), que também conta com celebridades locais dos espetáculos e da beleza (cabeleireiros, estilistas etc.), além de admiradores e aspirantes ao estrelato nos palcos. Pude observar que a vencedora desse concurso, a transformista Laviny Woitilla⁸¹, continuou a ser sinônimo de beleza e glamour mesmo depois do período de seu reinado, tamanha a importância simbólica desse título. As vencedoras dos Concursos Garota G representam o Estado do Ceará no Miss Brasil Gay, que tradicionalmente acontece em Juiz de Fora – MG.

Outro aspecto relevante na narrativa de Flávia é a menção aos concursos que acontecem nas periferias da cidade. Em dezembro de 2008, tive a oportunidade de assistir ao concurso Miss Gay Granja Portugal - realizado no quintal de uma mercearia patrocinadora do evento, situada no bairro homônimo - e observar a

⁸⁰ Estabelecimento localizado na Avenida José Bastos, bairro Parangaba, no qual ocorrem variados tipos de eventos, desde concursos gay a festivais de rock.

⁸¹ Em julho de 2009, Laviny Woitilla curiosamente foi eleita Miss Paraná Gay 2009, em concurso realizado na boate paulista Nostro Mundo. Essa prática de concorrer por outras cidades e estados não é algo raro nos concursos de Miss Gay ao redor do Brasil.

movimentação e a expectativa das concorrentes, ainda não “habilitadas” simbolicamente para os palcos mais famosos. À maneira dos tradicionais cursos de miss cujas candidatas são mulheres, esse evento (como a grande maioria dos concursos de miss *gay*) possuía um tema central: o samba de gafeira. Apresentado pela própria Flávia Fontenelle e pela transformista Rayana Rayovac, as candidatas foram avaliadas por um júri composto quase completamente por estudantes universitários. Desfilaram e apresentaram números de dança com os trajes de gafeira, posteriormente retornando aos holofotes para o desfile final com os trajes de gala. Além da cobiçada faixa de Miss Gay Granja Portugal, outras também faziam parte de importantes premiações: Melhor Vestido, Miss Simpatia e Glamurosa.



À esquerda, as cobiçadas faixas em disputa. À direita, a Miss Gay Granja Portugal 2007 passa a faixa para a vencedora do ano seguinte: Rafaela Albertoni. Fotos: Juliana Justa.

Esse concurso, assim como os demais (nacionalmente reconhecidos ou não), contou com outras atrações, além da passarela das candidatas. Shows de uma *drag queen* local, transformistas dançando e dublando “Las Muchachas de

Copacabana” (canção de Chico Buarque de Holanda, porém interpretada por uma voz feminina) e números elaborados de dança com o grupo de bailarinos D’Layser também compuseram o Miss Gay Granja Portugal 2008, que teve como grande vencedora a transformista Rafaela Albertoni. Ressalte-se que parte da premiação dizia respeito à “concessão” do direito de ser apresentada como a Miss Gay de seu bairro nos palcos da *boate* Divine.

Condessa Mireille Blanche, apresentadora do Transformistas do Ano 2008, relevante concurso de novos talentos da boate Divine, tece suas apreciações sobre os louros advindos da vitória nesses eventos, especificamente naquele que apresenta:

Foi muito bom porque nós revelamos muitos talentos. Muitas não chegaram à final, mas as que chegaram talvez não consigam ser vencedoras porque vamos ter só uma vencedora. A partir do ano que vem elas vão começar a fazer trabalhos na boate com cachê, isso é bom, pois acaba sendo um cartão de visita pra elas que querem se projetar, enveredar por esse caminho (Condessa Mireille Blanche, grifos meus).

Divine
a condessa
MIREILLE BLANCHE
apresenta

**TRANSFORMISTAS
DO ANO - 2008**

A GRANDE FINAL
SÁBADO, 27/12/2008

finalistas
**Cláudia Ferraz, Leona Dallas, Bárbara Undarelly,
Brenda Lewis, Pâmela Undarelly, Tyara Cartier,
Fabíola Abdalla, Shayany Ketley**

rua General Sampaio 1374, Centro, 85 3221 6435, orkut: Boate Divine convida

Na grande final, no dia 27 de dezembro, o Concurso contou com oito candidatas finalistas e suas respectivas torcidas eufóricas. Compareci a esse dia e pude observar a emoção das candidatas, os gritos de apoio e de chacota da platéia, as polêmicas e o esperado resultado. No que diz respeito aos acontecimentos

polêmicos, dois merecem destaques. Um deles, já mencionado acima, deu-se por conta da presença de uma travesti em um concurso de transformistas. Quando Cláudia Ferraz subiu ao palco para realizar sua performance, comentários como “o que é isso?” e “abalou, homem de peito!” ressoavam na platéia. Leona Dallas também causou frisson ao adentrar o palco de costas com uma capa preta adornada por uma gola extravagante, que lembrava a montagem *drag*. Sob gritos de “isso não é show de *drag*, não!”, Leona virou-se para a platéia, desfez-se da capa preta e extravagante para os padrões transformistas, e continuou sua performance com luvas laranja e vestido em tons também alaranjados, azuis e prateados.



Cláudia Ferraz e Leona Dallas realizando suas respectivas performances que geraram polêmicas no concurso Transformistas do Ano 2008, na Boate Divine. Fotos: Rubens Venâncio.

Para parte da platéia ali presente, Cláudia e Leona representavam excessos no que considerava ser uma candidata legítima em um concurso de transformistas. A montagem esperada seria, preferencialmente, aquela dos atributos heteronormativos do feminino mais clássico e elegante, construído por vestidos exuberantes, muitos brilhos, maquiagem belíssima e contornos corporais esculpidos por cintas, enchimentos e meias. Os seios siliconados da travesti e os adornos considerados exagerados soariam inapropriados para o padrão de beleza da transformista clássica.

É visível que, como afirma Preciado (2002), a arquitetura corporal é política. A materialidade dos “corpos que pesam” (BUTLER, 2001) é

performativamente construída pela reiteração de normas regulatórias sobre o que pode ou não ser um corpo. No âmbito dos espetáculos trans, cada tipo de montagem tem seus parâmetros e delimitações do que pode vir a ser um corpo *drag*, travesti ou transformista. O trânsito entre elas, já discutido, é possível, mas não se dá sem burburinhos de possíveis situações de margem.



Condessa Mireille Blanche entrega os prêmios à grande vencedora, Bárbara Undarelly. À direita, Pâmela Undarelly, vice-campeã, observa a premiação. Foto: Rubens Venâncio.

Após a apresentação de todas, a vencedora começou a ser escolhida a partir dos aplausos do público. Suspense. O nervosismo era patente no rosto de cada uma das oitos finalistas. Pouco a pouco, as eliminadas recebiam um troféu pela participação na final até que restaram apenas três transformistas no páreo: Pâmela Undarelly, Leona Dalas e Bárbara Undarelly. À vencedora, uma quantia em dinheiro (cerca de 300 reais), a entrada vitalícia na boate e a oportunidade de fazer espetáculos com cachê nos palcos da Divine. Bárbara Undarelly foi coroada a Transformista do Ano de 2008.

Uma vez que se consiga galgar importantes degraus para brilhar nos palcos, a inventividade e o aperfeiçoamento são demandas constantes e postos à prova, seja por grandes estrelas ou por iniciantes, nos ensaios dos espetáculos.

Ensaaios

Tanto os concursos quanto as performances em geral, quer sejam em boates ou em outros ambientes, não acontecem sem os ensaios necessários para lapidar ao máximo os desempenhos. Em 4 de outubro de 2008, acompanhei o ensaio que antecedeu uma das grandes festas anuais da Divine: o Halloween. Nela, as grandes estrelas são as *drag queens*, que se montam de forma esteticamente surreal para o evento, não sendo raro o uso de carne crua ou de pirotecnia em suas performances. Os ensaios na boate Divine acontecem todas as terças-feiras, às 20h. Esse é um momento “divisor de águas” para muitas neófitas, que se deparam com um processo seletivo acompanhado também pelas renomadas estrelas que ensaiam no mesmo espaço. Sobre os rituais dos ensaios, o DJ oficial da Divine tece seus comentários:

[...] basta chegar às terças-feiras, não precisa nem marcar. Chega com o CD, a música, ensaia bastante pra não fazer feio lá em cima. Aí vai ter a diretora artística da casa, Condessa Mireille Blanche, que ficou no lugar da Lena Oxa, vai ter eu lá em cima, que dou algumas dicas, falo mesmo no microfone, por essa experiência que tenho. Sempre friso, não sou diretor artístico, sou DJ, mas trabalho com shows há 24 anos e tenho uma noção do que é um show. A diretora é que decide se você vai fazer ou não o show. Aí chega com o CD, a gente coloca, deixa todas as luzes do palco acesas, não mexo em nenhuma, porque a pessoa tem de ter presença de palco, saber se mover no palco e, acima de tudo, a dublagem, a boca tem de estar com sincronismo na música. Todas as novas que fazem show de 2000 pra cá que começaram a fazer sucesso e hoje são divas, todas eu comecei a ver no show, os erros... Então, quando elas sobem, falo isso pra todas que estão lá: “Fique à vontade. Está nervoso?” Acho que o nervosismo é mais por isso, por estarem as feras ali pra criticar. Eu, vamos dizer que dou uma podada nas asas delas, sutilmente: “Relaxe, porque todas que estão ali olhando pra você tiveram esse dia, ‘a primeira vez’. Nenhuma delas já começou dublando com a arte da dublagem. Claro que algumas nasceram com o talento, teve dessas que estão aí que vieram na primeira vez e causaram impacto como se já fossem grandes artistas, mas a maioria delas foi aprendendo passo a passo, degrau por degrau. Nenhuma vai criticar, nenhuma vai rir, porque todas elas sabem o que você está se sentindo aí: ‘a primeira vez’”. Aí isso vai gerar uma preocupação nos que vão avaliar, sem cutucar, nem achar graça, porque eles sabem que o que falei foi na ferida. A pessoa que está lá em cima fica mais à vontade, relaxada, um pouquinho só (DJ Elias).

Nem sempre o *performer* nasce com o dom e arrasa já na “primeira vez”.

Um exemplo emblemático foi narrado por Elias:

*Por exemplo, tem a Letícia Layser, que vi começar. Sou fã dela, além de ter uma dublagem impecável, ela é perfeita, bonita, tem presença de palco, a expressão da boca é diferente das outras, ela gesticula, mexe muito os lábios, eu acho muito bonita a dublagem da Letícia Layser. Vi-a nascer num concurso com a Lena, era Transformistas do Ano ou era Novos Talentos. Sim, como os dois parecem muito, não sei te dizer, mas ela vai te confirmar isso. A primeira vez que a Letícia subiu, nossa, foi um desastre! Ela gesticulava muito os braços! Se não me engano, fez a Maryah Carey, mas o desastre que digo foi assim, ela não teve a sutileza, a “finesse” que tem hoje. No passar do tempo ela conseguiu pisar e chegar na Letícia que é hoje. **O artista pode subir, no modo figurado, numa bomba, mas depois se transforma numa pedra, num rubi, numa estrela espetacular. Só questão de tempo e se dedicar** (grifos meus).*

Os *performers* das sextas, sábados e domingos ensaiam juntos, como pude observar na oportunidade em que acompanhei os ensaios: concorrentes do concurso Transformistas do Ano e as *drags* que comandariam o Halloween, entre elas Satyne Haddukan, ensaiavam suas performances, uma após a outra, no mesmo dia e horário.

Vê-los “desmontados”, com bermudas, calças, camisetas e bonés, torna praticamente impossível a identificação de quem é transformista ou *drag* (no ensaio em questão não havia travestis). As performances “desmontadas” acabam propiciando uma curiosa sensação de que os *performers* encontram-se dentro de um casulo: o bate-cabelo da *drag* sem as longas perucas coloridas, e os gestos femininos e delicados da transformista sem os cílios postiços e o vestido elegante soam estranhos para quem está acostumado a vê-las irradiantes em cima do palco.

O Halloween da Divine, uma das festas âncoras da boate por contar sempre com um público imenso, performances elaboradas de renomadas *drag queens* e pela decoração temática, aconteceu no dia 8 de novembro de 2008.

Em meu diário de campo, escrevi:

No sábado, quatro dias após ter acompanhado os ensaios para a festa do Halloween, estava ansiosa para ver o resultado final! O lado de fora da boate já estava superlotado, funcionando como uma prévia do que encontraria lá dentro. A decoração estava sinistra, proporcionando um clima meio “dias das bruxas”. O espaço da bilheteria, por exemplo, estava enfeitado com diversos balões negros. Próximo ao camarim, que se situa exatamente antes da roleta que dá acesso ao *dancing*, encontrava-se uma *drag* envolta em uma capa preta, que deixava à mostra somente sua cabeça adornada por enormes chifres e uma maquiagem intensamente vermelha! Mesmo tendo chegado mais cedo já pensando em conseguir um lugar onde desse pra assistir às performances, o “mar de gente” no *dancing* e no ambiente aberto mostrava que não seria nada fácil... No primeiro

ambiente, o calor estava muito forte! A decoração, com torsos de manequins com asas de morcego e pequenas luzes vermelhas no lugar dos olhos, ajudava a entrar no clima da festa. Após abrir caminho na pista de dança para chegar ao lugar aberto e encontrar amigos, observei um imenso anjo negro decorando o bar principal. Retornamos ao *dancing* para ver o espetáculo que começaria em poucos minutos. No entanto, quando conseguimos sair do corredor e lá chegamos, Satyne Haddukan já tinha começado a apresentar o evento. Meu campo de visão estava péssimo! Mesmo na ponta dos pés, mal consegui ver o que se passava no palco. Um mal-estar fez com que a apresentadora da noite interrompesse por diversas vezes o espetáculo, tendo que ser substituída pela *drag*, e também *performer* da noite, Larissa Luppy. Resolvido esse impasse, as outras performances puderam ser iniciadas. A *drag* que encontrei mais cedo agora estava no palco, era Lauanda MaCartney. Inicialmente no palco, desfez-se da capa preta e mostrou sua montagem “aterrorizante”! Pediu para que o público abrisse espaço no meio do *dancing* para que pudesse por ali passar, algo comum também em shows de transformistas. Minhas tentativas de me aproximar do “fuá” foram inúteis: uma verdadeira parede de corpos, todos ávidos para ver Lauanda rastejando-se no chão e realizando outros tipos de movimentos com uma agitada música ao fundo, impediu-me de assisti-la. Pude ver apenas o flash das câmeras digitais e ouvir os gritos de “Abalou, viado!”.



Fonte: perfil da Boate Divine no site de relacionamentos Orkut.



Lauanda Maccartney em sua performance no Halloween da Divine 2008. Foto: www.onixdance.com

Acompanhar o percurso ensaio-e-espetáculo, ou seja, o antes-durante-depois da festa do Halloween permitiu-me observar que cada ritual é um processo pautado em um tempo, cujas unidades são objetos simbólicos e aspectos serializados da conduta simbólica (TURNER, 2005). Somente no decorrer dos ensaios, com as diferenças de intensidade dos movimentos do corpo, das expressões faciais, dos ritmos das músicas escolhidas e dos tipos de iluminação é que *performers drags*, transformistas e travestis vão se construindo.

As terças-feiras da boate Divine podem ser consideradas momentos privilegiados para a observação da construção e lapidação dessas performances trans. O olhar atento aos ensaios permite notar os toques de comportamento, a repetição dos gestos até que se tornem perfeitos, as expressões do rosto, a forma correta de sorrir... Pela repetição, performances que realizam diferentes paródias do feminino se desenvolvem, provocando surpresa, admiração e mesmo susto. Nas narrativas das *drags* entrevistadas, suas performances inspiram-se na mulher, mesmo que o feminino por elas considerado não seja óbvio. Ao observar o *show* de Lauanda McCartney no Halloween, indaguei-me: é possível notar algo que remeta ao feminino, fora a voz da cantora da música que ela dublava?

Essas práticas parodísticas de gênero podem reconfigurar ou reconsolidar a distinção entre uma prática de gênero privilegiada e naturalizada e outra que parece fantástica e mimética. A questão talvez não seja pensar essas

performances como subversoras da matriz heteronormativa, mas pensar o alcance da denúncia por elas feita, conscientemente ou não, de que os gêneros são fabricações manufaturadas e estilizadas por meio de repetições (BUTLER, 2001, 2003, 2005).

Desontologizando o gênero, como pressupõem os estudos *queer*, cabe perguntar: existiria algo que diferisse drasticamente nossa vida cotidiana dos ensaios da boate Divine? As pedagogias dos gestos, da forma de sorrir, de caminhar, de sentar, de falar, de cuidar do corpo, do cabelo não são ensaios diários de bilhões de pessoas ao redor do mundo que não se restringem a travestis, transformistas e *drags*?

A trilha sonora das performances

Retomando as narrativas, DJ Elias classificou os diferentes tipos de performances tendo como ponto de partida seus principais recursos de trabalho: a música e a iluminação⁸².

Transformistas geralmente escolhem músicas mais lentas, suaves, coisas mais light, a grande maioria prefere músicas românticas. Claro que tem também transformista que faz música dançante, um rockzinho, uma Fernanda Abreu, uma Adriana Calcanhoto, uma Vanessa da Mata, por aí, mas sempre com gestos bem suaves, nada de dançar. Já a drag é um estilo totalmente louco, tanto que quando é show de drag até gosto porque aceito desafios, então quanto mais complicada a iluminação mais eu gosto, uma coisa mais rápida. É, porque tem uma hora em que você deve saber quando ela vai bater o cabelo. Com esses anos tenho a experiência de DJ, quando tô escutando a música, vou criando a iluminação do artista, porque não faço na hora do show. Sim, ele escolhe a música e a iluminação crio na hora. Quando é uma já conhecida, por exemplo, a Listen, da Beyoncé, por muitos artistas já cantarem, sei de cor e salteado a iluminação dela, não tem como mudar, é sempre a mesma. Aí faço na hora do ensaio a iluminação de Listen, da Beyoncé, pra pessoa escolher um artista. Quando é uma música que não conheço, aí escolho com calma na boate e vou criando a iluminação. O estilo das drags: na hora que vão bater cabelo a gente tem que piscar luzes, que elas gostam, dá um efeito mais bonito na peruca que elas ficam jogando que nem um ventilador. E os clientes que estão assistindo ali, quanto mais luzes piscando, melhor, pois elas não estão dublando, mas sacudindo o cabelo porque a principal característica da drag é o bate-cabelo. As caricatas preferem músicas engraçadas, forró que se escuta em festas de vaquejada, músicas que alteram a velocidade

⁸² Em seu ofício de DJ oficial da boate Divine, Elias não cuida apenas da seleção das músicas do *dancing* e da execução das músicas escolhidas pelos *performers*. O jogo de luz da pista de dança e do palco também é por ele executado.

pra ficarem com voz de bonequinha, de criancinha. Geralmente as caricatas escolhem músicas engraçadas, estilo palhaça, com maquiagem bem pesada, passam batom por fora dos lábios pra ficar uma coisa bem agressiva, pintam os dentes, assanham a peruca. Como o nome já diz, caricata é um palhacinho. Os estilos são esses. Os go-go boys geralmente escolhem música dançante, quando não, uma coisa bem lenta. Depois, entra um dance na hora em que vão tirar a roupa, já é uma iluminação mais escura. Enquanto eles se despem, eu arregajo um pouquinho na luz, deixando bem claro. A partir do momento que já tiram a blusa e ficam de sunga ou de cueca, já vou fechando a luz pra deixar a imaginação dos clientes fluir ali. Uma luz azul, uma luz vermelha no corpo, ficam totalmente vermelhos, já causa uma sensualidade no stripper, não é que o cara vai estar despido e vou jogar um canhão de luz em cima dele, posso até jogar, mas é como se fosse um flash de máquina, muito rápido, segundos, só pra causar impacto nos clientes.

O corpo desses *performers* não termina no limite de seus membros. Também fazem parte dele cores, sons, cheiros e luzes que constroem ritualisticamente sua identidade perante seus semelhantes e outros tipos de *performers*. A identidade a que me refiro, entretanto, não é aquela cristalizada e essencializada, mas a instável, como propõem os estudos *queer* (BUTLER, 2003; LOURO, 2001; PRECIADO, 2002; VALE, 2005). No entanto, isso não significa que determinadas identificações não possam ter mais relevância sobre outras, já que existem pontos de apego socialmente aceitos para o gênero identificado (BENTO, 2006), mesmo que esse gênero seja considerado dissidente do binarismo macho-masculino e fêmea-feminino.

Diversidade de palcos e públicos

O cobiçado palco das boates, portanto, pode ser considerado como um lugar privilegiado para variadas possibilidades de performances trans: lá ocorrem tanto os tradicionais shows dos finais de semana quanto os concursos que elegem as melhores de sua categoria, a exemplo dos já citados Top *Drag* Divine e Transformistas do Ano. No entanto, ao entrevistar pessoas que experienciaram ou experienciam ofícios relacionados às boates *gays* que realizam performances trans, sejam elas *performers*, *djs*, diretores artísticos ou gerente administrativos, foi possível observar que “palcos” extraboate foram frequentemente citados, como os já discutidos concursos que acontecem em outros espaços, mas também em saunas, despedidas de solteiro, festas de políticos, congressos, festas de 15 anos etc.

Além de boates, havia festas, festas raves que o pessoal fazia aqui. Sempre foi maravilhoso. Eu não fazia shows só pra público gay. Eu particularmente prefiro fazer show, espetáculo, pro povo hétero, porque assim, querendo ou não eles dão mais valor. Não financeiramente, mas da questão de visão. Já fiz cerimonial de festa de formatura, festa de 15 anos, aniversários. Eu e Fernanda [Scaranzi, drag] também já fizemos parte de congressos de cabeleireiro, fui a primeira a participar do grande evento de moda Dragão Fashion. Também apareci em revista famosa, a Quem. Fui também a primeira a ter uma matéria publicada no Jornal O Povo (Saick Samssaha)

*Estive muito tempo fazendo apresentações em boates gays, portanto eu tive de reformular todos os meus shows, porque hoje em dia eu faço mais shows fora [das boates gays]. Viajo, faço shows para o público hétero, faço pegadinhas, faço o Telegrama Legal, só não faço show em enterros. Saio de Fortaleza para fazer o aniversário do prefeito de Acarape, festas particulares. Então é diferente, dei uma reformulada geral para não agredir ninguém. Porque o público que vai ouvir minhas loucuras, as minhas doidices, é o público gay, que gosta daquela linguagem. O público de Acarape, o público familiar, quer ouvir coisas engraçadas, ouvir alguém mangando de mim... E eu faço mesmo. Não tenha essa de ir toda chique e depois não poder baixar pra chinela. Eu coloco a chinela, tenho de tratar todo mundo na igualdade. **Teve uma noite que fiz um show para heteros e outro para gays, na mesma noite, então é complicado.** Complicado pela televisão, que não quer ser boate, a TV muda meu conceito de falar, de viver e de trabalhar. Ela não quer mais aquela Lena escrachada. Agora tenho aulas de fono, para aprender como falar, é bem melhor para mim. Tenho uma professora que me dá regras de comportamento, é chique. E me pergunto se não estou perdendo a minha característica, daí penso que apenas estudando mais para tratar as pessoas melhor. Só que eu tenho medo (Lena Oxa).*

É, hoje em dia a Satyne faz show em qualquer lugar, já apresentei concursos e shows na sauna, já fiz show na sauna... Ela é apresentadora oficial da Divine, das principais festas das drags de lá, Halloween, Top Drag, festa da parada. Digo "ela", porque quando estou de homem falo assim, como se fosse outra pessoa, mas sendo eu caracterizado. Viajo o Brasil todo também, Porto Alegre, Florianópolis, Balneário Camburiu, Goiás, Nordeste todo, enfim, Satyne é muito viajada. Hoje em dia tem menos fluxo de show, mas, digamos que até hoje tem um bom currículo entre as Drags. Aqui no Ceará foram poucas que conseguiram sair daqui, com destaque lá fora, pois o mercado é muito competitivo. Ou você faz a coisa muito bem profissional ou não consegue se engajar no show business [...] Satyne faz festa hétero também, outros trabalhos. Tem épocas em que o povo está casando bastante, aí faço despedida de solteiro. Final de ano, mês de Dezembro, é quando mais trabalho, quase não tem final de semana na agenda livre, pois tem confraternização nas empresas, daí vou animar com amigo secreto e tal (Satyne Haddukan).

Os três trechos acabam por expor muito mais do que as performances extraboate. Saick e Lena enfatizaram que também fazem “shows para hétero”. Em uma leitura rápida, poder-se-ia falar de “desguetificação” dessas performances. Por outro lado, a fala da famosa travesti cearense traz relevantes reflexões: se Lena precisa reformular sua forma de falar e de se portar, já que a “performance de boate gay” é considerada inadequada, não estaríamos caindo novamente em uma guetificação, em uma circunscrição a uma territorialidade marginal? Se Perlongher (1987, 1985) afirma que esses territórios são nômades, tratar-se-ia essa situação apenas de um deslocamento? Sobre seu “medo”, Lena acrescenta:

*Tenho medo de que tudo isso que já tive, construído durante esse tempo todo, se acabar, eu ser uma Lena jornalista, digamos. Para mim é complicado demais, Juliana... **Porque eu vim do gueto, e me tiraram do gueto e me colocaram dentro de uma coisa diferente, eu sou uma exclusão no meio dos gays, acredita? Eu me sinto uma exclusão, pois eu saí das boates onde sempre vivi e trabalhava, e estou fora. Mas se dizem que é bom, vou seguir, até porque todos têm uma escolha na vida e eu posso dizer que sou uma pessoa altamente realizada. Consegui tudo o que queria na vida. Se Deus me livre acontecer de algo afetar a minha personalidade, a minha pessoa, eu não peço nada a Deus, eu agradeço, juro! Ah, eu queria isso. Tive. Ah, eu queria ter um trio elétrico. Tive. Ah, queria um destaque numa Parada. Fui. Eu queria viajar para Europa. Viajei. Queria carro, casa, uma família maravilhosa. Tudo eu tive. Acho que o posto maior de um homossexual é ganhar um espaço na televisão, e eu consegui. Não tenho nada do que reclamar, foi o que fiz. **Ou era o luxo, o esplendor, ou eu viveria no gueto. Estou tentando o esplendor e o luxo ainda. Tenho diretores maravilhosos que trabalham comigo, as pessoas me adoram pelo comportamento que tenho, não sou um gay escrachado, entro e saio em qualquer canto, nunca fui barrado, sou louca para ser barrada e pôr alguém na justiça** (risos). (grifos meus).***

Lena afirma sentir-se fora do gueto, mas essa expulsão não se deu pelos gays, e sim pela mídia, que não quer boate na televisão. Isso faz com que ela se pergunte, se confunda e tenha medo de perder sua personalidade que, em suas palavras, foi construída no gueto, do qual demonstra ter saudades. Mas conseguir o sonhado posto na mídia parece exigir que se “limpe” de boa parte das performances aprendidas em boates para que estas, assim corrigidas, possam ser divulgadas para um público “familiar”.

No entanto, afirmar isso também não seria guetificar *performers* transformistas, travestis e *drags* estritamente ao âmbito das boates?

Flávia critica o que considera uma falta de apoio e uma expressão do preconceito em relação à arte do transformismo: transformistas não são considerados atores de teatro e teriam seu desejo de sê-lo barrado pelo preconceito da classe teatral.

E eu quero também fazer com que o teatro abra as portas, que a gente saia mais das boates. Como o meu professor de teatro, Joca Andrade, falou: tem muita gente que vai olhar para você e achar seu trabalho artístico bom a ponto de levar para o teatro. Ricardo Guilherme pode ver e pode não achar. Então tem que ver a maneira como você aborda, faz o seu trabalho e como pode acrescentar para isso. Não posso chegar no palco enorme do José de Alencar com um vestido, um microfone na mão e dublar uma música parada. Ali já posso colocar um cenário, bailarinos no fundo. Tudo é da criação, de como a pessoa vai visualizar esse espetáculo. O simples ato de se vestir de mulher, pôr peruca e maquiagem, tem essa influência do Kabuki, do teatro elisabetano, porque é referência histórica, as pessoas já faziam isso. Hoje o povo vê como sem-vergonhice, os próprios gays banalizam. Hoje eu tenho uma visão do que é fazer show [...] Não posso me comparar a nenhum grande nome, como por exemplo, ao Paulo Diógenes, que faz a Raimundinha, mas uma forma de preconceito que eu achava era das pessoas respeitarem o Paulo vestido de Raimundinha porque ele entrava e fazia o povo rir, dizia palavrão, fazia humor, e quando ele entrava fazendo a Whitney Houston, muita gente, principalmente mulheres, faziam careta, saíam para ir ao banheiro e eu achava isso uma forma de preconceito. Por que as pessoas não podem ficar maravilhadas com essa apresentação? [Nesse momento, Flávia batia com o punho na mesa da sala, demonstrando clara indignação]. Por que não podem ver uma figura feminina séria? Para elas só serve a figura feminina exagerada. E como Paulo me explicou, o teatro de Grotóvski, o do grotesco e do absurdo, é o que traz essa referência do que hoje chamamos de humor, de você botar um peito enorme. A Raimundinha é uma mulher completamente absurda, se forem reparar os parâmetros. Pois ela tem um quadril muito grande, um peito enorme, cabelo muito armado. É uma leitura exagerada da figura feminina. E essa personagem não é um viado, é uma mulher, diferente de outros humoristas que tem seu personagem como mulher, mas acabam sendo viados. A construção que o Paulo faz é tão perfeita, que ele faz essa mulher absurda, exagerada em tudo, e ele pega um pouco das mulheres das periferias, do interior, as diversas facetas. O povo acha legal aquilo, aplaude e tal, mas quando vai o gay e o povo sabe que aquilo vai para o público gay, tem mais preconceito. A gente não é visto da mesma maneira como é visto o humorista, isso eu acho errado. Se eu chegasse com a cara colorida, fazendo Whitney Houston, fazendo uma ruma de mungango no rosto, eles iam amar ou iriam dizer que eu era muito fraquinha, mas quando eu chego com vestido fino, com bijuteria bonita, o cabelo arrumado...

Nota-se uma clara tensão entre a visibilidade do gay humorista (a caricata) e a do gay não humorista (no caso, o transformista). A paródia eschachada da

mulher seria mais tolerável do que aquela mais clássica, na qual a elegância das divas nacionais e internacionais da música é o grande referencial.

Público gay e público hétero não aparecem dicotomizados quando se leva em consideração o preconceito e/ou a admiração pelos artistas trans. Situações de apoio e de escárnio perpassam ambos nos diferentes locais onde as performances podem acontecer.

Performances trans nos espetáculos: profissão?

Tendo em vista que existe um mercado no qual essas performances acontecem (boates, saunas, festas de aniversário, congressos etc), seria possível considerá-las uma profissão? Esse tema gerou polêmica entre os entrevistados, sendo quase unânime a resposta de que não é possível viver de espetáculo no Estado do Ceará.

Cada um tinha o seu trabalho. As pessoas não podem meter na cabeça que vão viver no Ceará de show de transformistas, isso não existe. A gente tem que ter o nosso trabalho. O show de transformismo é uma realização, um hobby, é um prazer, não é um trabalho. Não é chegar e dizer que vai fazer Miss gay Ceará e no outro dia ganhar um balde de dinheiro. Não dá, não existe! É dispendioso, por mais que a gente queira, não tem como. Eu faço um show anual, fazendo uma única festa, vou gastar e no dia seguinte dar graças a Deus e Nossa Senhora pagar todo mundo, sem prejuízo. Quem eu sou profissionalmente? Sou funcionário público, pronto (Dayany Princy).

Financeiramente? Não. Para as pessoas que gostam, não dá pra viver. O custo, o que se gasta com indumentária, é muito alto. Todos querem mostrar o seu melhor, não querem subir no palco de qualquer jeito. Ninguém quer ouvir que está horrorosa ou mal vestida. Você quer ir e gastar. Não que desvalorizem, como eu poderia explicar? Para viver de shows especificamente aqui no Ceará, não dá. Fora, tudo bem. O show vai dar um complemento extra à sua renda. Não tem como só pelos shows (Cláudia Ferraz).

Considero uma brincadeira, nem vou mentir. Mas eu levo muito a sério, é uma brincadeira sadia, gostosa e uma brincadeira séria (Saick Samssaha).

Profissão é porque você encara com profissionalismo, com empenho e dedicação. Mas pra viver só disso não dá, você tem de ter uma atividade paralela a isso. A minha é no ramo da maquiagem (Satyne Haddukan).

Apesar de ser muito bom ser transformista, é bom ter uma profissão como tenho a minha, porque na realidade é o contador que paga as contas da Condessa. Infelizmente não dá pra se viver do trabalho como transformista, apesar de ser prazeroso e dar um retorno relativamente bom pra gente. Mas é por isso que tenho uma atividade paralela (Condessa Mireille Blanche, grifos meus).

As profissões paralelas às performances fazem parte do cotidiano dos entrevistados, sejam *drags*, transformistas ou travestis. A única, entre as dez pessoas, que fala dos espetáculos como sua profissão “oficial” é Lena Oxa.

Lá na Bahia foi onde comecei a viver de shows. Show para mim é como se fosse um pão de cada dia, se não tiver, eu não como, não trabalho, não ganho dinheiro. Para mim é muito importante, é essencial para as coisas que eu faço, para o meu estudo. Hoje eu estudo para saber de um guarda-roupa bonito, uma música bonita que as pessoas gostem, de apelo popular, para verem e entenderem. Eu faço de tudo para prender as pessoas pelo lúdico. Se um dia as pessoas não estiverem mais prestando atenção ao meu show, se sair uma do público, eu já fico preocupada. Procuro ao máximo agradá-las, estou sempre falando algo engraçado para voltarem e ficarem assistindo, dar mais valor ao meu trabalho [...] Minha vida é carregar bolsa e viver de shows.

A travesti, por construir-se cotidianamente com os signos considerados femininos em um corpo considerado naturalmente masculino, torna-se vulnerável a uma gama maior de preconceitos. Esconder a “feminilidade” ou guardá-la para momentos especiais (festas, shows, concursos de beleza etc) pode ser considerada uma atitude que não remete à travestilidade. Diversos autores (as) já escreveram sobre as situações de injúria (VALE, 2005) por muitas enfrentadas, como a não aceitação em diversas esferas da vida social, tais quais a familiar, a escolar e a do trabalho (BENEDETTI, 2005; COELHO *et al.*, 2003; COELHO, 2006; KULLICK, 1998; SILVA, 1993). No entanto, a exacerbação das “agruras” muitas vezes colabora para a idéia de que só resta a prostituição à travesti, conforme narrou Cláudia Ferraz: “As pessoas têm essa imagem, de achar que todo travesti está com o pé na rua, fazendo programa. Não procuram saber e já associam a imagem do travesti à rua, é impressionante!”.

Longe de querer afirmar que essa situação é ilusória, mas também no intuito de afirmar que ela não é a única, creio que Lena Oxa e Cláudia Ferraz, ao narrarem suas experiências com performances em boates e alhures, abrem outras possibilidades de se pensar a travestilidade.

Dores e Delícias

Pergunto qual a importância das performances realizadas por travestis, transformistas e *drag queens*, tendo em vista tudo o que por ora foi discutido na vida dos entrevistados. Qual a dor e a delícia de ser um *performer* nos espetáculos trans de Fortaleza?

O negativo é, às vezes, a preguiça de depilar as pernas, de ter que fazer a barba todo dia, porque a pele irrita, mas quem é transformista mesmo, coloca meia. Às vezes, é chato se maquiar 2, 3 vezes em um dia. Tem gente que pega trabalhos assim, de manhã cedo, depois sai à noite, essa história de não se ter horário e ter que fazer show 2 horas da manhã, acabando sem dormir direito. Acaba virando um vampiro, trabalhando à noite e dormindo durante o dia. O ruim também é essa questão de competição, a falta de reconhecimento das pessoas, dos promoters que desprezam a gente, a falta de informação da maioria da sociedade, a não abertura de espaços [...] O bom, o gratificante, é ver nosso trabalho realizado, quando a gente vê que o que quer passar está funcionando, quando estamos fazendo um trabalho sério, de artista mesmo. Bom saber que a gente está contribuindo em algo para a vida de certas pessoas, melhorando o astral, deixa a gente leve e [o elogio] faz dar força para que a gente continue. O reconhecimento faz com que a gente tenha mais vida e vontade de fazer, de não desistir diante dos problemas, preconceitos, tudo. Se ganha mais força com isso. O reconhecimento das pessoas dá mais força e vontade de continuar a fazer (Flávia Fontenelle).

De melhor, é você ser reconhecido e viajar esse Brasil todinho fazendo shows, que é uma de-lí-ci-a! Em cada local que se chega, vê-se um público diferente, deparamos com pessoas que nunca vimos, mas que aplaudem, elogiam e gritam por nós [...] Saick, em cima do palco, ela é, como se diz, “dalit”, intocável (risos)! Porque ela é totalmente diferente, ela é a poderosa, ela é a rainha, ela pode, faz e acontece. Mas a partir do momento que ela desce do palco, é um ser humano como outro qualquer, trabalha, tem amigos, suas alegrias e decepções, seus amores e desilusões. Saick é assim no dia-a-dia [...] A pior parte de ser uma drag queen é quando ela chega em casa e tira tudo, aí a realidade volta, na minha opinião. Ela se olha no espelho e a drag vai pelo ralo abaixo. A maquiagem que a gente tira e escorre pelo ralo (Saick Samssaha).

De ruim, é a falta de reconhecimento, pois temos aqui muitos espaços GLS e empresários da noite, muita coisa que poderia abrir caminhos pra gente e, infelizmente, não abrem. A Divine é uma exceção, é a única que está ali 100% nos ajudando. Só que a Divine, pra quantidade de artistas que tem em Fortaleza, não é suficiente. Eu sonho ainda que as outras casas se sensibilizem, comece a ter show de drags com frequência, que não favoreça uma drag ou outra, mas que veja o leque de opções que nossa cidade tem de artistas. Pra mim, depois de São Paulo, Fortaleza tem os melhores artistas em geral, pelo que já vi fora, viajei... É aqui. Acho que, infelizmente, não há essa valorização, o que faz muitos entrarem na

marginalidade, muitos se montam pra outros fins que não sejam espetáculos (Satyne Haddukan).

O melhor pagamento é o reconhecimento das pessoas, saber que você fez, questionar-se da sua performance e as pessoas elogiarem, é o melhor: o retorno do público (Cláudia Ferraz).

Eu acho que seja o reconhecimento. As pessoas que se apresentam aqui gostam de ser reconhecidas, de crescer como transformista. Então, a vontade que as pessoas têm de estar aqui no palco da Divine é muito grande. Porque quando você vê um homem transformado em uma mulher é tanto cuidado... Com a maquiagem, detalhes. Se você reparar nos detalhes da maquiagem, da peruca, nas bijuterias, tudo tem uma importância muito grande para essas pessoas. No fundo, todas elas querem ser reconhecidas (Beto).

Reconhecimento que supera, inclusive, o valor geralmente baixo dos cachês. Ser reconhecido seria o mais importante cachê, que valeria as horas de maquiagem, de depilação, de “caça” às melhores perucas, calçados, vestidos e acessórios... O que se ganha em um dia de show não cobre o gasto da produção. Quando entrevistei Satyne, em maio de 2009, ela havia me dito que sua última grande produção custara R\$ 1.700! Cláudia, por sua vez, já gastou R\$ 1.100 na feitura de dois vestidos para um espetáculo na boate Divine. Não esqueçamos também que o intérprete de Condessa Mireille Blanche afirmou que é o contador Fábio quem paga as contas de Condessa...

Para além de motivações particulares, motivações mais amplas também permeiam a narrativa de Satyne, a exemplo da de Flávia e sua vontade de que o transformismo angarie outros espaços:

*Claro, é um **dever social** dos empresários da noite de contratar drags **para acabar com esse tipo de estigma, de paradigma**. Acho que contribui bastante, pois se dá trabalho, automaticamente desviando de uma marginalidade, de um uso de drogas, como tem casos de muitas drags que se perderam por conta das drogas. E outra, mostra que show de drag é uma arte, então quando você monta algo artístico as pessoas aceitam melhor. Antigamente, estar vestido de mulher era uma vulgaridade, se você mostra isso como espetáculo, já se pode ter outra visão, uma visão artística da coisa. Acho que isso só contribui (grifos meus).*

O dever social aludido por Satyne tem a função de acabar com um tipo de estigma. A marginalidade aparece em sua fala como consequência da falta de oportunidade aos *performers drags*. Tirar a *drag* do registro de marginalidade e

encarar seu trabalho como arte. Essa almejada mudança de *status* necessitaria de uma imagem mais positiva dos espetáculos realizados por artistas homossexuais que realizam performances que não se restringem ao humorismo da caricata, mais tolerado na sociedade fortalezense e nacional.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tecer considerações finais sobre uma intensa pesquisa de campo não é fácil. Evans-Pritchard (1978) fala que falta carne e sangue nos textos antropológicos fazendo referência a uma inexistente comunhão com os nativos. No entanto, pergunto-me: o que seria essa comunhão? As idas a boates, concursos de beleza, ensaios, camarins, residências dos entrevistados, contatos por telefone e por meios virtuais com *performers* transformistas, travestis e *drags*, diretores artísticos, *dj*, frequentadores de boates e bares voltados, prioritariamente, para as homossexualidades ajudaram-me a refletir e tecer o corpo dessa pesquisa. Esse corpo, no entanto, não está totalmente esculpido e não há pretensão em fazer isso.

Essa dissertação procurou mostrar que o sexo, a sexualidade, o gênero e o desejo não podem ser compreendidos sem que se faça referência a um intrincado dispositivo da sexualidade (FOUCAULT, 1988, 2004) construído performativamente (BUTLER, 2001, 2003, 2005), mas que é divulgado como uma natureza cuja lógica binária macho-masculino e fêmea-feminino é indiscutível.

Ao discutir as performances de transformistas, travestis e *drag queens* nas boates de Fortaleza, tive o intuito de interpelar as ressemantizações das homossexualidades que essas práticas proporcionaram na cidade. Ascender ao posto de estrela dos espetáculos trans implicaria uma visibilidade mais aceita no seio da sociedade fortalezense? A criação de locais e eventos, nos quais *performers* trans são o grande destaque, afetou/afeta o cotidiano citadino?

Interpretações românticas ou demasiadamente fatalistas certamente cegariam o debate sócio-antropológico sobre o tema a que me propus. No entanto, o propalado rigor científico não deve ser “duro”, mas deixar-se contaminar pela poesia (que não é necessariamente bela) das afecções trocadas no trabalho de campo. Confidências, convites para comer um salgado na lanchonete ao lado, ser confundida com uma travesti, conhecer a intimidade de suas residências, os “bolos” em algumas entrevistas, a surpresa com a receptividade de outras...

Levando em consideração que essas afecções encontram-se no texto, aponto o que foi possível problematizar sobre as já aludidas performances trans nas boates. Em primeiro lugar, afirmar que são subversivas por reconfigurarem signos masculinos e femininos de forma atípica para os ditames da matriz heteronormativa

seria incorrer parcialmente em erro. Essas performances por vezes realizam uma clara ratificação dos discursos naturalizantes de gênero, corpo e sexualidade, visão esta tão criticada pelos (as) teóricos (as) *queer*. Por outro lado, as práticas parodísticas de gênero (BUTLER, 2003) desses *performers*, ao citar um feminino descontextualizado, denunciam que feminilidade, assim como masculinidade, são tão fabricadas quanto a cintura lipoaspirada de uma “mulher biológica” e a cintura do transformista esculpida por fita adesiva.

Vistas sob o prisma do drama social (TUNER, 1988), é possível afirmar que certas descontinuidades com padrões binários de gênero e sexualidade tidos, como naturais e universais, mas que na realidade são performativamente construídos, podem provocar uma “ruptura” na normatividade vigente, com possibilidades de desembocar em uma “crise”. Nela, verdades até então inquestionáveis são confrontadas, possibilitando configurações alternativas.

Problematizadas de forma mais abrangente e não apenas a partir de sua duração em um dia de show nas boates, essas performances podem ser consideradas como espaços de subversão e/ou ratificação ao aludido binarismo, mas também como uma estratégia das trans para obter prestígio e conseguir um lugar no tecido social que não esteja restrito à representação ainda comumente propagada de que são desviantes e possuem uma sexualidade desregrada, podendo configurar-se como uma “ação reparadora” frente à crise. Seria por acaso que o reconhecimento a partir das performances e o dever social que os espetáculos de trans teriam para retirar as homossexualidades do registro do estigma foram citados nas narrativas presentes no texto?

Não é possível dizer que houve um “cisma irreparável” ou uma “total reintegração” das trans a partir de sua inserção nos espetáculos. Vendo-os como eventos ritualizados que estão sujeitos à variação de performances, possibilitando uma interpretação alternativa que pode concorrer para a construção de novas legitimidades (que não descartam necessariamente a anterior) ou reforçar a já existente, creio que os dois movimentos (legitimação e ruptura) podem ser encontrados nesse contexto, que é plurívoco, complexo e passível de ressemantizações.

Referências bibliográficas

AMORIM, Manoel. **Ilca**. Fortaleza, 1971.

_____. **Nós-Eles-Nós**. Fortaleza, 1972.

BENEDETTI, Marcos. **Toda feita**: corpo e gênero das travestis. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.

BENÍTEZ, María Elvira Días. Buraco da lacraia: interação entre raça, classe e gênero. In: **Rio de Janeiro**: cultura, política e conflito. VELHO, Gilberto (org). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

BENTO, Berenice. **A Reinvenção do Corpo**: sexualidade e gênero na experiência transexual. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.

BORIS, G. J.B. **Falas de Homem**: a construção da subjetividade masculina. São Paulo: Annablume; Fortaleza: Secult, 2002.

BOZON, Michel. **Sociologie de la Sexualité**. Paris: Nathan Université, 2002.

BRASIL. Ministério da Saúde. **Brasil sem Homofobia**: Programa de combate à violência e à discriminação contra GBLT e de promoção da cidadania homossexual. Brasília, 2004.

BRASIL. Ministério da Saúde. **Guia de Prevenção das DST/Aids e Cidadania para Homossexuais**. Brasília, 2002.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

_____. **Corpos que pesam**: sobre os limites discursivos do sexo. In: LOURO, Guacira Lopes (org). **O corpo Educado**: pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2001. p. 151-172.

_____. **Human, inhuman**: le travail critique des normes (entretiens). Paris: Éditions Amsterdam, 2005.

CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

DaMATTA, Roberto. **Carnavais, Malandros e Heróis**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano (vol. 1)**: a arte de fazer. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1994.

COELHO, Juliana Frota da Justa. **“Justo quando a lagarta achava que o mundo tinha acabado, ela virou uma borboleta”**: uma compreensão fenomenológica da

travestilidade, a partir de narrativas”. 2006. 108p. Monografia de conclusão do Curso de Psicologia, Universidade Federal do Ceará, 2006.

_____. *et al.* **“Toda a sensibilidade de uma mulher no corpo de um homem:”** uma abordagem fenomenológico-existencial da condição travesti. Trabalho final da disciplina Pesquisa em Psicologia II. Curso de Psicologia, Universidade Federal do Ceará, 2003.

DIÓGENES, Glória (org). **Os sete sentimentos capitais:** exploração sexual comercial de crianças e adolescentes. São Paulo: Annablume, 2008.

DOUGLAS, Mary. **Pureza e Perigo.** São Paulo: Perspectiva, 1976.

DURKHEIM, Émile. **As formas elementares da vida religiosa.** (Livro II: As principais atividades rituais). São Paulo: Martins Fontes, 1996.

EVANS-PRITCHARD, E.E. **Bruxaria, Oráculos e Magia entre os Azande.** Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

FIGUEIREDO, Luís Cláudio Mendonça. **Matrizes do Pensamento Psicológico.** Rio de Janeiro: Vozes, 1991.

FONTENELE, Cláudia Valença. **Entre Estrelas e Passarelas:** A condição travesti e seus ritos de apresentação. 1999. 181 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Curso em Sociologia, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 1999.

FOUCAULT, Michel. **Herculine Barbin:** o diário de um hermafrodita. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.

_____. **A História da Sexualidade I:** a vontade de saber. São Paulo: Edições Graal, 1988.

_____. **Microfísica do Poder.** Rio de Janeiro: Edições Graal, 2004.

GADELHA, José Juliano Barbosa. **Cartografias da Oralidade:** a atuação drag queen em Fortaleza. 2007. 100p. Monografia de conclusão do Curso de Ciências Sociais, Universidade Federal do Ceará, 2007.

GADELHA, Kaciano Barbosa. **“Um barulho na cidade”:** culturas juvenis e espaço urbano. 2007. 123 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Curso em Sociologia, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2007.

GEERTZ, Clifford. **O Saber Local:** novos ensaios em antropologia interpretativa. Rio de Janeiro: Vozes, 1997.

_____. **Nova Luz sobre a Antropologia.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

GONDIM, Linda. **O Dragão do Mar e a Fortaleza pós-moderna:** cultura, patrimônio e imagem da cidade. São Paulo: Annablume, 2007.

GONTIJO, Fabiano. **O Rei Momo e o Arco Íris**: homossexualidade e carnaval no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

GREEN, James Naylor. **Além do Carnaval**: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

_____; POLITO, Ronald. **Frescos Trópicos**: fontes sobre a homossexualidade masculina no Brasil (1870 – 1980). Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: _____; SILVA, Tomás Tadeu da et al. **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2000. p. 103-133.

JAYME, Juliana Gonzaga. **Travestis, Transformistas, Transexuais e Drag-Queens**: personagens e máscaras no cotidiano de Belo Horizonte e Lisboa. 2001. 270 p. Tese (Doutorado) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2001.

KOFES, Suely. **Uma Trajetória em narrativa**. Campinas: Autores associados, 2001.

KULLICK, Don. **Travesti**: sex, gender and culture among Brazilian transgendered prostitutes. London: University of Chicago, 1998.

LAQUEUR, Thomas. **Inventando o Sexo**: corpo e gênero dos gregos a Freud. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

LE BRETON, David. **A sociologia do corpo**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2006.

LOURO, Guacira Lopes. Pedagogias da Sexualidade. In: _____ (org). **O Corpo Educado**: pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2001. p. 7-34.

_____. **Um Corpo Estranho**: ensaios sobre sexualidade e teoria *queer*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2004.

_____. **Gênero, Sexualidade e Educação**: uma perspectiva pós-estruturalista. Rio de Janeiro: Vozes, 1997.

MACHADO, Paula Sandrine. O sexo dos anjos: um olhar sobre a anatomia e a produção do sexo (como se fosse) natural. **Cadernos Pagu**, v.24, pp.249-281, jan/jun de 2005.

MARCUS, George. O que vem logo (depois) depois do pós: o caso da etnografia. *Revista de Antropologia*. São Paulo, FFLCH/USP, Vol. 37, 1994.

MAUSS, Marcel. As técnicas corporais. In: **Sociologia e Antropologia (vol. II)**. São Paulo: EPU, 1974.

NOGUEIRA, Francisco Jander de Sousa. **A saga da beleza**: um estudo das transformações corporais na experiência travesti. 137f. Dissertação apresentada

para a obtenção do grau de Mestre em Sociologia, Universidade Federal da Paraíba, 2009.

PAIVA, Antonio Cristian Saraiva. **Reservados e Invisíveis**: o *ethos* romântico das parcerias homoeróticas. Fortaleza: Programa de Pós-graduação em Sociologia da Universidade Federal do Ceará; Campinas: Pontes Editores, 2007.

PELÚCIO, Larissa. Três casamentos e algumas reflexões: notas sobre conjugalidade envolvendo travestis que se prostituem. **Rev. Estud. Fem.**, Florianópolis, v. 14, n. 2, 2006.

PERLONGHER, Nestor Osvaldo. **O negócio do michê**: prostituição viril em São Paulo. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

_____. Territórios Marginais. In: MAGALHÃES, Maria Rios (org). **Na Sombra da Cidade**. São Paulo: Editora Escuta, 1995.

PRECIADO, Beatriz. **Testo lonki**. Madrid: Editorial Espasa Calpe, 2008.

_____. **Manifiesto contra-sexual**: prácticas subversivas de la identidad sexual. Madrid: Ed. Opera Prima, 2002.

_____. **Multidões queer** – notas para uma política dos “anormais”. Disponível em: www.intersexualite.org/MULTID_ES_QUEER.pdf. Acesso em: 13 de maio de 2009.

PSIQWEB: Psiquiatria Geral. Disponível em: <http://www.psiqweb.med.br/cid/cid10.html>. Acesso em 14/06/07.

PONTE, Sebastião Rogério da Ponte da. **Fortaleza Belle Époque**: reformas urbanas e controle social. Fortaleza: Fundação Demócrito Rocha, 2001.

SANTOS, Jocélio Teles dos. “Incorrigíveis, afeminados, desenfreitados”: indumentária e travestismo na Bahia do século XIX. **Revista de Antropologia**, São Paulo, USP, v.40, nº 2, p. 145-182, 1997.

SILVA, Hélio. **Travesti**: a invenção do feminino. Rio de Janeiro: Editora Relume-Dumará: ISER, 1993.

SILVA, Sérgio Gomes. A masculinidade na história: a construção cultural da diferença entre os sexos. **Psicologia: Ciência e Profissão**, ano 20, nº3, pp.8-15, 2000.

SILVA, Vagner Gonçalves da. **O antropólogo e sua magia**: trabalho de campo e texto etnográfico nas pesquisas antropológicas sobre religiões afro-brasileiras. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

STOLLER, Robert J. **Masculinidade e Feminilidade**: apresentações do gênero. Porto Alegre: Artes Médicas, 1993.

TAMBIAH, Stanley Jeyaraja. “A Performative Approach to Ritual”. In: **Culture, Thought and Social Action**. Harvard, Cambridge, 1985.

TIZCAREÑO, Christian Rea. **A Terapia da Culpa**. Disponível em: <http://www.clam.org.br/publique/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?UserActiveTemplate=BR&infoid=4173&sid=43>. Acesso em 23/05/08.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no Paraíso**: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade. Rio de Janeiro: Record, 2007.

TURNER, Victor. **O Processo Ritual**: estrutura e antiestrutura. Petrópolis, RJ: Vozes, 1974a.

_____. **Dramas, Fields and Metaphors**: symbolic action in human society. New York: Cornell University Press, 1974b.

_____. **The Anthropology of Performance**. New York: PAJ Publications, 1988.

_____. **La Selva de los Símbolos**. Madri: Siglo XX, 2005.

VALE, Alexandre Fleming Câmara. O Riso da Paródia: transgressão, feminismo e subjetividade. *In*: PAIVA, Antônio Cristian; _____ (orgs). **Estilísticas da Sexualidade**. Fortaleza: Programa de Pós-graduação em Sociologia da Universidade Federal do Ceará; Campinas: Pontes Editores, 2006.

_____. **O Vôo da Beleza**: travestilidade e devir minoritário. 2005. 294 p. Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor em Sociologia – Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal do Ceará, 2005.

_____. **No escurinho do cinema**: cenas de um público implícito. São Paulo: Annablume; Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto do Estado do Ceará, 2000.

VAN GENNEP, Arnold. **Os Ritos de Passagem**. Rio de Janeiro: Vozes, 1977.

WEEKS, Jeffrey. O Corpo e a Sexualidade. *In*: LOURO, Guacira Lopes (org). **O Corpo Educado**: pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2001. p. 35-82.